

DÜNDEN BUGÜNE TİYATRO ANLAYIŞINDA DEĞİŞEN BEDEN ALGISI

Sibel ERDENK¹

ÖZET

Tiyatro, tarihi boyunca sözünü en etkili şekilde söylemenin yollarını aradı. Ama etkinin yaratılması değişen zaman, değerler, kültür, teknoloji gibi toplumu biçimlendiren dinamiklere bağlı oldu. Dolayısıyla çağdaş tiyatronun dilini ve bu dilin bir aracı olarak bedeni nasıl kullandığını anlamak için hem beden tarihine hem de oyunculuk sanatının evrilmesine genel hatlarıyla bakmak gerekir.

Beden tarihi, insanlık tarihi kadar eski, derin ve detaylıdır. Burada önemli olan sanatın bir malzemesi hatta sanatsal yaratının bizzat kendisi olacak olan bedenin, geçirdiği düşünsel, duygusal ve bunların sonucunda yaşadığı fiziksel evrimidir. Zira çağdaş tiyatronun en kuvvetli anlatım aracı olan beden, bu koşulların sonucudur. Ve sanat bedenin bu koşullarını görmeksizin onu kullanamaz.

¹ Yard. Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü Oyunculuk Ana Sanat Dalı Öğretim Üyesi, Güldeste Sok. No:4 35320, Narlıdere-İzmir. e-posta: sibelerdenk@gmail.com - sibelerdenk@yahoo.com

Beden duruşu, dans, eskrim, ortopedi ve jimnastik, beden tarihinde dönüm noktalarıdır. Ayrıca değişen alışkanlıkların, bilimin, gelenek ve kanunların da bedenin şekillenişinde rol oynadığı görülmektedir. Dolayısıyla bunlar üzerinde kısaca durmak gerekir.

İnsan bedeni sadece kaslardan ve kemiklerden oluşan canlı bir bütün olmanın çok ötesinde, duygusal varoluşların, toplumsal kalıpların ve sosyal statülerin gözle görülür olmasının bir aracıdır. Ancak bu üst bakışın kazanılması kolay olmamıştır. Herşeyden önce bedenin fiziksel işleyişi üzerine bir çeşit farkındalığın gelişmesi gerekmiştir. Bu da insanın, hayatın anlamı ve oluşumu üzerine kendine sorduğu sorularla gelişmiştir. İnsanoğlu bedensel işleyişin sınırlarını, organların işlevini merak etmeye başlamış ve doğa kanunlarının formüle edilmesi, beden üzerinde daha doğru ve ayrıntılı çalışmalar yapılması sayesinde bu farkındalığı elde etmiştir.

İnsan bedeninin evrimi sonunda ulaştığı diklik, yerçekimine karşı kazanılan bir zaferdir. Ve tarih boyunca bedensel duruş, kişinin duygularını, sosyal statüsünü ve buna bağlı olarak alışkanlıklarını ortaya koyan bir gösterge olarak algılanmıştır. Böylece beden ayakta durarak, oturarak, diz çökerek ya da yatarak, fizyolojinin, psikolojinin inanç ve geleneklerin iç içe geçtiği toplumsal kalıpların ürettiği şekiller sayesinde farklı anlamlar üretmiştir.

