

Tiyatro Antropolojisinde Organik Dramaturji ve Bedensel İfade: Roberta Carreri ve *Salt* Oyunu

Organic Dramaturgy and Bodily Expression in Theatre Anthropology: Roberta Carreri and the Play *Salt*

ÖZ

Bu çalışma, Eugenio Barba'nın geliştirdiği Tiyatro Antropolojisi kuramı çerçevesinde oyuncunun bedensel ifadesini ve organik dramaturji yaklaşımını incelemeyi amaçlamaktadır. Tiyatro Antropolojisi, oyuncunun sahne varlığını, gündelik yaşam hareketlerinden farklı ve özel olarak tasarlanmış hareket dizgeleriyle şekillendirerek sahne anlatımına farklı bir perspektif sunmayı hedefler. Çalışmanın temel odağında Roberta Carreri'nin tek kişilik performansı olan *Salt* bulunmaktadır. Bu performans, Barba'nın önerdiği teorik kavramların uygulamadaki yansımaları göstermesi açısından önemli bir örnektir. Araştırmada öncelikle oyuncunun bedensel ve vokal anlatımını biçimlendiren bios, sats ve skor gibi temel kavramlar açıklanmıştır. Bu kavramlar üzerinden, oyuncunun sahne üzerindeki fiziksel ve vokal ifadelerini nasıl şekillendirdiği, geliştirdiği ve seyirci ile etkileşimini nasıl sağladığı analiz edilmiştir. Carreri'nin yaratım sürecindeki doğaçlama çalışmaları ve bu çalışmaların dramaturjik müdahalelerle nasıl birleştiği incelenmiştir. Çalışmanın sonucunda, Roberta Carreri'nin performans pratiğinin, Tiyatro Antropolojisi'nin teorik ilkelerini ve pratik uygulamalarını bir araya getirme konusunda iyi bir örnek olduğu saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro Antropolojisi, Organik Dramaturji, Eugenio Barba, Roberta Carreri, Oyunculuk, *Salt*

ABSTRACT

This study aims to examine the actor's bodily expression and organic dramaturgy approach within the framework of the Theatre Anthropology theory developed by Eugenio Barba. Theatre Anthropology aims to offer a different perspective to stage expression by shaping the actor's stage presence with specially designed movement systems that are different from everyday life movements. The main focus of the study is Roberta Carreri's one-person performance *Salt*. This performance is an important example in terms of showing the reflection of the theoretical concepts proposed by Barba in practice. First of all, the basic concepts such as bios, sats and score that shape the actor's bodily and vocal expression are explained in the study. Through these concepts, how the actor shapes and develops her physical and vocal expressions on stage and how she interacts with the audience is analyzed. Carreri's improvisational studies in the creative process and how these studies are combined with dramaturgical interventions are examined. As a result of the study, it has been determined that Roberta Carreri's performance practice is a good example of bringing together the theoretical principles and practical applications of Theatre Anthropology.

Keywords: Theatre Anthropology, Organic Dramaturgy, Eugenio Barba, Roberta Carreri, Acting, *Salt*

Sercan ÖZİNAN 

sercan.ozinan@bau.edu.tr

Sahne Sanatları Bölümü,
Bahçeşehir Üniversitesi, İstanbul,
Türkiye

Department of Performing Arts,
Bahçeşehir University, İstanbul,
Türkiye



Geliş Tarihi/Received 21.06.2025
Kabul Tarihi/Accepted 11.09.2025
Yayın Tarihi/Publication Date 29.09.2025

Cite this article: Özınan, S. (2025). Organic Dramaturgy and Bodily Expression in Theatre Anthropology: Roberta Carreri and the Play *Salt*. *Theatre Academy*, 3(2), 57-73.



Content of this journal is licensed under a
Creative Commons Attribution-
NonCommercial 4.0 International License

Giriş

Eugenio Barba'nın 1960'lardan itibaren literatüre kattığı Tiyatro Antropolojisi, farklı kültürlerdeki oyunculuk tekniklerini inceleyerek ortak ilkeleri ortaya çıkarmayı amaçlar. Barba'nın amacı, oyuncunun bedenini ve zihnini gündelik yaşamın ötesinde kullanma biçimlerini incelemektir. Tiyatro Antropolojisi, kültürlerarası araştırmalar sonucunda ortaya çıkmış kavramsal ve uygulamalı bir disiplindir. Barba'ya göre gösterimlerin anatomisini anlamak, kültürler arasındaki farklılıkları ve benzerlikleri incelemekten geçer.

