

Başvuru Tarihi: 06.05.2021 / Kabul Tarihi: 01.07.2021 / Özgün Makale

## ÇAĞDAŞ OYUNCULUK YÖNTEMLERİNDE “STİLİZASYON VE DEFORMASYON”

Fatma KANDEMİR ŞAHİN<sup>1</sup>

### ÖZ

*Tarihsel süreçte sanatın biçimi, içeriği ve tekniği, içinde bulunulan dönemin sanat anlayışına göre şekillenmiştir. Dönemsel üslup olarak da adlandırılan bu anlayışın temel belirleyicisi, sanatların ele aldıkları içeriği biçimleme sürecinde kullandıkları tekniklerdir. Açık üslup özellikleri gösteren 21.yüzyıl sanatında, biçimsel çeşitliliğin ön plana çıktığı, anlatımın soyutlaştığı ve kuralsız yaratım tekniklerinin ortaya çıktığı görülmektedir. Bu tekniklerin kullanımında stilize ve deforme etme şeklinde bir yaklaşımın olduğu ve kimi sanatlarda bunun bir yöneme dönüştüğü göze çarpmaktadır. Dönemin açık üslup sanat anlayışı, tiyatro sanatında da karşılık bulmakta, sahneleme ve sahneleme tekniklerinde biçimsel özellikler ön plana çıkmakta, anlatım git gide soyutlaşmaktadır. Hatta kimi sahne tasarımlarında ve oyunculuklarda stilize ve deforme bir anlatım tercih edilmektedir. Ancak tiyatral yaratım tekniklerindeki stilizasyon ve deformasyonun, özellikle çağdaş oyunculuk yöntemlerinde ne şekilde ortaya çıktığı tam olarak anlaşılmamaktadır. Bu amaçla çalışmada, çağdaş oyunculüğün öncü isimlerinden Vsevolod Meyerhold, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba'nın oyunculuk yöntemleri, kullandıkları stilizasyon ve deformasyon teknikleri açısından ele alınmış ve bu tekniklerin bir oyunculuk yöntem önerisine dönüşüp dönüşmediği araştırılmıştır. Ayrıca bu uygulamacıların çalışmalarında neyi stilize ve deforme ettikleri incelenmiş, ortak yönlerine ve bireysel farklılıklarına değinilmiştir.*

**Anahtar Kelimeler:** Stilizasyon, deformasyon, oyunculuk.

---

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, Tiyatro Anasanat Dalı  
E-mail: fundakandemir@gmail.com  
ORCID ID: 0000-0003-1930-8278

## "STYLIZATION AND DEFORMATION" IN CONTEMPORARY ACTING METHODS

### **ABSTRACT**

*Throughout the history, the form, content and technique of art take shape according to sense of art of its time. The main determinant of this understanding, also called periodic style, is the techniques utilized by the arts in the process of shaping the content they deal with. In the art of the 21st century, which shows clear stylistic features, it is seen that the formal diversity comes to the fore, the expression becomes abstract and the creation techniques without rules emerge. It draws the attention that there is a stylized and deforming approach in the use of these techniques and this has turned into a method in some arts. The open style art understanding of the era also finds a response in the art of theatre, formal features come to the fore in the staging and staging techniques, and the expression gradually becomes abstract. Yet more, a stylized and deformed expression is preferred in some stage designs and acting. However, it is not fully understood how the stylization and deformation in theatrical creation techniques appear, especially in contemporary acting methods. For this purpose, in this study, the acting methods of Vsevolod Meyerhold, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, who are the pioneers of contemporary acting, were discussed in terms of their stylization and deformation techniques and it was investigated whether these techniques turned into an acting method proposal. In addition, what these practitioners stylized and deformed were examined in their works, and their common aspects and individual differences were addressed.*

**Keywords:** Stylization, deformation, acting.

## 1. GİRİŞ

Bir sanat eseri, ilk bakışta, o eseri meydana getirmiş gibi görünen üç ögeden oluşmaktadır: 1- Biçim(form), 2-İçerik(muhteva), 3-Teknik (sanatçının biçim ve içeriği oluşturmada kullandığı teknikler). Biçim, içerik ve anlatım öğeleri birbirleriyle bağlantılıdır. Ancak; sanat devirlerine ve sanatçılara göre bunlardan biri ötekinden daha önemli sayılabilmiş, biçim, içerik ve anlatım dengesi her dönemde değişmiştir (Kınay, 1993, s. 5-6). Bu değişikliği etkileyen ya da sanat eserinin genel yapısını belirleyen ana unsur ise Heinrich Wölfflin'e göre o dönemin sanat üslubunun tektonik<sup>2</sup> (kapalı form) ya da atektonik<sup>3</sup> (açık form) yapıda olup olmadığıdır (Wölfflin, 2015, s.148-150). Biçimsel çeşitliliğin ön plana çıktığı, anlatımın soyutlaştığı, sınırları net olmayan, serbest ve kuralsız yaratım tekniklerinin kullanıldığı 21.yüzyıl çağdaş sanatının, atektonik üslup özellikleri taşıdığını söylemek mümkündür. Temelleri 18.yüzyıl sonunda Romantizm ile atılan bugünün sanat anlayışı, Rönesans ve Klasik dönem sanat ülküsü içinde ele alınan 'güzel' tanımını ve tartışmasını bir yana bırakmış daha çok 'sanatsal yaratma sürecinin ne olduğu' üzerine odaklanmıştır. Bu bakış açısıyla sanatsal yaratma, gerçekliğin yeniden üretilmesi eylemi olarak tanımlanmakta ve sanatçının, aslında sanatsal nitelikte olmayan gerçeklikleri seçerek, onları gerçekte yer aldıkları sistemden başka bir sistem içinde yeniden oluşturması amaçlanmaktadır (Sözen ve Tanyeli, 2005, s. 208). Gerçekliğin (konunun), başka bir gerçeklikte (biçimde) yeniden üretilmesi (teknik), sanatçılarda stilize ve deforme anlatım tekniklerinin gelişmesine; stilizasyon ve deformasyonun özellikle resim, heykel gibi sanatlarda bir yöntem olarak<sup>4</sup> ön plana çıkmasına, bu da çağın sanat üslubunun atektonik bir yapıda şekillenmesine sebep olmuştur (Turani, 1993, s.559-561). Bu çerçevede günümüz tiyatro sanatında atektonik üslup: Aristocu olmayan, açık biçim, açık oyun<sup>5</sup> olarak tanımlanmakta ve çağın sanat anlayışındaki 'gerçekliği başka bir gerçeklikte yeniden üretme

<sup>2</sup> Tektonik (kapalı form): Sık kurallı, az ya da çok tektonik vasıtalarla kendi içinde sınırlı bir yapısı olan, her tarafı hep kendisini işaret eden ve belirten kapalı form üslubudur (Heinrich Wölfflin, Sanat Tarihinin Temel Kavramları, s.148-149)

<sup>3</sup> Atekttonik (açık form): Serbest, kuralsız atektonik vasıtalarla kendi dışında sınırsız yapıda olan, her tarafı kendi dışını işaret eden, sınırsız olarak görünmek isteyen, ama buna rağmen gene de gizli bir sınırlamanın var olduğu ve ancak estetik anlamda bir kapalılık niteliğinin mümkün olabildiği açık form üslubudur. (Heinrich Wölfflin, Sanat Tarihinin Temel Kavramları, s.148-149)

<sup>4</sup> Bknz. Milli Eğitim Bakanlığı. ( 2007a). *Kuyumculuk Teknolojisi-Stilizasyon ve Deformasyon*. Ankara: MEGEP Yayınları./ Milli Eğitim Bakanlığı. ( 2007b). *Fotoğraf ve Grafik Tasarı İlkeleri*. Ankara: MEGEP Yayınları./ Milli Eğitim Bakanlığı. (2012). *Grafik ve Fotoğraf-Grafiksel Yorumları*. Ankara: MEGEP Yayınları.

<sup>5</sup> Açık oyun; kendini aşar, sınırsız görünmek ister. Action sınırsızdır, ne başı ne de sonu bellidir. Zaman ve yer çevrelenmemiş, özgürdür. And, M. Tiyatroda 'Açık Biçim' ve Türk Tiyatrosu Bakımından Önemi. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S:1, Cilt:1, s: 19-31.

çabası' tiyatro sanatında da karşılık bulmaktadır (And, 1970, s.27). Ancak gerçekliğin yeniden üretilmesinde kullanılan stilizasyon ve deformasyon tekniklerinin neler olduğu ve bu tekniklerin tiyatro sanatında bir yönetime dönüşüp dönüşmediği ise henüz cevaplanmış değildir. Bu amaçla çalışmada, tiyatro sanatının en önemli ögesi olan oyuncu merkeze alınarak, çağdaş oyunculuğun yapı taşlarını oluşturan uygulamacılardan Vsevolod Meyerhold, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba'nın oyunculuk yöntemleri, kullandıkları stilizasyon ve deformasyon teknikleri açısından ele alınmış ve bu tekniklerin bir oyunculuk yöntem önerisine dönüşüp dönüşmediği araştırılmıştır. Ayrıca bu uygulamacıların neyi stilize ve deforme etmeye çalıştıkları, ortak yönleri ve bireysel farklılıkları gibi sorulara da cevap aranmıştır. Bu amaçla; öncelikli olarak stilizasyon ve deformasyon kavramları sanatsal yaratım bağlamında ele alınmış daha sonra bu uygulamacıların oyunculuk yöntemleri üzerinde inceleme yapılmıştır.