Bedenin dış görünüşe dayalı tarifi, uzunca bir süre, sahip olduğu uzunluk ve genişlik ölçüleriyle yapılmıştır. Dolayısıyla “yüce, heybetli, güçlü, ulu” etkisini yaratmaya çalışmak esas olmuştur. Bu da tanrısal bir etkiye ulaşma arzusundan kaynaklanmıştır. Bu nedenle bedenin dik duruşu ve buna bağlı olarak yürüme eylemi beden tarihi içinde çok önemli olmuştur. Öyle ki 15.yüzyıla 18.yüzyıl arasında Avrupa'da bebeklerin ilk adımlarını daha kolay atabilmeleri için kundaklanması, yürürken bedenin ağırlığını göğse verebilmeleri için -ki böylece beden ileri/yukarı yönelecekti- kumaş şeritlerinin giysilerin sırt kısmına dikilmesi, burjuva ve soylu çocuklara korse giydirilmesi 'sırtın dikleşmesi' için şart koşuluyordu. Dik bir sırt ise gücün, asaletin ve Tanrıya yakın olmanın bir işaretiydi. 18. yüzyılın ikinci yarısında, kundak ve korsenin reddedilip bedenin kendine etkilen kuvvetlerinin serbest bırakılması gerekliliği fikri ortaya atılana kadar da bu zorunluluk sürdü (Corbin, 2008:226) .

Bedenin biçimlenişinde toplumsal yaşantıları düzenleyen gelenekler ve kanunlar da önemli bir rol oynamıştır. Özellikle bunlar cinsel taşkınlıkları ve üreme işlevini disipline etmek için kullanılmıştır. Aslında amaç insan bedenini inanç, ahlak ve topluma karşı bir suç unsuru olmaktan uzak tutmaya çalışmaktır.

Tam da bu noktada, dinsel inançların günlük yaşama yön verdiği dönemlerde şehveti alevlendirdiği için bir bakıma 'şeytan icadı' olarak görülülen, karanlık bir eğlence şekli olan dans karşımıza çıkar. Ancak tüm yasaklamalara ve tehditlere rağmen Avrupa'da toplumun her tabakasında dans, bedeni dikleştirilmesi ve çevikleştirilmesi sebebiyle en önde gelen bedensel disiplin aracı olarak görülmüştür.

16. yüzyılla 17. yüzyıl arasında beden kültürü yeniden şekillenmeye ve kaba kuvvet yerini hünere bırakmaya başlamıştır. Bu da bedensel hareketlerin farklı biçimde şekillenip etki yaratmasına neden olmuştur. Hareket etmek, 16. yüzyılda bilimin öne çıkardığı geometri kurallarına paralel gelişmiştir. Geometrik olarak tasarlanan büyük bütünlerin bir parçası olan beden hareketleri, daha önce hiç olmayan bir düzene uyum göstermeye başlamıştır. Klasik balede koreografiyle geometri hiç olmadığı kadar yakınlaşmıştır (Corbin, 2008:199).

Aynı dönemde Avrupa'da, sadece beden hareketlerinin algılanması değil, bir insanda aranan fiziksel özelliklerin de tamamen farklılaştığı görülür. Buna neden olan şey kılıcın icadı ve eskrim sanatının doğuşudur. Artık hareketin ne kadar kuvvetli olduğu değil, hamleyi hazırlayan hareketlerdeki uzakgörüşlülük ve uyum önem kazanır. Devinimin kaynağı olarak fiziksel gücün yerini beceri, kudretin yerini marifet alır (Corbin, 2008:200).

Bedenin bu yeni meziyetlerine sahip olmak isteyen soylular için akademiler kurulmuş, beden terbiyesi için binicilik, dans ve kılıç kullanma sanatı biraraya getirilmiştir. Eğitimli bir bedenin toplum içinde önemli bir koz ve bir ayrıcalık işareti olması, bu derslerin ortaokul müfredatına alınmasına neden olmuştur. İlginç bir yenilikse tiyatronun da beden terbiyesinde bir yol olarak kullanılmasıdır. Tiyatrodan beden farklı tavırlara bürünmesine ve kontrolüne, duruş bozukluklarını düzeltmeye dair yardım alınmıştır (Corbin, 2008:206).

