

Art-Sanat

Araştırma Makalesi | Research Article

📄 Açık Erişim | Open Access

Tiyatro Antropolojisindeki “Kültürden Soyutlama” Kavramı ve Küreselleşme Açısından Değerlendirilmesi

The Concept of “Abstraction From Culture” in Theater Anthropology and Its Evaluation of Globalization

Pınar Arık¹  

¹ Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Sahne Sanatları Bölümü, Eskişehir, Türkiye

Öz

Eugenio Barba'nın tiyatro antropolojisiyle ilgili araştırmaları, geleneksel kültürlerin ya da gösterimin antropolojisi ile ilgili değil, oyuncuyla ilgilidir. Ona göre oyuncu, ait olduğu kültürle yüzleşme yoluyla, kendi görme biçimini eğitir ve bir yandan katılımcı, bir yandan da kültüründen kopuk hâle gelir. Böylece oluşturduğu “yapıntı beden” ile kendi kültürüne göre biçimlenmiş davranışlarındaki doğallığı yadsıyarak kısacası onu kültüründen soyutlayarak bedenini yeniden inşa eder ve genel bir sahne davranışı sergiler. Bu çalışmalar, Batı'nın resmi sanatına karşı ve diğer kültürlerle kucak açan alternatif bir tiyatro anlayışı oluşturma çabası gibi görünse de “yapıntı beden” ve “kültürden soyutlama” gibi kavramlar, küreselleşme ideolojisindeki ulusal, etnik, özgün, farklı ya da “öteki” olan kültürleri birleştirmeyi, farklılıkları tek tipleştirmeyi, dünyayı “küresel bir köy”e dönüştürmeyi hedefleyen politikalarla örtüşür görünmektedir.

Bu makalenin amacı Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu (ISTA)'nda yapılan çalışmalarda adı geçen “kültürden soyutlama” kavramının küreselleşme anlayışı kapsamında eleştirel bir bakış açısıyla ele alınmasıdır. Bu amaç doğrultusunda öncelikle kültür, küreselleşme ve antropoloji kavramları tanımlanmıştır. Daha sonra Barba'nın kurmuş olduğu Odin Tiyatrosu ve ISTA'da yapılan çalışmalar hakkında toplanan veriler ortaya konmuştur. Ardından “kültürden soyutlama” kavramının uygulanış biçimi değerlendirilmiştir. Bu kapsamda makalenin “kültürden soyutlama” kavramının eleştirel bir bakışla değerlendirildiği bölümde elde edilen bulgularla konunun tartışmaya açık bir alan olduğu sonucuna varılmıştır.

Abstract

The studies of Eugenio Barba in theatrical anthropology are about the actor, not the anthropological study of traditional cultures or performance. According to his way of thinking, the actor trains his own way of seeing by confronting the culture to which he belongs, and becomes a participant on the one hand and disconnected from his culture on the other. Thus, with the “fictional body” he/she creates, the actor reconstructs his/her body and exhibits a general stage behavior by denying the naturalness of his/her behaviors that have emerged as a result of the historical and cultural process and shaped according to his/her own culture, in short, isolating him/her from his/her culture. Although these studies aim to create an alternative understanding of theater that is against the formal art culture of the West and embraces other cultures, concepts such as “fictional body” and “abstraction from culture” seem to match with the policies in the ideology of globalization that aim to melt national, ethnic, original, different or “other” cultures in a single pot, to standardize differences, and to transform the world into a “global village”.

The aim of this article is to examine the concept of “abstraction from culture”, which is mentioned in the studies conducted at the International School of Theater Anthropology (ISTA), with a critical perspective within the scope of globalization. For this purpose, first the concepts of culture, globalization and anthropology were defined. Then, the data collected about the Odin Theater founded by Eugenio Barba and the studies carried out in ISTA were



“ Atıf | Citation: Arık, Pınar . "Tiyatro antropolojisindeki “Kültürden Soyutlama” kavramı ve küreselleşme açısından değerlendirilmesi". *Art-Sanat*, 24 (2025): 519-541. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2025.24.0006>

© This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. 

© 2025. Arık, P.

✉ Sorumlu Yazar | Corresponding author: Pınar Arık pinararik@anadolu.edu.tr



Art-Sanat

<https://art-sanat.istanbul.edu.tr/>

e-ISSN: 2148-3582

revealed. Then, the application of the concept of “abstraction from culture” was evaluated. In this context, it has been concluded that the subject is an open field for discussion with the findings obtained in the section where the concept of “abstraction from culture” is critically evaluated.

Anahtar Kelimeler Kültür · Küreselleşme · Tiyatro antropolojisi · Eugenio Barba · Odin Tiyatrosu.

Keywords Culture · Globalization · Theater anthropology · Eugenio Barba · Odin Teatret.

Extended Summary

As in every field of art, it is not possible to evaluate the art of theater independently from social, political and cultural structures. The ways in which these structures are reflected in art vary according to countries in different geographies. It is also necessary to evaluate the existence of socio-cultural influence in the way the theater art, which was practiced in the West in the second half of the 20th century and became institutionalized and commercialized depending on the policies of the states, turned to the cultural and artistic resources of countries outside Europe. Contemporary theater thinkers and practitioners with the advent of the twentieth century, opposed pioneering theater experiments that broke the formal patterns in theater and create a new movement with the support of a certain intellectual group rather than seeking a remedy for the commercial concerns of the reflective realist theater, which was concerned with the values of the middle class, on one hand and for the fragmentation of society, on the other. In this context, contemporary theater is considered as a theater of rebellion and search.

In these searches, some theater people believed that the art of acting would develop with the performing arts of different cultures and by approaching acting from an anthropological perspective in order to revitalize European theater. Eugenio Barba, an Italian director and theater person, was one of those who searched for a “third” theater that could be fed from different sources. All these researches and experimental studies in the field of theater in an effort to create a unified acting model have overlapping points with the concept of “globalization” that emerged at the end of the 20th century and influenced all countries of the world.

Globalization is generally based on the policy of economically powerful North-Western countries to establish superiority over politically, socially and culturally underdeveloped or developing countries. It is also explained as the reduction of the world, which consists of people who will act in accordance with the common social, political and cultural rules determined accordingly, to a single common place under the name of “Global village”. Marshall McLuhan, in his book “The Gutenberg Galaxy: The Formation of Typographic Man”, written in 1962; argued that following technological developments, the world will turn into a global village as the developments in the world reach people in all countries without recognizing national and geographical boundaries thanks to the mass media, especially the Internet, putting all humanity in a single state of consciousness and that humanity will be separated from its culture in this global village.

With the impact of globalization and the development of communication tools, some countries and cultures outside the West, which dominate the world order, have also become visible. Furthermore, as a result of the interaction of different cultures with each other through migrations from other continents to Europe, there was a need for sociology to establish a relationship with anthropology, and this situation was reflected in the art of theater. The Odin Theater, founded by Eugenio Barba, introduced the concept of a “Third Theater” outside the traditions of commercial-corporate theater and the avant-garde-experimental theater formed against it at the Theater Meeting held in Belgrade in 1976 with the cooperation of UNESCO. At this meeting, theater groups from different cultures from various continents and countries of the world shared their working methods and experiences with each other, and theater art found its place in an intercultural communication environment. As a result of his cultural interactions there, in 1979, Barba transformed the laboratory in Holstebro into the International School of Theater Anthropology (ISTA), which included actors, directors and instructors and organized a number of international events. The international events organized by ISTA brought together artists from different nations and traditions in an atmosphere of exchange. The common aim of these meetings is to identify and investigate the common principles that guide the actor’s body and consciousness and enable him/her to attract the attention and interest of the audience. However, these groups or individuals will realize a professional cooperation and exchange of experiences, not on a cultural level.

Theater anthropology is the study of the sociological (social), cultural and physiological (physical) behavior of human beings (actors, dancers, etc.) in an organized performance situation. However, the main interest of theater anthropology is the discovery of similar principles, under the name of "pre-expressive non-verbal techniques", which will form the basis for all actors in different geographical regions, with various cultures and traditions. Barba's work in theater anthropology is not about the anthropological study of traditional cultures or performance, but about the actor. According to Barba, the only relationship with cultural anthropology is the actor's questioning of his or her own visible tradition. Thus, through confrontation with a culture that seems alien to oneself, one trains one's own way of seeing and becomes participatory on the one hand and detached from culture on the other. In theater anthropology studies, the main goal is to create an extra-daily body in the actor. Barba explains this situation with the concept of "fictional/artificial body" to break the automatic reactions of everyday life on stage. The "fictional body" enables the actor to reconstruct his/her body and exhibit a general stage behavior by denying the naturalness of bodily behaviors that have emerged as a result of the historical and cultural process and shaped according to his/her own culture, in short, by isolating him/her from his/her culture. For this reason, the "fictional body" has a transcultural physiological structure because different cultural elements are abstracted from their contexts. Barba emphasizes that the techniques belonging to those different cultures can be used wherever needed, regardless of their context. This approach leads to the conclusion that "the artificial body" which is positioned beyond the concept of "culture" described by Malinowski as a universal whole consisting of mankind's thoughts and skills, beliefs and habits, covers the actor human only as a physiological structure. However, handling the human body and its locomotor system independently of the system of emotions and thoughts of the culture to which it belongs; eliminates the difference between an artist trying to preserve his or her soul-body integrity in order to reach his or her essence and an athlete, a puppet or a robot. From another perspective, this understanding meets on a common ground with the practitioners like Gordon Craig who describes the actor as a "super-puppet" (über-marionette) regardless of the spiritual and emotional process and Meyerhold who calls his approach to acting as "biomechanics". However, the approach of "isolating from the culture" seems to be against the use of the body, which is shaped by the emotions and thoughts that base their source in the culture, regarding the creation of meaning. In Barba's Works, even though the actor's personal experiences that belong to his or her world of emotion-thought are being used as the source; the form or text that is aimed to be presented is being detached from its real meaning, which is shaped by the culture it belongs to. Thus, in addition to the artificial body, an artificial meaning is also produced. Indeed, as stated by Clifford Geertz who defines the culture as "the networks of meaningfulness itself"; the culture cannot be thought apart from the meaning that is created by the societies, when it is addressed as an interpretive science instead of an empirical science seeking a law.

In fact, what is in question here is the transformation of the traditional techniques and artistic approaches of other non-Western performance genres into a physical stylization within the Western form. In order to achieve this, the actor has to free his/her body from his/her own cultural habits and then act with a new artistic/fictional body language. According to Barba, in order to achieve this, the actor should work with some techniques for the use of energy belonging to Eastern performing arts.

However, is the culture in question here Western culture that Western actors are isolated from while using the body usage techniques of Eastern performing arts to create the fictional body, or is it the Eastern culture that is the "other"? As a matter of fact, considering that cultural policies under the influence of globalization also shape the understanding of art, the concept of globalization has spread through the phenomenon of culture and the idea that globalized culture is a culture belonging to the West has emerged. It can be said that globalization, which dominates the world in the twenty-first century, is one of the factors affecting the formation of uniform, common behavioral patterns based on Western culture and thus a stereotyped body use in people with cultures that are different from each other and foreign to the West. In this sense, it is absolutely essential for an actor to break these molds and strive to reach his/her true self. However, some questions seem open to discussion at this point: Is it possible for the actor to reach his/her essence by isolating himself/herself from the culture to which he/she belongs? Can the actor risk alienation from his/her essence while trying to get rid of behavioral patterns originating from culture? Can essence and culture be considered independent of each other? Is it possible for the actor to train his/her own way of seeing and to discover a subtext (story) about his/her own life independent of culture?