## 2. SANATSAL BİR YARATIM SÜRECİ OLARAK STİLİZASYON VE DEFORMASYON

**Sanat ve sanatsal yaratım:** Sanatın eksiksiz bir tanımını yapmak oldukça güçtür. Bu tanım isteğe ve güdülen amaçlara bağlı olarak, devirlere ve toplumlara göre değişebilmektedir. En basit tanım ve deyimle sanat; bir form meydana getirebilme yetenek ve becerisi olarak açıklanmaktadır (Kınay, 1993, s.1). Bu bağlamda sanatsal anlamda yaratma, diğer bir ifadeyle biçimlendirmek (forme etmek), doğanın gereçlerinden yararlanarak özgün bir biçim oluşturma sürecidir. Sanatçı bu sebeple yaratma süreçleri boyunca en anlatımcı biçimleri arar. Bulduğu biçimler, fikrini dışsallaştırmada en uygun gördüğü özgün biçimlerdir ve sanatçı her yeni yaratımında özgün biçimler oluşturmaya ya da özgün bir yolla biçimlendirmeye çalışmaktadır (Timuçin, 2005, s. 197-201; May, 2013, s. 129). Kısaca sanatın tanımında ve yaratım sürecinde de ortak amacın bir form oluşturma olduğu, bu noktada sanat yapının estetik olarak kavranmasını sağlayan etkenin de biçim olduğu anlaşılmaktadır. Bu sebeple sanatçı eserlerindeki içeriği en uygun ve özgün şekilde ifade edebileceği biçimleri aramakta, bu süreç kendi üslubunu oluşmasıyla devam etmekte ve sanatsal yaratım süreci ise tüm bu aşamaları kapsayan bir bütün haline gelmektedir.

**İçerik-biçim-üslup ilişkisi:** İçerik; öz, muhteva, konu, bir nesneyi neyse, o yapan gereçlerin tümü olarak tanımlanırken (Hançerlioğlu, 2006, s. 48); Biçim (form); “Bir şeyin şekli (Turani, 1993, s. 23)” ya da diğer bir tanıma göre “Bir nesnenin görme ya da dokunma organlarıyla algılanabilmesini sağlayan kendine özgü gerçekliği olarak ele alınmaktadır (Sözen ve Tanyeli,

2005, s. 41)”. İçerik ve biçimin estetik bir bütünlük oluşturmasını ve sanatsal anlamda bir ifadeye dönüşmesini sağlayan şey ise üsluptur. Üslup, birey ve çağ üslubu olarak ikiye ayrılmaktadır. Bireysel üslupta, sanatçının eserlerindeki müşterek anlatım ve biçimleme tarzı üzerinde durulurken; çağ üslubunda bütün sanat eserlerinde bulunan ortak öğeler ve anlatım tarzı anlaşılmaktadır (Turani, 1993, s.129). Örneğin atektonik ya da tektonik üsluplar çağ üslubunu belirlerken, sanatçının bu üslup içinde eserini biçimlendirmede tercih ettiği teknik vb. ifade elemanları bireysel üslubu oluşturmaktadır.

**Stilizasyon-deformasyon-biçimlendirme ilişkisi:** Stilizasyon; nesnelerin karakterini kaybettirmeden basitleştirerek şematik biçimlere dönüştürmek olarak tanımlanmaktadır (Turani, 1993, s. 144). Deformasyon ise; objenin karakterini bozmayacak ayrıntıların azaltılarak sadeleştirilmesidir. Diğer bir tanıma göre biçimin bozulmasıdır. Sanat yapıtında yer alan beti ya da betilerin gönderme yaptıkları dış gerçeklik olarak tanınabilir kalmakla beraber, biçimlerinin doğada rastlanmayacak nitelikte değiştirilmesidir (Sözen ve Tanyeli, 2011, s.83). Kısaca yeniden ‘forme etmek’ anlamına gelen biçimlendirmenin, stilizasyon ve deformasyon kavramlarıyla olan bağlantısı, tanımların kendinden de anlaşılacağı üzere birebir ilişkilidir. Bu ilişkinin özünde, sanatsal yaratımın yani biçimlendirme sürecinin doğasında stilizasyon ve deformasyonun olması ve sanatçının ifade sürecinin bir sonucu olarak ortaya çıkması bulunmaktadır (Uygan, 2010, s.29). Sanatçı, biçimlendirme aşamasında kendi stilini ortaya koymak için deforme etme ve stilize etme yoluna gitmekte, bu aşamalar ise stilizasyon ve deformasyon süreçlerini oluşturmaktadır. Ancak burada belirtilmesi gereken bir nokta vardır o da stilizasyon ve deformasyon yöntemlerinin sanatsal anlamda birbirleriyle olan ilişkisinde, hangisinin nerede başladığı ve nerede bittiğini söylemek çok kolay değildir. Çünkü sanatçı bir yandan eserini deforme ederken diğer yandan yeni bir biçim oluşturmakta yani stilize etmekte, bunun sonucunda ortaya çıkan eser deformasyona uğramış ama aynı anda stilize edilmiş yeni bir biçim oluşturmaktadır (Milli Eğitim Bakanlığı [MEB], 2007, s. 3-33; Milli Eğitim Bakanlığı [MEB], 2012, s. 3-27). Örneğin Görsel 1’deki stilize desen çalışmasındaki balıkçılar, fiziksel ve yapısal özellikleri bozulmayacak şekilde detay ayrıntılardan arındırılmış, sadeleştirilerek çizilmiştir. Bu şekilde tasvir edilen balıkçı kompozisyonu, dış ve genel hatlarıyla yalın bir çizgi boyutuna indirgenmiş olsa da halen kendini tarif edebilmektedirler. Görsel 2’deki deforme edilmiş desen örneği, bir önceki stilize desenle kıyaslandığında; balıkçıların mekân ayrıntısından soyutlanarak ön plana çıkartıldığı görülmektedir. Ayrıca balıkçıların beden uzuvlarının ve diğer tüm fiziksel ayrıntılarının ortadan kaldırılarak, genel hatların ön plana

çıkartıldığı, kalın çizgilere dönüştüğü görülmektedir. Deformasyonun artırıldığı Görsel 3'deki desende ilk bakışta, gerçek anlatımla olan bağlantısı oldukça uzaklaşmış kompozisyon olma özelliğinin dışına çıkmış bir figür dikkati çekmektedir. Renklendirmenin de deformasyona dahil edildiği bu denemede, balıkçı kompozisyonundaki tasvir, figüre dönüşmüş ve desen yeni bir anlatım karakteri kazanmıştır.



**Görsel 1.**Stilize desen  
(MEB, 2007)

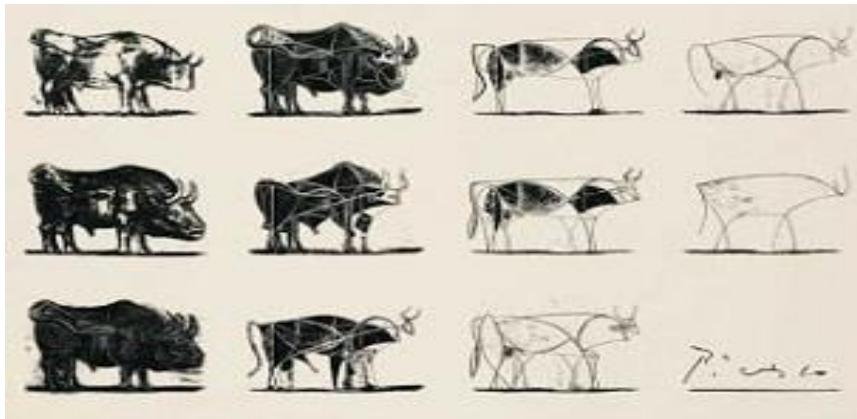


**Görsel 2.** Deforme desen  
(MEB, 2007)



**Görsel 3.** Deforme desen  
(MEB, 2007)

Görsel 4'deki Picasso'nun boğa çalışmaları ise stilizasyon ve deformasyon açısından gösterebilecek en açık ve net örneklerden biridir. Picasso resim sanatının ham maddelerinden mürekkep vb. bir malzemeye çizgi tekniğini kullanarak boğanın tasvirinde bir biçime ulaşmış ve her bir biçim oluşumuna stilizasyon ve deformasyon süreci eşlik etmiştir. Çalışmada Picasso'nun boğa üzerinde çeşitli denemeler yaptığı ve sonunda en yalın, deforme biçime ulaştığı ve kendi üslubunu(stilini) bulduğu görülmektedir.



**Görsel 4.** Pablo PICASSO, Boğa, 1945



Özetle, sanatta stilizasyon ve deformasyon sürecinin aslında sanatsal yaratım sürecinin doğal bir parçası olduğunu hatta sanatçının sanat eserini biçimlendirirken kaçınılmaz bir şekilde bunu uyguladığını söylemek mümkündür. Bu açıdan her sanat dalı, kendi hammaddesini belli bir içerik doğrultusunda çeşitli tekniklerle biçimlendirirken stilizasyon ve deformasyonu belli seviyelerde kullanmakta bu seviyeler ise o sanat dalının hangi üsluba (atektonik/tektonik) ait olduğunu belirlemektedir.

### 3. OYUNCULUKTA STİLİZASYON VE DEFORMASYON

Tiyatro sanatının yaratım sürecine, içerik-biçim-üslup ilişkisine ve biçimlendirme aşamasında stilizasyon ve deformasyonun bu yaratım sürecine eşlik ettiğine dair ilk bilgilere Aristoteles’de rastladığımızı söylemek mümkündür. Aristoteles’e göre sanat taklit, sanatçı da taklit eden kişidir. Sanatçı ‘taklit aracı’ olarak ritim, melodi ve mısra ölçüsünü, ‘taklit edilen nesne’ bakımından eylemde bulunan insanları, ‘taklit tarzı’ olarak ise hikâye etme yolunu kullanmaktadır (Aristoteles, 2002, s. 12-23). Bu tanımdan anlaşılacağı üzere; tiyatro bir taklit sanatı, tiyatral yaratım ise taklit sürecini meydana getirmektedir. Ayrıca yine bu tanım çerçevesinde; tiyatronun içeriğini insan eylem ve davranışları, biçimini tragedya ve komedya, üslubunu ritm-melodi-mısra ölçüsü, biçimlendirme sürecini de hikâye etme (olaylar dizini) oluşturmaktadır. Ancak Aristoteles’e göre taklit, “gerçekten olan şeyi değil, tersine olabilir olan şeyi, yani olasılık ya da zorunluluk yasalarına göre olanaklı olan şeyi yansıtmaktır (Aristoteles, 2002, s. 30)”. Aristoteles’in burada gerçek olanın dışına çıkmak, yani taklit edilen gerçeklikten uzaklaşarak yeni bir forma ulaşmak ile işaret ettiği yaklaşımın aslında sanat yaratımının doğasında bulunan stilizasyon ve deformasyon olduğunu söylemek mümkündür.