18.yüzyılın ortasında insan bedeni ile ilgili fikir ve uygulamalarda köklü değişimlere neden olacak yeni bir kavram belirmiştir: ortopedi. Kelimenin yaratıcısı Andry de Boisregard, aktif hareketin pasif hareketten daha yararlı olduğunu savunmuştur. Yani vücudun yapısı, korse gibi aparatlarla değil, kasların tetiklediği güçler tarafından düzeltilecek ve beden kendi morfolojisini kendisi tasarlamış olacaktır. Ayrıca bedenin güçlü ve esnek olması da meziyet sayılmaya başlandı. Böylece yapısal olarak hareketi destekleyen ve kuvveti arttıran lifler önem kazandı. Bu da 18. yüzyılın ortasına kadar kabul gören, vücut sıvılarının beden işleyişindeki en önemli unsur olduğu, fikrini tamamen yıktı (Corbin, 2008:230).

Bütün bu değişimler egzersiz yapma alışkanlıklarını da etkiledi. Egzersizden sonuç elde etmek için sık tekrarlar yapılıyor ve program dahilinde yürütülen bu çalışmalarda kuvvet ve hız ilişkisi araştırılıyordu. Yani bedenden ilk kez hesaplanmış, ileriye dönük sonuçlar bekleniyordu. Bedenin değerini ortaya koyan işaretler de aynı değildi.

18. yüzyılın ortasında yükselen burjuvazinin referanslarında artık sadece görünüşün önemli sayıldığı anlayışlar değil, üretkenliğin ön planda olduğu anlayışlar önem kazanmıştı. Yani ağırlık mizansende değil, emekteydi. Kibar ve abartılı nezaket içeren davranışlar eleştirilerin hedefi oldu. Buna karşılık önerilense “doğal” olandan yola çıkmaktı (Corbin, 2008:234).

19.yüzyılda performansa dayalı yeni bir hareket evreni belirdi. Bu “*hareketlerin geometrikleşmiş, sonuçları hesaplanan, kesin kurallara bağlanmış bir etkinlik*” olarak tarif edilen sporun evreniydi. Böylece egzersizin şekli bir kez daha değişti ama en eski değerlerden ustalık, kuvvet ya da kaba kuvvet beden hareketinden beklenen nitelikler olma özelliklerini bir müddet daha sürdürdü. Zaman içinde gelişen tekniklere ve şiddetin kontrol edilmesinin hareketlere yansımaları önem kazandı. Bu da giderek bedensel duruş için yeni bir bakışa ve profilin değişmesine neden oldu. Egzersizin etkisi ilk kez bedende bir değişim yarattı, bedenin genel görünümü ince uzun bir görünüş kazandı. Yüzyılın ilk yarısında göbek kentsoylu seçkin tabakada saygınlığını korusa da “*göğüs uzun süre göbeğin sürdürdüğü egemenliğini sarstı, öne çıktı*” (Corbin, 2011:255).

Beden tarihinde bir diğer önemli olay da üretilen kuvvetlerin hız ve zamanlarının hesaplanması oldu. Böylece devinim çözümlenmesi mümkün hale geldi. Rakamlara yansıtılan hareketler sayesinde bedenin verimi arttı. Ortaya rakamsal sonuçlar koymakla kalmayan, aynı zamanda yeni egzersizler ve hareketler yaratıp bunları zincirleme biçimde yeniden düzenleyen jimnastik tahtın yeni sahibi oldu.

19. yüzyılın ikinci yarısında, boy, ağırlık, kaslar ve hareket etme yeteneği arasındaki ilişki uyarınca, atletik olarak tanımlanan beden yüceltildi. Daha önemlisi o zamana kadar hiç üzerinde durulmayan beden ile zihin arasındaki denge vurgulanmaya başladı (Corbin, 2011:258).

Tüm bunlar, çağdaş tiyatronun bir malzemesi olarak düşünüldüğünde bedenin kendi tarihi içinde vurgulamaya değer noktalarıdır. Çünkü her biri bedenin sanatsal yaratı olma yolunda yaşadığı serüvende belirleyici olmuştur.

