

**40. Oyuncunun Sanatında Temel Bir Çalışma Alanı Olarak Enerjik Beden<sup>1</sup>****Ezgi UZŞEN<sup>2</sup>**

**APA:** Uzşen, E. (2024). Oyuncunun Sanatında Temel Bir Çalışma Alanı Olarak Enerjik Beden. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (Ö14), 728-736. DOI: 10.29000/rumelide.1454567.

**Öz**

Bu çalışma içinde sahne üzerindeki hakikatin temel koşulu nedir? sorusu çeşitli vücuda getirme süreçleri ve mevcudiyet kavramından hareketle açıklanmaya çalışılmıştır. Oyuncunun göstergesel bedeni ve oyuncunun görüngüsel bedeni arasındaki ilişki kimi zaman birinin diğerine üstün geldiği, günümüzde ise karşılıklı bir etkileşim içinde ve parçalanamaz bir aradalığıyla titrestiği şekillerde ortaya çıkmaktadır. Çalışma içinde radikal mevcudiyet kavramı, oyuncunun görüngüsel bedenini enerjetik bir biçimde ortaya koymasıyla ortaya çıkan ve seyirciyle etkileşen dönüştürücü bir güç olarak ele alınmıştır. Radikal mevcudiyette iletişim söz konusudur. Seyirci oyuncuyu sadece bir güç kaynağı olarak algılamaz. Oyuncunun enerjik bedeni bulaşıcı niteliğiyle seyirci tarafından dönüştürücü bir güç olarak, enerjik düzeyde iletişime geçtiği bir olgu şeklinde algılanır. Burada söz konusu nitelik oyuncunun sahnesel varlığının temelini oluşturan enerjisidir. Çalışma içinde enerji, gündelik-dışı enerji ve oyuncunun bu bağlamda çalışması üzerinde durulmuş, ISTA'nın araştırmalarından hareketle gündelik-dışı enerji kalitesini oluşturmakta üç temel yasadın söz edilmiştir. Oyuncunun bu ekonomik olmayan kalite üzerinde çalışması da oyuncunun bağımsız alanı olarak ele alınmıştır. Oyuncu pragmatik yasalar bağlamında alıştırma yoluyla tekrar tekrar çalışarak adeta ikinci bir sinir sistemi geliştirmektedir. Bu ikinci sinir sistemi çalışma içinde oyuncunun enerjik bedeni olarak anılmıştır. İşte bu çalışma sahne üzerindeki hakikatin temel koşulunu rolden, karakterden, yönetmenin ya da gösterimin isteklerinden önceki bu düzeyde, oyuncunun enerjik bedeninde tanımlamıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Oyuncu, Enerji, Enerjik beden.

<sup>1</sup> **Beyan (Tez/ Bildiri):** Bu makale "Enerjik Bedenden Performansa Oyuncunun Çalışması ve Bir Sahneleme 'Not B' (Beckett Değil)" isimli sanatta yeterlik tezi çalışması kapsamında üretilmiştir. Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.

**Çıkar Çatışması:** Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.

**Finansman:** Bu araştırmayı desteklemek için dış fon kullanılmamıştır.

**Telif Hakkı & Lisans:** Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.

**Kaynak:** Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.

**Benzerlik Raporu:** Alındı - Turnitin, Oran: %2

**Etik Şikayeti:** editor@rumelide.com

**Makale Türü:** Araştırma makalesi, **Makale Kayıt Tarihi:** 16.02.2024-**Kabul Tarihi:** 20.03.2024-**Yayın Tarihi:** 21.03.2024; **DOI:** 10.29000/rumelide.1454567

**Hakem Değerlendirmesi:** İki Dış Hakem / Çift Taraflı Körleme

<sup>2</sup> Öğr. Gör., Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Sahne Sanatları Bölümü / Lecturer, Anadolu University, School of Music and Drama, Performing Arts Department (Eskişehir, Türkiye), euzsen@anadolu.edu.tr, **ORCID ID:** 0000-0001-5985-5167, **ROR ID:** https://ror.org/05nz37n09, **ISNI:** 0000 0001 1009 9807, **Crossreff Funder ID:** 501100008770

## The Energetic Body as a Fundamental Working Area in the Actor's Art<sup>3</sup>

### Abstract

What is the basic condition for truth on stage? This study aims to explain this question based on various processes of embodiment and the concept of presence. The relationship between the performer's semiotic body and the performer's phenomenal body sometimes appears in ways where one prevails over the other, and today, they vibrate in interaction and indivisible coexistence. In this study, radical presence was defined as a transformative power that appears when the performer energetically reveals their phenomenal body and interacts with the spectator. The spectator does not perceive the performer merely as a source of force. They experience the performer's energetic body as a transformative power, a phenomenon with which they communicate at an energetic level. The quality in question here is the performers' energy, which forms the basis of the performer's stage presence. This study emphasized energy and the performer's work in the context of extra-daily energy. The performer's work on this non-economic quality, on the energetic body, is also regarded as their independent field. The performer develops a second nervous system by working repeatedly through exercises on extra-daily energy in the context of pragmatic laws. This study refers to the performer's energetic body as a second nervous system.