Barba'nın Tiyatro Antropolojisi üzerine geliştirdiği teori farklı kültürlerin sahneleme tekniklerini bir araya getirerek oyunculuğun evrensel ilkelerini ortaya koymayı hedefler. Bu teori, her ne kadar farklı kültürel geleneklerden beslenmiş olsa da oyuncunun bedenini ve zihnini belirli yönelimlerle eğiterek sahne üzerinde nasıl varlık gösterebileceğine odaklanır. Bu nedenle Tiyatro Antropolojisi, oyuncunun sahneye çıkmadan önceki yaratım sürecinde uyguladığı tekniklerin bedensel yönlerinin analiz edilmesi olarak tanımlanabilir. Eugenio Barba, Tiyatro Antropolojisi kavramını geliştirirken oyuncunun gündelik yaşamdan farklı olarak gerçekleştirdiği fiziksel ve zihinsel pratiklere odaklanır. Ona göre oyuncunun hangi coğrafyada veya hangi performans biçimi içinde olduğu fark etmeksizin sahnede ortaya koyduğu özel kullanım biçimlerinde ortaklıklar bulunur. Barba, bu ortak unsurları saptayarak oyuncunun performans sanatında bunlardan nasıl faydalanabileceğini ortaya koymayı amaçlar. Ayrıca oyuncunun kültürel ve toplumsal katmanlarının altında bulunan biyolojik gerçekliğini de inceleyerek buradan edindiği bilgileri tiyatro pratiği için yeniden değerlendirmeye çalışır (Candan, 2010, s. 138). Bu bağlamda, Barba'nın oyunculuk araştırmaları sahne sanatının temel dinamiklerini ortaya çıkaran evrensel ilkelerin varlığına işaret eder. Böylece oyuncunun fiziksel ifade kapasitesi kültürel farklılıkların ötesinde ortak bir teknik zemine dayandırılır.

Modern Batılı tiyatro oyuncularının aksine Doğulu oyuncuların-dansçıların organik bir bütünselliği yüzyıllar boyu devam ettirdiği bilinmektedir. Noh, Kabuki, Kathakali, Bali gibi geleneksel formlara ait ritüelistik biçimler, bir dizi tekrarlanan hareket dizgelerini kullanmaktadır. Adanmışlık düzeyinde belli kurallar ile kendini geliştiren Doğulu sanatçı için modern Batılı sanatçının özgür bakış açısı ve belli bir kuralı devam ettirme zorunluluğu bulunmayan yapısı birbiriyle çatışır gibi gözükmektedir. Ancak Batılı geleneksel formlarda da (Commedia dell'Arte, mim, bale gibi) hareket dizgeleri tıpkı bir Doğulu sanatçı gibi kapalı ve izole bir çalışmayı zorunlu kılar. Burada dikkat çekilen ayrım gösterim esnasında sanatçının gündelik dışı teknikler adı verilen

örgütlenmiş bir bedenın Doğulu sanatçı için yalnızca iyi bir tekniğı göstermekle kalmadığı ayrıca izleyenle arasında kurduğı diyalektik yapıya ilişkindir:

Gündelik beden tekniklerinin amacı, iletişimdir. Ustalık teknikleri ise şaşırtmayı, hayranlık uyandırmayı ve bedeni dönüştürmeyi amaçlar. Öte yandan gündelik dışı tekniklerin amacı, tam tersine, bilgi vermektir, bedeni bilgiye yönelik biçimlendirmektir. Gündelik dışı teknikleri salt bedeni dönüştüren başka tekniklerden ayıran temel fark budur. (Barba ve Savarese, 2002, s. 14)

Gündelik dışı teknikler kavramı, basit bir fiziksel hazırlık anlamına gelmez. Bu kavram, oyuncunun kültürel kodları ve bedenin bu kodlara göre örgütlenmesi sonucu anlatı aracına dönüştüğü bir kompozisyon bütünüdür. Dışsal öğeler, oyuncunun kendini seyirci gözüyle izlemesinden ziyade, iletmek istediğı ifadeyi bedensel bir canlılıkla sahneye taşıması anlamına gelir. Bu noktada, oyuncunun bedeni bütünüyle devreye girer; eller, ayaklar, yüz, gözler, omurga ve pelvis gibi uzuvlar, oyuncunun farklı fiziksel biçimlere ve ifadelere yanıt verebilmesi için yeni bir denge hali geliştirerek uyum içinde çalışmalıdır. Dramaturg Erik Christoffersen'e göre oyuncunun anlatımı, kendi eylemlerine ve fiziksel varlığını nasıl kullandığına bağlıdır hatta neredeyse onlara karşın vardır. Eylem ve eylemin nasıl yapıldığı, oyuncunun ne anlatacağını belirlemektedir (Christoffersen, 1993).