İnsanın eylem ve davranışlarının tiyatronun içeriğini oluşturduğu günümüz tiyatrosuna döndüğümüzde, bu içeriğin taklit edilmesinde ya da diğer bir ifade ile yaratımında pek çok yöntem önerisi bulunmaktadır. Bu yöntemlerde stilizasyon ve deformasyona yoğun şekilde ağırlık verildiği ve bu sürecin ‘gerçekçi’ ve ‘karşı gerçekçi’ tiyatro anlayışının çatışmaya başladığı dönemde ortaya çıktığını ve sonrasında devam ettiğini söylemek mümkündür. Bu çatışma, oyuncunun sahne üzerinde hangi davranış ve eylemleri yaratması gerektiği üzerine başlamış ve oyuncunun sahne üzerinde ‘gündelik’ davranışları mı, yoksa ‘gündelik dışı’ davranışları mı yaratmalıdır sorusunu gündeme getirmiştir. Bu soruya 19.yüzyıl gerçekçi tiyatro akımının en önemli isimlerinden biri olan ve psikolojik gerçekçi oyunculuk yönteminin kurucusu Konstantin Stanislavski’nin verdiği yanıt şu olmuştur: “İyi ya da kötü oynamanız

önemli değildir. Önemli olan gerçeğe uygun oynamanızdır (Stanislavski, 1992, s.81)”. Ayrıca Stanislavski’ye göre bir rolün iç hazırlığı yapılırken, gerçekçilik, hatta doğaya uygunluk başta gelmektedir. Oyuncu, gerçek sanatın sınırlarına, organik yasalarına güvendiği zaman yolundan sapmadan yanlışlarını anlayabilir ve düzeltebilir (Stanislavski,1996,s.30-32). Stanislavski’nin, oyuncunun sahne üzerinde gündelik davranışlar oluşturması gerektiği fikrine karşı çıkan kişilerden biri Vsevolod Emilyeviç Meyerhold’dur. Aynı zamanda doğalcılık karşıtı oyunculuğun önde gelen temsilcilerinden biri olan Meyerhold, oyunculuk yönteminde simgesel, stilize edilmiş ve soyutlanmış bir yolu tercih etmiş, diğer bir ifade ile ‘gündelik dışı’ davranışlar üzerine odaklanmıştır (Nutku, 2002, s.136). Meyerhold’un da içinde bulunduğu ve karşı gerçekçi eğilimlerle başlayan yeni biçim arayışları, gerçekçi olmayan yani gündelik dışı davranışların nasıl oluşturulacağı üzerine odaklanmış ve stilizasyon-deformasyon süreci, özellikle Vsevolod Meyerhold, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski ve Eugenio Barba gibi yöntem arayışında olan uygulamacıların çalışmalarında yoğunluk kazanmıştır.

### **Vsevolod Emilyeviç Meyerhold**

Biyomekanik oyunculuk yönteminin kurucusu Meyerhold (1874-1940), geleceğin tiyatrosunun, gündelik gerçekliğin ötesinde ya da ardındaki şiirsel, metafizik ruh halini ortaya çıkaran, seyircinin düş gücünü harekete geçiren, seyirci ile oyuncunun kaynaşmasını hedefleyen bir tiyatro olduğunu düşünmektedir. Meyerhold’un, tiyatronun kendine özgü dilini oluşturmak için başvurduğu kavram ise stilizasyondur. Daha sonraları grotesk kavramıyla kapsamı derinleşen stilizasyon, Meyerhold yönteminin belkemiğini oluşturmaktadır. Ona göre, sanatların ayırt edici niteliği ve bütün sanatsal ‘-izm’lerin ortak noktası, temelde stilize olmalarıdır (Karaboğa, 2018, s.144). Grotesk, kavramsal olarak olayların ya da durumların, kaba, tuhaf, gülünç bir şekilde gerçek dışı olarak çarpıtılması; insanların ya da doğada bulunan canlıların bir yandan korkutucu ve deforme edilmiş ama diğer yandan komik bir şekilde ele alınması olarak tanımlanmaktadır. Ancak Meyerhold, groteski kavramsal değil teknik bir boyutta ele almıştır. Bu açıdan grotesk, stilizasyonun soyut anlatım boyutuna varacak kadar derinleştirilmesi yani deforme edilmesi olarak tanımlanmakta ve deformasyonla aynı anlama kullanılmaktadır. Diğer bir ifadeyle deformasyonun tiyatrodaki karşılığı grotesktir ve teknik bir anlatım yöntemi olarak ele alınmaktadır (Pavis,1998, s.165-166).

Meyerhold, oyuncunun sahne üzerinde plastiğini kullanabilmesi yani gündelik-davranışı, gündelik dışı davranışa transfer ederek yeni bir plastik yaratabilme yolunun stilizasyondan



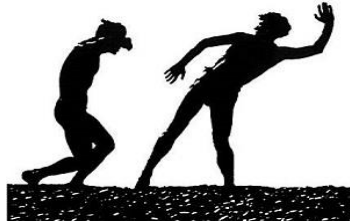
geçtiğini düşünmektedir. Çünkü stilize tiyatro, oyuncuyu dekordan azat ederek doğal, heykelsi plastiği kullanabileceği üç boyutlu bir alan yaratmaktadır (Meyerhold, 2014, s.54). Meyerhold'a göre oyuncunun bu plastiği oluşturması için yeni bir biçim bulması gerekmektedir. Biçimin elde edilmesi ise iki aşamadan yani stilizasyon ve deformasyondan meydana gelmektedir. Birinci aşamada, gerçekliğin şemasının oluşturulması yani stilizasyonu söz konusudur. Bu aşamada gerçeğe belli oranda uygunluk söz konusudur ve bunu yapan kişi en mükemmel çözümleyici olarak ortaya çıkmaktadır. İkinci aşama ise deformasyon yani grotesktir. Grotesk temelini yaratıcının seyirciyi yakaladığı bir görüntüden çekip, hiç beklenmediği bir başka görüntü içine fırlatmak konusunda gösterdiği sürekli istekten yani yadırgatmadan almaktadır. Kısaca amaç, stilizasyonda yaşamı insan deneyinin zenginliğini tipik bir birime indirgeyerek yoksullaştırmak yani sadeleştirmek; groteskte ise zıtlıkları bir araya getirerek, gündelik olanı sadece doğal gözükmekten çıkacağı noktaya kadar derinleştirmektedir (Meyerhold, 1997, s. 269-272).

Meyerhold, stilizasyon ve deformasyon üzerine yaptığı çalışmalarda sahne dekorasyonunun doğalcı anlayıştan kurtulmasını sağlamış, sahne tasarımında oyunun düşünsel planına, yaratılmak istenen duygusal atmosfere uygun düşen işlevsel ve stilize sahne donanım tekniğinin geliştirmesinde başarılı olmuş fakat oyuncularla yürüttüğü ilk dönem çalışmalarında aynı verimliliği sağlayamamıştır. Oyunculardan, dekorda keşfedilen stilize ilkeyi takip etmeleri ve metnin gereksindiği duygu ve davranışları yalın, şiirsel tonlamalarla ve içeriği açığa çıkartan belirgin jest ve sahne duruşlarıyla ifade etmeleri istenmiştir (Karaboğa, 2018, s.135-136). Ancak daha sonraki dönemlerde laboratuvar süreci olarak değerlendirdiği çalışmalar sonucunda biyomekanik oyunculuk sistemini geliştirmiştir. Biyomekanikğin temel ilkesi ise şudur “Beden bir makine, oyuncu da bir makinist (Meyerhold, 1997, s.316)”. Burada ‘bios’ yaşam anlamına gelmektedir. Mekanik ise fiziğin, cisimlerin denge ve hareketiyle ilgilenen koludur. Meyerhold’un biyomekanik ile söylemek istediği, yaşam içindeki varoluşumuzun aslında bedeninin yaşamı olduğu ve her harekete bedeninin katılması gerektiğidir. Meyerhold dengesiz duruşlardan, tehlikeli dengelerden, karşıtların hareket ilkesinden ve enerjinin dansından bahsetmekte ve biyomekanikliği groteskin ilkeleriyle eş değer görmektedir (Barba ve Savarese, 2002,s.306-309). Uzam içinde plastik biçimler yaratmak olarak da tanımlanabilen biyomekanik oyunculuk yaratımı, oyuncunun beden mekaniğini incelemesini zorunlu kılmaktadır. Bu, oyuncu için gerekli bir şeydir çünkü özellikle canlı bir organizmada, bir kuvvetin kendini ifade etme şekli tek bir mekanik yasaya bağlıdır (Meyerhold, 1997, s.319).

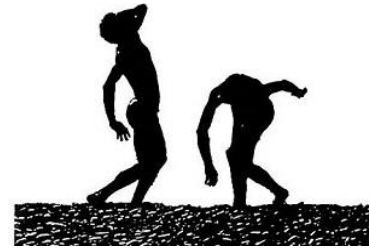
Groteskin ve dolayısıyla biyomekanik oyunculuğun temelini oluşturan alıştırmaya ve incelemelerin hedefi, oyuncuya fizik kondisyonunu, malzemesini denetlemeyi öğretmek, başka bir ifade ile sahne uzamında vücudunun bilincine varmasını sağlamaktır. Bu sebeple oyuncunun ilk önce ağırlık merkezini bulması ve onun yerini değiştirmeyi öğrenmesi gerekmektedir. Oyuncu, sürekli bozulan ve yeniden kurulan bu dengeden yola çıkarak, sahne üzerinde kendini düzenlemekte ve esnek bir duruşa ulaşmaktadır. Ayrıca psikolojik durumun sağlanması da yine fizyolojik süreçler sonucunda ortaya çıkmakta, doğru duygu ve tonlama, vücudun uzam ve zaman içine iyi yerleşmesinden yani 'uzamsal-plastik yeri'nden de doğabilmektedir. Kısaca takip edilmesi gereken yol, düşünceden harekete, hareketten duyguya, duygudan söze şeklindedir (Meyerhold, 1997, s. 328). Örneğin Görsel 5, Görsel 6 ve Görsel 7'de Meyerhold'un biyomekanik alıştırmalarından biri olan 'tokat atma' alıştırmaları üç aşamada gösterilmiştir. Tokat atma, denge kurma, uzamı kullanma ve eyleme başlama aşamalarını içeren bir alıştırma olarak değerlendirilmektedir. Üst beden duruşundaki değişiklik dengeyi etkilemekte ve bu da yeni bir duruş ile yeni bir kas durumunu ortaya çıkarmaktadır. Burada kurulan ise denge ve karşıtlıktır, yani eylem karşıtı ile başlatılmaktadır.