**Keywords:** Performer, Energy, Energetic body.

### Giriş

Franco Ruffini'nin Stanislavsky'nin "Sistemi" başlıklı makalesinde Stanislavsky'nin son dönem araştırmalarını referans alarak sorduğu soru bu çalışmanın başlangıç noktasını belirlemiştir. "Rolden önce karakter vardır. Karakterden önce ne vardır? Sahne üzerinde hakikatin temel koşulu nedir?" (Barba & Savarese, 2017, 305). Karakterden önce, rolden, teksten, provadan önce oyuncunun çalışmasını belirleyen bir evren olabilir mi? Oyuncunun sanatında bağımsızlık söz konusu olabilir mi? Bu ve benzeri soruların sorulabilmesi için Batı tiyatrosu 20. yüzyılın devrimci tiyatro insanların çalışmalarını beklemiştir.

Tiyatronun tiyatrosallaşması, bir başka deyişle tiyatronun özgürleşmesi olarak anılan döneme kadar tiyatro sanatında hâkim estetik Klasik temsil estetiğidir. Bu estetik yaklaşımın temeli Aristoteles'in Poetikasında atılmıştır.

<sup>3</sup> **Statement:** This article has been produced within the scope of the thesis titled "From Energetic Body to Performance, the Work of the Actor and a Staging 'Not B' (Not Beckett)". It is declared that scientific and ethical principles have been followed in the preparation process of this study and that all the works used are stated in the bibliography. It is declared that scientific and ethical principles were followed during the preparation process of this study and all the studies utilised are indicated in the bibliography.

**Conflict of Interest:** No conflict of interest is declared.

**Funding:** No external funding was used to support this research.

**Copyright & Licence:** The authors own the copyright of their work published in the journal and their work is published under the CC BY-NC 4.0 licence.

**Ethics Statement:** Ethical permission was granted by Ardahan University Ethics Commission with the decision dated 25.09.2023 and numbered 2023-2ÖNP-0074.

**Source:** It is declared that scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study and all the studies used are stated in the bibliography.

**Similarity Report:** Received – Turnitin/ Ithenticate, Rate: %2

**Ethics Complaint:** editor@rumelide.com

**Article Type:** Research article, Article Registration Date: 16.02.2024-Acceptance Date: 20.03.2024-Publication Date: 21.03.2024; DOI: 10.29000/rumelide.1454567

**Peer Review:** Two External Referees / Double Blind

Klasik temsil estetiği, referans alınacak bir dış gerçeklik algısına temellenir. ...temel olan taklit yoluyla gösterilecek ya da gösterilmeyecek bir gerçekliktir. Descartes'in bilinç ile nesne arasında yaptığı ayırmadan beslenen ve Rönesans'la birlikte gelişen bu temsil anlayışında esas olan bir gerçekliği göstermektir. Sanat gerçekliği göstermek için kavratmaya çalıştığı gerçekliğe bağlı bir "anlamsal dizge" oluşturur. (...) estetik algıda bütün biçimleme araçları temsilin hizmetindedir; algılanan gerçeklik betimlenerek, anlatılarak yeniden üretilir (Karacabey, 2007, 122).

Dramatik form görsel olan ve dilsel olan arasındaki gerilim nedeniyle bir sorun olarak görülene kadar klasik temsil estetiği, dolayısıyla Aristoteles etkisi oyuncunun alanında da etkisini sürdürmüştür. "Eserleri 18. yüzyıla gelinceye kadar, önce kilisede sonra da akademik ortamlarda kanun niteliğine geçen Aristoteles'in dramatik yapının birincil sahipliğini ve dolayısıyla yarattığı eseri denetleme yetkisini şaire vermesinden hareketle, oyuncuyu yazarın kuklası olarak görmeye yönelik eğilim her zaman baskın olmuştur" (Karaboğa, 2018, 40). Oyuncu her ne kadar Karaboğa'dan aktardığımız gibi metinle ilişkisi içinde sözel anlamın taşıyıcısı olarak kabul edilse de 18. Yüzyılın ikinci yarısına kadar onun hem görüngüsel bedeni hem de göstergesel bedeni üzerinde tartışmalar mevcuttur.

18. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde ise Erika Fischer-Lichte'ye göre Alman tiyatrosunda iki önemli değişiklik oyuncunun görüngüsel bedeninin göstergesel bedeni lehine tasfiye edilmesine öncülük etmiştir. Bu iki önemli değişiklik edebiyat tiyatrosunun ortaya çıkması ve gerçekçi-psikolojik oyun sanatının geliştirilmesidir (Fischer-Lichte, 2016, 133). Bu dönemin tiyatrosunda egemen olan yazar ve eseridir. Bu noktada oyuncudan beklenen bir karaktere dönüşmesidir. Oyuncu görüngüsel bedeninden hiçbir iz kalmayana dek bir göstergeye dönüşmelidir.

Yeni oyun sanatı oyunculara yazarın metinde belirttiği ifadeleri (temsil edilen karaktere ["dramatis personae"] ait olan duyguları, ruhsal durumları, düşünce şekillerini ve özgül nitelikleri) kendi bedenlerinde veya bedenleriyle dışa vurma imkânı sunmalıydı. O, oyuncunun dünyadaki bedensel varoluşunu ve sahnedeki görüngüsel bedenini yıkmasını ve böylece onun mümkün olduğunca dramatik bir karakterin ruhsal durumunu ve duygularını gösteren bir "metin" haline dönüşmesini sağlamalıydı. Dolayısıyla oyuncunun görüngüsel bedeni ile onun bir karakteri canlandırması arasındaki gerilim ikincisi -yani karakterin temsiliyeti- lehine ortadan kaldırılmıyordu (Fischer-Lichte, 2016, 133).