Giriş

Sanatın her alanında olduğu gibi tiyatro sanatını da toplumsal, siyasal ve kültürel yapıdan bağımsız bir şekilde değerlendirmek mümkün değildir. Bu yapıların sanata yansıma biçimleri, farklı coğrafyalardaki ülkelere göre de değişkenlik göstermektedir. Dolayısıyla Amerika Birleşik Devletleri, İngiltere ve bazı Avrupa ülkelerinin “Batı”; Avrupa dışında kalan Uzak Doğu, Asya, Afrika, Orta Doğu gibi kıtalardaki ülkelerin ise “Doğu” olarak kabul edildiği varsayılırsa bu coğrafyalardaki sanatın uygulanış biçimlerinin birbirinden farklı olması olağandır. Ancak 20. yüzyılın ikinci yarısında devletlerin politikalarına bağlı olarak kurumsallaşmış ve ticarileşmiş Batı tiyatro sanatının yüzünü Avrupa dışındaki ülkelerin kültürel ve sanatsal kaynaklarına çevirdiği görülmektedir. Bunun sebebi dönemin bazı çağdaş tiyatro düşünür ve uygulayıcılarının bir yandan orta sınıfın değerlerini gözeterek “gerçekçi (benzetmeci/yansıtmacı) tiyatro”nun ticari kaygı güden anlayışına, bir yandan da karşı gerçekçi bir anlayışla, toplumdaki parçalanmışlığa çare aramak amacıyla tiyatrodaki klasik kalıpları yıkararak, belli bir entelektüel kesimin desteğiyle, yeni bir akım ortaya çıkaran “öncü (avant-garde) tiyatro” denemelerine karşı çıkmalarında yatmaktadır. Dolayısıyla insanın toplum içindeki parçalanmışlığını, kendi öz gerçeğinden, doğadan ve ahlaki değerlerinden koparılmışlığını onarmak amacıyla yapılacak tiyatro sanatı, işlevi, biçimi ve seyirci ile kuracağı ilişki açısından yeniden değerlendirilmiştir.¹ Bu kapsamda çağdaş tiyatro, bir başkaldırı ve arayış tiyatrosu olarak da düşünülmektedir.

1960’lı yıllara gelindiğinde, Avrupa tiyatrosunu canlandırmak amacıyla alternatif arayışlar içinde olan bazı tiyatro insanları oyunculuk sanatının farklı kültürlerin gösterim sanatlarıyla ve oyunculuğa “antropolojik” açıdan yaklaşmakla gelişeceğine inanmışlardır. Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba gibi tiyatro insanları bu amaçla çalışmalar yapan öncü isimler arasında yer almaktadır. Evrensel bir oyunculuk modeli yaratma çabasıyla, tiyatro alanında yapılan tüm bu araştırma ve deneysel çalışmaların 20. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan ve tüm dünya ülkelerini etkisi altına alan “küreselleşme” kavramıyla da örtüşen noktaları bulunmaktadır. Bu sebeple tiyatro ve oyunculuk sanatındaki bu gelişmelere geçmeden önce kültür, antropoloji ve küreselleşme kavramlarını kısaca açıklamak gerekmektedir.

Kültür sözlük anlamıyla tarihî ve toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmeye kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünüdür.² İnsan davranışlarına olan etkisi üzerinden bir tanım yapılacak olursa Bronislaw Malinowski, kültür sürecinin tümünün insanların emek ürünlerini, standartlaşmış davranış biçimlerini, bireyin refleksleri harekete geçirme yoluyla diğeri üzerinde yaptığı etkilerini, bir başka deyişle sembolik eylemlerini içerdiğini ifade etmekte ve kültür sürecinin bölünmez bir bütün olduğunu, diğer etkenlerden yalıtılarak bağımsız bir şekilde ele alınamayacağını vurgulamaktadır.³

Antropoloji sözlük anlamıyla, insanın kökenini ırk ve tarih öncesi açıdan araştıran; evrimini, biyolojik özelliklerini, toplumsal ve kültürel yönlerini inceleyen insan bilimidir.⁴ Modern antropolojinin kurucusu olarak bilinen Franz Baos ise antropolojiyi “tuhaf” insanların sıra dışı görünümünü açığa çıkaran, onların garip inanç ve geleneklerini tarif eden bir olgular bütünü olarak tanımlayarak insanların kültürlere göre değişkenlik gösteren farklılıklarına dikkat çekmek istemiştir. Baos insanı inceleyen bir bilim dalı olarak antropoloji ile modern yaşam arasındaki ilişkiyi açıklarken bireyin ve özelde sanatçının yaşadığı kültürel alandaki etkisini ve üretilen eserin kendi türdeşleri üzerindeki tesirini irdelemek ve dolayısıyla bireyi soyut

¹Sevda Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi* (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2008), 308-309.

²Ali Püsküllüoğlu, “Kültür,” *Türkçe Sözlük* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995), 1038.

³Bronislaw Malinowski, *Bilimsel Bir Kültür Teorisi* (İstanbul: Kalcı Yayınları, 1992), 24-25.

⁴Ali Püsküllüoğlu, “Antropoloji,” *Türkçe Sözlük* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995), 812.

bir öge olarak değil sosyal ortamı içerisinde incelemek gerektiğine dair vurgu yapmaktadır.⁵

21. yüzyıl itibarıyla, kültürel farklılıkları inceleyen bir sosyal bilimler alanı olan antropoloji, diğer bilim dallarıyla da ilişki kurmaya başlamıştır. Böylece etnografya, etnoloji gibi bilim dalları ile beraber ortak bir çalışma alanında yer alan antropoloji “ötekinin incelenmesi, anlaşılması, yorumlanması, temsil edilmesi üzerine yerleşen bir bilim alanı”⁶ olarak kabul görmüştür. Nitekim tiyatro sanatı da kültür kavramıyla beraber ele alınması gereken antropoloji alanından faydalanarak birbirinden farklı kültürlerle ait sahne sanatlarındaki gösterim biçimlerini araştırmaya yönelmiştir.

Küreselleşme ise 20. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan, politik, ekonomik ve kültürel alanlarda etkisinin görüldüğü, farklı uluslardaki insanların tek bir dünya toplumunda bütünleştirilmesini amaçlayan bir ideolojidir. Bir diğer tanım olarak ise küreselleşme, uzak ile yakın mekânlar arasındaki ülkelerin ve insanların birbirine yakınlaşması ve birbirleri ile ekonomik ve sosyal etkileşim içinde bulunmaları olarak ifade edilmektedir.⁷ David Held ve Anthony McGrew’a göre küreselleşme, rastgele bir karşılaşmadan ziyade, sistemli bir şekilde yerleştirilmiş, dünya genelindeki ülkelerin karşılıklı bağımlılık ilişkisine dayanmaktadır. Bu durum küresel olanın zorunlu olarak yerel, ulusal veya bölgesel düzenin yerini alacağı anlamına gelmekten çok yerel olanın genişleyen bölgeler arası ilişkiler ve güç ağları bünyesinde gömülü bir hâle geleceğini ifade etmektedir.⁸

Küreselleşme ekonomik açıdan güçlü Avrupa’nın kuzeyindeki ülkelerin, siyasal, toplumsal ve kültürel açıdan az gelişmiş ya da gelişmekte olan ülkeler üzerindeki üstünlük kurma politikasına dayanmaktadır. Buna göre küreselleşme, belirlenmiş ortak toplumsal, politik ve kültürel kurallara uygun hareket edecek insanlardan oluşmuş dünyanın “Küresel köy” adı altında, tek bir ortak mekâna indirgenmesi olarak da açıklanmaktadır.⁹ “Küresel köy” kavramını ortaya çıkaran kişi ise Kanadalı medya teorisyeni Marshall McLuhan’dır. McLuhan, 1962 yılında yazdığı *Gutenberg Galaksisi: Tipografik İnsanın Oluşumu* adlı kitabında teknolojik gelişmelerin ardından, başta internet olmak üzere kitle iletişim araçları sayesinde dünyadaki gelişmelerin, milli ve coğrafi sınır tanımaksızın tüm ülkelerdeki insanlara ulaşmasıyla dünyanın küresel bir köy hâline döneceğini, tüm insanlığı tek bir bilinç durumuna sokacağını ve bu küresel köyde insanlığın kültüründen ayrılacağını savunmuştur.¹⁰ Anthony Giddens’in “Batılılaşma” olarak da tarif ettiği¹¹ küreselleşmeyi “onaylayan” ve “yadsıyan” olmak üzere iki açıdan değerlendiren görüşlerin ikincisine göre liberalizmin de etkisiyle küreselleşme tek dünya kültürü ya da küresel kültürü doğurmakta, bir başka ifadeyle kültürün tek tipleşmesine yol açmaktadır.¹² Giddens, küreselleşme ile birlikte farklı toplumsal bağlamlar ya da bölgeler arasındaki bağlantı biçimlerinin bir bütün olarak dünya üzerinde örgütlendiğini ifade etmekte ve küreselleşmenin ekonomik, siyasi, askerî, endüstriyel boyutlarından bahsetmektedir.¹³ Immanuel Walterstein ise küreselleşmeyle beraber belli özelliklere sahip ulus-devletlerin kültürel, siyasal, ekonomik ve sanatsal açıdan zamanla birbirine benzemeye başladıklarını vurgulayarak bu durumu şöyle ifade etmiştir:

⁵Franz Boas, *Antropoloji ve Modern Yaşam* (Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2017), 9, 11.

⁶Yunus Emre Gümüş, “Temsilden Deneyime Tiyatro Antropoloji ilişkisi,” *Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi* 4 (2021), 126-136.

⁷Fulya Kivılcım, “Küreselleşme Kavramı ve Küreselleşme Sürecinin Gelişmekte Olan Türkiye Açısından Değerlendirilmesi,” *Sosyal ve Beşerî Bilimler Dergisi* 5 (2013), 219.

⁸David Held ve Anthony McGrew, “Küresel Dönüşümler/Büyük Küreselleşme Tartışması,” *Büyük Küreselleşme Tartışması* (Ankara, Phoenix Yayınevi, 2008), 10-11.

⁹Mustafa Talas ve Kaya Yaşar, “Küreselleşmenin Kültürel Sonuçları,” *Türklük Bilimi Araştırmaları* 22 (2007), 150-151.

¹⁰Merve Çelik Varol ve Erdem Varol, “Kavram ve Kuramlarıyla Marshall McLuhan’a Bakış: Günümüzün Egemen Medya Araçları Ekseninde Bir Değerlendirme,” *International Journal of Culture and Social Studies* 5 (2019), 144-145.

¹¹Oylum Tanrıöver ve Serkan Kırılı, “Global Köy ve Kültürel Emperyalizm: Küreselleşme Bağlamında Enformasyon Toplumuna Bakış,” *E-Journal of Intermedia* 2/1 (2015), 28. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/intermedia/issue/8644/107908>

¹²Hüseyin Aydoğdu, “Kültür ve Küreselleşme,” *Social Mentality and Researcher Thinkers Journal* 38 (2020), 2311.

¹³Anthony Giddens, *Modernliğin Sonuçları* (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004), 69.

“Daha tikelci olan sanat biçimleri alanında bile, hangi ülke kendi şarkılarına, kendi danslarına, kendi oyunlarına, kendi müzelerine ve bugün için de kendi gökdelenlerine sahip değil ki? Ve bu sanat biçimlerini güvence altına alan toplumsal yapılar giderek daha çok benzeşiyor mu?”¹⁴

20. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde, küreselleşmenin etkisiyle ve iletişim araçlarının gelişmesiyle, dünya düzenine egemen olan Batı’nın dışında kalan bazı ülkeler ve kültürler de görünür hâle gelmeye başlamıştır. Ayrıca diğer kıtalardan Avrupa’ya olan göçler aracılığıyla farklı kültürlerin birbirleriyle etkileşimi sonucu sosyoloji biliminin antropolojiyle de ilişki kurmasına ihtiyaç duyulmuş ve bu durum tiyatro sanatında da yansımaları göstermiştir. 1960’lı yıllarda tükenmeye başlamış ve bir kriz dönemine girmiş olan Batı tiyatro geleneği, alternatif arayışlar içindeki bazı genç tiyatro insanları aracılığıyla, yaşam ve oyun arasındaki bağı yeniden kurmak, tiyatronun köklerindeki kimliğini geri kazanmak amacıyla yenilik arayışına girmiştir.

Kurumsal, ticarileşmiş ve yaratıcılıktan uzaklaşmış Batı tiyatro geleneğinin resmî kültürüne ve aynı zamanda ona muhalif olarak ortaya çıkmış fakat zamanla evcilleşip sanat piyasası içinde yerini almış alternatif tiyatro hareketlerine de karşı çıkan, farklı kaynaklardan beslenebilecek “üçüncü” bir tiyatro arayışına girenlerden biri de İtalyan tiyatro insanı Eugenio Barba olmuştur.

1. Eugenio Barba’nın Odin Tiyatrosu ve ISTA

Oslo Üniversitesinde Dinler Tarihi ve Fransız Edebiyatı üzerine aldığı eğitimi yarıda bırakan Barba, yine dönemin alternatif tiyatro yönetmenlerinden Jerzy Grotowski’nin Polonya’daki çalışmalarına katıldıktan sonra, 1963 yılında Hindistan’a yaptığı seyahat sırasında dramatik özellikte geleneksel bir dans türü olan Kathakali¹⁵ ile tanışmış ve Doğu kültürüne ait bu gösterim sanatından çok etkilenmiştir.¹⁶ 1964 yılında, tiyatro kurumlarına kabul edilmeyen ve konservatuvar sınavlarını kazanamayan bir grup oyuncu ile “Odin Tiyatrosu”nu kurmuştur¹⁷ (Görsel 1).