Tiyatro Antropolojisi'nde bir başka önemli kavram ise 'Anlatım Öncesi' (Pre-Expressive) kavramıdır. 'Anlatım Öncesi Düzey' de denilen bu kavram, oyuncunun bedenini seyirciye göstermeden önce belli bir biçim ve gerilimlerin bedende örgütlenmesine verilen isimdir. Bedenin anlatım öncesi kodlanmış tüm hareket dizgeleri belirli bir biçim ve gerilimle seyirci karşısına çıkarken 'bios'unu yani tüm uzuvların organiklik içinde olma halini de tanımlar. Doğru geleneksel dans formlarında ve Batılı mim ve bale sanatçılarında gözlemlediğimiz bu durum kültürün de etkisiyle konvansiyonel olmayan bir beden örgütlenmesini beraberinde getirir. Bu durum gösterimin sunduğı anlamdan bağımsız yalnızca beden kullanımına has bir durumdur.

Eugenio Barba, yaşamı boyunca oyuncularının kişisel performanslarını, kendi terminolojisi çerçevesinde ve usta-çırak ilişkisiyle geliştirmiştir. 1964 yılında bir grup oyuncuyla kurduğı Odin Tiyatrosunda tüm oyuncular sürekli bir arayış içerisinde yer alırlar. Bu arayış kendi bedenlerinin kültürlerarası bir ifade aracı olacak olan oyunculuk teknikleri üzerinedir. Vokal egzersizler, fiziksel esneklik ve enerji yönelimi oyuncunun geliştirmesi gereken temel bileşenler arasında yer alır. Bu unsurlar üzerinde sürdürülen düzenli çalışmalar sonucunda, oyuncunun kendi yönelimlerinde ustalaştığı gözlemlenir.

Bu araştırmada, nitel araştırma yöntemlerinden betimsel ve analitik yaklaşım kullanılmıştır. Betimsel yöntem, seçilen örneğın mevcut özelliklerini ortaya koyarken; analitik yaklaşım, bu verilerin kuramsal çerçeve ile ilişkilendirilmesini sağlamaktadır. Çalışma kapsamında Roberta Carreri'nin *Salt* oyunu; video kayıtları, oyuncunun kendi yazılı ve sözlü anlatımları ile mevcut literatür ışığında incelenmiştir. Veri analizi, oyun sahnelerinin dramaturjik unsurlarına göre sınıflandırılması ve bu unsurların Tiyatro Antropolojisi'nin organik dramaturji ilkeleri ile karşılaştırılması yoluyla gerçekleştirilmiştir.

Tiyatro Antropolojisi'nde Oyuncunun Dramaturjisi

Tiyatro Antropolojisi'nin oyunculuğaa yaklaşımında temel ilkeler aşağıdaki şekilde sıralanabilir:

Birinci ilke, ağırlık merkezinin değıştirilerek beden dengesinin bozulmasıdır. Doğal dengenin bozulması, oyuncuda daha çok enerji, uyanıklık ve ilgi odaklanmasına olanak verir. İkinci olarak, hareketteki karşıtlıklara özen gösterme ilkesi gözetilir. Her hareket, kasların karşıt yöndeki gerilimi yoluyla oluşur; bir yöne bir şey fırlatmadan önce kolun ilk olarak geriye doğru kasılması gibi. Üçüncü ilke, enerji kullanımıyla ilgilidir. Dinamik hareketsizlik ilkesine göre sert ve yumuşak enerjiler, dışa dönük ve birikime dönük enerjiler arasında ayrım gözetilir. (Candan, 2003, s. 173)