18. yüzyıl tiyatro kuramcıları 17. yüzyıl Querelle tartışmalarında tiyatro karşıtlarının üstünde durduğu oyuncunun görüngüsel bedeninden kaynaklanan zararlı etkiyi/cazibeyi bertaraf etmek üzerinde durmuşlardır. Böylece tiyatro sanatında oyuncunun alanına, karakterin temsiliyeti bağlamında vücuda getirme kavramını da sokmuş olurlar. Bu vücuda getirme kavramı, tiyatronun edebiyatla sıkı bağlarının sürdüğü bir döneme aittir. Hem oyuncunun icrası hem de seyircinin algıları oyun metninin dikte ettikleriyle sınırlıdır.

20. yüzyıla, tarihsel avangartlar dönemine gelindiğinde klasik temsil anlayışında başlayan krizle birlikte teatrallik kavramı gündeme gelmiştir. Bu dönemin tiyatro insanları, tiyatronun özerkliği düşüncesinden hareketle tiyatronun kendi sahnesel araçlarını dilsel olanın (edebiyat dünyasına ait olanın) önüne koymuş, oyuncu ve seyirci ilişkisini yeniden tanımlamaya başlamıştır. Bu ilişki metinden, daha doğrusu anlamsal olanın eksiksiz iletilmesi düşüncesinden bağımsızlığını kazandığı ölçüde oyuncunun alanında eğitim çalışmaları, yöntem araştırmaları da gündeme gelmiştir.

Barba'ya göre, oyuncu ve seyircinin teatral deneyimi ile ilişkili olarak bir bölünme yaratan 20. yüzyılın tiyatro devrimcilerinden Meyerhold olmuştur.

Tiyatro çalışmalarında bir çeşit bölünme yaratmanın yolunu bulan, hem tiyatroyu icra eden, hem de izleyenler için potansiyel enerjileri serbest bırakan Meyerhold oldu. (...) Meyerhold, oyuncunun "plastik eylemler"inin nasıl ve neden karakterin sözleriyle uyum içinde olmak zorunda olmadıklarını

açıkladı. ...oyuncunun bu iki davranış düzeyini bilinçli olarak nasıl biçimlendirebileceğini, kendi hareketlerini, sözleri resmetmek zorunda olmadan, onlarla yeni bir ilişki kuran bir mantığa uygun olarak tasarlayabileceğini gösterdi (Barba & Savarese, 2017, 40).

Meyerhold'u Barba'nın deyişiyle tiyatro bölünmesine getiren kendi çağında hâkim olan ve Halet-i Ruhiye Tiyatrosu olarak adlandırdığı natüralist anlayıştı. Bu estetik yaklaşımda da oyuncu oyun metninden gelen verileri kullanmakta ve gerçeğe benzerlik bakımından adeta bir fotoğrafçı duyarlılığında çalışmaktaydı. Oyuncu ve seyirci hala oyun metninin boyunduruğu altındaydı. Bu durumda hiyerarşinin tepesinde hala seyircilerle iletişim kurması beklenen yazar bulunuyordu. Meyerhold bu anlayışın '*gücünü reenkarnasyon sanatından alan oyuncular*' yarattığını dile getirmiştir.

... bu durum hem makyaj bilgisi hem de dili çeşitli vurgu ve lehçelere uydurma becerisi gerektirir, ancak burada plastik aksiyona yer yoktur. Oyuncudan, çirkin ve kaba bir temsilden kaçınmak için estetik bir algı geliştirmek yerine, kendi benliğinden çıkması istenir. Oyuncu günlük hayatın ayrıntılarını gözlemleyen bir fotoğrafçı duyarlılığındadır. (...) Natüralist tiyatro oyuncunun, doğrudan ve açıkça belirtilmiş bir anlatım biçimi edinmesini ister; anıştırmaya ya da bilinçli eksik anlatıma yer vermez (Meyerhold, 2014, 6).

Meyerhold bu tür tiyatronun seyircinin algısını da küçümsediğini söylemektedir. Hatta ona göre bu tür tiyatro (natüralist tiyatro) seyircinin sahnede zekice kurgulanan konuşmaları anlama kapasitesini dahi reddetmektedir.

Meyerhold'un yeni tiyatrosu ise metnin hakimiyeti karşısına oyuncuyu ve seyirci ilişkisini merkeze alan ve hem oyuncu hem de seyirci algısında özgürlüğün peşine düşen bir tiyatrodur. Meyerhold bu özgürlüğü hem oyuncuların eğitimi ve bedenselliği ile hem de sahnelemede seyircinin algısının özgürce dolaşabileceği bir estetik bütünlükle sağlamıştır.