Kaynak: <https://www.visit-nordvestkysten.com/northwest-coast/whatson/odin-teatret-gdk607283>

Görsel 1: Kuzeyin Tiyatro Laboratuvarı-Odin Tiyatrosu /Holstebro

¹⁴Immanuel Walterstein, “Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi,” *Ulusal ve Evrensel: Dünya Kültürü Diye Bir Şey Olabilir Mi?* (Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1998), 123.

¹⁵Kathakali: Çoğunlukla Hint destanlarından uyarlanan hikâyeleri dramatize eden, geleneksel dans, müzik ve oyunculuğun karışımı olan stilize bir sanat biçimidir. Erişim 02 Temmuz 2025, <https://ccrtindia.gov.in/kathakali-dance/>

¹⁶Özdemir Nutku, *Oyunculuk Tarihi II* (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2002), 380-381.

¹⁷Odin Tiyatrosu: Batı Avrupa’daki tiyatro araştırmalarına adanmış devlet destekli dönemin tek pedagoji enstitüsü olarak kabul edilen tiyatro kurumudur. Ian Watson, “Eastern and Western Influences on Performer Training at Eugenio Barba’s Odin Teatret,” *Asian Theatre Journal* 5 / 1 (1988), 49.

1966'da Kuzey Danimarka'nın küçük bir kasabası olan Holstebro'ya taşınarak Odin Tiyatrosu'nu “Kuzeyin Tiyatro Laboratuvarı” adıyla bir tiyatro laboratuvarına dönüştürmüş ve burada ekibiyle beraber, ustası Grotowski'nin fiziksel eylemler yöntemi ve geleneksel Hint gösteri sanatlarının klasik bir biçimi olan Kathakali dansı tekniklerini temel alan çalışmalarda bulunmuştur.¹⁸ Barba bu çalışmalarla oyunculuk anlayışını, Avrupa'da egemen olan psikolojiye ve karaktere odaklı geleneksel bakış açısına karşı geliştirdiği, oyuncunun varlığının nöro-fizyolojik analizi üzerine kurmuştur.¹⁹

Odin Tiyatrosu 1976'da UNESCO'nun iş birliği ile Belgrad'ta düzenlenen Tiyatro Buluşması'nda, ticari-kurumsal tiyatro ve ona karşı oluşmuş avangart-deneysel tiyatro geleneklerinin dışında bir “Üçüncü Tiyatro” kavramını ortaya atmış ve bu buluşmada dünyanın çeşitli kıta ve ülkelerinden gelen farklı kültürlerdeki tiyatro toplulukları, kendi çalışma yöntemlerini ve deneyimlerini birbirlerine aktarmış ve tiyatro sanatı kültürlerarası bir iletişim ortamında kendine yer bulmuştur.²⁰ Barba, “Üçüncü Tiyatro”yu sömürgeci modern toplumların resmî değerlerinden kaçanlar için sığınabilecek “kültürel adalar” şeklinde tanımlamaktadır.²¹ Ayrıca Barba Üçüncü Tiyatro ile ilgili şu bilgileri vermektedir:

“Üçüncü Tiyatro, kıyılarda yaşar, çoğu zaman kültür metropollerinin ve merkezlerin dışında ya da eteklerinde. Çok azı geleneksel tiyatro eğitimi gördüğü için profesyonel olarak tanınmasalar bile kendilerini aktör, rejisör, tiyatro emekçisi olarak tanımlayan insanların yaptığı tiyatrodur. Ama amatör değildirler. Bütün günleri tiyatro yaşantısıyla doludur. Bazen eğitim diye adlandırdıkları bir etkinlik izler ya da seyirci bulmak için savaş verecekleri gösterimlerin hazırlığı içindedirler.”²²

Belgrad'ta düzenlenen Tiyatro Buluşması'ndaki kültürel etkileşimlerinin sonucunda Barba 1979 yılında Holstebro'daki laboratuvarı oyuncu, yönetmen ve eğitmenlerin yer aldığı ve birtakım uluslararası etkinlikler örgütleyen Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu (ISTA)'na dönüştürmüştür (Görsel 2, Görsel 3). ISTA'nın örgütlediği uluslararası etkinliklerde, farklı ulus ve geleneklerden gelen sanatçıların bir alış-veriş ortamında bir araya gelmesi sağlanmıştır. Bu toplantıların ortak amacı ise oyuncunun bedeni ve bilincini yönlendiren, seyircinin ilgi ve dikkatini üzerine çekmesine sağlayan ilkeleri tespit edip araştırmaktır.²³

ISTA iki temel ilke üzerine kurulmuştur²⁴:

1. Tiyatronun teorisi ve pratiği arasında somut bir karşılaşma yaratarak, teorisyenlerin pratik yapmayla, sahne sanatçılarının da teorik çalışma ve analiz yapmayla yüzleşmelerini sağlamak
2. Doğu ve Batı'yı buluşturarak, çeşitli Asya geleneklerinden (Japonya, Çin, Hindistan, Bali, Kore) gelen ve Batılı olmayan aktörleri Batılı aktörlerle tanıştırmak.

¹⁸Hakan Gürel, “Eugenio Barba ve Odin Teatret,” *Mimesis Tiyatro/Çeviri/Araştırma Dergisi* 6 (1997), 312-313.

¹⁹Christopher Innes, *Avant-Garde Tiyatro* (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2010), 227.

²⁰Ayşın Candan, *Oyun, Tören, Gösterim* (İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2010), 132.

²¹Innes, *Avant-Garde Tiyatro*, 231.

²²Candan, *Oyun, Tören, Gösterim*, 132.

²³Ayşın Candan, *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro* (İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2003), 173.

²⁴Marco De Marinis, “Barba, the Third Theatre and The Discovery of Theatre Anthropology”, *Journal of The Theatre Anthropology* 3-4 (2024), 22.



Kaynak: <https://fondazionebarbavarley.org/en/ista-ng/>

Görsel 2: International School of Theatre Anthropology-ISTA'nın Amblemi



Kaynak: <https://ista-online.org/>

Görsel 3: Yönetmenliğini Barba'nın yaptığı, ISTA'nın 2023 yapımı “Anastasis (Diriliş)” adlı performans gösterisi.

Odin Tiyatrosu'nun tarihine bakıldığında temel olarak *Saf Teknikçilik* ve *Virtüözite*, *Kültürel Takas* ve *Tiyatro Antropolojisi* şeklinde üç döneme ayrıldığı görülmektedir. *Saf teknikçilik* ve *virtüözite* dönemi olarak değerlendirilen, Odin Tiyatrosu'nun yeni kurulduğu bu ilk yıllarda, çalışmalarının esin kaynağı olarak Grotowski'nin (Görsel 4, Görsel 5) ve geleneksel Hint dansı olan Kathakali (Görsel 6) teknikleri kullanılmış ve oyuncuların belli bir virtüözite durumuna ulaşmasına yönelik egzersizler yapılmıştır. Gündelik yaşama dair davranış kalıplarından sıyrılmak ve anlatımdan ziyade oyuncunun coşkusallığını, anlam yaratma kaygısı olmadan sahne üzerine taşımak amaçlanmıştır. Seyircinin farklı algılama biçimleri doğrultusunda, birbiriyle ilgisi olmayan birçok anlam parçasını yakalayabilmesi sağlanmıştır.²⁵

²⁵Gürel, “Eugenio Barba ve Odin Teatret,” 312.



Kaynak: Iben Nagel Rasmussen, “ The Roots of our Physical Training”, Fotoğraf: Roald Pay, Link: <https://bridgeofwinds.com/wp-content/uploads/2019/12/TheRoots.pdf>

Görsel 4: Odin Tiyatrosu, Torgeir Wethal 1967



Kaynak: Iben Nagel Rasmussen, “ The Roots of our Physical Training”, Fotoğraf: Roald Pay, Link: <https://bridgeofwinds.com/wp-content/uploads/2019/12/TheRoots.pdf>

Görsel 5: Odin Tiyatrosu, 1967,



Kaynak: <https://fondazionebarbavarley.org/en/ista-ng/>

Görsel 6: ISTA'nın 2021'de İtalya'nın Favignana Adası'nda gerçekleştirdiği toplantıda bir Kathakali dansçısı.

Kültürel takas döneminde ise Odin Tiyatrosu yerel halkların bulunduğu küçük kasaba ya da köylerde gerçekleştirdiği şarkılı, danslı gösterilerin karşılığında bölge halkından da kendi kültürlerine ait bir şeyler sunmalarını beklemiştir. Böylece kültürler arası karşılaşmalarla, farklı gösteri üsluplarının ele alınması, kültürel ve mesleki takas kavramlarının oluşmasını sağlamıştır (Görsel 7, Görsel 8). Kültürel takaslar sırasında yaşanan deneyim, profesyonel bir tiyatro etkinliğinden ve estetik bir beklentiden ziyade kültürel bir etkileşim olmuştur. Kültürel değiş tokuş anlamına gelen kültürel takas uygulaması Batı kültürünün dışında kalan “öteki” kültürlerle iletişim kurmanın ve kültürel alışverişin somut bir örneği olarak kabul edilmektedir.²⁶



Kaynak: <https://birdmenmagazine.com/2019/05/05/barba-e-lodin-storia-di-un-lungo-viaggio/>

Görsel 7: Kültürel takas dönemi

²⁶Yunus Emre Gümüş, “Temsilden Deneyime Tiyatro Antropoloji İlişkisi,” 132.



Kaynak: <https://altermediascuola.wordpress.com/2017/09/27/odino-nelle-terre-del-rimorso-eugenio-barba-e-lodin-teatret-in-salento-e-sardegna/>

Görsel 8: Kültürel takas dönemi

Barba, yerel halk ile grup üyeleri arasında mesleki bir deneyimden ziyade kültürel etkileşim niteliği taşıyan bu araştırmaların ardından, Belgrad’ta düzenlenen Tiyatro Buluşması’ndaki “Üçüncü Tiyatro” manifestosuyla, tiyatronun kurumsallaşmış örgütlenme ağı dışında kalan, farklı kültür, üslup ve sanatsal biçimleri olan sanatçılar arasında belirli ortak teknikler oluşturmaya yönelik atılımlarda bulunmuştur. Ancak bu gruplar ya da kişiler kültürel düzeyde değil, mesleki anlamda bir iş birliği ve deneyim paylaşımı gerçekleştirmişlerdir. Bu durumu Barba şu sözlerle ifade etmektedir: “Etnik kimliğimiz tarih tarafından kurulmuştur. Onu biçimlendiremeyiz. Kültürel kimliği her birimiz kendi başımıza inşa ederiz, ama farkında olmadan. Ona ‘kader’ deriz. Rasyonel varlıklar olarak bilinçli bir şekilde biçimlendireceğimiz tek kesit mesleki kimliğimizdir.”²⁷ Böylece Barba oyunculuk sanatında, bilinçli olarak şekillendirilmemiş etnik ve kültürel kimliğin soyutlanmasıyla, boş kalan yeri belirli tekniklerle bilinçli bir şekilde oluşturulacak mesleki kimliğin dolduracağını vurgulamıştır.

Odin Tiyatrosu’nun geçirmiş olduğu dönemlerin üçüncüsü kabul edilen “Tiyatro Antropolojisi”, bu makalenin ana teması olması sebebiyle ve “Kültürden Soyutlama” kavramıyla beraber ele alınacağı için ayrı bir başlık altında incelenmiştir.