**Görsel 5.** Hazırlıkla başlama  
(Barba ve Savarese,2017)



**Görsel 6.** Ters yöne gitme  
( Barba ve Savarese, 2017)



**Görsel 7.** Tokat  
(Barba ve Savarese,2017)

Biyomekanik alıştırmalardan bir diğeri de Görsel 8'deki 'ok fırlatma' alıştırmasıdır. Burada amaç, okçunun duruşlarından yola çıkarak sahne üstünde gerçek bir denge yaratılmasıdır.



**Görsel 8.** Ok fırlatma: Meyerhold'un biyomekanik alıştırmalarından (1922) öğrencisi Erast Garin'in tanımlamasına göre bir hareket dizisi. Son üç duruş bir reddir (Barba ve Savarese,2017)

Erast Garin, bu alıştırmaı şu şekilde tarif etmektedir; sol elde hayali bir ok tutulur. Öğrenci, sol omuzu önde olacak şekilde öne eğilir. Hedefi gördüğü zaman her iki ayağı üzerinde dengeli olarak durur ve sağ el sırtındaki hayali bir kuşaktan bir oka ulaşmak için bir kavis çizer. Burada elin hareketi, ağırlığın arkadaki ayağa geçmesine neden olacak biçimde tüm bedeni etkiler. El oku çekip yaya yerleştirdiği zaman denge ön ayağa geçer. Nişan alındığında yay, dengenin değişmesiyle yine arka ayağa geçer. Daha sonra ok fırlatılır ve alıştırma bir sıçrama ve haykırma ile tamamlanır. Bu alıştırmaardan biri sayesinde öğrenci, uzamsal bağlamda kendini tanımaya başlamakta, bedenini denetlemeyi öğrenmekte, en basit bir hareketin bile tüm bedende yankılandığını fark etmektedir (Barba ve Savarase, 2017, s.192).

Oyuncunun tam bir fiziksel hazırlık halinde olması gerektiğini düşünen ve bunu biyomekanik çalışmalar ile üst düzeye çıkarmaya çalışan Meyerhod'un aslında temel amacının, oyuncuya sahne üzerinde gündelik dışı davranışlar kazandırmak olduğu söylenebilir. Meyerhold'un plastik biçimler yaratmak için oyunculuk yaratımında beden mekaniği üzerine yapmış olduğu tokat atma (Görsel 5, Görsel 6 ve Görsel 7), ok fırlatma (Görsel 8) gibi çalışmalar, temelde bir davranışın nasıl stilize ve deforme edileceğini göstermektedir. Çünkü yapılan alıştırmaalarda temel amaç, sahne üzerinde okun nasıl fırlatılacağı ya da tokatın nasıl atılacağı değildir.

Oyuncu, bu çalışmalar yolu ile bir davranışı stilizasyon yolu ile gerçeğe uygun bir şekilde şemalaştırmakta bunu yaparken de deformasyondan yararlanmaktadır. Örneğin, Görsel 5, Görsel 6 ve Görsel 7’de tüm tokat atma evrelerinin genel bir görünüşü vardır ve bu aslında bir hareket şemasıdır. Bu şema ise davranışın orijinaline sadık kalınarak, genel yapısı bozulmadan büyütülmesiyle yani genel hatlarının oluşturulmasıyla elde edilmektedir. Davranışın deforme edilmesi ise daha çok geçiş anlarında görülmektedir. Örneğin Görsel 8’deki ok atma çalışmasında tüm geçiş anları detaylı olarak gösterilmiştir. Bu anların oluşturulmasında amaç, hareketin doğasında olmayan yanların ortaya konması ve hareket değişimlerinde zıt yön ve dengenin kullanılarak hareketin gündelik dışına çıkartılması yani deforme edilmesidir. Tüm bu alıştırmaların hizmet ettiği şey Meyerhold’un tiyatrodaki gündelik gerçekliğin ötesinde ya da ardındaki şiirselliği yakalamak ve bunu oyuncunun bedeninde görünür kılmak arzusudur. Oyuncu kendi bedenini (biosunu) çeşitli alıştırmalar vasıtasıyla kullanmayı öğrendikçe bedenine meydan okuyacak ve bu meydan okuma, gündelik davranışlardan gündelik dışı davranışlara geçişi sağlayacaktır. Davranışın stilize ve deforme edilmesiyle gerçekleşen bu süreçte alıştırmaların kendisinin birer teknik olduğu ve bu alıştırma tekniklerinin davranışı dönüştürdüğü görülür.

### **Jerzy Grotowski**

Yoksul tiyatro düşüncesi ile tanınan Jerzy Grotowski (1933-1999), oyuncu, yönetmen kimliği ile de bilinmekte olup avant-garde deneme tiyatrosunun ve metafizik tiyatronun başlıca temsilcilerinden biridir (Çalışlar, 1993, s.114-115). Grotowski’nin ‘Yoksul Tiyatro’ olarak adlandırılan tiyatro düşüncesinin ortaya çıkmasında Stanislavski, Meyerhold, Artaud gibi kişilerin uygulamaları; Wilhelm Reich, William James gibi psikologların kuramları; Doğu’nun yoga-nefes-beden alıştırmaları ve geleneksel oyunculuk çalışmaları gibi pek çok kişinin, düşüncenin ve uygulamanın etkisi bulunmaktadır (Candan, 2003, s.158). Bu etkilerin Grotowski’nin uzunca yıllar süren çalışmalarında çeşitli dönemlere yansıdığı, geliştirdiği pek çok alıştırmaların belkemiğini oluşturduğu ve temel odağın oyuncunun gündelik dışı davranışı nasıl oluşturacağı üzerine olduğu görülmektedir. Çalışmalarının ilk çıkış noktasında Grotowski’nin en çok etkisi altında kaldığı kişi Konstantin Stanislavski’dir (Grotowski, 2002, s.15-16). Grotowski bu süreçte, Stanislavski’nin ikinci dönem çalışması olarak bilinen ‘fiziksel eylemler yöntemi’ üzerinde durmuş ve gündelik davranış kalıplarının kırılması ya da aşılması yönünde alıştırmalar geliştirmiştir. Bu alıştırmalarda oyuncunun ne hissettiği (kendiliğindenliği) ile bu ifadeyi oluşturan vücut dilinin kurallarını yani biçimsel disiplini

üzerine odaklanmıştır (Karaboğa, 2018, s. 83). Daha sonrasında çalışmaları; prodüksiyon tiyatro, paratiyatro, kaynaklar tiyatrosu, nesnel oyun ve araç olarak sanat şeklinde çeşitli dönemlere ayrılarak devam etmiştir. Paratiyatro çalışmalarında günlük yaşam ritüellerini, kaynaklar tiyatrosu döneminde kültürlerarası deneylerin yanı sıra Haiti, Bengal, Nijerya gibi ülkelerin devam eden ritüellerini araştırmıştır. Kültürlerarası tiyatro anlayışının temelini atıldığı kaynaklar tiyatrosu döneminde, çeşitli ülkelerin ritüel ve tekniklerini incelemiş, bu tekniklerin alıştırmalarından yola çıkarak gündelik olmayan beden formu yaratma çalışmalarına odaklanmıştır. Nesnel oyun döneminde ise dinsel, sosyal ritüeller üzerine yoğunlaşmış, araç olarak sanat sürecinde ise ritüel şarkılarından yola çıkarak oyuncunun fiziksel dizgelerinin yaratılması ve enerji aktarımının sağlanması üzerine çalışmıştır (Birkiye, 2007, s.78-89).

Grotowski'nin 'Yoksul Tiyatro' olarak adlandırdığı tiyatro anlayışını geliştirdiği ve stilizasyon ve deformasyonu yoğun şekilde kullandığı dönem prodüksiyon tiyatro dönemidir. Bu yıllarda kurmuş olduğu Tiyatro Laboratuvarı'nda pek çok deneysel çalışma yapılmış, gündelik dışı davranışın oluşturulmasında etkin olacağı düşünülen birçok alıştırma geliştirilmiştir. Tiyatronun kurucularından biri olan Ludwig Flaszen, Grotowski'nin Yoksul Tiyatro düşüncesinin nasıl ortaya çıktığını şu şekilde ifade etmektedir:

Tiyatomuzu kurduğumuz andan itibaren hep tiyatronun pratik yönüyle ilgileniyorduk. Şu sonuca-banal bir sonuç- vardık: Teatral olan şey, tiyatronun vazgeçemediği şey, vazgeçilmez olan unsur oyuncu ve seyircidir. Böylelikle Grotowski'nin oyunculuk sanatı üzerine araştırmaları başlamıştır. Bu şekilde de tiyatrodaki dekordan vazgeçen, oyuncu seyirci arasındaki ilişkiyi, tiyatro mimarisini araştıran çalışmamız başladı...Grotowski, burada çeşitli kültür geleneklerinden yöntemleri almıştır ve bu şekilde beden ve ses skoru olarak bilinen oyuncunun skoru diye bir olay ortaya çıktı. Bu ne demek? Bu çok ayrıntılı bir skordur. Günlük hareketlere bağlı değildir (Flaszen, 2010, s.105).

