

FİZİKSEL TİYATRO KAVRAMI VE ONUN GİZLİ KAYNAĞI: GÜNDELİK-DIŞI BEDEN TEKNİĞİ

Pınar ARIK ATEŞ*

Başvuru Tarihi: 03.30.2016; Kabul Tarihi: 14.07.2016

ÖZ

Fiziksel tiyatro, tiyatro sanatının tarihsel süreci içinde belli bir akım ya da oyunculuk kuramıyla başlamamıştır. Bir başka deyişle tiyatro, doğuşundan itibaren fizikseldir. Dolayısıyla 20. ve 21. yüzyıl tiyatro anlayışında, oyuncunun fizikselliğine ve harekete dayalı tiyatro türlerini “fiziksel” başlığı altında nitelendirmenin ne derece doğru olduğu tartışmalı bir konudur. Öyle ki tarihsel sürece bakıldığında, Rönesans döneminde, Klasik ve Romantik akımlar kapsamında, oyuncunun fiziksellikten uzaklaştığı görülmektedir. Tiyatro sanatının, oyuncunun ve yönetmenin özgürlüğünü ve özgünlüğünü sağlayan fiziksel anlatımdan uzaklaşmasını etkileyen birkaç etken ortaya konulabilmektedir. Bunlar arasında tiyatro sanatının ideolojilerin bir aracı olması, gündelik yaşamı yansıtmaması, yazara, metne ve söze ağırlık vermesi gibi etkenler sayılabilir. 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan Karşı Gerçekçi Eğilimler’le de oyunculuk sanatının kökenini oluşturan, harekete dayalı bedensel ifade biçiminin hatırlandığı ve bu anlayışın çağdaş tiyatro uygulamalarına kadar uzanıp bir yöntem kazandığı, kavramsallaştığı fark edilmektedir. Fiziksel tiyatroyu çağdaş anlamda pedagojik bir yaklaşımla yöntem haline getiren kişi ise Jacques Lecoq olarak bilinmektedir. Bu noktada fiziksel tiyatronun kaynağını gündelik-dışı beden tekniğinin oluşturduğu vurgulanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Karşı Gerçekçi Eğilimler, Fiziksel Tiyatro, Jacques Lecoq, Gündelik-Dışı Beden Tekniği, ISTA

CONCEPT OF PHYSICAL THEATER AND ITS HIDDEN SOURCE: EXTRA-DAILY BODY TECHNIQUE

ABSTRACT

Physical theater hasn't started as a movement or a theory of acting in the historical course of theater art. In other words, theater has been physical from the beginning. Thus, it is a controversial topic how correct to label the types of theater based on physicality and movement of performer, under the heading of “physical” in 20th and 21st centuries theater understanding. So much so that, looking at historical process, performer's straying from physicality is observed in Renaissance period within Classic and Romantic Movement. A few factors can be introduced here about why theater art loses touch with physical manner which was providing the performer and director with liberty and genuineness. Among these, such factors can be counted as theater art being a medium of ideologies, reflecting daily lives, and emphasizing the playwright, text and word. Through the end of the 19th century with the emerging Anti-Realist Trends,

* Araş. Gör., Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Sahne Sanatları Bölümü
e-mail: pinarik@hotmail.com

recollection of physical language which is based on movement and originating the art of acting, and this understanding's reaching contemporary theater practice and then conceptualization as a method come to attention. The person who turned physical theater into a method through a pedagogical approach in contemporary meaning is known to be Jacques Lecoq. At this point it is stressed that "extra-daily body technique" creates the resource of physical theater.

Key Words: Anti-Realist Trends, Physical Theater, Jacques Lecoq, Extra-Daily Body Technique, ISTA

1. "Fiziksel Tiyatro" Anlayışına Tarihsel Bir Bakış

Fiziksel tiyatronun nasıl ortaya çıktığı ve çalışma alanı içinde hangi tekniklerin yer aldığına değinmeden önce bu kavramın neyi ifade ettiğini ve kökeninin nerelere dayandığını açıklamak gerekecektir. Fiziksel tiyatro, tiyatro sanatının tarihsel süreci içinde belli bir akım ya da oyunculuk kuramıyla başlamamıştır. Çünkü tiyatronun, yaşama doğrudan bağ kurarak ritüele dayalı bir şekilde ortaya çıkışı ve belli kurallar dizgesi içinde, estetik bir anlayışla sanatsal biçime dönüşmesi zaten oyuncunun fiziksel ifade biçimiyle mümkün olmuştur. Bir başka deyişle tiyatro, doğuştan itibaren fizikseldir. Dolayısıyla 20. ve 21. yüzyıl tiyatro anlayışında, oyuncunun fizikselliğine ve harekete dayalı tiyatro türlerini "fiziksel" başlığı altında nitelendirmenin ne derece doğru olduğunu incelemek gerekmektedir. Öyle ki tiyatro sanatının doğuşu ve gelişimindeki tarihsel sürece bakıldığında, Rönesans döneminde Klasik ve Romantik akımlar kapsamında, oyuncunun fiziksellikten uzaklaştığı görülmektedir. 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan Karşı Gerçekçi Eğilimler'le de oyunculuk sanatının kökenini oluşturan, harekete dayalı bedensel ifade biçiminin hatırlandığı, ona geri dönüldüğü ve bu anlayışın çağdaş tiyatro uygulamalarına kadar uzanıp yöntemleşerek kavramlaştığı fark edilmektedir.

1.1. Antik Yunan, Roma ve Ortaçağ Tiyatrosunun Fiziksel Özellikleri

Antik Yunan dönemi tiyatrosundan bahsetmeden önce, tiyatronun ortaya çıkışında zaten insanın içgüdüsel olarak oynayan, daha doğrusu taklit eden bir yapıya sahip olduğunu vurgulamak gerekir. Özdemir Nutku'nun da ifade ettiği gibi ilkel insan, düşünce ve duygularını dile getirmede her şeyden önce harekete, sonra da sese ve gelişerek söze başvurmuştur (Nutku, 2002, s. 25). Bir başka deyişle genel olarak tiyatro ve özel anlamda oyunculuk sanatı, hareketle (fiziksellekle) başlamıştır. Öyle ki tiyatro sanatı Tanrı Dionysos onuruna yapılan törenlerde söylenen "dithirambos" şarkılarının taklitli danslarla

canlandırılması ile ortaya çıkmıştır. Zamanla biçimsel anlamda belli kalıplara göre yazılmaya başlayan ve şiirsel bir nitelik kazanan bu koro şarkılarına konuşan kişinin de eklenmesiyle diyalog oluşmuş ve bu gsteriler dinsel boyuttan çıkararak tragedya adı altında, estetik bir biçim ile sanat haline dñuřmüřtür (şener, 2008, s. 16).

Roma döneminde ise tragedyadan ziyade komedyanın ağır bastığı ve kaba gülünçlüklerden hoşlanan bir seyirci kitlesine hitap edildiği için oyunculuğun daha çok hareket becerisine dayalı bir şekilde geliştiği görölmektedir. Bu alanda giderek ustalaşan oyuncuların doğaçlama, tuluat, pantomim, fars gibi fiziksel becerilere ve hünere dayalı bir tiyatro anlayışının oluşmasında etkili oldukları anlaşılmaktadır (Nutku, 2002, s. 41-49).