Meyerhold'un geliştirdiği ve "biyomekanik oyunculuk" diye anılan alıştırmalar, sadece verili anlamları iletmeye yarayan birer gösterge değildir; onlar daha çok bedeninin belirli hareket alanlarına odaklanarak onun hareketliliğini, yani "seyirciye bulaşan" ve onu "dönüşlü bir şekilde uyabilen" bir yapıyı ortaya çıkarırlar. Burada birbirinden farklı anlam yaratma süreçleri söz konusudur. Oyuncunun kendi bedeninin maddeselliğini güçlü bir şekilde vurgulaması, seyircilerin algıları doğrultusunda tamamen yeni anlamlar oluşturmasına, yani onun "yeni bir anlamın yaratıcısı" haline gelmesine izin verir. (Fischer-Lichte, 2016, 139).

Fischer-Lichte, Meyerhold'un yeni oyun sanatı kavramıyla daha önce sözü edilen 18. yüzyılın vücuda getirme kavramını tersyüz ettiğini belirtir. Daha önce değinildiği gibi 18. yüzyılın vücuda getirme kavramı metinden gelen verilere göre oyuncunun görüngüsel bedeninden hiç iz kalmayınca kadar bir gösterene, göstergesel bedene dönüşmesine odaklanmıştır.

Vücuda getirme kavramı çerçevesinde, sadece seyirciler oyuncuların eylemlerindeki göstergeleri çözümledikleri sürece oyuncuların seyircilere etki ettiğinden bahsetmek mümkündür. Fakat yeni oyun sanatında oyuncunun dönüşlü olarak uyarılan ve hareket eden bedeninin seyirciye dolaysız bir etkide bulunduğu düşünülür. (...) onların hareketlerinin seyircide karşılık verme tepkisine ve kendince yeni anlamlar üretme itkisine yol açan bir çeşit uyarıcı işlevi gördükleri varsayılır. İlk durumda performatifleşme süreci ifade etmekle sınırlıyken, artık onun etkili bir gücü olduğu kabul edilir (Fischer-Lichte, 2016, 140).

20. yüzyılın ikinci yarısında ise sahnelemelerde avangartlardan farklı olarak, örneğin Meyerhold'un biyomekanikliğinde olduğu gibi, oyuncunun bedeni mutlak kontrol edilebilen bir makine gibi düşünülmemiştir. Bu dönemde oyuncunun görüngüsel bedeni ve göstergesel bedeninden yola çıkmışlardır. "Oyuncunun/sanatçının bedenini kullanması her zaman onun bedensel olarak dünyada var olmasına bağlıdır. Böylece altmışlı yıllardaki sahnelemeler vücuda getirme kavramını yeniden tanımlamışlardır" (Fischer-Lichte, 2016, 140).

Erika Fischer-Lichte *performatif dönemeç* diye adlandırdığı bu dönemden günümüze vücuda getirme kavramını *algısal çokdurumlulukla* ilişkili olarak ele alır. Seyircinin algısı görüngüsel beden ve oyun kişisi arasında gidip gelir. Sahnede canlandırılan kişi oyuncunun özgül varoluşuna bağlıdır. Böylece seyircinin algısı kurgusal olan ile oyuncunun özgül varoluşu arasında titreşir. “Vücuda getirme kavramı, bedenin bir nesne, konu, tema, sembol oluşturmak için bir kaynak, gösterge oluşumu için bir malzeme, kültürel izlerin bir ürünü olarak işlev görmesi ve o şekilde değerlendirilebilmesinin başlıca koşuludur” (Fischer-Lichte, 2016, 153).

### Radikal Bir Mevcudiyet

Giriş bölümünde anlatıldığı gibi oyuncunun göstergesel ve görüngüsel bedeni üzerine tartışmalar ikisinin birbiri ile ilişki içinde olduğu olduğu noktaya taşınmıştır. Bu noktada Erika Fischer-Lichte performatif estetik bağlamında mevcudiyet kavramıyla ilgilenir. Mevcudiyeti çeşitli vücuda getirme süreçleri ile ilişki içinde üç başlıkta değerlendirir: *zayıf bir mevcudiyet kavramı, güçlü bir mevcudiyet kavramı, radikal bir mevcudiyet kavramı*.

Birincisi, oyuncunun görüngüsel bedenine işaret eder. Oyuncunun şimdiliğinden kaynaklanır. Bu zayıf bir mevcudiyet kavramı olarak tanımlanabilir. İkincisi mevcudiyetin, oyuncunun mekanı kontrol edebildiği ve seyircinin dikkatini kendine çektiği biçimdir. Seyirci burada oyuncudan yayılan ve dikkatini tamamen oyuncuya çeken bir güç duyar ve oyuncuyu bir güç kaynağı olarak algılar. Seyirci oyuncunun mevcudiyetini alşılmadık bir yoğunlukla deneyimler. Bu da güçlü bir mevcudiyet kavramı olarak tanımlanabilir. Çeşitli vücuda getirme stratejileri oyuncunun mevcudiyetiyle bir araya geldiğinde seyirciye etki eden ve nihayetinde seyircinin de enerjik bir yanıt verdiği türde bir enerjiyi dolaşıma sokar. Bir başka deyişle seyirci de kendini şimdi ve buradada mevcut olarak hisseder. Oyuncu görüngüsel bedenini ve enerjisini ortaya koyduğunda vücuda gelmiş bir tin olarak görünür. (...) Dolaşımdaki enerji dönüştürücü bir güç, bu anlamda yaşam gücü olarak algılanır. Bu da radikal bir mevcudiyet kavramı olarak tanımlanabilir (Fischer-Lichte, 2014, 34).