2. Tiyatro Antropolojisi: Gündelik-Dışı Tekniklerle Kültürden Soyutlama

Tiyatro antropolojisi, örgütlü bir gösterim durumu içindeki icracının (oyuncunun, dansçının vb.) sosyolojik (toplumsal), kültürel ve fizyolojik (bedensel) davranışlarının incelenmesidir.²⁸ Günlük yaşamda kullanılan beden tekniği kültür, sosyal statü ve meslek tarafından şartlandırılmaktadır. Fakat organize edilmiş bir performansta, icracının fiziksel ve zihinsel varlığı günlük yaşamdakinden farklı ilkelere göre modellenmektedir. Dolayısıyla tiyatro antropolojisi aynı zamanda bir çalışma alanı, bir teori ve bir analiz yöntemidir.²⁹ Söz konusu davranışlar *gündelik* (doğal denge) ve *gündelik-dışı* (doğal olmayan denge) davranış ilkeleri olmak üzere iki kısma ayrılmaktadır. “Gündelik” davranış, kişinin günlük yaşam içerisindeki kültürel davranış biçimleridir. “Gündelik dışı” kavramı ise bedenin gündelik yaşamdaki doğal dengesinin daha büyük bir fiziksel çaba gerektiren ve bedeni daha canlı gösterecek biçimde genleştiren bir dengeyle yer değiştirmesi, gündelik

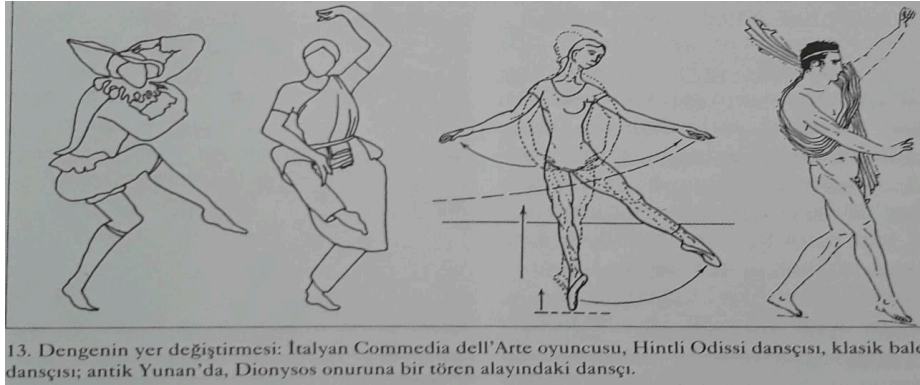
²⁷Gürel, “Eugenio Barba ve Odin Teatret,” 320.

²⁸Tiyatro Antropolojisi ile ilgili detaylı bilgi için bk. Eugenio Barba, *The Paper Canoe / A Guide to Theatre Anthropology* (Londra: Routledge, 1993).

²⁹Marinis, “Barba, the Third Theatre and the Discovery of Theatre Anthropology”, 21, 29.

dengeyi çarpıtılması, dışlanması ya da dengesiz bir denge durumu yaratma olarak ifade edilmektedir.³⁰

Barba’ya göre günlük yaşamdaki kültürlü davranış ve onun sebep olduğu önyargı gerçeği gizlemektedir. Bu önyargıların yıkılması ancak insan durumuna ilişkin ortak noktaların keşfedilmesiyle mümkün olmaktadır. Barba gerçeğin, günlük gerçekliğe ilişkin durumların kültürel kodlarından sıyrılarak sahnede yeniden yaratılmasıyla ortaya çıkacağına inanmaktadır. Böylece günlük yaşamdan eylemlerin günlük olmayan bir davranışla yeniden yaratılması, evrensel insan durumu hakkında bilgi vermektedir. Barba, bu teknikle insan durumunun ortak yönlerini vurgulamakta ve hem oyuncuya hem de izleyiciye bu ortaklığın sanatsal gerçeklik düzeyinde deneyimini yaşatmaya çalışmaktadır. Seyircinin günlük gerçeklik iletişim kodlarından farklı bir iletişim koduna dayalı bir paylaşım alanının parçası olabilmesini amaçlamaktadır³¹. Bu sebeple tiyatro antropolojisinin asıl ilgilendiği alan, kodlanmış performans biçimlerini uygulayan icracıların sahne davranışlarındaki ortaklıkları keşfederek farklı coğrafi bölgelerdeki, çeşitli kültürlerle ve geleneklere sahip tüm oyuncular için temel oluşturacak benzer ilkelerin “ifade (anlatım) öncesi” pratiklerle, gündelik dışı bir şekilde ortaya çıkarılmasıdır (Görsel 9). Buradaki “anlatım öncesi” ya da “ifade öncesi” deyiimi oyuncunun sahne üzerinde herhangi bir ifade içinde bulunmadan önceki hâli olarak değerlendirilmektedir. Bir başka deyişle tiyatro antropolojisi, sahne üzerinde bulunacak dansçının ya da oyuncunun belli bir örgütlenme içindeki bedensel ve zihinsel hazırlık süreciyle ilgilenmektedir.³²



13. Dengenin yer değiştirmesi: İtalyan Commedia dell'Arte oyuncusu, Hintli Odissi dansçısı, klasik bale dansçısı; antik Yunan'da, Dionysos onuruna bir tören alayındaki dansçı.

Kaynak: Doğu ve Batı'daki gösterim tekniklerinde oyuncu ya da dansçıların çeşitli kültürlerdeki benzer davranış ilkeleri

Görsel 9: Doğu ve Batı'daki gösterim tekniklerinde oyuncu ya da dansçıların çeşitli kültürlerdeki benzer davranış ilkeleri

Dolayısıyla Barba'nın tiyatro antropolojisiyle ilgili çalışmaları, geleneksel kültürlerin ya da gösterimin kendisinin antropolojik araştırmasıyla ilgili değil, onu icra eden oyuncuyla ilgilidir. Barba'ya göre oyuncunun kültürel antropoloji ile olan tek ilişkisi, görünürde olan kendi kültürel geleneğinin sorgulamasını yapmasıyla olabilir. Böylece kendine yabancı gibi görünecek kültürüyle yüzleşme yoluyla, kendi görme biçimini eğitecek ve bir yandan katılımcı, bir yandan da kültüründen kopuk hâle gelecektir.³³ Oyuncunun kültüründen kaynaklı gündelik yaşam davranışlarından sıyrılması, gündelik dışı bir beden kullanımı aracılığıyla olmalı ve coşkusallığını harekete geçiren bireysel bir alt metin (öykü) oluşturması sağlanmalıdır. Oyuncunun kendi yaşamıyla ilgili olarak keşfettiği bu alt metin, sonradan bireysellikten ve anlatım özelliklerinden soyutlanarak ve diğer oyuncuların öyküleriyle birleştirilerek yönetmen tarafından montajlanmaktadır. Seyircinin ilgisini çekecek olan şey ise oyuncunun oluşturduğu alt metin ya da öykü değil, oyuncunun sahnesel varlığını kurmadaki

³⁰Eugenio Barba ve Nicola Savarese, *Oyuncunun Gizli Sanatı /Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*, çev. Ayşın Candan (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002), 8, 12, 15, 124.

³¹Dila Okuş, "Eugenio Barba and Extra-Daily Scenic Behaviour: Influences of Stanislavski, Meyerhold and Grotowski," *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 31 (2020), 26, 36.

³²Candan, *Oyun, Tören, Gösterim*, 137.

³³Eugenio Barba, "Tiyatro Antropolojisi," *Mimesis Tiyatro/Çeviri/Araştırma Dergisi* 5 (1994), 43.

ustalıdır. Böylece seyirci yalnızca birbiriyle ilgisi olmayan anlam parçalarını, eleştirel düşünceden uzaklaşarak kendi bakış açısıyla algılamaya çalışacaktır.³⁴

Gündelik dışı bir beden kullanımı, oyuncunun ifade öncesi alanıyla ilişkilidir. Barba gösterimin kültür-lerarası bir şekilde çözümlenmesinin oyuncunun kendine özgü örgütlenme düzeyini yansıtan üç yönüyle ortaya çıkacağını düşünmektedir. Oyuncunun bu üç ana özelliği *Oyuncunun Gizli Sanatı/ Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü* kitabının ön sözünde şu şekilde açıklanmaktadır³⁵:

- Oyuncunun bireyselliği, toplumsal kişiliği, duyarlılığı, sanatsal zekâsı gibi onu tek ve biricik yapan tüm özellikleri (Bireysel ilkeler)
- Oyuncunun bu kişiliğinin içinde beliren geleneksel, toplumsal ve tarihî bağlamların özellikleri (Yalnızca aynı gösterim türünde olanlar için ortak ilkeler)
- Fizyolojinin gündelik dışı tekniklere göre kullanımı ya da anlatım/ifade öncesi alan (Farklı oyunculuk tekniklerine imkân sağlayan, her dönem ve her kültürden oyuncular için ortak, yinelenen, değişmeyen ilkeler)



Kaynak: <https://www.japan-zone.com/culture/noh.shtml>

Görsel 10: Japon Geleneksel Noh Oyunu'ndan üç karakter



Kaynak: Tipik bir Noh Tiyatro yapısı

Görsel 11: <https://www.japan-zone.com/culture/noh.shtml>

³⁴Gürel, “Eugenio Barba ve Odin Teatret,” 315.

³⁵Barba ve Savarese, *Oyuncunun Gizli Sanatı /Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*, 8.

Üçüncü maddedeki ifade öncesi alanı, klasik Japon tiyatrosunun bir biçimi olan Noh oyununu³⁶ (Görsel 10, Görsel 11 icra eden bir sanatçının gösteri sona erdiğinde, oynadığı karakterin aksiyonlarını artık bitirmesine rağmen, sanki performansın bir parçasıymış gibi çok yavaş bir şekilde sahneyi gündelik dışı bir enerji kullanımıyla terk etmesindeki örnekle açıklamak mümkündür. Bu durum bir bakıma oyuncunun kendi yokluğunu canlandırdığı, karakterin aksiyonu ile oyuncunun gündelik davranışı dışında kalan “mevcut bir yokluk” olarak da tarif edilmektedir.³⁷

Bu teknikler belirli bazı fizyolojik etmenlere uygulandığında (ağırlık, denge, omurganın duruşu, gözlerin yönelişi vb.), oyuncunun sahnesel varlığını (bios) oluşturmada gerekli olan enerjiyi üretecek anlatım öncesi organik gerilimlerin yaratımını sağlamaktadır. Böylece bu gerilimler, oyuncunun bedenini tiyatral açıdan “kararlı”, “canlı” ve izleyicinin ilgisini çeker hâle getirmektedir.³⁸ Barba, oyuncunun gündelik dışı bir beden kullanımı tekniğiyle kendi kültüründeki bağlamlardan soyutlanması ilişkisini, Japon çiçek süsleme (ikebana) sanatına benzetmektedir. Kendi bağlamlarından kopararak, güzelliklerini sergilemek amacıyla vazoya konan çiçeklerin tomurcuk, dal ve yapraklarının düzenlenmesiyle yaratılan kompozisyon gibi oyuncu da kendi kültürel bağlamından gelen gündelik ya da doğal beden tekniklerinden arındırılarak evrensel bir kompozisyonun içine dâhil olmaktadır.³⁹

3. Gündelik Dışı Beden Tekniği: Yapıntı Beden

Uzak Doğu ya da Avrupa’daki farklı kültür ve geleneğe sahip oyuncuların ya da dansçıların sahne üzerinde kullandıkları söz konusu teknikler ya bilinçli ve kodlanmış ya da bilinçsiz ve sezgisel bir şekilde yapılmaktadır.⁴⁰ Barba’ya göre sahne üzerinde gündelik dışı davranışları oluşturacak nitelikli bir beden sağlayabilmek için belli bir kodlama arayışı içinde olan uygulamacılar ya da gösterim türleri bulunmaktadır. Konstantin Stanislavski, Bertolt Brecht, Pina Bausch gibi isimler “kültür oluşturma” (inculturation) tekniğinden yola çıkarak oyuncunun/dansçının gündelik (doğal) yaşam davranışlarını kültürel, sosyal kodlar ve alt metin içeren gündelik dışı sahne davranışlarına dönüştürmeyi amaçlarken; klasik bale, modern bale, pandomim ve geleneksel Doğu tiyatrosundaki gösterim türleri oyuncunun davranışlarını yapaylaştırarak ya da üsluplaştırarak “kültürden soyutlama” tekniğine uygun bir şekilde icra edilmektedir. Aslında iki yol da oyuncunun anlatım (ifade) öncesi düzeyini harekete geçirmektedir. Ancak Batı tiyatrosunda oyuncu gündelik bedenini oyun kişisinin (karakterin) dramatik yapıntı bedeniyle özdeşleştirmeyi hedeflerken; geleneksel Doğu tiyatrosunda oyuncunun gündelik bedeni ile oyun kişisinin hayali bedeni arasında bir ara düzey bulunmaktadır. Bu düzey, bir önceki bölümde bahsedilen örnekteki Japon No oyuncusunun gösterim sonrası sahneden ayrılırken yaşadığı ne karakterin ne de kendi gündelik bedeninin var olduğu bir ara durum, varlığın aksine bir yokluğun gösterimidir. Bu durumdaki beden, dramatik anlamda değil fakat oyuncunun gündelik bedeninin anlatım (ifade) öncesi düzeyde dönüştürülmesini taklit eden, yapıntı bir bedendir. Oyuncu yavaşça yok olmadan, kendini göstererek fakat yapıntı bir durumda kalmaktadır.⁴¹ Dolayısıyla “yapıntı beden” kavramı, Batı’dan ziyade Doğu tiyatrosundaki “gündelik dışı beden” kavramıyla bağlantılıdır.