Ortaçağ dönemine gelindiğinde, kilisenin dinsel öğretilerini halka yaymak ve benimsetmek için, tiyatroyu bir araç olarak kullanması fikri ortaya çıkmaktadır. Roma döneminden kalma “mimus oyunları” gibi din dışı gsterilerin gizli saklı devam etmesinin yanında, tiyatrodaki ağırlıklı olarak kilisenin yönlendirmesiyle ortaya çıkan oyunların var olduğu bilinmektedir. Fiziksel bir anlatıma dayanan “mimus oyunculuğu” dışında, dinsel oyunlarda da iyilik, kötölük, hırs, şehvet gibi soyut kavramlar somut oyun kişileri olarak alegorik bir şekilde canlandırılmıştır (Nutku, 2000, s. 83,89,95). Bir başka deyişle gerçeği tiyatrodaki gibi kişileştirmelerde bir özdeşleşme durumu söz konusu değildir. Ayrıca konular İsa'nın ve Meryem'in başından geçenler ve İncil'deki hikâyeler olduğu için, tiyatro sanatında fiziksel anlamda mucizelere ve olağandışılığa uygun bir anlatım biçiminden söz edilmektedir.

Yukarıda kısaca bahsedilen Antik Yunan ve Roma dönemi tiyatrosunda, bu sanatın özünde var olan hareket ve fiziksel anlatım ağırlıklı oyunculuk anlayışının süregeldiği görölmektedir. Ortaçağ dönemi tiyatrosunun ise ideolojik açıdan, oyuncuyu ve tiyatro sanatını dinsel bir alan içinde kısıtlayan bir özellik taşıdığı varsayılsa da, biçimsellik açısından gerçeğ dışı konular ve alegorik oyun kişilerinin sahneye taşınması anlamında tiyatronun fizikselliğine katkı sağladığı söylenebilir.

1.2. Rönesans, Klasisizm ve Romantizm'in Etkisiyle Tiyatrodaki Fizikselliğin Unutulması

15. ve 16. yüzyıllarda Ortaçağ'ın yavaş yavaş bittiği ve sanat dâhil hayatın her safında “aydınlanma” olarak adlandırılan yeni bir dönemin başladığı görülmektedir. Burjuva sınıfının kültür devrimi olarak da nitelendirilebilecek bu döneme “Rönesans” denilmiştir. Ortaçağ dünyasında yasaklanan ve kilisenin egemenliği altına alınan tiyatro sanatı da Rönesans döneminde kilisenin suçlamalarına karşı korunmuş ve bu sanatın toplumu eğitici bir göreve sahip olduğu savunulmuştur. Kilise salonlarında oynayan oyunların ardından, çerçeveli İtalyan sahnenin ortaya çıkışıyla, oyunlarda ele alınan konuların da mistik ve dinsel içerikten çıkıp gündelik hayatın olaylarına değindiği görülmektedir. Dolayısıyla bu dönemde yeni yazılmaya başlayan oyunlardaki rollerin daha gerçeğe yakın bir şekilde oynandığı bilinmektedir. Ancak bununla birlikte her ülkenin kendi koşullarına uygun olarak ulusal bir tiyatro anlayışının oluştuğu da vurgulanmıştır. Örneğin tamamen fiziksel bir anlatıma dayalı İtalyan halk tiyatrosu Commedia dell'Arte'nin de bu dönemde gerçekçi oyun anlayışıyla eşzamanlı olarak süregeldiği bilinmektedir. Rönesans'ın ardından 17. yüzyılda ortaya çıkmış ve 18. yüzyılda yaygınlık kazanmış Klasisizm ile Antik Yunan ve Latin dram sanatının kurallarının benimsendiği görülür. Klasik tiyatro anlayışı, toplumsal davranış kuralları ve ahlak değerlerine bağlılık, biçim kurallarına uygunluk gibi ölçütleri göz önünde bulundurmuştur. Tiyatronun eğitici görevi ve biçim kalıpları konusunda tutucu olduğu bilinen klasik akımda sınırların dışına çıkmak, biçim değişikliği yapmak, özgün anlatımlar denemek gibi durumlara kuşkuyla yaklaşmıştır. 18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılın başında ortaya çıkan Romantizm ise kaynağını Fransız Devrimi'ni hazırlayan ideoloji ve Alman İdealizmi'nden almaktadır. Seyirciyi heyecanlandırarak etkileme, gerçeğin özünün yansıtılması, yanılsama (illüzyon) yoluyla inandırıcılığın sağlanması, karşıtlıkların uyumlu bir biçimde dengelenmesi, ulusçuluk kavramını vurgulayacak oyunlar yazılması, Ortaçağ ve Hristiyan değerlerinin savunulması gibi özellikleriyle ortaya çıkmaktadır. 19. yüzyılda ise Romantik sanatın toplum sorunlarına olan ilgisizliğine, yaşamın gerçekliğinden kopmuş duygusallığına ve yapaylığına karşı çıkan Realizm (Gerçekçilik) akımıyla beraber, tiyatronun topluma karşı sorumlu olması gerektiği fikri vurgulanmıştır. Realizm, sahnede karakter yaratmada bilimsel bir yöntem kullanmış, tarihsel-somut gerçekliğe önem vermiş ve yanılsama yaratmayı önclemiştir (Şener, 2008, s. 73-169).

19. yüzyıla damga vurmuş gerçekçi oyunculuk kapsamında, Moskova Sanat Tiyatrosu’nu İvanoviç Dançenko ile birlikte kuran, oyunculuk tarihinde bir dönüm noktası yaratan ünlü yönetmen Konstantin Stanislavski ise psikolojik-gerçekçi oyunculuğun babası olarak kabul edilmektedir. Romantizm’in yapay oyunculuğuna ve fiziksel kalıplar ile rolün ezberlenmesine karşı çıkararak yaratıcı oyunculuk anlayışını savunmuştur. Tiyatronun yaşamın yansıması değil, her yönüyle gerçek hayattaki gibi sahnelenmesi gerektiğini düşünen Stanislavski’ye göre oyunculuk sanatı da psiko (iç aksiyon)- fiziksel (dış aksiyon) bir etkinlik olarak, duygu ve düşüncelerin fiziksel bir şekilde eyleme dökülmesidir. Buna göre oyuncu, rolünün duygularını, düşüncelerini, dürtülerini ve eylemlerini derinden anlamaya çalışmalıdır. Bir karakteri oluştururken de kendi imgelemine başvurarak önce kendi somut gerçeklerinden yola çıkmalı, sonra da bunlara rolün kendi koşullarını da ekleyerek bazı fiziksel görüntüler ortaya çıkarmaktadır. Çünkü Stanislavski’ye göre oyunculuk bilinçli bir çabadır ve yürek ile aklın işbirliğini gerektirmektedir (Şener, 2008, s. 212). Nitekim başlangıçta oyunculuğun içten dışa olması gerektiğine inanan Stanislavski, son dönemlerinde yaratıcılığı psiko-fiziksel sürecin, fiziksel yanından başlatmak gerektiğine inandığı “fiziksel eylemler yöntemi”ni geliştirmiştir (Moore, 2006, s.44).