Gündelik davranış kalıplarının kırılması ya da aşılması yönünde çalışmalar yapan Grotowski, günlük çalışmaları sırasında, ruhsal teknik üzerinde değil, rolün kompozisyonu, biçimin oluşturulması, işaretlerin dışavurumu yani ustalık üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu noktada Grotowski, davranışı nasıl stilize ettiğini şu şekilde dile getirir:

Ortak "doğal" davranış biçimleri gerçeği gölgeler; bir rolü, ortak görme maskesinin gerisindekileri (insan davranışının diyalektiğini) ortaya seren bir işaretler sistemi oluştururuz. Psikik bir şok, bir dehşet, ölüm tehlikesi ya da çok büyük bir haz anında insan "doğal" davranmaz. Kişi bir ruh hali yükseldiğinde, ritmik bir şekilde dile getirilen işaretler kullanır, dans etmeye, şarkı söylemeye başlar. Alışılmış bir el-kol hareketi değil de işaret, bizim için dışavurumun temel ögesidir (Grotowski, 2002, s.18).

Ancak oyuncunun bu işaret sistemlerini oluşturabilmesi için bedenin ehlileştirilmesi gerekmektedir. Bu amaçla ilk yaklaşım bedeni evcilleştirerek boyun eğme durumuna

sokmaktır. İkinci yaklaşım ise, bedene meydan okumaktır ki bu da bedene aşar görünen hedefler, görevler yüklemekle mümkün olmaktadır (Richards, 2005, s.173). Grotowski, oyuncu bedeniyle ilgili düşüncelerini şu şekilde ifade etmektedir:

Temel olan şudur ki her şey vücuttan gelmelidir. Hepsinden önemlisi, bizi etkileyen her şeye karşı bedensel tepkimiz olmalıdır. Sesle tepki vermeden önce vücutla tepki göstermelisiniz. Düşünüyorsanız, vücudunuzla düşünmelisiniz... Eylemler aracılığıyla bütün vücudunuzla düşünmelisiniz (Grotowski, 2002, s.186).

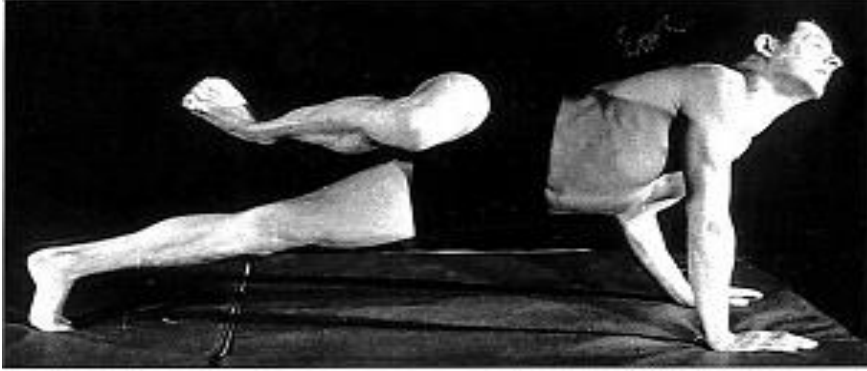
Grotowski'nin bedeni ehliileştirmek ve davranışları gündelik dışına çıkararak (stilize ve deforme ederek) işaret sistemini oluşturmak için geliştirdiği alıştırmaların özünü, via negativa (ters yol) düşüncesi oluşturmaktadır. Via negativa düşüncesine göre, oyuncunun yaratıcı sürecinde onu alıkoyan direnç ve engelleri keşfetmesi gerekmektedir. Bu amaçla geliştirilen alıştırmalar, kişisel engelleri ortadan kaldırmayı hedeflemektedir. Oyuncu kendine 'Bunu nasıl yapabilirim?' sorusunu sormak yerine, neyi yapmaması gerektiğini, kendisini neyin engellediğini bulmaya çalışmaktadır (Grotowski, 2002, s.102-107). Oyuncuya belli bir beceri kazandırmaktan ziyade oyuncuyu koşullanmalarından, bedensel kas engellerinden kurtarmayı ve özgür yaratıcı tepkiler geliştirmeyi amaçlayan alıştırmalar plastik, bedensel ve ses-nefes alıştırmaları olarak üçe ayrılmaktadır. Plastik alıştırmalarda eklemler, çeşitli yönlerde hızlı bir şekilde; baş omuzlar, eller, parmaklar, göğüs, kalçalar, boyun birbirlerine zıt yönlerde hareket ettirilmektedir. Baş üstünde, el üstünde, omuz üstünde amuda kalkma gibi akrobatik çalışmalar, 'kedi alıştırmaları' (Görsel 9) gibi, omurgaya ve enerji toplamaya yönelik çalışmalardan meydana gelmektedir. Bu çalışmalarda amaç, bedene denge, esneklik ve akıcılık kazandırmaktır (Kumiega'dan aktaran Candan, 2002, s.157).

Oyuncuyu zihinsel, bedensel tüm koşullanmalardan kurtarmayı, oyuncuda özgür yaratıcı tepkiler geliştirmeyi amaçlayan via negativa düşüncesi çerçevesinde oluşturulan bu alıştırmaların aslında bir stilizasyon ve deformasyon süreci olduğunu söylemek mümkündür. Kaynağını Doğu'nun dans, döğüş gibi farklı tekniklerinden alan alıştırmaların oyunculuk alanına uygulanması dahi bir stilizasyon ve deformasyon sürecidir. Örneğin Grotowski, 'kedi alıştırmaları' olarak da bilinen ve oldukça basit algılanan bu alıştırmayı, temelini Hindistan ve Pakistan dövüş sanatlarında, kedi gibi gerinmek anlamına gelen 'danda' alıştırmalarından yola çıkarak oluşturmuştur. Bu alıştırmada temel amaç, kolların ve bedenün üst bölümlerinin gücünü geliştirmektir. Grotowski, Görsel 9'da üç aşamalı olarak ele alınmış olan çalışmaya, Görsel 10'daki yan esnemeleri de dahil etmiş ve bu çalışmaya dayanarak bir dizi alıştırmayı geliştirmiştir (Barba ve Savarase, 2002, s.61).





**Görsel 9.** Hindistan ve Pakistan dövüş sanatlarında “danda” alıştırması (Barba ve Savarese,2017)



**Görsel 10.** Grotowski eğitim araştırmalarında kedi alıştırması(Barba ve Savarese,2017)

Yine diğer bir alıştırma olan ‘köprü alıştırması’, Grotowski’nin Doğu kaynaklarından elde ettiği bir alıştırma ortaya çıkmıştır. Grotowski’nin ilk alıştırmalarından biri olan köprü çalışmasının amacı, omurgayı, doğal olarak öne eğilme isteğine karşı çalıştırarak, bedenin geri kalan kısmını yöneten ve yönlendiren bir dümen olmasını sağlamaktır (Barba ve Savarese, 2017, s.99). Grotowski bu alıştırma Görsel 11’deki gibi Kathakali öğrencilerinin köprü kurma alıştırmasından yola çıkarak oluşturmuş ve Görsel 12’deki gibi kendi eğitim araştırmalarının parçası haline getirmiştir.

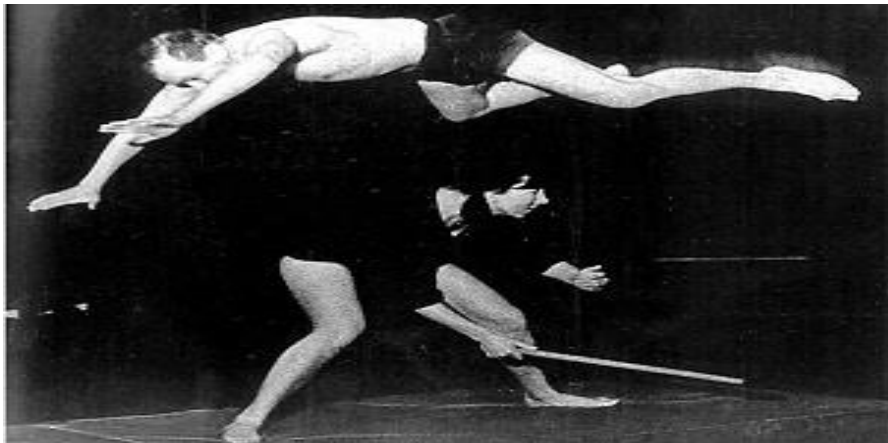


**Görsel 11.** Kathakali öğrencilerinin köprü alıştırması(Barba ve Savarese,2017)

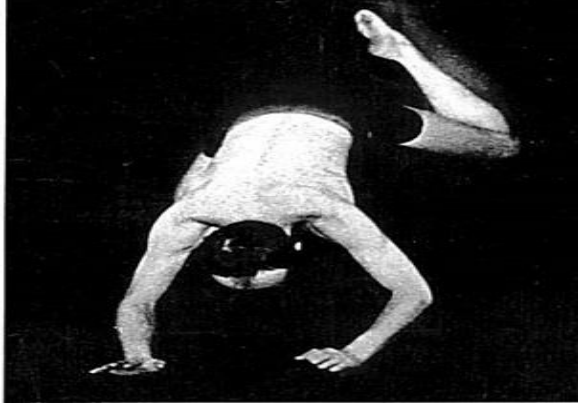


**Görsel 12.** Grotowski eğitim araştırmalarında köprü alıştırması (Barba ve Savarese, 2017)

Grotowski için akrobasi alıştırmaları oldukça büyük önem taşımaktadır. Çünkü gerçek akrobasi, bedenleri kaldırarak yer üstünde büyük hafiflikle havalanmalarını ya da hareket etmelerini sağlamaktadır. Aslında burada oyuncunun kazanması istenen şey, eylem retorini oluşturabilmesi ve sahne üstünde kararlı hareket edebilmesidir. Çünkü akrobatik hareketler, oyuncuya gücünü sına ma fırsatı vermekte, korku ve direncini yenmesini, sınırlarını aşmasını öğretmektedir. Grotowski, akrobasi çalışmalarında da Çin ve Hint tiyatrosundan akrobatik öğelere yer vermiştir (Barba ve Savarase, 2017, s. 98-100). Görsel 13, Görsel 14 ve Görsel 15'deki hareketler pek çok uygulamacının bildiği ve beden alıştırmalarında yer verilen çalışmalardan bazılarıdır.