Görüleceği üzere radikal mevcudiyette iletişim söz konusudur. Seyirci oyuncuyu sadece bir güç kaynağı olarak algılamaz. Oyuncunun enerjik bedeni bulaşıcı niteliğiyle seyirci tarafından dönüştürücü bir güç olarak, enerjik düzeyde iletişime geçtiği bir olgu şeklinde algılanır. Radikal bir mevcudiyet hem seyirci hem oyuncu tarafından deneyimlenir. Bu durumda bu türde bir mevcudiyeti sadece oyuncunun görüngüsel bedeninin şimdiliği ile ilgili değil aynı zamanda onun oyuncu tarafından yaratılan ve seyirciyle etkileşime geçen özel bir niteliğiyle ilgili olduğunu söylemek mümkündür. Burada söz konusu nitelik oyuncunun sahnesele varlığının yani üçüncü anlamıyla ele aldığımız mevcudiyetinin temelini oluşturan enerjisidir.

Erika Fischer-Lichte Eugenio Barba'nın bu özel nitelikte adeta takıntılı bir şekilde ilgilendiğinin altını çizer. Barba yönettiği yapımlarda, Ulsulararası Tiyatro Antropolojisi Okulu'nda yönettiği araştırmalarda ve kültürlerarası çalışmalarında sıklıkla radikal mevcudiyet kavramının temelindeki bu özel niteliğin üzerinde durmuştur.

Barba'ya göre mevcudiyet olgusu yukarıda alıntılıdığımız gibi sadece oyuncunun görüngüsel bedeninin şimdiliğiyle ya da mekana hakim olan ve dikkatleri üzerine toplayan bir bedensellikle tanımlanamaz. Barba'ya göre çeşitli vücuda getirme süreçleri oyuncunun mevcudiyetiyle ilişkili olarak her zaman enerji ile ilişkilidir. Ona göre oyuncunun sahne bağlamında yeni türde bir enerji üretmesi, bir enerjik beden ortaya koyması gereklidir. Bu özel nitelik yani enerji dolayısıyla enerjik beden oyuncunun ifade öncesi çalışmasının konusudur.

## Enerjik Beden

Burada kısaca bir sistemin iř yapma becerisi, kuvvet olarak tanımlayabileceğimiz enerjiyi oyuncunun alanında nasıl tanımlayabiliriz?

Oyuncunun enerjisi kolay tanımlanabilir bir nitelikler, oyuncunun sinir ve kas gücüdür. Bu gücün salt varlık gösterişi, her canlı bedende doğal olarak var olduğuna göre özellikle ilginç değildir. İlginç olan, bu gücün çok özel bir bağlam içinde, yani tiyatrodaki yoğunluğudur. Yaşamlarımızın her anında bilerek ya da bilmeyerek enerjimizi biçimlendiririz. Bu günlük enerji kullanımından başka, bir de hareket etmek, eylemde bulunmak ve varlık göstermek ve çevredeki dünyaya katılmak için değil ama etkili tiyatral biçimde hareket etmek, eylemde bulunmak ve varlık göstermek için fazladan kullandığımız enerji vardır (Barba & Savarese, 2017, 165).

Taviani, tiyatro bağlamında ve oyuncunun alanında kullanılan bu özel türde enerjiyi Barba ve ISTA'nın bulgularından yola çıkarak gündelik-dışı enerji olarak tanımlamaktadır. İnsan davranışı gündelik hayatın içinde en az enerji ile en çok iř prensibine göre örgütlenmiştir. Yani enerjinin kullanımında bir ekonomi söz konusudur. Ancak oyuncunun alanına gelindiğinde yukarıda ele alınan radikal mevcudiyet kavramıyla ilişkili olarak, seyirciyle etkileşimi mümkün kılan özel türde bir enerji kullanımı söz konusudur. Oyuncunun seyircide dönüştürücü bir etki yaratması ister görüngüsel ister göstergesel bedeni, isterse bu ikisi arasında gidip gelen çoklu durum söz konusu olsun, bu özel kullanıma bağlıdır.

Bu noktada oyuncunun gösterim anında ve öncesinde iř yapma becerisini yani enerjisini gündelik hayatın ekonomiye dayanan prensiplerine göre değil, sahne yaşamının ekonomik olmayan, fazladan sayılan, tasarlanıp biçimlendirilebilen ve üzerinde çalışabildiği prensiplere göre kullanması gerekir.

Barba ve çalışma arkadaşlarının ISTA'da yaptığı özellikle uzak doğunun gösterim türleri üzerine kültürlerarası araştırmalar sonucunda doğunun oyuncusunun gündelik beden teknikleri dışında beden teknikleri üzerinde çalışarak gündelik-dışı bir enerji kalitesine ulaştıkları ve bunun sahne sanatlarında bir ortaklığa karşılık geldiği bulgulanmıştır. Barba'nın araştırması bu ortaklığın giriş bölümünde değinilen tiyatronun tiyatrosallaşması bağlamında ortaya çıkan yöntem araştırmaları sonucunda batı oyuncusunun sahnesele varlığında da benzer prensipler üzerinde durulduğu sonucuna varmaktadır. Bu temel prensipler Grotowski tarafından pragmatik yasalar olarak adlandırılmıştır. "Pragmatik yasalar belli durumlara ulaşmak, belli sonuçları almak ya da belli gerekli bağlantıları kurmak için nasıl davranmamız gerektiğini gösterir. Bize bir şeyin nasıl çalıştığını değil, bizim nasıl çalışmamız gerektiğini öğretir" (Barba & Savarese, 2017, 321). Grotowski'ye göre Barba'nın bulguladığı üç temel prensip kışkırtılmış denge, karşıt yönde gerilimler ve yoğunluk (uzam-zaman içinde enerji) olarak özetlenebilir. Oyuncu temel prensipler üzerinde çalışarak bu fazladan enerji kalitesine ulaşabilir.