Görüldüğü üzere, Rönesans dönemi, Klasisizm, Romantizm ve Realizm gibi akımlar ile tiyatro sanatına bir takım toplumsal işlevler yüklenmiş ve seyircinin belirli değer yargılarını benimsemesi amaçlanmıştır. Dolayısıyla sorumlusu olduğu bu toplumsal görev bilinciyle, seyirciyi kendine inandırmak adına, doğal ve gündelik bir biçim benimseyen oyuncunun, sahne üzerindeki özgürlüğünün ve bedensel anlatım olanaklarının kısıtlandığı anlaşılmaktadır. Ancak bu durumun dışında yine Rönesans döneminde ortaya çıkmış, doğaçlama ve bedensel becerilere dayalı İtalyan halk komedisi Commedia dell’Arte ya da kaynağı Gerçekçi Akıma dayanan Konstantin Stanislavski’nin “fiziksel eylemler yöntemi” gibi örnekler, dönemin egemen tiyatro anlayışı dışındaki istisnai fiziksel tiyatro uygulamaları olarak kabul edilebilir. Özetle bu dönem kapsamında siyasal otoritenin hâkimiyeti altındaki tiyatro sanatının, ideolojilerin bir aracı olmaya, gündelik yaşamı yansıtmaya veya oyuncudan ziyade yazarın ön planda olduğu, metin (söz) ağırlıklı bir sanata dönüşmeye başladığı vakit, oyuncunun ve yönetmenin özgürlüğünü ve özgünlüğünü sağlayan fiziksel anlatımdan da kopmaya başladığı görülmektedir.

1.3. Karşı Gerçekçilik ile Tiyatronun Fizikselliğine Geri Dönüş

19. yüzyılın sonlarında, Gerçekçi akımın savunduğu fikirleri reddederek, sahnede soyut, tinsel ve biçimsel olana ilgi duyan Estetikçilik, Yeni Romantizm ve Simgencilik gibi Karşı Gerçekçi Eğilimler ile 20. yüzyılın başlarında Gelecekçilik, Gerçeküstücülük ve Dışavurumculuk gibi Öncü Akımların ortaya çıktığı görülmektedir. Bu akımlar kapsamında birçok sanatçı, tiyatro ve oyunculuk sanatıyla ilgili kendi fikirlerini ileri sürmüş ve çeşitli uygulamalar gerçekleştirmiştir (Şener, 2008, s. 220). Söz konusu Karşı Gerçekçiler arasında, Simgencilik ve Sentez Tiyatrosu anlayışının temsilcileri olarak kabul edilen Richard Wagner, Adolphe Appia ve Gordon Craig; tiyatrallık ve stilizasyonu savunan Rus Biçimselcileri Vsevolod Meyerhold, Alexander Tairov ve Yevgeni Vaktangov; halk tiyatrosunun öncüsü olarak da Jacques Copeau gibi isimler karşımıza çıkmaktadır. Bu tiyatro adamlarının genel olarak tiyatroyu, birçok sanat dalını da içinde barındıran bütüncül bir sanat dalı olarak gördüğü ve oyunculuk sanatının ise harekete ve fizikselliğe dayalı bir şekilde gerçekleştirilmesi gerektiğini savunduğu görülmektedir (Nutku, 1985). Böylelikle tiyatrodaki fizikselliğin uzun bir aradan sonra yeniden ortaya çıktığı ve 21. yüzyıla kadar çeşitli isimler altında örneklerinin görüldüğü anlaşılmaktadır.

Karşı Gerçekçiler arasında Adolphe Appia (1862-1928) oyuncuyu canlı ve hareket halindeki bir insan bedeni şeklinde kabul etmiş, onu üç boyutlu bir öge olarak değerlendirmiş ve sahnelemeyi onun varlığı üzerine temellendirmiştir (Candan, 2003, s.11). Appia bir tiyatro gösterisinin gerçekleşmesi için uzam ve zaman kullanımının, oyuncunun simgesel hareketleri, dili, mimikleri ve jestleriyle oluşturulması gerektiğini savunmuştur (Candan, 2003, s. 14). Appia'ya göre tiyatro sanatındaki tüm öğelerin uyumlu devinimini en iyi ifade edecek etmenlerden biri müziktir. Müziği duygu değişimlerinin bir ifadesi ve zamanı kontrol eden bir öge olarak görmektedir. Müzikle beslenen bir oyuncunun da ritim duygusunda duyarlık kazanacağına inanmıştır. Böylece ona göre oyuncu, yorumunu ve yönelişlerini yalnızca konuşarak ifade etmekten kurtulacak ve ritmik düzenlemeyle kendi kişiliğinden sıyrılmış olacaktır (Nutku, 2002, s. 76).

Biçimci, Bileşimci, Atmosfer ya da Yönetmen Tiyatrosu olarak adlandırılan tiyatro türlerinin temsilcisi sayılan İngiliz tiyatro adamı Gordon Carig (1872-1966) ise hareketin dramın özü olduğuna inanmıştır. Oyunculüğün ruhu olarak hareketi, oyunun gövdesi

olarak sözü, sahne uzamı olarak renk ve çizgiyi, dansın temeli olarak da ritmi kabul etmiş ve bu öğelerin aynı yapımlar içinde birleştiği bir tiyatro yaratmayı hedeflemiştir (Çalışlar, 1993, s. 59). Tiyatronun söyleyenden ziyade gösteren bir sanat dalı olduğu fikri üzerinden, oyuncuların jest ve hareketlerinde simgeciliği kullanacağı “üstün kukla” fikrini öne sürmüştür. Craig, gerçekçi-psikolojik anlayıştaki oyuncuların kişilik çelişkilerinden, ruhsal sorunlarından, insanca zaaflarından ve araç olmaktan kurtularak, hareketlerinin bilincinde olan kukla-üstü ve disiplinli oyunculara dönüşmesini tasarlamıştır. Bir başka deyişle, üstün-kukla, psikolojiyi reddeden ve Uzakdoğu tiyatrosundaki simgesellik fikrini destekleyen bir oyunculuk anlayışı olarak ortaya çıkmaktadır. Craig’in hareketi, oyuncunun birincil anlatım öğesi olarak gördüğü bu anlayışta, oyuncu oynadığı karakterin ruhsal durumuyla özdeşleşmek yerine onu hareket ve simgelerle yeniden yaratmaktadır (Candan, 2003, s. 21). Kısaca Craig’in oyuncudan beklentisi, rol ezberlemek, ona nasıl bir duygu katacağını düşünmek ve doğal olmak kaygısıyla taklit yapmak gibi gerçekçi oyunculuk anlayışından kurtulup; oyuncunun yaratıcılığını kullanacak şekilde ve “kendi araçlarıyla anlatımını tasarlayabilecek” düzeyde bir çalışma yapmasıdır (Nutku, 2002, s. 84).