**Görsel 13.** Grotowski eğitim araştırmalarında akrobasi çalışması  
(Barba ve Savarese, 2017)



**Görsel 14.** Grotowski eğitim araştırmalarında “akrobasi çalışması” (Barba ve Savarese, 2017)



**Görsel 15.** Grotowski eğitim araştırmalarında “akrobasi çalışması” (Barba ve Savarese,2017)

Grotowski'nin Doğu tiyatrosu uygulamalarından ya da dans çalışmalarından yola çıkarak oluşturduğu bu çalışmaların temel amacı, özel bir oyuncu anatomisi geliştirmektir. Bu süreçte ana etmen ise biçime yön veren bir dizginin yani yapaylığın işlenip gelişmesidir. Grotowski'ye göre yapaylığın işlenip geliştirilmesi seyirci kitesinin ruhunda çağrışımlar uyandıran ideogramlar (işaret ve simgeler) -sesler ve jestler- sorunudur. Yani yapaylığın diğer bir ifade ile biçime yön veren dizginin işlenip geliştirilmesi, gerçekliği kaçırılrsa da ana hatların hissedildiği biçimlerin organizma tarafından bilinçli olarak aranmasına dayanmaktadır. Bu yapaylık arayışı, vücudun her bölümü için minyatür bir partiyon oluşturan bir dizi ek alıştırmayı gerektirmektedir. Bu açıdan oyuncu, bir taraftan içinde gizli olan şeye, aşırılığa oldukça fazla yoğunlaşmalı diğer taraftan dışsal disiplini yani biçimi sağlamada, yapaylıkta, ideogram ve işaretleri oluşturulmada da o ölçüde katı olmalıdır. Çünkü etkili anlatımın bütün ilkesi burada yatmaktadır (Grotowski, 2002, s.40-41). Grotowski'nin Doğu kaynaklarından kendi çalışmalarına transfer ettiği alıştırmalar yardımıyla oyuncuda, yeni bir beden anatomisi yani biçimi elde etme sürecinin aslında bir stilizasyon ve deformasyon süreci olduğunu söyleyebiliriz. Şöyle ki; genel olarak iki aşamadan meydana gelen çalışmaların ilk adımında bedenin yeni bir forma kavuşması söz konusudur. Burada amaç, öncelikli olarak oyuncunun gündelik davranışlarda kullanmaya alıştığı dengenin, duruşların, hareket yönelimlerinin bilinçli şekilde bozulması diğer bir ifadeyle bedenin var olan gerçekliğinden uzaklaştırılması yani stilize edilmesidir. İkinci adımda ise ana hatlarıyla elde edilen beden formunda ortaya çıkan yapaylığın, başka bir sistem içinde yeni anlamlar oluşturacak şekilde jestlere, ideogramlara ve işaretlere yani gündelik dışı davranışlara dönüştürülmesi yani deformasyonu söz konusudur. Ancak Grotowski'nin bedene ve bedenin içinde bulunduğu tüm denge yasalarına meydan okumadaki stilizasyon ve deformasyon şekli ve bu süreçte kullandığı alıştırmalar tekniklikleri

Meyerhold'un çalışmalarından farklılık göstermektedir. Meyerhold'daki alıştırmaların hizmet ettiği temel düşünce, oyuncunun bedeninin (biosunun) direkt olarak oyuncu tarafından kontrol altına alınması şeklindedir ve buradaki stilizasyon ve deformasyon katı bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. Oysa bedene meydan okuma ve bedeni kontrol altına alma yolu Grotowski'de *via negativa* düşüncesi üzerine temellenmiştir. Burada, alıştırmaların oyuncunun kendini, bedenini tanıması, engellerini keşfetmesi ve yapabilitesi yüksek olan taraflarını geliştirerek bu engelleri aşması kısaca bedenini özgürleştirilmesi söz konusudur. Dolayısıyla gündelik dışı davranışların oluşturulmasında kullanılan alıştırmalar, bedenin özgürleştirilmesine hizmet etmekte bu da beraberinde stilizasyon ve deformasyon sürecinin daha esnek ve özgür bir şekilde ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

### **Eugenio Barba**

Oyuncunun sahne üzeri gündelik dışı davranışını uluslararası bir boyuta taşıyarak, davranışa kültürlerarası bir kod kazandıran kişi Eugenio Barba'dır. Grotowski ile üç yıl süren Tiyatro Laboratuvar çalışmalarının ardından bir süre yurtdışı araştırmaları yapan Barba, 1964 yılında Oslo'da Odin Tiyatrosu'nu (Nordisk Theatre-Laboratorium for Skuespillerkunst) kurmuştur. Tiyatro Laboratuvarı'nın model alındığı Odin Tiyatrosu'nda yürütülen çalışmaları üç bölüm halinde ele almak mümkündür: 1- Beden yetkinliğini sağlamak için fiziksel-akrobatik alıştırmaların yapıldığı bölüm, 2-Yerel halkla ya da azınlık gruplarıyla yapılan ve profesyonel olmayan sanatsal değişimin yani takasın yapıldığı bölüm, 3-Tiyatro Antropolojisi olarak adlandırılan ve ISTA (International School of Theatre Anthropology) toplantı ve faaliyetlerinin yürütüldüğü bölüm (Innes, 2004, s. 226; Birkiye, 2007, s.166-171).

Barba, 1979 yılında 'Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu' (ISTA) ile birlikte antropoloji araştırmalarına başlamıştır. Barba, antropoloji sözcüğü ile ilkel ya da farklı türlerin tiyatrosunu değil, örgütlü bir gösterim durumu içindeki insanın incelenmesini anlatmaya çalışmaktadır. Buradaki inceleme altına alınan en önemli nokta ise, gösterim durumundaki gündelik beden tekniklerinin yerini alan, gündelik olmayan tekniklerdir (Candan, 2003, s. 170-173). Barba'nın Hintli dansçıların kullandığı 'gündelik-gündelik dışı' (Lokadharmi-Natyadharmi) kavramlarını kendi çalışmaları için de kullanmış ve gündelik dışı beden kullanım teknikleri üzerine yoğunlaşmıştır. Barba'ya göre bedenimizi gündelik yaşamdaki kullanımımız, gösterimdeki kullanımımızdan farklıdır. Bu sebeple oyuncunun öncelikle sahne yaşamını yöneten ilkeleri bulması ardından bedeninde gündelik tekniklerin karşısındaki gündelik dışı olanları kavraması

gerekmektedir (Barba, 2017, s.13). Barba, gündelik dışı davranışların oluşturulması için ‘anlatım öncesi’ çalışmaları işaret etmiş ve bu çalışmalarda ‘kültür oluşturma’ ve ‘kültürden soyutlama’ tekniğini çalışmasının merkezine koymuştur. Oyuncu, anlatım öncesi düzeyde çeşitli oyun tekniklerinin kökeninde bulunan ve geleneksel kültürden bağımsız olarak kültürler ötesi bir fizyolojiden yararlanmakta, kodlanmış gösteri türlerinde olduğu gibi bedene biçim veren tekniği çalışmaktadır. Teknik, her ne olursa olsun bunların başında kültür oluşturma ve kültürden soyutlama başlangıç noktaları olarak görülmektedir. İlkinde oyuncular, kendilerine doğal gelen davranışı, doğdukları günden itibaren içinde büyüdükleri kültürel ve toplumsal ortamda öğrendikleri, geliştirdikleri ‘doğallıklarını’ kullanmaktadırlar. Buna kültür oluşturma denmektedir. Bu daha çok oyuncunun ruhsal durumlar üzerinden davranış oluşturma anlamına gelmektedir. İkincisinde yani kültürden soyutlamada, oyuncular, gündelik yaşamdan farklı olarak bir takım beden teknikleri kullanmaktadır. Örneğin modern ve klasik bale dansçıları, mim sanatçıları ve geleneksel Doğu tiyatrosu oyuncularını kültürden soyutlama yolu ile çalışmaktadır. Bu türlerin sanatçıları, doğallıklarını yadsıyarak başka sahne davranışları oluşturmakta ve kültürden soyutlanma sürecinden geçerek gündelik olandan farklı duruş, yürüyüş, bakış ve oturuş biçimi yaratmaktadırlar. Kültürden soyutlanma tekniği, gündelik davranışın zengin tonlarda çeşitlenmesine, dilin ses etkinliğindeki niteliğine, gerilimler akışına, tiyatroya yaşam kaynağı olan ritm ve yoğunluk değişimlerine yol açmaktadır ( Barba, 2017, s. 47-51; Turner, 2004, s.20-22). Bu tekniğin özünde ise; ağırlığın değiştirilerek beden dengesinin bozulması, hareketteki karşıtlıklara özen gösterilmesi, içe ve dışa dönük enerji kullanımıyla ilgili olan üç temel ilke bulunmakta ve bu ilkeler tüm oyuncular tarafından benimsenmektedir (Candan, 2003, s. 172-173). Denge ilkesi, günlük yaşamda bilincinde olmadan bedeni dik tutmak ve uzam içinde bu duruşla hareket etmek için kullandığımız doğal dengenin, bilinçli olarak bozulması mantığına dayanmaktadır. Öz dengenin çarpıtılması ya da dengesiz bir denge durumunun yaratılması, oyuncunun bedeninde karşıt gerilimlerin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Oyuncunun bedenindeki bu gerilimler, gündelik dışı davranışlarda farklı duruşların oluşturulmasını sağlamaktadır (Barba, 2017, s.118-121). Enerji, insanın günlük yaşamında sıradan eylemleri yapmasını sağlayan ve kısıtlı olarak kullanılan bir kaynak olarak görülürken, bir oyuncu için sahne üstünde en ufak eylemi yaparken dahi varlık göstermesini sağlayan en önemli kaynak olmaktadır. Bu bağlamda enerji ilkesi, günlük davranışlarda kullanılan enerji ile gündelik dışı davranışlarda kullanılan enerjinin birbirinden çok farklı olduğuna işaret etmektedir. Oyuncu, gündelik dışı davranışları oluştururken normal zamanda kullandığı enerjinin yüz kat fazlasını kullanmak zorundadır. Bu enerjinin gündelik dışı davranışta (ister