Kendi tarihini yazdığını bilmeden evrilen beden, tiyatronun 'olmazsa olmazı'dır. Başka bir deyişle, yaşamın gerçekliğinden yola çıkarak bir yanılısama yaratmaya çalışan tiyatro sanatının en önemli aracı oyuncusudur. Dolayısıyla tiyatronun her yeni şekillenışı oyuncunun da önceliklerini değiştirmiştir. 20. Yüzyılın öncü akımlarına kadar süren oyunculuk anlayışında ya sesin yüksekliği ve konuşmanın yarattığı etki ya da bedenin söylenen sözü destekleyecek hareket ve tavırları yansıttığı ifadeleme önemsenmiştir. Örneğin; Antik Yunan tiyatrosunda önemli olan güçlü ve temiz bir sese sahip olmaktır. Zira sahne üstünde yapılacak hareketlerin kısıtlı olması, oyunların açık havada ve arena düzeninde oynanması ve oyuncuların maskelerin ardından konuşması bunu zorunlu kılıyordu.

Rönesans'ta ise oyunculuğun tiyatro metinleri kadar önemsenmediğini, bu nedenle bu işi daha çok amatör oyuncuların yaptığını, profesyonel oyuncuların tercih edilmesininse zaman aldığını ve tercih edilme sebeplerinin de sözlerini destekleyen hareket ve tavır kullanmaları olduğunu öğreniyoruz (Nutku, 1995:58).

17. Yüzyıl Avrupası, fiziksel koşulların ve sanatı besleyen kaynakların farklılığı nedeniyle tiyatro anlayışında ve dolayısıyla oyunculuk da birbirinden tamamen farklı şekillenmiştir.

Sözgelimi; bir halk komedyası türü olan Commedia dell'Arte sadece İtalya'daki değil, birçok Avrupa ülkesindeki tiyatro anlayışını etkilemiştir. Bunun uzantısı olarak neredeyse yazara ihtiyaç duymayan, oyuncunun doğaçlama ve sözsüz oyun ile fiziksel hünerine bel bağlamış bir tiyatro anlayışı gelişmiştir. Öte yandan taht kavgaları ve iç savaştan yorgun düşen Fransa'da gelişmiş bir tiyatro yaşantısından sözedilmemektedir. Oyunculuk “güzel söz söyleme” sanatı olarak kabul edilir ve hatta bir oyuncu tiradını söylerken diğerlerinin kenarda sırasını beklemesi gerekir (Nutku, 1995:86).

17. Yüzyıl İngiltere'sinde seyircinin genç oyun yazarlarının oyunlarına ilgi göstermesi ve topluluklarının maddi olarak desteklenmesi, tiyatro yaşantısında bir hareketliliğe neden olmuştur. Ama oyunculuk anlayışı Rönesans'taki gibi sözü etkili söyleme ve jestlerle sözün anlamını destekleme, noktasında kalmıştır. Gerçekçi konuşma ve hareketler reddedilmiş, doğal olanı taklit etmek, dönemin oyunculuk anlayışını belirlemiştir (Nutku, 1995:91).

18.Yüzyılda kendini gösteren rasyonalizm, tiyatronun gerçekliğini de kendi gözünden göstermenin yolunu aramıştır. O zamana kadar süregelen “*sanatsal kalıplara dökülmüş gerçeklik*” artık “*oyunculüğün gerçekliği sergilemesi*” fikriyle yoğrulmuştur (Nutku, 1995:102).

Tiyatronun belki de ilk büyük dönüşümü bu fikirden filizlenir. Akıl çağı, oyuncusundan gerçekçi konuşmasını ve hareket etmesini istemekle kalmaz aynı zamanda karakteri çözümlemesini, duygularını yüzüne yansıtmalarını, sessizlik anlarını oynamasını, rolü yorumlarken yaratıcı olmasını da bekler. Tüm bunlar kendisinden önceki oyunculuk anlayışlarını alt üst etmekle kalmaz kendisinden çok sonra ortaya çıkacak oyunculuk yöntemlerini de derinden etkiler.