“Fiziksel tiyatro” kapsamının içinde doğrudan yer alan bir başka karşı gerçekçi tiyatro adamı, “biyomekanik” oyunculuk tekniğini ortaya çıkartan Vsevolod Meyerhold (1874-1940)’ dur. Japon ve Çin tiyatrosunun yanı sıra İtalyan halk komedyası türü *Commedia dell’Arte* üzerinde de çalışmış ve varyete, sirk, Rus panayır tiyatrosu gibi biçimleri incelemiştir. Psikolojik-gerçekçi oyunculuk yöntemine karşı, oyunculuğa bilinçle yönelmeyi savunan deneyci, tiyatrosalcı, stilize ve simgeci bir tiyatro anlayışı içinde yapıtlar sergilemiştir (Çalışlar, 1993, s. 177). Oyuncuyu psikolojik-gerçekçi yaklaşımdan kurtarmak için iç eylemin yerini fiziksel eylemlerin ve bunların sonucunda kazanılan duygusal içtepilerin aldığı, belli kas etkinlikleriyle istenilen duyguları refleks olarak üretmeye dayalı, “dıştan içe” olarak tarif edilen, “biyomekanik oyunculuk” yöntemini geliştirmiştir. Bu yöntem ile oyuncunun duygularını arka planda tutarak ve duyguların ayrıntılarını akrobatik hareketlerle vermesini sağlayarak onu fizikselleştirmeye yöneltmiştir. Sahnelemede hareketi temel ilke olarak kabul eden Meyerhold, oyuncunun bir makine ya da kukla gibi hızlı ve çevik olması gerektiğine inanmış, onların yatay olduğu

kadar dikey biçimde de hareket etmelerini sağlayacak sahne düzenlemeleri yapmıştır (Candan, 2003, s. 42).

Rus Biçimselciliği'nin tiyatrodaki temsilcilerinden biri olan Alexander Tairov (1885-1950), tiyatronun “tiyatrosallaştırılması”; bir başka deyişle tiyatronun günlük yaşamdan ayrılarak sahne üzerinde yaşanan bir şenlik durumuna sokulması ve oyuncunun öne çıkarılmasına yönelik çalışmalar yapmıştır. Müzik ve oyunculuğu birbirini tamamlayan birimler olarak gören Tairov, oyuncunun tartımlı hareketlere, melodik konuşmalara ve uyumlu gelişen sahne görünüşlerine sahip olması gerektiğini savunmuştur. Bu nedenle ona göre oyuncunun konuşması neredeyse şarkı söylemek, hareketleri de dans etmek gibi olmalıdır. Aynı zamanda bir tiyatro eğitimcisi de olan Tairov'un, öğrencilerine eskrim, akrobasi, jonglörülük, dans, soytarılık gibi çeşitli alanlarda eğitim verdiği bilinmektedir. Tairov oyuncunun, ellerini, kollarını, bacaklarını, başını, gözlerini, kısaca bedenini -tıpkı bir bale sanatçısı gibi- ustaca kullanmayı öğrenmek durumunda olduğunu savunmuştur (Candan, 2003, s. 39,40; Nutku, 2002, s. 37).

Tiyatroda Rus Biçimselciliği'nin bir diğer önemli temsilcisi olan Yevgeni Vaktangov (1883-1922)' un tiyatro anlayışı ise K. Stanislavski'nin psikolojik-gerçekçi anlayışı ile Meyerhold'un grotesk ve tiyatral biçiminin birleşimi olan “fantastik tiyatro” kavramına dayanmaktadır. O da sahnede oyuncunun mutlak egemenliğini kabul etmiş ve oyuncunun sahne üzerindeki öncelikli görevinin “tiyatral biçimler yoluyla sahne üzerinde kendi tiyatral yaşamının dünyasını açıklamak” olması gerektiğini savunmuştur. Vaktangov, tiyatrodaki biçimi yaratma eyleminin ancak oyuncunun fantezisi ya da imgelemiyile mümkün olacağına inanmıştır (Nutku, 2002, s. 39-41).

Çağdaş Fransız halk tiyatrosunun başlıca temsilcilerinden biri sayılan Jacques Copeau,(1878-1949), en aza indirgenmiş sahne dekoru ve oyuncunun beden kabiliyetine dayalı arı bir oyunculuk biçimiyle Natüralizm'e karşı çıkarak, doğrudan, yenilikçi ve esnek bir oyunculuk biçiminin yanında bedensel çalışmalara dayalı tiyatro ve eğitim birlikteliği anlayışına da önem vermiştir (Çalışlar, 1993, s. 57). Bir müzik eserinde olduğu gibi, bir oyunda da zaman sürelerinin “hareketler ve tartımlar” olarak müzik notalarının değerlerini taşıdığını ileri sürmüştür. Bunun dışında Copeau, Gerçekçi Tiyatro'ya karşı olan araştırmalarının sonucunda daha doğal bir oyunculuk biçiminin değil, tiyatroya uygun

düşecek bir şiirin ve üslubun olması gerektiğini savunmuştur. Copeau'nun pedagojik eğitim yöntemi ise kendisi için dramatik bir ifade biçimi olan doğaçlamaya dayanmaktadır. Bu eğitim kapsamında beceri oyunları, atletik sporlar, dans, akrobasi, teknik ve ritmik jimnastikten yararlanarak fiziksel çalışmalara önem vermiştir. Ancak Copeau'nun daha çok, palyaçonun komik etki yaratma ve doğaçlama tekniklerinden yararlanarak komedi türüne yöneldiği bilinmektedir (Nutku, 1985, s. 61-62; 2002, s. 44-45).

1.4. 20. ve 21. Yüzyılda“Fiziksel Tiyatro”nun Öncü Adımları

20. ve 21. yüzyıla gelindiğinde de Karşı Gerçekçilerin başlatmış olduğu tiyatrodaki fiziksellik anlayışının, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook gibi tiyatro adamlarının oluşturdukları yöntemlerde ya da gerçekleştirdikleri yapıtlarda “kutsal oyunculuk” ifadesiyle yeniden karşımıza çıktığı görülmektedir. Ayrıca politik ve epik tiyatronun babası sayılan Bertolt Brecht'in de oluşturduğu oyunculuk yöntemiyle fiziksel tiyatroya öncülük eden kişilerden biri olduğu söylenebilir. Bunların dışında Happening, Performans ya da Gösterim sanatı, Sokak Tiyatrosu, Dans Tiyatrosu, Çağdaş Sirk gibi farklı isimler altında ortaya çıkan her yeni oluşumda, tiyatro sanatının bir gösteri biçimi olarak oyuncunun fizikselliği üzerine kurulu olduğu anlayışının benimsendiği ve “fiziksel tiyatro”nun kavramsallaşmasında temellerin atıldığı anlaşılmaktadır.

Jerzy Grotowski (1933-1999) tiyatronun aslen özünde olmayan, makyaj, kostüm, dekor, sahne, ışık, ses efekti gibi bütün yan sanatlardan arınmış olmayı, gösteriyi yalnızca oyuncunun bedensel ve sessel olanaklarına indirgemeyi öngören ve oyuncu ile seyircinin karşı karşıya bırakıldığı bir yöntem olan “yoksul tiyatro” anlayışını ileri sürmüştür. Bu bağlamda oyuncunun kendi fizik gücünün ve olanaklarının üstesinden gelmesini, bilinçaltına inerek esrime durumuna geçmesini, bir başka deyişle tinsel ve fiziksel güçlerini birleştirerek belli bir anlam bütünlüğüne ulaşmasını sağlayacak çalışmalar yapmıştır (Nutku, 2002, s. 260). Oyuncuyu “kutsal” olarak gören bir diğer tiyatro yönetmeni ve kuramcısı da Eugenio Barba (1936-)'dır. Barba ise “kültürlerarası tiyatro” ve “tiyatro antropolojisi” kavramlarının temsilcisi olarak bilinmektedir. 1979 yılında Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu (ISTA)'nu kurmuş olan sanatçının gündelik-dışı beden kullanımına dayalı tiyatro anlayışı ile fiziksel tiyatro kavramı arasındaki ilişkiye üçüncü bölümde daha ayrıntılı bir şekilde değinilecektir. Kutsal oyunculuk kavramını

savunan yönetmenlerden bir tanesi de İngiliz tiyatro adamı Peter Brook (1925- ?)'tur. Kendinden önceki tiyatro kuramcılarının anlayışlarından yola çıkarak bir senteze ulaşan Brook ise “Dolaysız Tiyatro” anlayışıyla tiyatronun büyüsel olduğu kadar canlı ve neşeli de olması gerektiğini savunmuştur (Şener, 2008, s. 315). Oyuncunun amacına tam olarak ulaşabilmesi için zihinsel uyanıklık (düşünce), gerçek duygular ve dengeli bir beden kullanımından oluşan üç ögenin tam bir uyum içinde olması gerektiğini vurgulamıştır. Ona göre ancak bu şekilde oyuncu, günlük hayattaki durumundan farklı bir biçimde ve kısa bir zaman sürecinde yoğunlaşmayı başarıyla gerçekleştirebilecektir (Nutku, 2002, s. 343).