Barba’ya göre Batılı sanatçılar sanatsal özgürlüklerini kısıtlayan, belirli kurallar bütününden yoksun ve keyfi öneriler içeren bir anlayışa sahipken, Doğulu sanatçılar önceden deneyimlenmiş mutlak kurallar ve

³⁶Noh Oyunu: Japonya’da 14. yüzyılda başlayan ve dinî danslardan türeyen bir Japon lirik dram türüdür. Oyuncunun tüm zekâ ve bedensel becerilerini kullandığı, gösterişli kostümler giyerek ve maske takarak oynadığı dramatik bir gösteri biçimidir. Bedrettin Tuncel, *Tiyatro Tarihi* (İstanbul: Devlet Basımevi, 1938), 25-28.

³⁷Franco Ruffini ve Moriaki Watanabe, “A Dialogue Between East and West,” *Journal of Theatre Anthropology* 1 (2021), 114.

³⁸Barba ve Savarese, *Oyuncunun Gizli Sanatı/Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*, 8.

³⁹Barba, “Tiyatro Antropolojisi,” 60.

⁴⁰Özdemir Nutku, *Oyunculuk Tarihi II*, 381.

⁴¹Barba ve Savarese, *Oyuncunun Gizli Sanatı/Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*, 47-48.

kodlar çerçevesinde, belirli spesifik alanlarda uzmanlaşmaya yönelik, sanata kendilerini adanarak ve onun özünü, saflığını koruyarak sanatlarını icra etme anlayışına sahiptir.⁴² Barba *Oyuncunun Gizli Sanatı*⁴³ adlı kitabında, Batı ve Doğu’daki gösterim tekniklerinin ortak ilkelerini saptayarak bir araya getirme çabasında vazgeçilmez temel unsur olarak Uzak Doğu Tiyatrosu’nda yer alan “Lokadharmi” (yaşam içindeki davranış) ve “Natyadharmi” (dans/oyun içindeki davranış) kavramlarından bahsetmektedir. Doğu’da kesin çizgilerle ve kavramlarla birbirinden ayrılan bu öğelerin Batı’da net bir şekilde ifade edilmediğini belirtmektedir. Bu ayrıma göre günlük yaşama ait, insan bedeninin gündelik davranışı (*lokadharmi*), kültürel olarak farkında olmadan belirlenmiş ve bilinçsizce, doğal bir şekilde ve kendiliğinden yapılan hareketlerdir. Temel amacı insanlar arası iletişimi sağlamaktır. En az çaba ve en düşük enerji ile en yoğun sonucu elde etmeye yöneliktir. Sahne yaşamına ait gündelik dışı davranış (*natyadharmi*) biçiminde ise oyuncunun herhangi bir şeyi temsil etmeden dahi sahnesel varlığını oluşturmaya yönelik teknikler, teatrallık, bedenin özel kullanımı, yoğun ve azimli bir çaba söz konusudur. Amaç bedeni bilgi vermeye yönelik biçimlendirmek, bedeni dönüştürmek, ona ustalık kazandırarak, izleyeni şaşırtmak ve onda hayranlık uyandırmaktır.⁴⁴ Bu özelliklerine bakıldığı zaman akrobatların ve dansçıların gündelik olmayan “başka bir beden” gösterdikleri anlaşılmaktadır. Tiyatro antropolojisi çalışmalarında oyuncuda da böyle bir beden oluşturmak temel hedeftir. Barba, sahnede gündelik yaşama ait otomatik tepkileri kırmaya yönelik bu durumu, Woriake Watanabe’nin deyişiyle “yapıntı/ kurmaca beden” kavramıyla açıklamaktadır.⁴⁵

Doğu’daki geleneksel oyunculuk biçimleri, sahnedeki oyuncunun bedenini, uzun yıllar uygulanmış kodlar üzerinden değerlendirmektedir. Batı’da ise bu kodlama yalnızca klasik bale ve pandomim gibi türlerde görülmektedir.⁴⁶ Bir başka deyişle Batı dışında kalan diğer gösterim türlerinin geleneksel tekniklerinin ve sanatsal yaklaşımının Batı formu içinde fiziksel bir “stilizasyon”a (kodlamaya) dönüştürülmesi söz konusudur. Barba, kodlama aracılığıyla gündelik (doğal) bir hareketin ana hatlarından yola çıkarak çeşitli gerilimlerinin eşdeğerini oluşturma, onu yeni anlamlar üretecek şekilde yeniden biçimlendirme yoluna gitmiştir.⁴⁷

Bunu başarabilmek için özetle önce oyuncunun bedenini kendi kültürel alışkanlıklarından kurtarması ve sonra yeni bir sanatsal/kurgusal beden diliyle hareket etmesini sağlayan Doğu gösterim sanatlarına ait enerji kullanımına yönelik birtakım tekniklerle çalışması gerekmektedir.

4. Yapıntı Beden ve Kültür İlişkisi

“Yapıntı beden” oluşturmaya yönelik çalışmalar her ne kadar bir oyuncunun -hangi kültürden ya da ulustan olursa olsun- modern yaşamın maruz bıraktığı birtakım kalıplaşmış ve kişiyi özden uzaklaştırmış tavırlardan kurtulmasına yardımcı teknikler olsa da kişiyi kendini kültüründen soyutlamaya zorlamaktadır. Çünkü birbirinden farklı birçok kültürel öge, bağlamlarından soyutlanmaktadır. Barba, bu farklı kültürlere ait tekniklerin bağlamından bağımsız olarak kullanma gereksinimi duyulan her yerde kullanılabileceğini ifade etmektedir.⁴⁸ Halbuki kültür kavramının tanımları incelendiğinde insanın düşünce ve inanç sisteminin davranışlarıyla beraber ele alındığı bütüncül bir yapıdan bahsedildiği görülmektedir. Örneğin Malinowski’nin

⁴²Bülent Sezgin, “Antropoloji ve Tiyatro İlişkisi,” *Mimesis Tiyatro/Çeviri/Araştırma Dergisi* 6 (2010), erişim 2 Temmuz 2025, <https://www.mimesis-dergi.org/2010/11/antropoloji-ve-tiyatro-iliskisi/>

⁴³Barba ve Savarese, *Oyuncunun Gizli Sanatı/Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*, 12-14.

⁴⁴Barba ve Savarese, *Oyuncunun Gizli Sanatı/Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*, 12-14.

⁴⁵Barba ve Savarese, *Oyuncunun Gizli Sanatı/Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*, 53.

⁴⁶Candan, *Oyun, Tören, Gösterim*, 136.

⁴⁷Barba ile beraber Meyerhold ya da Grotowski gibi uygulamacıların geleneksel teknik ve sanatsal yaklaşımları fiziksel bir stilizasyona nasıl dönüştürdüklerine dair detaylı bilgi için bk. Fatma Kandemir Şahin, “Çağdaş Oyunculuk Yöntemlerinde Stilizasyon ve Deformasyon,” *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma Dergisi* 13 (2021), 59.

⁴⁸Gürel, “Eugenio Barba ve Odin Teatret,” 325-326.

insanın düşünce ve becerilerinden, inanç ve alışkanlıklarından oluşan tümel bir bütün olarak tarif ettiği⁴⁹ “kültür” kavramına bakıldığında “yapıntı beden”in kültürün ötesinde bir yerde konumlandırıldığı, oyuncu-insanı yalnızca fizyolojik bir yapı olarak kapsadığı sonucu ortaya çıkmaktadır. Oysa insan bedeni ve onun hareket sistemini, ait olduğu kültürün şekillendirdiği duygu ve düşünce sisteminden bağımsız olarak ele almak Barba’nın oyuncunun metinden ziyade kendi ifade araçlarıyla anlatımını biçimlendirmesi, kendine özgü malzemesi üzerine yoğunlaşarak yepyeni bulgulara varması hedefiyle de çalışmaktadır.⁵⁰ Çünkü bu yaklaşım, kendi özüne ulaşma yolunda özgünlük peşinde olan bir oyuncunun klasik bale dansçısından, bir sporcudan, bir kukladan ya da bir robottan farkını da ortadan kaldırmaktadır. Bir başka açıdan bu anlayış, gerçekçi oyunculuğa karşı bir üslup geliştiren, Uzak Doğu tiyatrosundaki simgesellik fikrini destekleyen ve oyuncuyu ruhsal süreçten bağımsız olarak bir “üstün kukla” şeklinde tarif eden Gordon Craig ya da oyunculuk anlayışı “biomekanik” olarak adlandırılan Vsevolod Meyerhold gibi Barba’nın oyunculuk yaklaşımıyla örtüşen diğer uygulamacılarla ortak bir noktada buluşmaktadır.⁵¹ Ancak gerçekçi oyunculuk yaklaşımının yöntemine ya da uygulanış biçimine karşı bile olsa “kültürden soyutlama” anlayışı, oyuncunun hareket sisteminin karşı-gerçekçi (gündelik dışı) bir şekilde yeniden biçimlendirilmesi meselesinden ziyade hareketin içinde barındırdığı kültürel anlamı yok edip yeni bir anlam üretme üzerine kurulu bir yaklaşım olarak görünmektedir. Örneğin Barba’nın Türkiye’de yapmış olduğu bir çalışmada, Sicilyalı balıkçıların şarkı söyleme biçimi, kökeni Şamanizm’e dayanan zılgıt çekme ya da Nazım Hikmet’in bir şiiri gibi biçimler ele alınmıştır. Burada biçim olarak Nazım Hikmet’in bir şiiri ve içerik olarak da oyuncunun kişisel yaşamına dair bir anısı birleştirilerek ikisi arasında yeni bir bağ kurulmuştur. Böylece şiir içeriksel olarak kendi bağlamından soyutlanarak yeniden şekillendirilmektedir. Tekrarlar, ritimler, yer değişikliği vs. ile bir montaj gerçekleştirilmektedir. Oyuncu kişisel bir anısını kullanarak parçalardan oluşan yeni bir anlamlı bütün üretmektedir.⁵²

Özetle oyuncu bir karakteri canlandırırken onun kültürel özellikleri ve eylemlerini gündelik olan gerçeğe göre yansıtmak yerine, onları harekete geçiren tavırları bedeninde ve sesinde dönüştürerek, stilize ederek sunmalıdır. Oyuna hazırlık aşamasında, belli bir metinden ya da temadan yola çıkarak bir hareketler dizgesi oluşturulmaktadır. Oyuncu bu dizgeyi farklı ritim, hız ve duygularla tekrar edebilecek şekilde duruma hâkim olmaktadır. Kendi yaşamından ve metinden yararlanarak yarattığı yeni bir öyküyle doğaçlamalar yapmaktadır. Böyle bir çalışmada, biçimi yaratma aşamasında her ne kadar oyuncunun duygu-düşünce dünyasına ait kişisel deneyimleri kaynak olarak kullanılsa da ortaya konulmak istenen biçim ya da metin, ait olduğu kültürle şekillenmiş gerçek manasından da koparılmaktadır. Böylece yapıntı beden dışında, yapıntı bir anlam da üretilmektedir. Nitekim kültürü, insanın kendisinin ördüğü bir anlamlar ağı olarak yorumlayan Clifford Geertz’in de belirttiği gibi kültür, bir yasa arayan deneysel bir bilimden ziyade, anlam arayan yorumsal bir bilim olarak ele alınınca toplumların yarattığı anlamdan bağımsız olarak düşünülemez.⁵³

5. Tiyatroda “Kültürden Soyutlama” Anlayışının Küreselleşme Açısından Değerlendirilmesi

Eugenio Barba’nın tiyatrodaki “kültürden soyutlama” anlayışı, oyuncuların sahnedeki bedensel ifade biçimini yaratma sürecinde, uluslararası ve kültürlerarası çerçevede ortak, yinelenebilir, değişmeyen ve benzer ilkelere sahip olabilmek amacıyla, kültürden kaynaklı gündelik yaşama dair davranış kalıplarından sıyrılmak

⁴⁹Bronislaw Malinowski, *Bilimsel Bir Kültür Teorisi* (İstanbul: Kabalcı Yayınları, 1992), 66.