Bu noktadan hareketle anlatım öncesinin çözümlemesi sırasında iki kavram çok önemlidir. Bunlar; oyuncunun “bios”u ve “sats”dır. Bios, daha önce de değinildiğı gibi oyuncunun vücudundaki denge, ağırlık ve hareketlerin oluşturduğu bütünsel bir uyum halidir. Sats ise Norveççe kökenli bir sözcük olup Türkçe’de “itki”ye karşılık gelir. Oyuncunun herhangi bir hareketi ya da eylemi fiziksel olarak gerçekleştirmeden önce yaşadığı içsel hazırlık anına verilen addır. Richards’a göre itki, oyuncunun fiziksel eylemlerini başlatan içsel bir güç ya da dürtüdür. Tüm fiziksel hareketlerin ortaya çıkmasından önce bedenin içinde görünmez biçimde var olan ve eylemi tetikleyen unsur olarak tanımlanabilir. Richards, bu içsel itkilerin fark edilmesi durumunda oyuncunun kendi başına dışsal eylemler gerçekleştirmeden dahi hareket pratiğı yapabileceğini belirtir. Bu alışma; otobüs beklerken, soyunma odasında sahneye çıkmadan önce veya bir film çekiminde beklerken gibi farklı bağlamlarda kimsenin fark etmeyeceğı biçimde gerçekleştirilebilir. Örneğın oyuncu bir sahnede bankta oturduğunu ve yanına birinin yaklaştığını hayal ederek yalnızca o kişiye bakma dürtüsünü harekete geçirip dışsal olarak görünür olmayan bu içsel an üzerinde çalışabilir. Böylece oyuncu fiziksel hareketten ziyade içsel itkilere odaklanarak sahnede gerçekleştireceğı fiziksel eylemlerin daha organik ve kendi doğasına daha uygun olmasını sağlayabilir (Richards, 1995, s. 133). Bu yaklaşım oyuncunun performans öncesi hazırlığının yalnızca dışsal fiziksel eylemlerden ibaret

olmadığını aynı zamanda içsel farkındalık ve zihinsel disiplinin önemini de vurgulamaktadır. İtkilerin çalışılması sayesinde oyuncunun sahne üzerinde sergileyeceği eylemler mekanik hareketlerden ziyade organik ve inandırıcı bir nitelik kazanacaktır. Ancak tüm bu eylemlerin görünür olmasında uzuvların ifade aracına dönüşmesi önemli bir yerde durur.

Tiyatro Antropolojisi oyuncunun uzamdaki tüm hareketlerini uzuvlarının koordinasyonuna odaklanarak bir anlatı kompozisyonunu tanımlamaktadır. Uzuvların kullanımdaki ustalığı oyuncunun sanatını ve onun eylemlerini görünür kılan en belirgin öğedir. Barba, oyuncunun sanatını merkeze alırken 20. yüzyılın belirgin metinli tiyatrosuna bir alternatif sunar. Bu alternatif onun dramaturji anlayışında yatmaktadır. Metnin merkezindeki klasik dramaturji anlayışı yerine olay örgüsünü katarak dikey bir hiyerarşiyle üç farklı dramaturji alanı sunar. Bu alanlar; organik (dinamik) dramaturji, anlatı dramaturjisi ve anımsatıcı dramaturji alanlarıdır. Bu seviyeler birbirinden bağımsız düşünüleceği gibi birbirini tamamlayan görünürde karmaşık ama bir o kadar da iç içe bir yapıdır ve oyuncunun çalışmasında farklı perspektifler sunar. Barba'ya göre ilk seviye olan organik (dinamik) dramaturji, oyuncuların sahne üzerindeki dinamizmlerini, ritimlerini, fiziksel ve vokal eylemlerini şekillendirerek seyirci üzerinde duyusal bir etki yaratmayı hedefler. İkinci seviye anlatı dramaturjisi ise performansın anlamını veya anlam katmanlarını belirginleştirmek üzere olayları iç içe geçirerek seyircinin anlam yaratma sürecini yönetir. Üçüncü seviye olan anımsatıcı dramaturji ise seyircide derin ve kişisel bir etki yaratmayı amaçlar. Bu seviye, performansın seyirciye özgü önceden bilinçli biçimde tasarlanamayan ancak performans sırasında ortaya çıkan gizli anlamlarını yakalar ve ortaya çıkarır. Başka bir ifadeyle organik dramaturji performansın duyusal ve kinestetik etkisini oluşturur, anlatı dramaturjisi düşünsel ve kavramsal sorgulamaları harekete geçirir, anımsatıcı dramaturji ise seyircide duygusal bir dönüşüm sağlar (Barba, 2010, s. 10). Barba'nın bu sınıflandırması, oyunculuk pratiğinde beden kullanımının sadece görsel veya estetik bir unsur olmadığını aksine seyirciyle derinlemesine bir etkileşimi hedefleyen çok katmanlı bir yapı olduğunu göstermektedir.