Aydınlanma Çağı düşünürlerinin, insanı, hayatı ve sanatı algılayışları tüm bu dönüşümün temelini oluşturur şüphesiz. Ancak, yaklaşık 250 yıl sonra belirecek olan oyunculuk anlayışıyla paralellikler göstermesi bakımından Diderot'un fikirleri ayrı bir önem taşımaktadır (Nutku, 1995:112).

Çağdaş tiyatronun ruhunu yansıtan betimlemeler değiştikçe, ne zaman kendini göstermeye başladığına dair ortaya atılan tarihler de farklılaşmıştır. Dolayısıyla biz burada çağdaş tiyatrodaki beden algısını değiştiren ilk fikir ve uygulamaları kriter almalıyız. Bu noktada bedeni sanatsal yaratının ana ögesi olarak kullanan sanatsal anlayış ve bazı sanatçılara değinmek gerekir.

1890'lı yıllarda oyuncuyu sahnelemenin temel ögesi olarak gören ve insan bedeninin ancak üç boyutlu bir tasarım içinde etkili olacağını savunan Adolphe Appia; her ne kadar müzik öğrencilerinin duyarlılığını arttırmak üzere geliştirilmiş olsa da tiyatro sanatına önemli katkı sağlayan bir çeşit dans jimnastiği olan “euritmi” öğretisinin yaratıcısı Emile Jacques Dalcroze; tiyatroyu öncelikle görsel bir sanat, oyuncuyu da görsel anlatımın bir aracı, bir simgesi olarak tarif eden Gordon Craig, oyuncunun bedensel olarak algılanışına dair çağdaş yaklaşımlara kaynaklık etmeleri açısından nirengi taşlarıdır. Özellikle Craig, oyunculuk hünerinin karakterin ruh durumlarıyla özdeşleşmede olmadığını, hünerin hareketleri ve sembelleri kullanmakta olduğunu savunmuştu. Batı tiyatrosunun psikolojik oyunculuk yöntemini reddedip, simgeselliği tercih ederek ardından gelecek birçok sanatçıya ilham vermişti (Candan, 1994:27-35).

Konumuzla doğrudan ilgisi olmamasına rağmen Yirminci yüzyılın tiyatrosuna yön vermesi nedeniyle Rus sanatçı Konstantin Stanislavski'nin adını anmak gerektiğini düşünüyorum. Çünkü doğalcı tiyatro geleneği ilk kez onun çalışmaları sayesinde bir oyunculuk yöntemine dönüştü. Stanislavski, oyuncudan seyircinin varlığını unutmasını, konsantrasyonu ve rolü eylemlere bölerek her birini bir yüklemle ifade etmeyi öneriyordu. Bununla birlikte yaşamının son dönemlerinde yönteminde bazı değişiklikler yaptı (Candan, 1994:155).

Doğalcı tiyatronun karşıtı bir tutum sergileyen Rus yönetmen Meyerhold da Stanislavski'nin öğrencisiydi. Meyerhold'un geliştirdiği biomekanik oyunculukta iç eylemin yerini fiziksel eylemler ve bu eylemlerin sonucunda ortaya çıkan duygusal iç tepiler aldı. Bunun yanı sıra Meyerhold'un sahne uzamında gerçekleştirdiği konstrüktivist tasarımlar, oyuncunun bedenine dikey ve yatay hareket olanağı sağlıyordu. Bu da oyuncunun bedensel olarak varoluşunda uzamın ve uzama vurgu yapan tasarımların ne denli önemli

olduğunu göstermişti. Böylece ilerde bedenın uzamsal varoluşlarını araştıracak tiyatro anlayış ya da yöntemlerine kaynaklık etmişti (Candan, 1994:64-65).