hareketsiz bir duruşta içe dönük olsun, ister hareketli bir eylemde dışa dönük olsun) kullanılabilmesi ancak oyuncunun zihnen ve ruhen yaptığı eyleme odaklanması ile mümkündür (Turner, 2004, s. 49-50). Karşıtlık ilkesinde, hareketin ya da eylemin karşıt yönlerde kullanılması söz konusudur. Bu ilkeye göre, kişi sola doğru gitmek istiyorsa eylemine önce sağa giderek başlar, sonra birden durur ve sola döner. Yere çömelmek isterse önce parmak ucuna kalkar sonra inip çömelir. Hareketlerin karşıt yönde kullanılması, gündelik dışı davranışlarda simetrik ve asimetrik duruşların oluşmasına bu da yeni bir fiziksel dilin meydana gelmesine neden olmaktadır (Barba, 2017, s. 235). Ancak kültürden soyutlama tekniğinde ele alınan bu üç ilkenin birbirinden bağımsız düşünülmemesi gerektiğini belirtmek gerekir. Çünkü karşıtlık, denge ve enerji birlikte var olmakta ve gündelik dışı davranışlarda bir bütün olarak ortaya çıkmaktadır.

Barba, gündelik davranışın yani jestlerin, duruşların ve hareketlerin gündelik davranıştan yola çıkılarak yeniden biçimlenmesine ve bir kod içinde saptanmasına kodlama adını vermektedir. Kodlamada gündelik teknikten gündelik dışı tekniğe bir 'eşdeğer' üzerinden geçiş durumu söz konusudur. Burada söz konusu olan eşdeğer kavramı ile anlatılmak istenen; bir davranışın ya da hareketin bir kodlama yoluyla gündelik yaşamdaki çeşitli gerilimlerin eşdeğerinin kurulmasıdır. Örneğin Doğulu oyuncular, bileğin bükülüşünü, dirseğin ve parmakların duruşunu bir kodlama yoluyla gündelik yaşamdaki çeşitli gerilimlerin eşdeğerini oluşturmaktadır (Barba, 2017, s.187-190). Barba'nın kodlama yöntemi ve kodlama esnasında kullandığı eşdeğerin aslında bir stilizasyon ve deformasyon olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü doğal bir davranışın genel hatlarından yola çıkılarak bir eş değer üzerinden yeni bir biçim oluşturulmakta ve bu biçim yeni anlamlar üretecek, yeniden bir dil meydana getirecek şekilde kodlanmakta yani biçimlendirilmektedir. Kodlamada yani gündelik dışı teknikte, ellerin, ayakların, gözlerin ve yüzün dolayısıyla tüm bedenin bu yöntemle kodlanması diğer bir ifade ile stilize ve deforme edilmesi mümkündür.

*Ellerin Kodlanması:* Konuşurken, almak, itmek, kendimize destek bulmak, okşamak gibi eylemlerde ya da verdiğimiz tepkiler esnasında eller, öncelikle de parmaklar duruş ve gerilimlerini sürekli değiştirmektedir. Bir eylem ya da tepki sırasında parmakların duruş ve gerilimleri, gözler duruma uygun bilgiyi iletmediği an değişmektedir. Bu sırada el, eylemde bulunmakta ve eylem üzerinden konuşmaktadır. Bu konuşma, her şeyi betimleyen bir kelime kadar somut olmakla beraber, ses aygıtının sürekli değişen gerilim ve tonlamalarının sonucu olan bir ses gibi sesle bir dinamizm de olabilir. Ancak ellerin gündelik yaşamdaki



hareketliliğine ve diline tiyatral bir karşılık bulunabilmektedir. Bu eşdeğer, ellerin hem konuşmasını yani kavramlar aktarmasını hem de ‘saf ses’ olarak varlık göstermesini sağlamaktadır. Özellikle Doğu Tiyatrosu’nda ellerin davranışı, simgesel değer anlamı katılarak yeniden yaratılmıştır. Örneğin Pekin Operası’nda elliden fazla el duruşu bulunmaktadır. Görsel 16’da da görüldüğü gibi bunlardan bazıları karakterin cinsiyet ve sosyal konumuna uygun el davranışlarından oluşmaktadır. Kadınlar uçlara doğru incelen ellerle hareket ederken, genç oyun kişileri başparmağı saklı tutan çekinik el hareketleri yapmaktadır. Yaşlı kişiler ve savaşçılar ise başparmağı, hareketin gücünü vurgulamak için dik tutmaktadır (Barba ve Savarese, 2017, s. 151-153).



**Görsel 16.** Pekin Operası’nda el kullanım örnekleri (Barba ve Savarese,2017)

Pekin Operası’ndaki el ve parmak kodlama, gündelik yaşamda kullanılan farklı bir ifade ve anlam oluşturacak şekilde yeniden yaratılmıştır. Elin ve parmakların gündelik kullanımından yola çıkılarak oluşturulan bu yeni anlatım, stilizasyon ve deformasyon süreci ile gerçekleşmektedir.

*Ayakların Kodlanması:* Barba’ya göre ayaklar sahibinin yaşam tarzını örnekleyen bir mikrokosmostur ve ayakların kullanım biçimi oyuncunun sahne yorumunun temelini oluşturmaktadır. Çünkü beden duruşunun nasıl olacağına ayaklar karar vermekte; el ve kol hareketleri ise buna ifade eklemektedir. Hatta oyuncunun ses gücü ve nüansları bile birçok durumda ayaklara bağlıdır. Özellikle çıplak ayağın kullanıldığı Hindistan (Görsel 17),

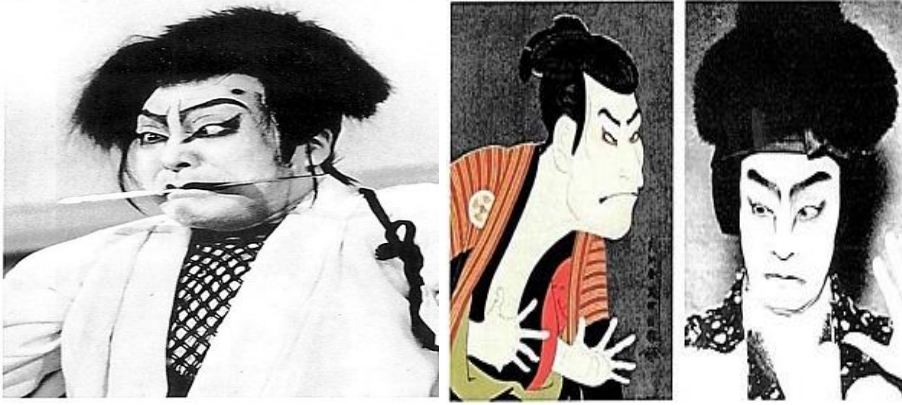
Kamboçya, Endonezya, Güneydoğu Asya'nın dansçı ve oyuncularında ayağın kodlanması oldukça net bir şekilde görülmektedir. İlk anda çıplak ayakla oynamak ya da dans etmek ayağın özgür ifadesi olarak düşünülse de, bütün kodlanmış tiyatro türlerinde çıplak ayaklar sanki değişik, özel ayakkabılar içindeymiş gibi biçimlerini değiştiren duruşlara zorlanmaktadırlar (Barba ve Savarese, 2017, s.78-79). Örneğin Görsel 17'de Hindistan'ın Kathakali dans eğitiminde, öğrencilerin temel ayak duruş çalışmaları yaptığı görülmektedir. Kathakali eğitiminde öğrencilerin ayak duruşları ve dolayısıyla yeni bir yürüyüş kodlamaları, gündelik yaşamda kullanılan farklı bir ifade ve anlam oluşturacak şekilde yeniden yaratılmıştır. Ayakların gündelik kullanımından yola çıkılarak oluşturulan bu yeni anlatım stilizasyon ve deformasyon süreci ile gerçekleşmektedir.



**Görse 17.** Kathakali'de temel ayak duruşu (Barba ve Savarese,2017)

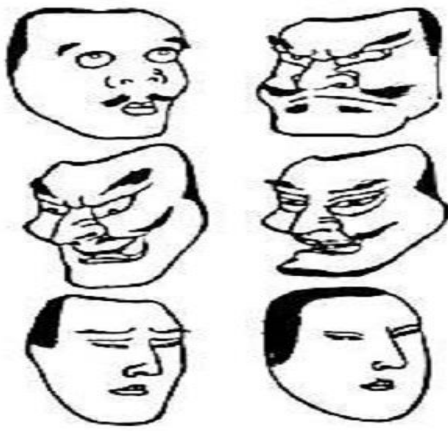
*Gözlerin ve Yüzün Kodlanması:* Kathakali, Pekin Operası, No oyuncuları oynarken gündelik yaşamda kullandıklarından farklı bir görüş kullanmaktadır. Tüm fiziksel duruşları, gövdenin kas gerilimi, ayaklardaki baskı ve denge değişmektedir. Normal bakış biçiminin değişmesi, enerjide niteliksel bir değişim olmasına neden olmaktadır. Böylelikle gündelik bakış biçimindeki basit bir değişimle bu oyuncular yepyeni bir enerji düzeyini başlatabilmektedirler. Bu şekilde fizyolojik bir kodlama yani biçimselleştirme, oyuncunun gözlerini kullanımındaki gündelik otomatikleşmeleri ortadan kaldırmasına yardım etmektedir. Bu şekilde gözleri

yönetmek mekanik bir tepki olmaktan çıkıp oyuncu tarafından bir eyleme, görme eylemine dönüşmektedir (Barba ve Savarese, 2017, s.219). Aşağıda Görsel 18’de gözün Çağdaş Kabuki oyuncularının örnek göz kodlayışları yer almaktadır.