⁵⁰Özdemir Nutku, *Oyunculuk Tarihi II*, 382.

⁵¹Candan, *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*, 21, 45.

⁵²Gürel, “Eugenio Barba ve Odin Teatret,” 325-326.

⁵³Clifford Geertz, *Kültürlerin Yorumlanması* (Ankara: Dost Kitabevi, 2010), 19.

olarak özetlenebilir.⁵⁴ Bu noktada Barba da tıpkı tiyatrodaki ustası Jerzy Grotowski (1933-1999)⁵⁵ gibi oyuncu bedenini kültürlerarası düzlemde bir transfer aracı olarak ele almaktadır.⁵⁶ Bir başka deyişle oyuncunun kültüründen kendini soyutlamasını, ona uzak açıyla bakmasını, ona yabancılaşmasını ve onunla yüzleşmesini istemektedir. Kültüründen kopuk bir şekilde, gösterime katılımcı olması için onu yönlendirmektedir. Dolayısıyla ortaya koyduğu “Tiyatro Antropolojisi” kavramı, oyuncunun ya da gösterimin ait olduğu kültüre dair bir antropoloji değil, oyuncunun bedensel ve zihinsel yapısıyla ilgili bir antropolojidir. Oysaki antropoloji kavramı, “insanın kökenini, evrimini, biyolojik özelliklerini, toplumsal ve kültürel yönlerini inceleyen bilim dalı, insan bilimi”⁵⁷ şeklinde tarif edilmektedir. Bu çerçevede Barba, tiyatro sanatında antropoloji biliminden yararlanırken oyuncu insanın kültürel yönlerini ele almak yerine onu kültüründen soyutlamayı tercih etmiştir.

Tiyatro Antropolojisi ya da Kültürlerarası Tiyatro ile ilgili yapılan araştırmaların sonucunda bu kavramı özetle Batı ya da Doğu’ya ait kültürlerin performatif geleneklerinin karşılaşması sonucunda yer değişikliği yapılması ve farklı beden kullanımlarının aynı şekilde hareket etmesine dayalı melez bir kültür yaratılması olarak tarif etmek mümkündür⁵⁸. Bu amaca hizmet edecek şekilde Doğu ve Batı kültürüne ait farklı beden tekniklerinin benzer ve ortak yanlarını bulup ortaya çıkarmaya odaklanan Barba’nın söz konusu “Kültürden soyutlama” kavramına tersten bir okuma ile bakmak gerekirse bazı sorular ortaya çıkmaktadır: *Oyuncu kültürel mi yoksa kültürlerüstü bir varlık mıdır?*

Barba’nın savunduğu oyuncunun kendine özgü örgütlenme düzeyini yansıtan üçüncü görüşe göre her kültürden oyuncunun, kendi bedenini canlı, kararlı, ilgi çekici bir şekilde, sahnesel enerjisini ve varlığını oluşturmak amacıyla gündelik dışı teknikleri kullanabilmesi fikri işler ve uygulanabilir görünmektedir. Çünkü bedenin kültürden gelen doğal ya da gündelik kullanım kalıplarından kurtulmak ve onlardan soyutlanmak bir oyuncunun gündelik dışı enerjiyle yapıntı bir beden oluşturmaya katkı sağlamaktadır. Ancak burada söz konusu olan yapıntı bedeni oluşturmak için Batılı oyuncuların Doğu gösterim sanatlarının beden kullanım tekniklerinden faydalanırken soyutlandıkları kültür Batı kültürü müdür yoksa “öteki” olan Doğu kültürü mü sorusu akla gelmektedir.

Bu sorunun cevabı küreselleşme kavramı üzerinden verilebilir. Küreselleşme, Batılı ülkelerin kültürel açıdan az gelişmiş ya da gelişmekte olan ülkeler üzerindeki üstünlük kurma politikasına bağlı olarak belirlenmiş ortak, toplumsal ve kültürel kurallara uygun hareket edecek insanlardan oluşmuş “Küresel köy” kavramıyla dünyanın tek bir ortak mekâna indirgenmesi şeklinde özetlenebilmektedir. Dolayısıyla Barba’nın oyuncunun örgütlenme düzeyini açıklarken savunduğu kültür kaynaklı gündelik davranış kalıplarından soyutlanma fikri ve her kültürden oyuncular için ortak davranış kodları yaratma amacı küreselleşmenin oyunculuk sanatı üzerindeki etkileri olarak yorumlanabilir. Nitekim küreselleşmenin etkisindeki kültür politikalarının sanat anlayışlarını da şekillendirdiği düşünüldüğünde, küreselleşme kavramının kültür olgusu üzerinden yayıldığını ve küreselleşen kültürün Batı’ya ait bir kültür olduğunu Aydoğdu şöyle ifade etmektedir:

⁵⁴Barba ve Savarese, *Oyuncunun Gizli Sanatı /Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*, 8.

⁵⁵Jerzy Grotowski, Polonyalı tiyatro kuramcısı, yönetmen, oyuncu ve eğitimcisi. Tiyatronun tüm teknik öğelerinden arındırılarak oyuncu-seyirci ilişkisi üzerinden etkin duruma getirilmesini amaçlayan “Yoksul Tiyatro” adlı oyunculuk yöntemini geliştirmiştir. Özdemir Nutku, *Oyunculuk Tarihi II*, 259-260.

⁵⁶Fatma Kandemir Şahin, “Antik Yunan Tiyatrosunun Çağdaş Yorumunda Fiziksel Tiyatronun Bir Yaklaşım Olarak Kullanılması ve Bir Uygulama Örneği Sofokles’in Antigone Oyunu,” *Rumelide Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi* 37 (2023), 419.

⁵⁷Ali Püsküllüoğlu, “Antropoloji,” *Türkçe Sözlük*, 812.

⁵⁸Ece Özınan, “Jerzy Grotowski ve Eugenio Barba Bağlamında Oyunculukta Kültürel Çalışmalar” (Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2020), 106-107.

"Küreselleşme kültür üzerinden hızla yayılmaktadır. Buradaki temel problem kültürün küreselleşmesi değil, küreselleşen kültürün hangi ve nasıl bir kültür olduğudur. Batı eksenli herhangi bir kültür mü veya liberalizm odaklı yeni bir kültür mü, yoksa tüm dünyaya hitap eden bir sistem kültürü müdür? Hiç şüphesiz küreselleşen kültür, herhangi bir kültür değil, Batı toplumlarının ortak kültürüdür. Bu durumdan hareketle bazı kişiler, hem tüm kültürlerin Batı kültürü (küresel sistem) altında toplanıp küreselleşeceğini hem de kültürler arasında yerel kültürlerde bazı dirençlerin ortaya çıkmasından dolayı medeniyetler arası çatışmaların yaşanacağını öngörmektedirler. Bunlardan ikincisini savunanların başında Huntington gelir. Ona göre kültürler arası farklılaşmalar, parçalanmalar, kutuplaşmalar veya çatışmalar Batı'nın ortak kültürünün küreselleşmesi sonucu evrenselleşip yaygınlaşmaktadır. Bu da küreselleşmenin kültür olgusu, yani Batı kültürü üzerinden yaşanılıp yayıldığını doğrulamaktadır."⁵⁹

21. yüzyılda dünyaya egemen olan küreselleşme anlayışının birbirinden farklı ve Batı'ya yabancı olan kültürlerle sahip insanlarda, Batı kültürü temelli tek tip, ortak davranış biçimleri ve dolayısıyla kalıplaşmış bir beden kullanımı oluşmasına etki eden faktörlerden biri olduğu söylenebilir. Bu anlamda bir oyuncu için söz konusu bu kalıpları kırmak ve öz benliğe ulaşma çabası oldukça önemlidir. Ancak bu noktada ortaya çıkan sorular şu şekilde sıralanabilir:

- Oyuncunun ait olduğu kültürden kendini soyutlayarak özüne ulaşma çabası mümkün müdür?
- Oyuncu kültürden kaynaklı davranış kalıplarından kurtulmaya çalışırken özüne yabancılaşma riski doğabilir mi?
- Öz ve kültür birbirinden bağımsız düşünülebilir mi?
- Oyuncunun kendi görme biçimini eğitmesi ve kendi yaşamıyla ilgili olarak bir alt metin (öykü) keşfetmesi kültürden bağımsız yapılabilir mi?

Barba, Batılı ve Doğulu sanatçıların sanatlarını uygulama biçiminin ayrımını yaparken Batılı sanatçıların kuraldan yoksun, keyfi uygulama biçimlerine karşılık Doğulu sanatçıların önceden deneyimlenmiş mutlak kurallar, kodlar içeren, spesifik alanlarda uzmanlaşma gerektiren, kendini sanatına adanma, özü ve saflığı koruyarak sanatını icra etme anlayışlarını vurgulamıştır.⁶⁰ Ancak kültürlerindeki yaşam felsefesiyle bağlantılı olarak oluşmuş sanat biçimlerini, özerlerini koruyarak uygulayan Doğulu sanatçıların oyunculuğa yaklaşımı ile "kültürden soyutlama" anlayışı örtüşmemektedir. Doğu kültürünün temel felsefesi, beden ve ruh bütünlüğüne, insanın özünün (ruhunun) bedende görünür hâle geldiği fikrine dayanmaktadır.⁶¹

Nitekim Christel Weiler, ISTA'da yapılan çalışmalarda yalnızca "gözle görünenin" (biçimsel olanın) değil; "ardında görünenin" (kültüre, öze, anlama dair) de önemli olduğunun vurgulanmasına rağmen bu durumun uygulamalarda göz ardı edildiğini belirtmektedir.⁶² Böylece gösterilerin icralarında kültüründen ve bağlamlarından soyutlanarak kullanılan Doğu gösterim teknikleri yalnızca biçimsel reçetelere dönüşmektedir. "Kültürden soyutlama" kavramına getirilen eleştiriler doğrultusunda Franco Ruffini "Le Milieu Scene, Pre-expression, Energie, Presence"⁶³ adlı yazısında, Blois'da 1985 yılında yapılan bir ISTA toplantısında, Nicola Savarese'in "ifade öncesi" ile "ifade" arasındaki derin ilişkiyi, oyuncuların davranışlarının kültürel düzeyi

⁵⁹Hüseyin Aydoğdu, "Kültür ve Küreselleşme," 2311.

⁶⁰Bülent Sezgin, "Antropoloji ve Tiyatro İlişkisi,"

⁶¹Ayça Köklü, "Enerjinin Doğulu Oyunculuk Pratiklerinde Yeri ve Eugenio Barba'nın Antropolojik Tiyatro Çalışmalarına Yansıması," *Tykhē Sanat ve Tasarım Dergisi* 14 (2023), 99.

⁶²Christel Weiler, *Kultureller Austausch im Theater* (Marburg: Tectum Verlag, 1994), 115.