Çağdaş sanatın gerçek anlamda en önemli dönemeci avant-garde akımların ortaya çıkması olarak kabul edilir. Sanatın doğayı ve yaşamı tartışmasız yansıtmaya görevini sorgulayan bu akımlar, burjuva sınıfına, sanatın yaşamdan kopukluğuna, sanatın algılanış biçimine, mantığa her şeye karşı çıkarlar (Candan, 1994:92).

Tarihsel avant-garde akımlardan gerçeküstücülük içinde yeralan ve bir sanat eğitim kurumu olan Bauhaus'un konumuzla bağlantısı önemlidir. Oskar Schlemmer, Bauhaus'da başlattığı bir çeşit tiyatro laboratuvarında yaptığı çalışmalarla beden-uzam ilişkilerini araştırdı. İnsan bedeninin biçim ve hareket olanakları ile koreografiden yola çıkarak sahne olanaklarını inceliyordu. Rudolf Laban'ın dans dizgesini ve euritmî'yi de kullanan Schlemmer, insan bedenini tarihi boyunca yaşadığı deneylerden çok farklı bir araştırmanın aracı haline getirmişti. Bu çalışmalar sonucunda tiyatronun daha önce üzerinde durulmamış anlatım olanakları da ortaya çıktı (Candan, 1994:115).

Batı tiyatrosu geleneğini sorgulayan çalışmalar yapan ve tiyatro sanatının köklerine dönmesini savunan Antonin Artaud ve Grotowski özellikle 1960'larda etkilerini arttıran iki isim olarak karşımıza çıkar. Onlar da çağdaş tiyatro anlayışını ilkel ve törensel oyun biçimine yönelip, tiyatronun "now and here" yani "şimdi ve burada" koşulunu yaratarak etkilemişlerdir. Bu, oyun anının kendi adına yaşanan anlık bir gerçeklik olarak vurgulanmasıdır. Böylece niteliği tamamen değişen tiyatronun oyunculuk anlayışı da bir kez daha bütünüyle değişmiş olur (Candan, 1994:175).

Özellikle Grotowski'nin oyuncuyu tiyatronun asal ve önde tutan anlayışı, kendi oyunculuk yöntemini varetmesine neden olmuştur. Oyuncuyu her türlü koşullamadan kurtarıp özgürleştirmeye dayalı bir bedensel çalışma içine sokmuş, bunun için birçok yöntemi biraraya getirmiştir. Örneğin; bir yandan Ortaçağ meditasyon tekniklerini kullanırken, bir yandan euritmiden yararlanmıştı. Aynı zamanda Hint Kathakali ve Japon geleneksel oyunculuk örneklerini kullanmış öte yandan Wilhelm Reich, William James gibi psikologların kuramlarından faydalanmıştır. Kendisinden sonra gelen ardılları da bu devingen ve sürekli araştıran anlayışı muhafaza etmişler ve yöntemi başka yönlere doğru ilerletmişlerdir.

Grotowski'nin çağdaş tiyatro anlayışına bir diğer katkısı da oyun alanının düzenlenmesi üzerine olmuştur. Her ne kadar çalışmalarının ilerleyen dönemlerinde bu tip düzenlemelere yer vermese de ilk çalışmalarında gerçekleştirdiği, oyunu seyirciye yaklaştırma odaklı arayışları, sadece çağdaş tiyatronun değil, kendisine alternatif yollar arayan birçok sanat dalının kullandığı bir deneyimleme olmuştur (Candan, 1994:198). Böylece tiyatronun en etkili noktası olan oyuncunun sesi, bedeni ve duygusunun canlı olarak görülmesi özelliği izleyicinin içine kadar girmiştir.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında modern-sonrası olarak adlandırılan sanatta, yinelemeler, kopukluk, mekânsal özgürlük, izleyiciyle kurulan doğrudan iletişim, yaratının malzemesi olarak kullanılan nesnenin bizzat yaratının kendisine dönüşmesi gibi özellikler belirmiştir ve sanat yapıtındaki biçim-öz ilişkisinde, biçim ağırlık kazanmıştır. Arayışlar da biçimsel varoluşlar şeklinde gelişmiştir.