Fiziksel tiyatronun öncüleri olarak kabul edilebilecek Karşı Gerçekçiler ile Grotowski, Barba ve Brook gibi isimlerin dışında politik ve epik tiyatronun başlıca temsilcisi sayılan Bertolt Brecht'in uygulamaları da fiziksel tiyatronun esinlendiği öncü çalışmalar olarak kabul edilebilir. Stanislavski'den sonra oyunculuk sanatını en çok etkilemiş olan tiyatro adamlarından, oyun yazarı, kuramcı ve yönetmen Bertolt Brecht'in oyunculuk yöntemi de kaynağını Marksizm ideolojisinden almaktadır (Çalışlar, 1993, s.42-44). Gerçekçi tiyatrodaki benzetmeci üslupta Brecht'in karşı olduğu olgu, seyircinin duygusal özdeşleşmesi sonucu ulaştığı ruhsal arınma olarak **tarif** edilebilecek “katharsis”i savunan Aristotelesçi dram yapısından ziyade, Stanislavski'nin hiçbir toplumsal boyutu olmadığına inandığı, psikoloji üzerine odaklanmış arınma anlayışıdır. Ona göre, bilim çağının tiyatrosu, seyirciyi arındırmak yerine, bilgilendirme ve düşünmeye sevk etme yoluyla zihinsel haz verme sayesinde seyircisini aydınlatmalıdır. Bu amaçla oluşturduğu epik oyunculuk yönteminde sahnesel ifade anlatı biçimindedir ve bu anlatım göstermeci bir üslupla episodik duraklarla gerçekleşmektedir. Brecht, duygulara öncelik tanımak yerine olaylara eleştirel uzaklıkla yaklaşımda ve çelişkilerin sergilenmesinde “yabancılaştırma” yöntemini kullanmıştır. Bu amaçla oyuncu, oynadığı kişi olmak yerine, kendi kişiliğini unutmadan onu gösteren bir araç konumuna gelmektedir. Ayrıca söz konusu eleştirel uzaklığı sağlayabilmek için oyuncunun, toplumsal tavır anlamındaki bir “gestus” a sahip olması gerekir. Böylece bu kavram sayesinde bir hareketle seyirciye anlamlı bir şekilde gösterilecek temel toplumsal sorun, eğilim ve amaç belirlenmiş olacaktır (Candan, 2003, s. 124-17; Nutku 1985, s. 173-176). Bir başka deyişle bunları iletmede “gestus” sembolik anlamda fiziksel bir anlatıma dönüşmektedir. Bunun dışında oyuncu, rolünü oynarken

kontrolü elinde bulundurması ve rolüne dair toplumsal tavrı kendi bedenine uygun bir biçime dönüştürmesiyle fiziksel tiyatroya yaklaşmaktadır.

20. yüzyılın sonlarında, modern sonrası dönem olarak kabul edilen “postmodern” süreç içinde, Happening, Performans ya da Gösterim Sanatı, Sokak Tiyatrosu, Dans Tiyatrosu, Çağdaş Sirk gibi bir takım biçime yönelik arayışların ortaya çıktığı görülmektedir. Postmodern sanatın belirgin ölçütlerinin en önemlisi sanat ile yaşamı bütünleştirmeye yönelik bir çabadır. Ancak bunu gerçekleştirirken görselliğin ön planda tutulduğu ve gösterim sırasında sanatçının fiziksel olanaklarının kullanıldığı göze çarpmaktadır. Bu durumun en önemli nedeni de evrensel bir dil yaratma kaygısıdır (Candan, 2003, s. 286; Nutku, 2002, s. 286). Sözü edilen türler içinde özellikle Dans Tiyatrosu ve Çağdaş Sirk gibi alanlar “fiziksel tiyatro”nun kavramlaşmasıyla bu grubun içinde değerlendirilen biçimler olarak karşımıza çıkmaktadır.

2. “Fiziksel Tiyatro”nun Kavramlaşma Süreci

“Fiziksel tiyatro” kavramının, 1980’lerin ortasında Avrupa’da, “Théâtre de Complicité”, “DV8”, “Théâtre du Soleil”, “Living Theatre” gibi bazı performans gruplarının gösterileriyle belli bir statü kazandığı kabul edilmektedir. Rubini Moshochoriti, “*Physical Theater as an Approach to Contemporary Stagings of Classical Greek Tragedy*” adlı doktora tezinde bu grupların ortak özelliklerinden yola çıkarak bir takım bulgular elde etmiştir. Bu bulgulardan yararlanarak fiziksel tiyatronun temel ilkeleri şöyle sıralanabilir:

- 1- Oyuncunun metnin yorumcusu olmasından ziyade yönetmenin sorumluluğunu üstlenen, performansın yaratıcısı olduğu fikri
- 2- Eğitime ve gösteriye fiziksel bir biçimde yaklaşım
- 3- Toplu çalışma (işbirliği) yönteminin kullanılması
- 4- Kültürel ve tarihsel anlamda insan hayatını sembolize eden bir ifade tekniğine başvurulması
- 5- Sahnelemede aksesuar ve kostümün metaforik ve sembolik olarak kullanılması
- 6- Oyuncunun rolü canlandırmada, teatrallik, abartı, soytarıllık gibi tekniklerden yararlanması
- 7- Her hareketin ve jestin dikkatlice seçilmesi ve bunların mutlaka bir şeyi göstermesi
- 8- Karakterin temel özelliklerini, eylemlerini ve onları harekete geçiren tavırları sunan bir oyunculuk tarzı
- 8- Oyuncu ve seyirci arasında diyalektik bir ilişki kurma ve
- 9- Konuşmayı yaratıcı oyuncuya eşlik eden bir unsur olarak görme.

20. yüzyılın sonunda ise oyuncunun, metne doğaçlama yoluyla yaklaşan bir hikâye anlatıcısına dönüştüğü interaktif gösteriler de fiziksel tiyatro kapsamında değerlendirilmiştir. Burada geleneksel bir yaklaşımla hikâyeyi anlatmak yerine, modern yaşamın ve kimliklerin bazı anlamlarını ortaya çıkarmayı amaçlayan bir araştırma çerçevesinde, hikâyenin bileşenlerinin yapısını bozma, onları tekrar etme ve parçalamaya dayalı bir tekniğin kullanılması söz konusudur. Zamanla dans sanatı da tiyatral biçimin öğelerini benimsemeye başlamıştır. Pina Bausch ve Rudolf Von Laban gibi isimlerin, teknik olarak kodlanmış bir sistemde yer alan koro ögesini ortadan kaldırdıkları ve bunun yerine fiziksel tiyatronun bazı ifadesel öğelerini benimsemiş olan hareketi özgürleştirdikleri bilinmektedir. Bunlar dışında fiziksel tiyatronun Sirk Teknikleri, Modern Dans, Fransız Mim Geleneği, Sokak Tiyatrosu Geleneği ve Görsel Sanatlar gibi pek çok disiplini kullandığı görülmektedir (Moschochoriti, 2009, s. 10-13).