İlk seviye olan organik dramaturjinin uygulanabilmesi için oyuncunun gerekli teknik donanımına sahip olması gerekir. Bu teknik donanım, performans sırasında olay örgüsünü hareketlerle bütünlüklü şekilde sunabilmek anlamına gelir. Başka bir deyişle oyuncu, 'bios'unun yani tüm bedensel uzuvlarının dengeli ve uyumlu kullanımını sağlamalıdır. Böylece oyuncu, sahnede çok yönlü bir anlatım aracına dönüşür. Eugenio Barba'nın 1964 yılında bir dizi oyuncuyla çalışmalarına başladığı Odin Tiyatrosu aktörleri kültürlerarası bir dil oluşturabilmek adına uzun

yıllar beden çalışmalarına odaklanmıştır. Bu çalışmalar başlarda Polonyalı yönetmen Jerzy Grotowski'nin ilham verdiği beden ve vokal alıştırmalarla ilerlerken zaman içerisinde aktörler kendi etütlerini oluşturmuşlardır. Etütler Tiyatro Antropolojisi'nin araştırmalarıyla beraber edildiği Doğu tiyatro geleneklerinin de yardımıyla ileri bir boyuta taşınmış, oyuncular belirli bir disiplin üzerine uzmanlaşmış aktörlere dönüşmüşlerdir. Peki uzman aktörler organik dramaturjiyi oluşturma aşamasında nasıl bir yol izlemektedir?

Eugenio Barba, Odin Tiyatrosu oyuncularından öncelikle kinestetik bir bağ oluşturmalarını ister. Bu bağ, oyuncunun bedenindeki her türlü gerilme ve gevşeme gibi değişimlerin seyirci tarafından da hissedilmesini sağlar. Sonuç olarak, seyirci ile oyuncu arasında 'kinestetik empati' adı verilen özel bir ilişki oluşur. Seyirci ile oyuncu arasındaki bu 'sinirsel' bağı kurabilmek ancak oyuncunun dramaturjisi yani organik dramaturjisinde yatmaktadır. Barba'ya göre oyuncunun temel görevi artık yalnızca bir karakterin psikolojik yönlerini sergilemek değil sahnede fiziksel ve vokal eylemler aracılığıyla kendi dramaturjik yapısını ortaya çıkarmaktır. Oyuncunun oluşturduğu bu dramaturjik yapı yönetmenin dramaturjisini tetikleyip seyircide kendi dramaturjik sürecini başlatabilecek güçlü bir sahne varlığı yaratmalıdır. Barba, organik dramaturjinin performansın tüm unsurlarını bir arada tutan ve onu seyirci için güçlü bir duyuşal deneyime dönüştüren temel güç olduğunu ifade eder. Bu dramaturjik yaklaşım, oyuncuların dinamik ve kinestetik sinyaller olarak görülen hareketlerinin dikkatle orkestrasyonu sonucu oluşur ve 'dans eden bir tiyatro' yaratmayı amaçlar. Bu tür bir sahneleme, seyircide hem öngörülen hem de spontane bir şekilde gelişen fiziksel uyaranlar yaratır ve bu uyaranlar seyircinin bilinçaltına hitap ederek derin bir etki yaratır (Barba, 2010, s. 25).

Oyuncunun ürettiği her eylem ortak dramaturjik sürecin bir sonucudur ve oyuncu bu sürecin bilincinde hareket etmelidir. Bu dramaturji safhası oyuncunun vokal ve fiziksel eylemlerini oluştururken yarattığı doğaçlamalardan seyirciyle buluşma anına kadar devam eder. Doğaçlama süreci; çeşitli temalar, imgeler, metinler veya resimler aracılığıyla bedenin özgür ve organik eylemler üretmesine dayanır. Bu süreçte gündelik hareketler de yer alır. Amaç oyuncunun bedenini keşfetmesi, disipline etmesi, sahne üzerinde fiziksel ve vokal skorlar oluşturmaktır. Metin veya hikâye bu arayışa sonradan dahil edilerek skorlara yeniden biçim vermekte, ilişki kurmakta ve temayı zenginleştirerek eylemleri anlamlı bütünler haline getirmektedir. Doğaçlama, hedefe yönelik bir arayış ve sürekli skorların tekrarlandığı uzun bir çalışma süreci olarak özetlenebilir. Tüm bu doğaçlama süreci yerini montaja yani Barba'nın deyimiyle kompozisyona bırakır.