1933 yılında Bauhaus sanatçılarından bazılarının Amerika'ya yerleşerek 'Black Mountain' kasabasında kurdukları küçük bir sanat okulundan yankılanan “sanatta aslolan biçimdir” öğretisi hızla yayılmaya başlar. Öyle ki bu öğretisi resimden müziğe, danstan rejiiye ve tüm sanatlara yansdı. 1960 sonlarından başlayarak görsellikle uzamın ağır bastığı ve sanatlar arasındaki sınırın ortadan kaldığı eserler baş gösterdi (Candan, 1994:251).

Böylece sanatın her bir dalının kendini varetmek için yaptığı alternatif arayışların en kuvvetli malzemesi yine insan bedeni olur. Üstelik beden ilk kez sanatın sadece malzemesi değil bizzat kendisidir. Beden, kimi zaman bir Body Art (Vücut Sanatı) gösterisinde, toplumun baskıladığı saldırganlığı açığa vurmanın bir göstergesi olarak teşhir edildi, kimi zaman Happening'in yaşamla sanat arasındaki çizginin özellikle bulanıklaştırılarak ve izleyiciyle arasındaki tüm sınırları kaldıran yeni anlayışın özgür anlatım yöntemi olarak kullanıldı. Bu alternatif arayışların içinde Performance Art (Gösteri Sanatı) belki de sanat etkinliklerini görsel iletişime dönüştürmeyi hedeflemesi, bunu yaparken tiyatro, dans, müzik ve tüm görsel sanatlardan faydalanması ve etkinlik alanını sınırlamaması nedeniyle çağdaş sanatın ilerleyişinde diğerlerinden daha etkili oldu. Elbette en temel malzemesi yine bedendi (Atakan, 2008).

Bedenin hem fiziksel yetkinliğinin en üstte olduğu hem de anlatımın bir aracı olarak duygusal etki yarattığı sanat dalı şüphesiz dandır. Çağdaş tiyatrunun yaratmaya çalıştığı özgün ve yenilikçi dilinde dansın çalışma yöntemleri de sıkça başvurulan bir kaynak oldu. Aynı şekilde tiyatrunun dramatik yanı ve bunun bedensel karşılıklarını arama da dansın malzemesine dönüştü. Dans tiyatrosu, hareket tiyatrosu, fiziksel tiyatro ve diğerleri de bu ilişkiden temellendi.

İnsan, bedenine bir takım şekiller vererek, anlamlar üretebildiğini tarihin uzak zamanlarından bu yana hep farkındaydı. Sanatın bir malzemesi olarak kullanılmaya başlandığında beden artık bir dile dönüşmüş oldu. Ancak sanatın kullandığı araçlar değiştiğinde bedenin şekillenışı de değişti, çeşitlendi, karmaşıklaştı.

Beden ve tiyatro hâlihazırda hem kendilerinin ve hem de yanyana gelerek sanatın/tiyatro sanatının bir aracı olarak bedenin tarihini yazmaya devam ediyorlar. Bizler de onları anlamaya çalışıyoruz.

KAYNAKÇA

ATAKAN, N., (2008). **Sanatta Alternatif Arayışlar**, Karakalem Kitabevi, İzmir.

CANDAN, A., (1994). **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, YKY, İstanbul.

CORBİN A., COURTINE J. ve VIGERELLO G., (2008). **Bedenin Tarihi-1**, çev. Saadet Özen, YKY, İstanbul.

CORBİN A., COURTINE J. ve VIGERELLO G., (2011). **Bedenin Tarihi-2**, çev. Orçun Türkay, YKY, İstanbul.

NUTKU, Ö., (1995). **Oyunculuk Tarihi**, YKY, İstanbul.