Fiziksel tiyatroyu çağdaş anlamda pedagojik bir yaklaşımla yöntem haline getiren kişi ise Jacques Lecoq (1921-1999) olarak kabul edilebilir. Onun pedagojik yöntemi temel olarak, kodları belirli olan birbirinden farklı bir takım beceri türleri (Melodram, Tragedya, Commedia dell'Arte, Bufon, Clown vb.) yardımıyla oyuncunun yaratıcılığını beslemesine yardımcı olmaya ve ortaya çıkaracağı gösterinin tek başına yaratıcısı olmasını sağlamaya dayanmaktadır. Bu kapsamda oyunculuğun ifade biçimindeki ana hedefi ise yüzün değil bedenın daha güçlü bir şekilde algılanmasıdır. Bu amaçla Lecoq maske çalışmasına çok büyük önem vermektedir. Çünkü maske sayesinde oyuncunun yüzü yok olmakta; bakışının yerini maske, yüzünün yerini ise beden almaktadır. Bir diğer önem verdiği çalışma ise doğaçlama üzerinedir. Nitekim Lecoq'un kendinin kurmuş olduğu Jacques Lecoq Uluslararası Tiyatro Okulu'ndaki iki yıllık eğitimin birinci yılında doğaçlama ve hareket tekniği; ikinci yılında ise jest dili ve büyük dramatik sahalarda üzerine çalışılmaktadır. Doğaçlama eğitiminde; sessiz psikolojik oyunlar, nötr maske, diğer sanat alanlarına yaklaşım, maskeler-karşı maskeler ve karakterler ile ilgili çalışmalar yer almaktadır. Lecoq'un hareket tekniği eğitimi ise harekete anlam vermeyi amaçlayan dramatik akrobasi ve hareket analizi yöntemlerine dayanmaktadır. İkinci yıl çalışılmaya başlanan jest dili, pantomim sanatının çeşitli türlerini kapsamaktadır. Lecoq'un "büyük dramatik sahalarda" adını verdiği alanda ise Melodram (yüce duygular), Commedia dell'Arte (insanlık komedisi), Bufonlar (Groteskten Misteriye geçiş), Tragedya (Koro ve Kahraman), ve

Clown (Bürlesk ve Absürt) gibi oyuncunun fiziksel anlatım olanaklarını geliştirmesine imkân sağlayacak çeşitli türler incelenmektedir (Lécoq, 2015).

1985-1989 yılları arasında Jacques Lécoq Uluslararası Tiyatro Okulu'nda eğitim almış, Kiklos Teatro'nun kurucusu, oyuncu, yönetmen ve eğitmen Giovanni Fusetti bir yandan fiziksel olmayan tiyatro fikrinin saçmalığına değinirken, bir yandan da bu kavramın nasıl ortaya çıktığını açıklamaktadır. Öncelikle fiziksel tiyatro tanımının kendi içinde, akıl ve beden arasındaki eski ayrıma dayalı bir çatışmanın tohumunu taşıdığını dile getirmektedir. Beden ile tiyatroyu yeniden buluşturmak amacıyla farklı yollar keşfeden tiyatro adamları arasında Jacques Lécoq'un ve onun çalışmalarının fiziksel tiyatro sürecinin doruk noktası olduğunu ifade etmektedir. 1960 ve 1980 yılları arasındaki dönemde dünyanın dört bir tarafından gelen ve onun okulundan mezun olan tiyatro sanatçıları, kendi ülkelerine geri döndükten sonra Lécoq'un öğretilerini uygulamaya başlamışlardır. Ancak bu özgün, yaratıcı ve yenilikçi çalışmalara bir tanım bulma ihtiyacı doğmuş ve özellikle Lécoq'tan en çok etkilenen İngiliz Tiyatrosu bu tiyatro çalışmalarına "fiziksel" tanımını getirmeyi uygun bulmuştur. Böylece fiziksel tiyatro tanımı, geleneksel (klasik, konvansiyonel, metne dayalı) tiyatro anlayışındaki rejî, sahne, metin gibi unsurlara karşı yaratıcı mekân kullanımının ve performansçının fiziksel becerilerinin daha egemen olduğu tiyatroya dayalı bir akımı tarif etmeye başlamıştır. Fiziksel tiyatroyu, metne dayalı tiyatro anlayışından ayıran en önemli fark oyuncunun aynı zamanda metnin de yaratıcısı olduğu bir kişiye dönüşmesi fikrine dayanmaktadır. Fusetti'ye göre bir başka önemli nokta ise Lécoq'un öğretisinin Meyerhold ya da Grotowski gibi tiyatro uygulamacılarından farkını ortaya koymaktadır. Öyle ki Lécoq'un yaklaşımı yalnızca bedeni ya da hareketi değil, uzam içinde beden ya da hareket kavramını içermektedir. Bu yaklaşım ise doğrudan oyun kavramıyla ilintilidir. Lécoq'un eğitiminde maskelerin kullanımı bu nedenle önem arz etmektedir. Çünkü ona göre maskeler uzamda bedeni tasarlayan ve oyunu yaratan hareket yapılarıdır. Fusetti bu anlayışı şu şekilde özetlemektedir: "Eğer uzam ortadan kalkarsa ortada hala fiziksel bir iş vardır; ancak artık oyun yoktur." (Fusetti, tarihsiz).

3. ISTA ve Gündelik-Dışı Beden Kullanımı

Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu (ISTA), İtalyan tiyatro adamı Eugenio Barba'nın, ilk olarak Danimarka'nın Holstebro kentinde "Kuzeyin Tiyatro Laboratuvarı"

adıyla kurduğu, oyunculuk sanatı ve eğitimi üzerine uygulamaların ve bilimsel çalışmaların yürütülmesi amaçlanan okulun uluslararası boyuta ulaşmış biçimidir. Barba'nın tanımına göre tiyatro antropolojisi kısaca örgütlü bir gösterim durumu içindeki insanın incelenmesi olarak tarif edilmektedir. ISTA'nın uluslararası ve kültürlerarası alanda oyuncuların ortak davranış ilkelerini araştırmaya yönelik temel amacında, Doğunun ve Batının oyunculuğa yaklaşım biçiminde görülen en temel ayrımın “gündelik” ve “gündelik-dışı” beden kullanımında olduğu ortaya çıkmaktadır. Tiyatro antropolojisi kapsamında gündelik beden tekniklerinin yerini gündelik olmayan, bir başka deyişle gündelik yaşam davranışına karşıt tekniklerin alması söz konusudur. Oyuncu ya da dansçıya bu tekniğin benimsetilmesinde üç temel ilkeye önem verilmektedir: 1- Ağırlık merkezinin değiştirilmesi ve beden dengesinin bozulması yoluyla oyuncuda daha çok enerji, uyanıklık ve ilgi odaklanmasının sağlanması 2- Her hareketin kasların karşıt yöndeki gerilimiyle oluşması 3- Enerji kullanımı olarak dinamik hareketsizlik ilkesi (Candan, 2003, s. 7/9).