Barba'nın kompozisyonu, organik dramaturjinin bir devamı niteliğindedir. Oyuncunun gündelik ve gündelik dışı hareketlerini sahne için parçalara ayırıp yeniden düzenleyerek yeni bir anlam bütünlüğü oluşturmalarını sağlar. Bu süreçte oyuncu, davranışları tekrar ederek dönüşüm yoluyla kinestetik ve duyuşal açıdan etkili sahne eylemlerine dönüştürür. Sürekli tekrar eden alıştırmaların ardından oyuncu gösterimin yapısına uygun biçimde gözlerden ayaklara kadar tüm uzuvlarını yeniden uyarlamaya başlar. Aksiyonun yönü önceden tasarlanmış ve yavaşça gelişen bir harekete direnç göstermeksizin dönüşür; bu hareket akışına kendini bırakır ve zamanla doruk noktasına ulaşır.

Yönetmenin dramaturji müdahalesi ise oyuncunun bu hareket dizileri arasındaki ilişkileri kurgulayarak sahne üzerindeki eylemlere anlam ve estetik derinlik kazandırmayı hedeflemektedir. Barba yönetmenin montajını şöyle açıklar:

Eylemler yönetmenin montajında dramatik olmak için yeni bir birleşme değeri edinmeli, anlamın ve oyuncular tarafından ilk başta bir araya getirilme nedenlerinin ötesine geçmelidir. Eylemlerin kendi başlarına betimledikleri somut eylemi aşmalarına yol açan, bu yeni birleşme değeridir. Yürüyorsam eğer, sadece yürüyordumdur, o kadar. Yemek yiyorsam, yemek yemeden başka bir şey yapmıyordumdur. Sigara içiyorsam, başka bir şey yapmıyorum demektir. Bunlar kendi kendine gönderme yapan eylemlerdir, kendilerini görüntülemekten başka bir şey yapmazlar. Bir eylemi dramatikleştirmek, eylemi özgün anlamından değişik anlamlar geliştirmeye zorlayan bir gerilimler sıçraması uygulamaktır. Kısacası montaj, eylemleri içerdikleri anlamlardan sapmalarına yol açan bir bağlam içine koyma sanatıdır. (2002, s. 297)

Kompozisyon, yönetmenin dramaturji yaklaşımıyla oyuncunun eylemlerini derinleştirme sürecidir. Bu süreç, oyuncunun yaratıcılığı ile yönetmenin stratejisini birleştirir. Böylece seyirciye güçlü ve çok katmanlı bir sahne sunumu sağlanır.

Yukarıdaki bölümde, Tiyatro Antropolojisi'nin oyuncunun bedensel anlatımına yönelik temel ilkeleri incelenmiş ve anlatım öncesi sürecin teorik çerçevesi sunulmuştur. Bu teorik prensiplerin oyuncunun bedensel ifadesine nasıl yansıdığını ve sahne üzerinde hangi spesifik tekniklerle somutlaştığını daha iyi anlayabilmek için Roberta Carreri'nin *Salt* oyununa odaklanılacaktır. Özellikle oyuncunun ifade kapasitesini geliştirme aşamasında prova notlarına odaklanarak antropolojik yaklaşımın somut pratiklerine değinilecektir. Böylece teorik ilkeler ile sahne pratiği arasındaki ilişki görünür hale gelecektir.