⁶³Franco Ruffini, "Le Milieu Scene, Pre-expression, Energie, Presence", *Journal of Theatre Anthropology /The Origins* 1 (2021), 168.



ve kültür öncesi düzeyi ile bağdaştırarak bir küp çiziminde arka arkaya duran iki kare ile benzeştirdiğini belirtmektedir. Savarese’in bu görüşüne göre küpün arka yüzünü oluşturan karede, o toplumun kültürüne özgü ortak kodlardan oluşan bir dilin, bir başka deyişle ifade öncesinin gizli olduğu ve onun izole edilmesiyle, kübün üç boyutlu karakterini kaybedeceği kabul edilmektedir. Ardından konuya şu şekilde açıklık getirilerek, “kültürden soyutlama” kavramıyla, farklı kültürlerdeki oyuncu davranışlarının ortak olan temel prensiplerinin soyutlanmasının kastedildiği vurgulanmıştır:

“İfade zahirdir, görünür olandır ve bir bütün oluşturur, ifade öncesi ise gizlidir ve bu bütünlüğün (etkin) bir parçasını oluşturur. Öyleyse oyuncunun ifade öncesi nasıl incelenir? Küpün gizli tarafı nasıl keşfedilir? Onu gizleyen yüzü maddesel olarak ortadan kaldırarak keşfedilemez, ancak zihinsel olarak görmezden gelinerek keşfedilebilir. Mesele, farklı sahnelerdeki oyuncuların ortak davranışlarını belirlemek değil, aksine bu farklı davranışların ortak temellerini soyutlamaktır. Ortak davranışlar, eğer mevcut olsalardı, tezahür ederdi ve her halükârda ifade olurdu; ortak temeller gizlidir ve ifade öncesidir. Bu nedenle mesele, karşı karşıya getirerek ayıklama değil, karşı karşıya getirerek soyutlama sorunudur.”⁶⁴

Weiler dışında Hintli yazar, yönetmen ve dramaturg olan, Rustom Bharucha da Peter Brook ve Richard Schechner gibi uygulamacıların kültürlerarası tiyatro çalışmaları hakkında eleştirilerde bulunarak bu tür yaklaşımların hümanist yardımseverlik kisvesine bürünmüş Batılı emperyalist/sömürgeci uygulamaların bir devamı niteliğinde olduğunu savunmuştur. Örneğin Peter Brook’un kutsal bir Hindu metnini kullanarak yaptığı “Mahabharata” adlı gösterisiyle ilgili olarak metni, dinî ve kültürel özelliklerinden arındırdığı ve seküler önyargıların “boş alan”ına (Brook’un ortaya çıkardığı kavrama atıf yaparak) indirgelediği için onu suçlamıştır. Nitekim daha sonraları bu tarz çalışmalar, Daphne Lei tarafından da “hegemonik kültürlerarası tiyatro” olarak adlandırılmıştır.⁶⁵ Ayrıca *Asian Theatre Journal*’da yayınlanan birbirlerine verdikleri cevap niteliğindeki makalelerde⁶⁶ Bharucha ile Schechner arasında konunun açıkça tartışıldığı görülmektedir. 1984 yılında Bharucha’nın Hint tiyatrosunun Batılı yorumlamaları üzerine yazmış olduğu makaleye⁶⁷ cevaben Schechner, insanlar ve kültürler arasında ne kadar çok temas olursa o kadar iyi olacağını ve bir başkasının kültürünü icra etmeyi, yabancı bir dile ait bilginin çevirisine benzeterek kültürlerarası değişim için bu aktarımı sağlayacak o kültürü iyi bilen bir öğretmen olması gerektiğini vurgulamıştır. Farklı kültürlerle ait biçimlerin aktarımında sadece okumak, izlemek, ziyaret etmek ya da ithal etmenin değil onu iyice özümsemek, sindirmek, bedenin bir parçası hâline getirmek gerektiğinden de bahsetmektedir. Böylece “onlar” ve “biz”in birbirinden ayrılmadan deneyimsel olarak yan yana getirildiğini belirtmektedir.⁶⁸ Ancak 1970’li yıllarda Hindistan’ın Kerala bölgesindeki Hindu tapınaklarıyla bağlantılı ve ritüel ile tiyatronun iç içe geçmiş olduğu bazı geleneksel türleri gözlemlemek için din değiştirmeyi bile göze alan ve Hindu adı Jayaganesh olan Schechner, içinde bulunduğu durumun “riyakarlığı”nı şu şekilde ifade etmektedir: “Hint usulü giyinmiş 42 yaşında bir New York’lu, ancak ateist bir Yahudi’nin riyakâr din değiştirmesi sırasında yapacağı gibi somurarak, kalabalık tapınak avlusunda ilerliyor -bu Jayaganesh’in yaptığı, kendini Hinduizm’i sahnelerken sahnelemek değil de

⁶⁴Franco Ruffini, “Le Milieu Scene, Pre-expression, Energie, Presence,” 168.

⁶⁵Marcus Tan, “Double Take”, Rustom Bharucha’nın *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture* adlı eserinin tanıtımı, *Theatre Research International* 46/1 (2021), 89, 90.

⁶⁶Richard Schechner, “A Reply to Rustom Bharucha,” *Asian Theatre Journal* 1/2 (1984), 245-253; Rustom Bharucha, “A Reply to Richard Schechner,” *Asian Theatre Journal* 1/2 (1984), 254-260.

⁶⁷Rustom Bharucha, “A Collision of Cultures: Some Western Interpretations of the Indian Theatre,” *India International Centre Quarterly* 11/ 3 (1984), 287-307.

⁶⁸Richard Schechner, “A Reply to Rustom Bharucha,” *Asian Theatre Journal* 1/2 (1984), 247.



nedir?”⁶⁹

Schechner ile benzer görüşlere sahip Barba’nın oyuncunun kendi özünü keşfetme yolculuğu olarak gördüğü oyunculuk yaklaşımında “kültürden soyutlama” anlayışı, sanatçıların kendi özyüklerini korumak isterken ondan uzaklaşma riskini de doğurabilmektedir. Çünkü belli bir toplumda yaşayan her bireyin sonradan oluşmuş ve kalıplaşmış davranış ya da düşünüş biçimlerinden sıyrılarak özüne ulaşma yolculuğu kültüründen bağımsız düşünülemez. İnsanın bu çabası, sanatsal olan bir yolun dışında psikolojik, felsefi, dinî ya da mistik bir süreci de beraberinde getirmektedir. Nitekim psikanalizde kültür, insanı anlama çabasının merkezinde yer almaktadır. Psikanaliz kuramının babası sayılan Sigmund Freud, analiz sırasında bireyi ön plana çıkarmasına rağmen bu durum bireyi toplumdan soyutladığı anlamına gelmemektedir. Aksine insanların toplum içerisinde birbirini etkileyen ve kültürden etkilenen varlıklar olduğunu vurgulamaktadır.⁷⁰ Bu yaklaşıma göre bireyi her şeyin ölçütü olarak ele alan, insanı kültürüyle anlamayı amaçlayan psikanalizin kültürden ileri geldiğini ifade edilebilir.⁷¹ Bunun dışında dinî inançlar ya da özellikle Doğu kültürlerindeki mistik yaklaşımlar da insanın yaşam biçimini, özüne ulaşma amacına yönelik olarak şekillendirmektedir. Örneğin Müslümanlık’ta İslam mistisizmi olarak bilinen Tasavvuf felsefesindeki gibi yaşam pratiklerinde, kişi nefisini tüm kötülüklerden, sonradan edinilmiş sıfatlardan ve davranış kalıplarından arındırarak insanın en üst seviyesi olarak kabul edilen bir olgunluğa erişerek özüne ulaşmaya çalışmaktadır. Dünya hayatındaki bu yolculukta, fiziki ölümden önce, sonradan edinilmiş kalıplardan kurtularak irade ile ölme ve kâmil (olgun) insan olma hâli söz konusudur.⁷² Benzer yaşam pratiklerini Uzak Doğu ve Asya kültürlerinde ve inanç sistemlerinde görmek de mümkündür. Dolayısıyla bir oyuncunun tiyatro antropolojisi yöntemiyle çalışılan bir performans sürecinde, kendi öz görme biçimini eğitmesi, özgün olabilmesi ve kendi yaşamıyla ilgili olarak bir alt metin (öykü) keşfetmesi kültüründen, inançlarından, geleneklerinden bağımsız yapılamayacaktır.

Barba’nın belirttiği gibi oyuncunun kendine özgü örgütlenme düzeyini yansıtan üç bakış açısından ikincisi olan oyuncunun kişiliğinin içinde beliren geleneksel, toplumsal ve tarihî kısacası kültürel bağlamlar ya da kodlar, yalnızca aynı gösterim türüne ait olanlar için ortak ise neden yabancı bir seyirci başka bir kültüre ait gösterimin kodunu çözmek isteyerek ve anlam arayarak izleme ihtiyacı duymaktadır? Sonuçta oyuncunun kültürden soyutlanmamış bir bağlamda sunduğu performanstan ortaya çıkan “yapıntı olmayan anlam”ın alıcısı konumundaki seyirci ile kültür aktarımında bulunan oyuncu arasındaki ilişki birbirinden ayrı süreçler olarak düşünülemez. Esasen o gösterim türünün kültüre ait olmayan kişinin ait olanla birlikte o deneyime katılımı ve onu başka kültürleri anlamaya çalışarak izlemesi gerçek manada kültürlerarası bir paylaşım, bir alışveriş oluşturmaktadır. Yüzyıllar boyunca her türden sanat alıcısı bir eseri ya da performansı, inanmak ya da ikna olmak zorunda olmadan fakat kendi kültürel ve bireysel alt yapısına göre anlam çıkarma arzusuyla izlemektedir. Biçimin içerikten soyutlanamayacağı gibi farklı kültürlere katılım ve tercihe göre onu paylaşım ancak o kültür hakkında bilgi sahibi olarak, onu anlayarak, görerek, bilerek yaşanabilir.

Sonuç

Tiyatro antropolojisi ile ilgili yapılan çalışmalar, oyunculuk tekniklerini geliştirme ve oyuncunun bednine farklı kültürlere ait bakış açılarıyla yaklaşma fırsatı vermiş olmasının yanında, Batı’nın küreselleşme odağında yeni bir kültür-sanat anlayışı oluşturma fikri olarak da yorumlanabilmektedir. Çünkü 20. yüzyılın ikinci yarısında Batı’nın ticari kaygı güden kurumsallaşmış tiyatro geleneğinin çıkmaza girdiği bir noktada, bu duruma karşı çıkan bazı sanatçıların, tiyatro sanatının işlevini yeniden tanımlamada kaynak arayışı için

⁶⁹Richard Schechner, *Ritüelin Geleceği/Kültür ve Performans Üzerine Yazılar* (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2015), 14-18.

⁷⁰Talat Parman, “Bugün Psikanalizi Tartışmak,” *Cogito* 49 (2006), 67.

⁷¹Nuriye Merkit, “Sigmund Freud’da Uygarlığın Temel Dinamikleri ve Birey Üzerindeki Etkisi,” *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi* 21 (2016), 124.

⁷²Abdülbaki Gölpınarlı, *Tasavvuf* (İstanbul: Milenyum Yayınları, 2004), 11-15, 79-81.



Doğu’ya yöneldikleri görülmektedir. Böylece resmî sanat ve tiyatro tarihi boyunca, uzun bir süre görmezden gelinen, yok sayılan ve belki de “eski, gereksiz” olarak görülen, Doğu’nun ve diğer kültürlerin geleneğine sadık bir biçimde değişmeden kalmış olan kaynakları görünür hâle gelmiş ve paylaşımına açılmıştır. Her ne kadar Barba gibi tiyatro insanlarının Batı’nın resmi sanat kültürüne karşı ve diğer kültürlerle kucak açan alternatif bir tiyatro anlayışı oluşturma çabası gibi görünse de bu durumun küreselleşme fikriyle örtüştüğü yönündeki görüşler üzerine yapılan tartışmaların önem kazandığı görülmektedir.

Tiyatro antropolojisiyle ilgili ISTA’nın düzenlediği etkinlikler ve organizasyonlar hem uluslararası hem de ulusal ölçekteki, devlete ait ya da özel birçok kurum, kuruluş, vakıf ve örgütler tarafından finanse edilmektedir. Bu organizasyonlarda Barba’nın, Batı dışında kalan geleneklerle değil, bu geleneklerin temsilcisi olan sanatçılarla, mesleki temelde bir çalışma yürüttüğü ve geleneklerin kültürel boyutuyla değil yalnızca biçimleriyle ilgilendiği anlaşılmaktadır. “Kültürler ötesi, mesleki kimlik, kültür bağlamından soyutlama, yapıntı beden” gibi kavramlar, küreselleşme ideolojisindeki ulusal, etnik, özgün, farklı ya da “öteki” olan kültürleri birleştirmeyi, farklılıkları tek tipleştirmeyi, dünyayı “küresel bir köy”e dönüştürmeyi hedefleyen politikalarla örtüşür görünmektedir.

Kültürel farklılıkları o kültürün özünden, içeriğinden ve toplumsal yapısından soyutlayarak ele alıp onu yalnızca teknik açıdan inceleme, analiz etme ve uluslararası ortak bir bedensel teknik oluşturma fikri tartışmaya açık bir konudur. Barba’nın öncülüğünde ISTA tarafından, sanatçılar arasında oyunculuk yöntemlerinin paylaşımı ve alışverişi amacıyla düzenlenen bu uluslararası çalışmalarda, her ne kadar farklı kültürlerdeki oyuncular, kendi geleneklerine özgü üslupları ortak bir paylaşım platformunda sergileme ve beraber çalışma fırsatına sahip olsalar da “kültür bağlamından soyutlama” önerisi yeniden düşünülmelidir. Çünkü buradaki “kültürler üstü” ortak teknikler üretme çabası ile Doğu’dan ödünç alınan tekniklerin, kültüründen soyutlanarak ya da içi boşaltılarak ve özündeki anlamdan uzaklaştırılarak birtakım teknik şablonlara dönüştürülme riskiyle karşı karşıya olduğu görülmektedir. Oysaki geleneksel bir Hint Kathakali ya da Bali dansçısı, Aztek dansçısı, Japon Kabuki ya da No oyuncusunun anlattığı destansı hikâyeler, Nazım Hikmet’in şiirleri, Sicilyalı balıkçıların söyledikleri şarkılar, İtalyan halk tiyatrosu Commedia dell Arte ya da meddah hikâyeleri biçimsel olarak çağlara göre yorumlanarak değişime uğrasa bile uygulanma amaçları ve yaratılmak istenen anlam bakımından ait oldukları kültürden ayrı düşünülemez. Bir başka deyişle oyuncunun kültüründen soyutlanması, o kültüre ait özden, fikirden, düşünceden, duygudan, manadan da soyutlanması anlamına gelmektedir.