"Barba'nın sözünü ettiği ilk yasa bedeninin dengesi ile ilgilidir. Gündelik yaşamda 'kolay' diyebileceğimiz bir denge kurarız. Kolaydır çünkü çocukluğumuzdan beri bedenimize aittir. Gündelik-dışı tekniklerde ise başka bir denge düzeyine erişmek için bu alıştığığımız dengeden vazgeçmek durumunda kalırız" (Barba & Savarese, 2017, 321). Grotowski'nin sözlerinden anlaşılacağı gibi günlük yaşamda denge, kas-iskelet-sinir sisteminin doğallığında deneyimlenir. Oyuncu bu doğal, kendiliğinden deneyimi sözü edilen fazladan kaliteye ulaşmak için bilinçli olarak kışkırtır. Böylece bir kırılma yaratır. Oyuncu dengesini kışkırtıkça bedende çeşitli gerilimler devreye girer ve yeni denge durumuna uyumlanır. Ashnda oyuncunun en temel düzeyde yaptığı fazladan efor sarfetmektir.

Barba'nın *karşıtlıkların dansı* olarak tanımladığı karşıt yönde gerilimler ilkesi için de benzer bir mantık yürütmek mümkündür. "İkinci yasa ise hareketlerin ya da itkilerin yönüne karşı durma yasasıdır.

Bedenin bir bölümü bir yönde hareket ederken bedenin bir başka yeri karşıt yönde hareket eder. Bunun kaslar üzerinde özellikle kasılma ve gevşemelerde önemli bir etkisi vardır” (Barba & Savarese, 2017, 321). Oyuncunun karşıtlıklar üzerinde çalışması bedeninde bilinçli olarak çeşitli kutuplaşmalar yaratması anlamına gelir. Böylece gündelik bedeninin ihtiyaç duymadığı türde bir kuvvete ihtiyaç duyar, dolayısıyla gündelik-dışı bir enerji kalitesiyle, fazladan olanla çalışır.

Grotowski'nin Barba'nın bulgularından yola çıkarak ele aldığı üçüncü yasa yoğunluktur (uzam-zaman içinde enerji).

Üçüncü pragmatik yasa, oyuncunun en uç noktaya ulaştırdığı eylem sürecinin uzaydaki enerji ya da zamandaki enerji açılarından uygulanabilir ve gözlenebilir olmasıdır. (...) İşlemi ya başlatıp hareket ettirecek uzamda üretilen kinetik enerjiye çevirmek ya da bastırarak, derinin altına gizleyerek uzamda gerekli olan potansiyel enerjiye dönüştürmekle ilgilidir. Hareketlerin itkileri başlar ama sonra geri tutulur. İşte o zaman bedenin canlı olduğu, sanki derinin altında saklanıyormuşçasına boşlukta bir şeylerin olduğu görülür. Beden canlıdır, çok kesin bir şey yapmaktadır ama nehir, zaman içinde akmayı sürdürmektedir. Uzamdaki kinetik enerji ikinci bir düzeye geçer. Bu, zaman içindeki enerjidir (Barba & Savarese, 2017, 321).

Zaman içinde enerji bir tür dinamik hareketsizlik durumuna işaret eder. Söz konusu olan uzamda hareket değil, beden içinde saklı tutulan gerilimdir. Oyuncunun bedeni görünürde eylem içinde olmasa bile beden içinde fazladan efor sarfetmekte gündelik-dışı enerjiyle çalışmaktadır. Kısaca eylem uzam içinde sona ermiş hatta henüz başlamamış olsa dahi oyuncu henüz ihtiyacı olmayan ya da ihtiyacın sonlandığı fazladan enerjiyi üretmeye devam eder.

Enerjik beden Barba'nın deyişle yeniden işlenmiş bir kendiliğindenliğin sonucu olarak yaratılır. bu kendiliğindenliğin, seyirciye dönüşlü bir şekilde bulaşan fazladan niteliğin oyuncunun sanatında en temel unsur olduğu düşünülmektedir.

“Enerji, bir komut misali oyuncuya dışarıdan aşılana bir soyut fikir olmaktan ziyade, bir deneyim ve fiziksel hafıza şeklinde algılanır. O halde sorulması gereken şudur: Oyuncunun bedeni elindeki malzemenin taşıyıcısı haline nasıl gelecek?” (Terzopoulos, 2016, 16). Oyuncunun elindeki malzemenin hem üreticisi hem de taşıyıcısı olması için yukarıda ana hatlarıyla tanımlanan fazladan enerji üretme mantığını öğrenmesi gerekir. Bu Terzopoulos'tan alıntılandığı gibi zihinsel bir süreç değildir. Oyuncu alıştırmalar yoluyla bu yapma mantığını içselleştirmeli adeta ikinci bir doğa gibi benimsemelidir.