Roberta Carreri'nin Çalışma Alanı

1953 yılında İtalya'nın Milano kentinde doğan Roberta Carreri Milano Devlet

Üniversitesinde reklam tasarımı ve sanat tarihi eğitimi almıştır. 1974'te Odin Tiyatrosunun İtalya'daki gösterimlerini izledikten sonra, grubun avangart yapısından etkilenecek topluluğa dahil olmuştur. Bu tarihten itibaren oyunculuk, eğitmenlik, yazarlık ve organizasyon alanlarında çalışmaya başlamıştır. Oyuncu olarak yer aldığı yapımlar arasında *The Book of Dances*, *Come! And the Day will be Ours*, *Anabasis*, *The Million*, *Brecht's Ashes*, *The Gospel According to Oxyrhincus*, *Judith*, *Kaosmos*, *Inside the Skeleton of the Whale*, *Ode to Progress*, *Mythos*, *Salt*, *Great Cities under the Moon*, *Andersen's Dream*, *Don Giovanni all'Inferno*, *Ur-Hamlet*, *The Chronic Life*, *The Tree*, *Thebes at the Time of the Yellow Fever* gibi eserler yer almaktadır. 1980 yılında, Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okuluna (ISTA) Japonya, Hindistan, Bali ve Çin'de gerçekleştirilen performans teknikleri araştırmaları sırasında katılmış ve bu deneyim, onun oyunculuk ve eğitmenlik pratiğini derinden etkilemiştir. 1980-1986 yılları arasında Japon performans ustaları Azuma, Nakajima ve Ohno ile çalışma imkânı bulmuştur.

Roberta Carreri, dünyanın pek çok yerinde atölyeler düzenlemiş ve düzenlemeye devam etmektedir. Kendi deneyimlerini ve oluşturduğu etütleri katılımcılara aktaran Carreri, tüm Odin Tiyatrosu oyuncularını gibi Tiyatro Antropolojisi'nin açtığı alan çerçevesinde beden çalışmalarını kendine göre yorumlamaktadır. 1994 yılında filme aldığı *Traces in the Snow* atölye çalışmasında kendi deneyimlerini ve tecrübelerini uygulamalı olarak katılımcılara aktaran Carreri genel olarak beden ve akıl ile şimdi ve burada olmanın zorunluluğunu belirtir. Bunu aşabilmek için Odin Tiyatrosunda oyuncular akrobasiye önem vermektedir. Akrobatik hareketler hem beden mukavemetini hem de koordinasyonunu sağlamaktadır. Ardından tüm uzuvlar (gözler, baş, pelvis, omurga, eller ve ayaklar) belli bir uyum içerisinde koordinasyona dahil olmaya başlarlar. Diğer taraftan Carreri resim veya fotoğraflardan yararlanarak doğaçlamalar yapmakta ve kendi deyimiyle bedeni harekete geçirici unsurları tematik bir çerçeveye oturtarak yine akıl-beden arasındaki denge üzerine çalışmaktadır. Bu durumu kendisi şöyle açıklar:

Eugenio tarafından verilen doğaçlamaların temaları yıllar boyunca her zaman fikir verici ve her türlü yoruma açık olmuştur. Bazen bende kişisel hatıraları uyandırdılar bazen de bilmediğim bir 'ben'in hatıralarını. Diğer zamanlarda, ağır bir sessizlik bırakarak bir gümbürtüyle yere düşerler. Bu durumlarda temayı bana yol gösterebilecek resimlere çevirmeye çalıştım. Hiçbir zaman bir temayı reddetmedim. Her zaman, ilk adımı atmasaydım, onu araştırmayacağımı hissetmiştim. (Barba, 2010, s. 81)

Carreri'ye göre tüm alıştırma; akıllı ve düşünceyi vücutla birleştirmek, ilişkilendirmek için yapılmaktadır. Organik dramaturji sürecinde yaratılan doğaçlamalar da buna dahildir. Tüm skor

retme aşamaları ve bunların yerleştirilme süreci (montaj) tüm hareketlerin eşitlemeleri sayesinde mümkün olmaktadır. Yine Carreri'ye göre bir hareket farklı ritimlerle, çeşitli enerji nitelikleriyle ve yönlerle ele alındığında sahnedeki durum ve duygulara kolaylıkla uyarlanabilir hale gelir. Belirli bir hareket dizgesi üzerinde çalışıldıktan sonra bu dizge bambaşka bir metinle ilişkilendirilerek yeniden kullanılabilir (Carreri, 1994).

Hareket birimi + Doğaçlama = Odin Tiyatrosunun Temeli

Fotoğraf 1'de Carreri'nin çeşitli imgelerden yola çıkarak hareket birimleriyle yaptığı doğaçlamanın bütünlüklü bir çalışması görülmektedir.

Fotoğraf 1.