Sonuç olarak “kültürden soyutlama”, Batı uygarlığının kapitalist sisteminin varmış olduğu son nokta olan küreselleşmenin sonucunda oluşan, bireyin özüne ait olmayan kalıplardan kurtulması için faydalı görünmektedir. Çünkü 21. yüzyılda farklı uluslardaki farklı kültürlerle sahip insanların küreselleşme etkisiyle bedeninin doğal kullanım kalıpları aynışmaya ve tek tipleşmeye başlamıştır. Ancak gündelik dışı bir beden söz konusu olacaksa, insan bedenini ve davranış biçimlerini şekillendiren bu düzenin yarattığı kalıpları yıkıp öz kimliğin ve onun enerjisinin yeniden yaratımını sağlayacak bir beden kullanımı gerekmektedir. Barba’nın oyuncunun davranış kalıplarından kurtularak kendi özüne ulaşması amacıyla ait olduğu kültürden kendini soyutlama önerisi ancak tüm kültürlerle yayılmış, “modern insan” adı altında Batı kültürüyle bezenmiş, bir başka deyişle küreselleşmiş beden kullanımı için geçerlidir.



Hakem Değerlendirmesi	Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması	Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek	Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review	Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest	The author has no conflict of interest to declare.



Grant Support The author declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri
Author Details

Pınar Arık (Dr. Öğr. Üyesi)

¹ Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Sahne Sanatları Bölümü, Eskişehir, Türkiye

 0000-0001-9750-4317  pinararik@anadolu.edu.tr

Kaynakça | References

- Alter Media. “Odino Nelle Terre del Rimorso – Eugenio Barba e l’Odin Teatret in Salento e Sardegna.” 27 Eylül 2017. Erişim 02 Temmuz 2025. <https://altermediascuola.wordpress.com/2017/09/27/odino-nelle-terre-del-rimorso-eugenio-barba-e-lodin-teatret-in-salento-e-sardegna/>
- Aydoğdu, Hüseyin. “Kültür ve Küreselleşme.” *Social Mentality and Researcher Thinkers Journal* 38 (2020): 2310-2323. Erişim 02 Temmuz 2025. Doi 10.31576/smryj.704. https://smartofjournal.com/?mod=makale_tr_ozet&makale_id=56374
- Barba, Eugenio. “Tiyatro Antropolojisi.” *Mimesis Tiyatro/Çeviri/Araştırma Dergisi* 5 (1994): 43-71.
- Barba, Eugenio. *The Paper Canoe / A Guide to Theatre Anthropology* (Londra: Routledge, 1993).
- Barba, Eugenio ve Nicola Savarese. *Oyuncunun Gizli Sanatı / Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*. Çev. Ayşın Candan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.
- Barba Varley Ets. Fondazione. “ISTA/NG.” Erişim 02 Temmuz 2025. <https://fondazionebarbavarley.org/en/ista-ng/>
- Bharucha, Rustom. “A Collision of Cultures: Some Western Interpretations of the Indian Theatre.” *India International Centre Quarterly* 11/ 3 (1984): 287-307. Erişim 02 Temmuz 2025. <https://www.jstor.org/stable/23001684>
- Birdmen. “Eugenio Barba e l’Odin Teatret: Storia di un Lungo Viaggio.” 5 Mayıs 2019. Erişim 02 Temmuz 2025. <https://birdmenmagazine.com/2019/05/05/barba-e-lodin-storia-di-un-lungo-viaggio/>
- Boas, Franz. *Antropoloji ve Modern Yaşam*. Çev. Deniz Uludağ. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2017.
- Candan, Ayşın. *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2003.
- Candan, Ayşın. *Oyun, Tören, Gösterim*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2010.
- Çelik Varol, Merve ve Erdem Varol. “Kavram ve Kuramlarıyla Marshall McLuhan’a Bakış: Günümüzün Egemen Medya Araçları Ekseninde Bir Değerlendirme.” *International Journal of Culture and Social Studies* 5 (2019):137-158. Erişim 02 Temmuz 2025. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/intjcss/issue/46909/537800>
- Geertz, Clifford. *Kültürlerin Yorumlanması*. Çev. Hakan Gür. Ankara: Dost Kitabevi, 2010.
- Giddens, Anthony. *Modernliğin Sonuçları*. Çev. Ersin Kuşdil. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.
- Gölpınarlı, Abdülbaki. *Tasavvuf*. İstanbul: Milenyum Yayınları, 2004.
- Gümüş, Yunus Emre. “Temsilden Deneyime Tiyatro Antropoloji İlişkisi.” *Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi* 4 (2021): 126-136. Erişim 02 Temmuz 2025. [10.29228/iletisimvesanat.52790](https://iletisimvesanat.52790)
- Gürel, Hakan. “Eugenio Barba ve Odin Teatret.” *Mimesis Tiyatro/Çeviri/Araştırma Dergisi* 6 (1998): 309-335. Erişim 02 Temmuz 2025. <https://www.mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-6/eugenio-barba-ve-odin-teatret/>
- Held, David ve Anthony McGrew. “Küresel Dönüşümler/Büyük Küreselleşme Tartışması.” *Büyük Küreselleşme Tartışması*. Ankara: Phoenix Yayınevi, 2008, 7-69.
- Iben Nagel Rasmussen. “The Roots of Our Physical Training.” Erişim 02 Temmuz 2025. <https://bridgeofwinds.com/wp-content/uploads/2019/12/TheRoots.pdf>
- Innes, Christopher. *Avant-Garde Tiyatro*. Çev. Beliz Güçbilmez ve Aziz V. Kahraman. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2010.
- ISTA/ New Generation. “Anastasis (Resurrection).” Erişim 02 Temmuz 2025. <https://ista-online.org/>
- Japan Zone. “Noh Theater.” Erişim 02 Temmuz 2025. <https://www.japan-zone.com/culture/noh.shtml>
- Kandemir Şahin, Fatma. “Çağdaş Oyunculuk Yöntemlerinde Stilizasyon ve Deformasyon.” *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma Dergisi* 13 (2021): 40-66. Erişim 02 Temmuz 2025. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/smead/issue/64180/972564>
- Kandemir Şahin, Fatma. “Antik Yunan Tiyatrosunun Çağdaş Yorumunda Fiziksel Tiyatronun Bir Yaklaşım Olarak Kullanılması ve Bir Uygulama Örneği Sofokles’in Antigone Oyunu.” *Rumelide Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi* 37 (2023): 414-434. Erişim 02 Temmuz 2025. <https://doi.org/10.29000/rumelide.1405749>
- Kıvılcım, Fulya. “Küreselleşme Kavramı ve Küreselleşme Sürecinin Gelişmekte Olan Türkiye Açısından Değerlendirilmesi.” *Sosyal ve Beşerî Bilimler Dergisi* 5 (2013): 219-230. Erişim 02 Temmuz 2025. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sobiadsbd/issue/11355/135742>



- Köklü, Ayça. "Enerjinin Doğulu Oyunculuk Pratiklerinde Yeri ve Eugenio Barba'nın Antropolojik Tiyatro Çalışmalarına Yansıması." *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi* 14 (2023): 97-114. Erişim 02 Temmuz 2025. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tykhe/issue/77961/1265918>
- Malinowski, Bronislaw. *Bilimsel Bir Kültür Teorisi*. Çev. Saadet Özkal. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 1992.
- Marinis, Marco De. "Barba, the Third Theatre and the Discovery of Theatre Anthropology." *Journal of The Theatre Anthropology* 3-4 (2024): 20-31. Erişim 02 Temmuz 2025. <https://jta.ista-online.org/article/view/79/97>
- Merkit, Nuriye. "Sigmund Freud'da Uygarlığın Temel Dinamikleri ve Birey Üzerindeki Etkisi." *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi* 21 (2016): 123-140. Erişim 02 Temmuz 2025. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/flsf/issue/48626/617833>
- Ministry of Culture Government of India. Centre for Cultural Resources and Training. "Kathakali Dance." Erişim 02 Temmuz 2025. <https://ccrtindia.gov.in/kathakali-dance/>
- Nutku, Özdemir. *Oyunculuk Tarihi II*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2002.
- Okuş, Dila. "Eugenio Barba and Extra-Daily Scenic Behaviour: Influences of Stanislavski, Meyerhold and Grotowski." *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 31(2020): 23-43. Erişim: 02 Temmuz 2025. <https://iupress.istanbul.edu.tr/en/journal/jtcd/article/eugenio-barba-and-extra-daily-scenic-behaviour-influences-of-stanislavski-meyerhold-and-grotowski>
- Özınan, Ece. "Jerzy Grotowski ve Eugenio Barba Bağlamında Oyunculukta Kültürel Çalışmalar." Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2020.
- Parman, Talat. "Bugün Psikanalizi Tartışmak." *Cogito* 49 (2006): 67-75.
- Püsküllüoğlu, Ali. *Türkçe Sözlük*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.
- Ruffini, Franco. "Le Milieu Scene, Pre-expression, Energie, Presence." *Journal of Theatre Anthropology / The Origins* 1 (2021): 165-179. Erişim: 02 Temmuz 2025. <https://jta.ista-online.org/article/view/22>
- Ruffini, Franco ve Moriaki Watanabe. "A Dialogue Between East and West." *Journal of Theatre Anthropology / The Origins* 1 (2021): 113-117. Erişim: 02 Temmuz 2025. <https://jta.ista-online.org/article/view/5>
- Schechner, Richard. *Ritüelin Geleceği/Kültür ve Performans Üzerine Yazılar*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2015.
- Schechner, Richard. "A Reply to Rustom Bharucha." *Asian Theatre Journal* 1/2 (1984): 245-253. Erişim: 02 Temmuz 2025. <https://doi.org/10.2307/1124574>
- Sezgin, Bülent. "Antropoloji ve Tiyatro İlişkisi." *Mimesis Tiyatro/Çeviri/Araştırma Dergisi* 6 (2010). Erişim 02 Temmuz 2025. <https://www.mimesis-dergi.org/2010/11/antropoloji-ve-tiyatro-iliskisi/>
- Şener, Sevdâ. *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2008.
- Talas, Mustafa ve Yaşar Kaya. "Küreselleşmenin Kültürel Sonuçları." *Türklük Bilimi Araştırmaları* 22 (2007): 149-162. Erişim: 02 Temmuz 2025. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tubar/issue/16963/177152>
- Tan, Marcus. "Double Take." *Theatre Research International* 46/1 (2021): 89-92. Erişim 02 Temmuz 2025. <https://doi.org/10.1017/S0307883320000607>
- Tanrıöver, Oylum ve Serkan Kırılı. "Global Köy ve Kültürel Emperyalizm: Küreselleşme Bağlamında Enformasyon Toplumuna Bakış." *E-Journal of Intermedia* 2/1 (2015): 133-142. Erişim 02 Temmuz 2025. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/intermedia/issue/8644/107908>
- Tuncel, Bedrettin. *Tiyatro Tarihi*. 1. Cilt. İstanbul: Devlet Basımevi, 1938.
- Visit Nordvestkysten. "Nordic Theatre Laboratory Creates World-Class Theatre for Everyone." Erişim 02 Temmuz 2025. <https://www.visit-nordvestkysten.com/northwest-coast/whatson/odin-teatret-gdk607283>
- Wallerstein, Immanuel. "Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi." *Ulusal ve Evrensel: Dünya Kültürü Diye Bir Şey Olabilir mi?* Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1998, 121-137.
- Watson, Ian. "Eastern and Western Influences on Performer Training at Eugenio Barba's Odin Teatret." *Asian Theatre Journal* 5/1 (1988): 49-60. Erişim 02 Temmuz 2025. <https://doi.org/10.2307/1124022>
- Weiler, Christel. *Kultureller Austausch im Theater*. Marburg: Tectum Verlag, 1994.