Temel amacı gösterimin kültürler ötesi analizinde uzmanlaşmak olan ISTA'da, Doğu'nun geleneksel tekniklerinin (No, Kyogen, Kabuki, Kathakali, Bali ve Hint dansları) ve sanatsal yaklaşımının, Batı formu içinde fiziksel bir stilizasyona dönüştürülmesi üzerine çalışılmaktadır. Araştırmalar sonucunda Batılı gösterim sanatçılarının, sanatsal özgürlüklerini kısıtlayan bazı kurallar bütününden yoksunken, Doğulu geleneksel gösterim sanatçılarının ise önceden deneyimlenmiş mutlak bir takım önerilere sahip oldukları sonucuna varılmıştır. Doğulu ve Batılı gösterim tekniklerinin bir araya gelmesinde vazgeçilmez temel unsur ise “gündelik” ve “gündelik-dışı” beden kullanımı olmuştur. Batı'da bu ayrımın kesin çizgilerle belirlenmediği ancak Doğu'da iki teknik arasındaki farkların çok net bir biçimde ortaya konulduğu bilinmektedir. Gündelik beden kullanımı tekniğinde, bilincin olmadığı, “doğal” kabul edilen ve “kendiliğinden” yapılan -fakat aslında kültürel olarak farkında olmadan belirlenmiş- en az çaba ilkesine dayalı, en düşük enerjiyle en büyük sonucu elde etmeye yönelik bir takım hareketler söz konusudur. Gündelik-dışı teknikler ise akrobat ve dansçıların sahip olduğu, gündelik tekniklerden çok farklı “başka bir beden” kavramına denk düşmektedir. Burada söz konusu olan bir ustanın bedeninin erişilmezliği noktasıdır. Amaç ise izleyeni şaşırtmak ve onda hayranlık uyandırmak, en önemlisi de bedeni dönüştürmektir. Bir başka deyişle öncelikli hedef,

gündelik tekniklerde olduğu gibi iletişim kurmaktan ziyade bedeni bilgi vermeye yönelik biçimlendirmektir. (Barba, Savarese, 2000, s. 11-13).

Fiziksel tiyatronun hem kavramlaşma süreci öncesinde hem de kavramlaşmasıyla beraber bazı belirgin özelliklerinin, gündelik-dışı beden tekniğiyle örtüştüğü görülmektedir. Her şeyden önce gündelik yaşam davranışına karşıt olma mantığıyla geliştirilen bu teknik, fiziksel tiyatronun insan hayatını sembolize etme yönündeki temel hedefine denk düşmektedir. Öyle ki fiziksel tiyatrodaki oyuncu rolünü canlandırırken, tiyatrallık, abartı, soytarıllık gibi tekniklerden yararlanmakta, kostüm ve aksesuar kullanımında da sembolik bir anlatımı kullanmaktadır. Bunun dışında fiziksel tiyatro kavramı içinde değerlendirilen Dans Tiyatrosu, Çağdaş Sirk Sanatı, Fiziksel Mim Sanatı gibi türlerin doğal ve gündelik bir oyunculuk üslubuyla gerçekleştirilmemesi bu geleneklerin en belirgin anlatım biçimini oluşturmaktadır. Ayrıca bedeni dönüştürme ve biçimlendirme fikrine dayalı bir oyunculuk üslubu, gündelik-dışı beden tekniğinde olduğu kadar fiziksel tiyatrodaki da geçerliğini korumaktadır. Oyuncu bir karakteri oynarken onun temel özelliklerini, eylemlerini yansıtmak veya onları gerçeğe benzetmekten ziyade bunları harekete geçiren tavırları bedeninde ve sesinde bir dönüşüm yaparak sunmayı amaçlamaktadır. Gündelik-dışı tekniğin bir diğer özelliği olan izleyeni şaşırtma ve onu oyuncuya hayran bırakma fikri de fiziksel tiyatronun temel oyunculuk üslubu sayılabilecek beden sınırlarını zorlamaya dayalı, bir başka deyişle akrobatik oyunculuk tekniğiyle örtüşmektedir. Fiziksel tiyatrodaki oyuncunun bedenini eğitmedeki disiplin anlayışı ise gündelik-dışı beden tekniğindeki bir ustanın bedeninin erişilmezliği mantığına karşılık gelmektedir. Dans ya da müzik ile oyunculüğün birlikte değerlendirilmesi de her iki anlayışta var olan ortak bir buluşma noktasıdır.

Jacques Lecoq'un fiziksel tiyatroya etki eden pedagojik yöntemi ile gündelik-dışı beden tekniği arasındaki benzerliklere bakıldığında ise şu ortak noktalar karşımıza çıkmaktadır: 1- Lecoq'ta oyuncunun yaratıcılığını beslemesine yardımcı olan Melodram, Tragedya, Commedia dell'Arte, Bufon, Clown gibi kodları belirli bazı beceri türlerinden yararlanılırken; gündelik dışı beden tekniğinde de yine İtalyan halk komedisinin, Doğu'nun, Klasik Bale'nin ya da Antik Yunan'ın gösterim ve dans tekniklerinin ortak kodlarından yararlanılmaktadır. 2- Her ikisinde de oyuncu genellikle ortaya çıkarılan

gösterinin tek başına yaratıcısı konumundadır. 3- İkisinde de oyunculuğun ifade biçimindeki ana hedefi yüzün değil bedenın daha güçlü bir şekilde algılanmasıdır. 3- Lécoq'un doğaçlama eğitimindeki sözden önceki sessizlik olarak tarif edilen "oyun" ve "tekraroyunlar", gündelik-dışı beden tekniğindeki ifade öncesi durum tabiriyle denk düşmektedir. 4- Her iki teknikte de harekete anlam vermeyi amaçlayan akrobasi ifadesel bir biçimde kullanılmaktadır. 5- Her iki tekniğin çalışmalarında temel olan beden kullanımını dengenin bilinçli ve denetimli bir şekilde çarpıtılmasına dayanmaktadır.

Yukarıda belirtilen maddeler kapsamında, ISTA'nın Doğulu ve Batılı gösterim tekniklerindeki ortak kodların vazgeçilmez temel unsuru olarak "gündelik-dışı" beden kullanımını, uluslararası bir tiyatro dili olarak ortaya koymasıyla; farklı isimler altında dahi olsa genel olarak fiziksel tiyatro olarak kabul edilen bu alanın, söz konusu tekniği kendine kaynak olarak aldığı söylenebilir.

SONUÇ

Tarihsel süreç içinde tiyatrodaki fizikselliğin hangi dönemlerde, nasıl kullanıldığı ve 20. yüzyılda fiziksel tiyatronun nasıl kavramlaşarak hangi özellikleriyle diğer biçimlerden ayrıldığı incelendikten sonra gündelik-dışı beden tekniğinin, fiziksel tiyatronun kaynağını oluşturan bir unsur olarak değerlendirilebileceği görülmektedir.