Alıştırmalar, oyuncuların aykırı bir düşünme şeklini somutlaştırmak için beden-bilinçleriyle tekrar tekrar izledikleri ve çizdikleri labirentlerdir; böylelikle kendi gündelik davranış biçimlerine karşı mesafe alır ve sahnenin gündelik-dışı davranış biçimleri alanına girerler. Alıştırmalar, oyuncunun üzerinde taşıdığı bir tılsım benzer, onu gösteriş için değil, içinden belirli enerji nitelikleri çekip çıkarmak ve bunlardan doğan ikinci bir sinir sistemi geliştirmek için kullanır. Alıştırma, bellek ve beden belleğinden oluşur. Alıştırma, bedenin tümü üzerinde eyleme geçen bir belleğe dönüşür (Barba & Savarese, 2017, 34).

Oyuncunun enerjik beden üzerinde alıştırmalar yoluyla çalışması yinelenen boş biçimlerden yola çıkıp onları dönüştürerek bir deneyim dağarcığı oluşturması anlamına gelir. Zarilli'nin Barba'dan aktardığı şekilde söylenecek olursa alıştırmalar oyuncuya nasıl oynayacağını, nasıl yaratacağını öğretmez. Onlar oyuncunun kendini tanımlama süreci, kendini bedensel tepkilerle ortaya koyan bir öz disiplin sürecini belirler. Önemli olan alıştırmalar değil, onların bir ihtiyaç olarak doğrulanmasıdır. Böylece oyuncu pes etmeden, yorgunluk engelini aşarak çalışmasını sağlayan enerjinin niteliğini belirler (Zarilli, 2009, 30).

Taviani oyuncunun enerjik dilini, enerjik dans olarak tanımlar. Ona göre eğer dans eden enerji varsa o halde oyuncu dikkatini onu yöneten, yönlendiren, biçimlendiren kanallara yoğunlaştırmalıdır. Bu

noktada çeşme mimarı örneğini verir. Mimar “suyu oynatmak istiyorsa suyun doğasını değiştirme saçmalığına kalkışmaz, onun yerine hidrolik yasalarına göre kanallar yapar. Bu kanallar oyun değildir, ama su oradan geçerken oyuna başlar” (Barba & Savarese, 2017, 299).

Zarrilli Robert Gordon’un *The Purpose of Playing: Modern Acting Theories in Perspective* adlı kitabında yeni bin yılda çağdaş batı oyunculuğunu altı başlıkta topladığını belirtir. Bunlar kısaca karakterizasyona gerçekçi yaklaşım, sahenel enstrüman olarak oyuncu, doğaçlama ve oyunlar, siyasi pratik olarak performans, kendinin ve ötekinin keşfi, kültürel değişim için performans olarak listelenmektedir. Zarilli, Gordon’un 20. yüzyılın başlıca uygulamacılarını konu ederek kendi uygulamalarını kuramsal düzeyde de temellendiren her uygulamacı/teorisyenin ifadesel biçimin üretilmesinde ayrı bir çözüm önerdiğinden bahseder (Zarrilli, 2009, 41-42). Bugünün tiyatrosu bu bölünüp ayrışmalar, çoğalmalar nedeniyle pratik, teorik ve estetik özgürlükler alanıdır. Çeşitliliğe her zaman yer vardır. Bu nedenle her üst yapının kendi estetik doğrulamasını sağlayacak teorik ve pratik çözümler, eğitim çalışmaları üretilip önermesi kaçınılmazdır.

Bu noktada oyuncu çoğu zaman bir üst bakışın örgütlediği bir çalışma ortamında pek çok tasarım ögesinden gelen verilerle çalışmaktadır. Dolayısıyla ilk bakışta verili hakikatleri dışarıda hem kendinden bağımsız hem de değişkendir. O zaman oyuncunun bağımsızlığını, onun enerjik beden üzerine çalışmasında aramak mümkündür. Oyuncu herhangi bir biçimden, estetik anlayıştan, metinden, rolden, karakterden, sahnelemeden önce bu nitelik üzerinde çalışır. Bu durumda başlangıçta alıntılanan soru hatırlanacak olursa sahne üzerindeki hakikatin temeli oyuncunun bağımsız çalışmasının bir ürünü olarak oyuncunun enerjik bedenidir.

Bu aynı zamanda oyuncunun seyirci ile etkili bir karşılaşma yaşamasının temel belirleyicilerinden biridir. Daha önce oyuncunun çeşitli vücuda getirme süreçlerinden ve bedenselliğinden ve radikal mevcudiyetten söz edilmişti. Hatırlanacak olursa seyirciyle dönüşlü bir etkileşimin yolunu açan oyuncunun mevcudiyeti bağlamında enerjik bedenidir. Oyuncu bu en temel düzeyde gerçekte karşılaşmada seyircinin kinestetik duyumunda bir titreşim yaratır. Seyircinin dolaysız katılımı da bu yolla mümkün olur. Oyunun canlılığı artık bu oyuncu ve seyircinin buluştuğu bulaşıcı niteliğin ortak evreninde oluşur.