**Görsel 18.** Kabuki oyuncusu göz kullanım teknikleri(Barba ve Savarese,2017)

Barba yüzün kodlanması ile ilgili olarak daha çok yüz ifadelerinin fizikselleşmesinden bahsetmektedir. Ona göre yüzdeki kodlamada söz konusu olan duyguların psikolojisi değil biçimlerin anatomisidir. Yüzün kodlanması yani gündelik dışına çıkarılması sürecinde yüz adalelerini geliştirmek ve ifadeyi desteklemek için farklı yaklaşımlar kullanılmaktadır. Örneğin pandomim ustaları yüz adalelerini germek için özel bir teknik uygulayarak anlatım olanaklarını gündelik sıradan davranışın sınırlarının ötesine taşımaya çalışmaktadır. Ya da No gibi tiyatrolar, çalışmalarda farklı ifade çeşitlerine dayanan maskeler (Görsel 19) kullanarak yüzün bu maskeye uygun şekli almasıyla oyuncuların kendi yüz adalelerinin tüm hareket ve anlatımlarından vazgeçmelerine çalışmaktadır (Barba ve Savarase, 2017, s.227-231). Örneğin Görsel 20’de I Made Bandem, oyuncuya, maskeyi canlı kılmak istediğinde ‘gerçek’ ile ‘yapay’ yüzleri arasında bulması gereken bağlantıyı göstermektedir.



**Görsel 19.** NoTiyatro'su maske örnekleri  
(Barba ve Savarese,2017)



**Görsel 20.** Maske çalışması  
(Barba ve Savarese,2017)

Ele alınan örneklerden de anlaşılacağı üzere Barba'nın ISTA'da yürütmüş olduğu antropoloji araştırma ve çalışmalarının hemen hemen hepsi farklı kültürlerin dans ve tiyatral uygulama tekniklerine dayanmaktadır. Bu uygulamalarda gündelik dışı davranışın nasıl oluşturulduğu ve bu davranışlarda kodlamanın nasıl yapıldığı ise yeni bir tiyatral dili meydana getirmede çıkış noktası olarak görülmektedir. Önerdiği yöntem ise gündelik davranışın stilize ve deforme edilmesiyle yeni bir biçime kavuşturulması yani kodlanmış yeni bir beden dilinin oluşturulmasıdır. Ancak burada belirtmek gerekir ki Barba'nın kodlama yöntemi, Meyerhold'dan ve Grotowski'den kullandığı alıştırmalar ve buna eşlik eden stilizasyon ve deformasyon süreci bakımından farklılık göstermektedir. Burada davranışın gündelik dışına çıkarılması yani kodlanması, kültürler arası bir geçiş düzleminde meydana gelmekte ve kültürel bir davranış kodu, başka bir kültürdeki davranış koduna o kodun alıştırmaları teknikleri vasıtasıyla aktarılmaktadır. Böylece stilizasyon ve deformasyon süreci de doğal olarak kültürlerarası kod transferininin gerçekleşmesi sürecine eşlik etmektedir.

## SONUÇ

Ateknik Üslup özellikleri gösteren 21.yüzyıl sanatında, biçimsel çeşitliliğin ön plana çıktığı, anlatımın soyutlaştığı, sınırları net olmayan, serbest ve kuralsız yaratım tekniklerinin kullanılmaya başladığı görülmektedir. Sanatçıların ele aldıkları içeriği, ilgili teknikler aracılığıyla bambaşka biçimlerde yeniden yaratmak istemeleri, sanatın da yaratım sürecinin doğasında bulunan stilize ve deforme anlatımı beraberinde getirmiştir. Stilizasyon ve deformasyon, kimi sanatlarda kullanılan tekniklere eşlik eden bir süreç olarak ortaya çıkarken, örneğin resim, grafik gibi sanatlarda başlı başına bir yöntem dönüşmüştür. Tiyatro sanatı

özelinde de Vsevolod Meyerhold, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba gibi uygulamacıların yaklaşımlarında ve çalışmalarında da stilizasyon ve deformasyon görülmektedir. Oyuncunun bedenine yeni bir plastik kazandırmayı amaçlayan yöntemlerin ortaklaştığı nokta ise gündelik davranışın gündelik dışına çıkarılması yani stilize ve deforme edilmesidir. Ancak bahsi geçen uygulamacıların stilizasyon ve deformasyon sürecinde kullandıkları alıştırma teknikleri ve davranışın transfer edilmesindeki yaklaşımları farklılık göstermektedir. Örneğin Meyerhold'a göre oyuncunun gündelik dışı davranışı oluşturabilmesi için bedenini bir makinist gibi yönetebilmesi gerekmektedir. Çeşitli alıştırma tekniklerinin yardımıyla gerçekleşen bedene meydan okuma diğer bir ifadeyle bedenini ehlileştirilmesi katı bir mekanik eğitim anlayışını da beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla davranışın transfer edilmesindeki stilizasyon ve deformasyon süreci de mekanik ve kuralları belli olan bir yapıda karşımıza çıkmaktadır. Oysa bedene meydan okuma ve bedeni kontrol altına alma yolu Grotowski'de *via negativa* düşüncesi üzerine temellenmiştir. Burada, alıştırmanın oyuncunun kendini, bedenini tanıması, engellerini keşfetmesi ve sahip olduğu becerilerini geliştirerek bu engelleri aşması kısaca bedenini özgürleştirilmesi söz konusudur. Dolayısıyla gündelik dışı davranışların oluşturulmasında kullanılan alıştırma, bedenini özgürleştirilmesine hizmet etmekte, bu da beraberinde stilizasyon ve deformasyon sürecinin daha esnek ve özgür bir şekilde ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Barba'da ise davranışın gündelik dışına çıkarılması yani kodlanması, kültürler arası bir geçiş düzleminde meydana gelmekte ve kültürel bir davranış kodu, başka bir kültürdeki davranış koduna, o kodun alıştırma teknikleri vasıtasıyla aktarılmaktadır. Böylece stilizasyon ve deformasyon süreci de doğal olarak kültürlerarası kod transferininin gerçekleşmesi sürecine eşlik etmektedir. Ancak bu üç uygulamacının çalışmalarında stilizasyon ve deformasyonun başlı başına bir yöntem önerisine dönüştüğünü söylemek pek mümkün değildir. Her ne kadar Meyerhold, stilizasyonun ve deformasyonun (groteskin) tiyatrodaki bir yöntem olarak kullanılabileceğini söylemiş ve bununla ilgili çeşitli sahneleme denemeleri yapmış olsa da, oyunculuk uygulamalarında istediği sonucu elde edememiştir. Sonuç olarak stilizasyon ve deformasyon ele alınan uygulamalarda daha çok gündelik davranışın gündelik dışı davranışa transfer edilmesine eşlik eden doğal bir yaratım süreci olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda stilizasyon ve deformasyonun bir yöntem dönüşmesinin ancak yaratıma eşlik eden doğal bir süreç olmaktan çıkartılarak, başlı başına ilke, kural ve teknikleri olan bir yapıya kavuşturulmasıyla mümkün hale gelebileceğini söyleyebiliriz.



## KAYNAKÇA

And, M. (1970). Tiyatroda 'Açık Biçim' ve Türk Tiyatrosu Bakımından Önemi. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S:1, Cilt:1, s: 19-31.

Aristoteles. (2002). *Poetika*. (Çev: İ. Tunalı). İstanbul: Remzi Kitapevi.

Barba E., Savarese N. (2002). *Oyuncunun Gizli Sanatı/Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*. Birinci Baskı.(Çev: A. Candan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Birkiye, K. S. (2007). *Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim*. (1.Basım) .Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti

Candan, A. (2003). *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Çalışlar, A. (1993). *Tiyatro Adamları Sözlüğü*. (1.Basım). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Flaszen, L.(2010). Tiyatroda Devrim İçin Hırslımız Vardı-Ludwig Flaszen'in Konuşması. *Mimesis Dergisi*. Sayı:17,Cilt:17.s:101-116.

Grotowski, J. (2002). *Yoksul Tiyatroya Doğru*. (Çev: H. Yetişkin). İstanbul: Tavanarası Yayıncılık Ltd. Şti.

Hançerlioğlu, O. (2006). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Innes, C. (2004). *Avant-Garde Tiyatro 1892-1992*. (Çev: B. Güçbilmez, A.V. Kahraman). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Karaboğa, K.(2018). *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*. İstanbul: Habitus Yayıncılık.

Kınay, C. (1993). *Sanat Tarihi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Meyerhold, V. (2014). *Tiyatro Üzerine*. (Çev: T. Kanbur). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Meyerhold, V. (1997). *Tiyatro-Devrim ve Meyerhold*. (Çev: A. Berktay). İstanbul: MitosBOYUT Yayınları.

Nutku, Ö. (1963). *Modern Tiyatro Akımları*. Ankara: Dost Kitabevi



- Nutku, Ö. (2002). *Oyunculuk Tarihi 2.*(2.Basım). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Pavis, P., 1998. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*. Canada: University of Toronto Press. ISBN: 0-8020-8163-0
- Richards, T. (2005). *Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak*. (Çev: H.Yıldız, A. Candan) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Sözen, M., Tanyeli, U. (2011), *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi AŞ. İstanbul.
- Stanislavski, K.S.(1992). *Sanat Yaşamım*.(1.Basım). (Çev: S. Taşer). İstanbul: Can Yayınları.
- Stanislavski, K.S. (1996). *Bir Aktör Hazırlanıyor*.(3.Basım). (Çev: S. Taşer). İstanbul: Papirüs Yayınları.
- Timuçin, A. (2005). *Estetik*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Turani, A.(1993). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. Remzi Kitabevi AŞ. İstanbul
- Turner, J. (2004). *Eugenio Barba*. USA: Routledge.
- Uygan, Z. (2010). *Resim Sanatında Stilizasyon ve Deformasyon*. Yüksek Lisans. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Wölfflin, H. (2015). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*. (Çev: A. Cemal). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.