Karşı gerçekçilerin ve 20. yüzyılda öne çıkan tiyatro adamlarının savundukları tiyatro ve oyunculuğa dair fikirler ise bir anlamda fiziksel tiyatronun öncü hareketleri olarak kabul edilebilir. Söz konusu bu fikirlerin fiziksel tiyatronun temelini oluşturan ortak özellikleri ise şöyle sıralanabilir:

1. Oyunculuğa bilinçle yaklaşım söz konusudur.
2. Hareket oyuncunun birincil anlatım ögesidir.
3. Oyuncunun jest ve hareketleri simgesel, stilize ve tiyatrosalcıdır.
4. Müzik ve oyunculuk genellikle birlikte değerlendirilir.

5. Söylemekten ziyade gösteren ve fiziksel eyleme dayalı bir oyunculuk anlayışı vardır.
6. Oyuncu yönetmenin ya da yazarın temsilcisi değil, yaratıcı sürecin en belirleyici unsurudur.

Eugenio Barba'nın öncülüğünde kurulan bir tiyatro araştırma laboratuvarı olan ISTA'nın, Doğu ve Batı kültürlerindeki oyunculuk biçimlerini araştırmasıyla ortaya koyduğu gündelik-dışı beden kullanımı tekniğinin ise fiziksel tiyatroya kaynaklık ettiği söylenebilir. Gündelik yaşam davranışına karşıt tekniklerin kullanılması, bedenin dönüştürülmesi ve biçimlendirilmesi, oyuncunun izleyeni şaşırtması ve seyirciyi kendine hayran bırakması, oyuncunun bir ustanın bedeninin erişilmezliğine ulaşma çabası, dans ya da müzik ile oyunculuğun bir arada değerlendirilmesi gibi özellikler bu tekniğin temelini oluşturmaktadır.

Bu incelemenin sonunda görülmektedir ki tiyatro sanatı doğuşundan itibaren özünde her zaman için fiziksel olmuştur. Ancak bazı dönemlerde siyasal otoritenin hâkimiyeti altındaki tiyatro sanatının, ideolojilerin bir aracı olmaya, gündelik yaşamı yansıtmaya veya oyuncudan ziyade yazarın ön planda olduğu, metin (söz) ağırlıklı bir sanata dönüşmeye başladığı zaman, fiziksellik ya da gündelik-dışı olma özelliğinden de uzaklaştığı görülmektedir.

Öyle ki tiyatro sanatının nefes almasını sağlayan bu özellik, 20. yüzyılda bazı tiyatro adamlarının çabalarıyla yeniden su yüzüne çıkmıştır. Böylece tiyatronun özünü oluşturan ve Doğu kültüründe her zaman için var olan gündelik-dışı beden tekniği, Uluslararası Tiyatro Antropolojisi adı altında yapılan araştırmalarla Batılı kültürlerde teorik olarak yeni bir keşif sürecine girmiştir. Başka bir ifadeyle tiyatronun fizikselliğini yeniden keşfeden, Antik Yunan Tiyatrosu'nun devamı niteliğindeki Avrupa merkezli Batı tiyatrosudur. Çünkü Japonya, Bali, Çin, Hindistan ya da Türkiye gibi ülkelerin geleneksel tiyatrosunda ya da İtalyan halk komedisi Commedia dell'Arte'de durum farklıdır. Bu fark; tiyatroyu tiyatro yapan, onun özünü oluşturan "fiziksellik" ya da "gündelik-dışı" olma özelliğinin zaten devam ediyor olmasıdır. Bir diğer yandan "fiziksel tiyatro" çatısı altında değerlendirilen Grotowski'nin Yoksul Tiyatro anlayışı, Meyerhold'un Biyomekanik

oyunculuk yöntemi, Pantomim Sanatı, Dans Tiyatrosu, Sokak Tiyatrosu, ağdaş Sirk Sanatı gibi alanlar, tiyatro tarihi içinde zaten kavramlaşmış ve ayrı bir isim altında toplanmaya gereksinim duymayacak kadar iddialı disiplinler olarak karşımıza çıkmaktadır. Her birinin ortak özelliği olan gündelik-dışı beden tekniğinin “fiziksel tiyatro”nun temel özellikleriyle örtüşmesi ise “fiziksel tiyatro” kavramının hem terimsel hem de zmsel anlamda bir yanılmaca olduğu fikrini düşündürmektedir. Öyle ki bu kavram ortaya atılmasaydı söz konusu fizikselliğe dayalı biçimler var olmaya devam edecekti. Bu noktada karışıklığa neden olan ve “fiziksel tiyatro”nun yeni bir kuram gibi ortaya çıkmasına sebep olan isim Jacques Lcoq ya da onun eğitim sistemini kendi ülkelerinde kavramlaştırmaya çalışan öğrencileri gibi görünmektedir. Ancak aslına bakılırsa, Lcoq’un oyunculuga yaklaşımının da yeni bir uygulama biçiminden ziyade yine var olan köklü geleneklere dayandığı söylenebilir. Bu bağlamda gerçekten de önemli bir etkiye sahip olan Lcoq’un farklı tekniklerden yararlanarak oluşturduğu oyunculuk eğitiminin, neden “Fiziksel Tiyatro” gibi hem çok geniş bir alanı içine alan hem de kafa karıştırıcı bir terimle adlandırıldığı düşündürücüdür.

Yapılan bu incelemenin sonucunda “fiziksel tiyatro” kavramının çok geniş bir yelpazeye sahip olduğu, henüz tamamlanmamış ve uygulamaları devam eden bir alanı oluşturduğu ve halen tartışmaya açık bir konu olduğu fark edilmiştir. Ancak “fiziksel tiyatro” kavramının, küreselleşmenin ve kültürlerarası iletişimin egemen olduğu 21. yüzyılda, tiyatro sanatında evrensel bir dil yaratma kaygısıyla, szn bitip bedenini konuşmaya başladığı, yazarın etkisini yitirip oyuncunun sahneye egemen olduğu, yaşamı birebir yansıtma fikrinin yok olup hayatı sembolize etmeye dayalı bir anlayışın altını çizmek isteğiyle bu adı kullanmış olabileceği varsayılmaktadır.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

Barba E., Savarese N. (2000). *Oyuncunun Gizli Sanatı / Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*. Birinci Baskı. (ev: A. Candan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

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

Çalışlar, A. (1993). *Tiyatro Adamları Sözlüğü*. Birinci Baskı. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

Lécoq J. (2015). *Şiirsel Beden / Yaratıcı Tiyatro Eğitimi*. Birinci Baskı. (Çev: M. Çerçi). Ankara: Notabene Yayınları.

Moore S. (2006). *Oyunculuk Eğitimi İçin Bir El Kitabı / Stanislavski Sistemi*. Birinci Baskı. (Çev: Ö. Çiçek, B. Sezgin, C. Yalaz). İstanbul: Bgst Yayınları

Nutku, Ö. (1985). *Dünya Tiyatrosu Tarihi 2 / 19.Yüzyıldan Günümüze Kadar*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Nutku, Ö. (2000). *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1*. Üçüncü Baskı. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

Nutku, Ö. (2002). *Oyunculuk Tarihi II*. Birinci Baskı. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Şener, S. (2008). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Beşinci Baskı. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Tezler:

Moschochoriti, R. (2009). *Physical Theatre as an Approach to Contemporary Stagings of Classical Greek Tragedy*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). School of Arts Brunel University. UK, Brunel.

İnternet:

Fusetti, G. *The Paradox of Physical Theatre*:

<http://www.giovanifusetti.com/public/file/Paradox.pdf> (Erişim Tarihi: 18.03.2016)