## Sonuç

Sennett’e göre “neyin canlandırılacağından bağımsız olarak canlandırmanın kendi içinde ve kendi başına bir sanat biçimi olduğunu ilk kavrayan” Diderot olmuştur (Sennett, 2013, 153). Ancak tiyatronun teatralleşmesi sürecinde bunu yöntemleştirmeyi başaran ve sahne uygulamasını yapan 20. yüzyılın çığır açan yönetmeni Meyerhold’dur. Giriş bölümünde değinildiği gibi Meyerhold’un tiyatrosunda plastik eylemler ve sözün ayrışıp yeni etki alanları açabildiği bir bölünme söz konusudur. Meyerhold bu çalışma içinde hem oyuncunun çalışmasında hem de oyuncu seyirci ilişkisinde yeni bakış açılarının öncüsü olduğu için yer almıştır. 20. Yüzyıldan başlayarak tiyatro sahnesinde ve oyuncunun alanında yapılan araştırmaların birbiriyle etkileşim içinde olduğu ve dönemin tiyatro uygulamacılarının katkılarının, estetik değerleri ya da yaygınlıklarından bağımsız, paha biçilmez olduğunun altını çizmek gerekir. Aynı şekilde Barba’ya yapılan göndermeler hem ISTA oturumlarındaki işbirlikleri hem de değeri çoğu zaman vurgulanmayan doğunun kodlanmış gösterim biçimlerinin isimsiz oyuncularının deneyimleriyle bir arada değerlendirilmelidir.



Bu kaynakların ışığında sahne üzerindeki hakikatin temel koşulu nedir sorusu çalışma içinde çeşitli vücuda getirme süreçleri ve mevcudiyet kavramından hareketle açıklanmaya çalışılmıştır. Oyuncunun göstergesel bedeni ve oyuncunun görüngüsel bedeni arasındaki ilişki kimi zaman birinin diğerine üstün geldiği, günümüzde ise karşılıklı bir etkileşim içinde ve parçalanamaz bir aradalığıyla titrestiği şekillerde ortaya çıkmaktadır. Böylece 18. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan vücuda getirme kavramı tekrar tekrar tanımlanmıştır. Fischer-Lichte'nin performatif dönemeç olarak adlandırdığı dönemden bu yana ise tiyatro görüngüsel ve göstergesel bedenin çiftliği ile yani algısal çokdurumlulukla ilgilenir. Mevcudiyet kavramı da Fischer-Lichte'nin sınıflandırması temel alınarak açıklanmıştır. Bu sınıflandırmada radikal mevcudiyet, oyuncunun görüngüsel bedenini enerjetik bir biçimde ortaya koymasıyla ortaya çıkan ve seyirciyle etkileşen dönüştürücü bir güç olarak ele alınmıştır. Dikkat edilecek olursa seyirciyi etkileyen değil seyirciyle etkileşen bir güçten söz edilmektedir. Bu güç seyircinin oyuna, daha geniş bir adlandırma ile sahnelemeye dolaysız katılımını sağlar. Seyirci ve oyuncu ilişkisi bu şekilde herhangi bir üst bakıştan kaynaklanan veriden önce bu zeminde bağımsız bir karşılaşma yaşayabilmektedir. Oyuncunun radikal mevcudiyeti çalışma içinde bulgulandığı gibi onun enerjik bedeni ile ilişkilidir. Çalışma içinde enerji ve gündelik-dışı enerji üzerinde durulmuş, ISTA'nın araştırmalarından hareketle gündelik-dışı enerji kalitesini oluşturmada üç temel yasadın söz edilmiştir. Oyuncunun bu ekonomik olmayan kalite üzerinde çalışması da oyuncunun bağımsız alanı olarak ele alınmıştır. Oyuncu pragmatik yasalar bağlamında alıştırma yoluyla tekrar tekrar çalışarak adeta *ikinci bir sinir sistemi* geliştirmektedir. Bu ikinci sinir sistemi çalışma içinde oyuncunun enerjik bedeni olarak anılmıştır. İşte bu çalışma sahne üzerindeki hakikatin temel koşulunu rolden, karakterden, yönetmenin ya da gösterimin isteklerinden önceki bu düzeyde, oyuncunun enerjik bedeninde tanımlamıştır.

#### Kaynakça

- Barba, E., & Savarese, N. (2017). *Oyuncunun Gizli Sanatı Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*. (A. Candan, Çev.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Fischer-Lichte, E. (2014). *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. (M. Arjomand, Çev.) Londra: Routledge.
- Fischer-Lichte, E. (2016). *Performatif Estetik*. (T. Acil, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Karaboğa, K. (2018). *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks* (3. b.). İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- Karacabey, S. (2007). *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Meyerhold, V. (2014). *Tiyatro Üzerine*. (T. Kanbur, Çev.) İstanbul: Mesele Kitapçısı.
- Sennett, R. (2013). *Kamusal İnsanın Çöküşü* (4. b.). (S. Durak, & A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Terzopoulos, T. (2016). *Dionysos'un Dönüşü*. (B. Dinçel, Çev.) İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- Zarrilli, P. (2009). *Psychophysical Acting An Intercultural Approach After Stanislavski*. New York: Routledge.