Roberta Carreri'nin çeşitli imgelerle doğaçlama alışması. Kaynak: Carreri, R. (2007) Tracce.



Carreri'nin Odin Tiyatrosundaki bu çalışmalarının somut bir rneği olan *Salt* oyunu, oyuncunun teknik gelişimini ve antropolojik yöntemleri sahneye taşımaktadır. Odin tiyatrosu oyuncularının prodüksiyon süreci bahsedilen tüm bu tekniklerin toplamının bir sonucudur. Bu nedenle oyuncuların uzun prova süreçleri, basit bir oyun hazırlığından çok sürekli bir araştırma ve keşif süreci olarak değerlendirilebilir. Roberta Carreri ve Jan Ferslev'in 2002 yılında prömiyerini

gerçekleştirdiği *Salt* oyunu, yaklaşık beş yıllık bir çalışmanın sonucudur. Pek çok öğenin bir arada kullanıldığı ve sahneye taşındığı bu yapım defalarca Danimarka’da ve farklı ülkelerde sahnelenmiştir. Eugenio Barba’nın tüm grupla birlikte geliştirdiği diğer gösterimlerde olduğu gibi, *Salt* da belirli bir temadan hareketle oluşturulmuştur. Tema, Roberta Carreri ve Jan Ferslev’in beraber geliştirdiği ‘nostalji’ teması üzerinden ilerlemektedir. Hikâye ise Antonio Tabucchi’nin romanı olan *Gittikçe Geç Olmakta*’dan alınmıştır.

***Salt* Oyununun Oluşum Süreci ve Organik Dramaturji Bağlantısı**

Roberta Carreri’nin *Salt* adlı tek kişilik performansı; 1995–2002 yılları arasında farklı coğrafyalarda gerçekleşen sanatsal karşılaşmalar, iş birlikleri ve kişisel deneyimlerin birleşmesiyle oluşmuştur. Oyun; göç, nostalji, hafıza ve aidiyet gibi temaları merkezine alırken, yaratım sürecindeki her aşama organik dramaturjinin temel ilkeleriyle ilişkilidir. Carreri bu süreci ‘nehirler’ ve ‘volkanlar’ metaforlarıyla tanımlar: nehirler, farklı zaman ve mekânlarda yaşanan olayların aynı yaratıcı denize akmasını; volkanlar ise içsel itkidenden doğan, kontrol edilemeyen yaratma enerjisini temsil eder (Carreri, 2002).

Performansın ilk yaratıcı kıvılcımları, 1995 yılında Portekiz’in Montemor-o-Novo kentinde Kaosmos yapımı sırasında Antonio Tabucchi ile tanışmasıyla ortaya çıkar. Bu tanışıklık, ilerleyen yıllarda oyunun edebi referans noktalarından birine dönüşür. 1996’da ISTA kapsamında Eugenio Barba’nın isteğiyle hazırladığı yirmi dakikalık *work demonstration*’da Jan Ferslev ile çalışmaya başlaması sürecin dönüm noktasıdır. Jan’ın daha önce hiç çalışmadığı enstrümanlarla yaptığı deneysel müzikler, Carreri’nin bu müziklere bedensel doğaçlamalarla verdiği tepkiler ve nesnelerin (eski kahve makinesi, kristal şişe, bavul, baston) hem fiziksel araç hem de hafıza nesnesi olarak sahneye dahil edilmesi, organik dramaturjinin ‘beden-ses-nesne’ bütünlüğüne somut bir örnek oluşturur. Carreri yaratım sürecinde ‘Tuz’ imgesini merkeze alır. Tuz; denizlerin ayırıcı ama aynı zamanda birleştirici doğasını, gözyaşlarını ve saklanan anıları simgeler. Metin ve sahne aksiyonları, kişisel hafıza ile edebi göndermelerin birleştiği bir yapı içinde gelişir. Jan’ın müzikleri Carreri’nin ifadesiyle onu ‘fareli köyün kavalcısı’ gibi peşinden sürükler. Böylece ses ile beden arasında kesintisiz bir kinestetik akış sağlanır (Carreri, 2002).

1998’de Barba’nın sürece dahil olmasıyla yaratımın ikinci evresine geçilir. Barba, Tabucchi’nin *Gittikçe Geç Olmakta* romanını merkeze alarak performansın metinsel ve yapısal düzenini yeniden kurgular. *Salt* oyununun çıkış noktasını teşkil eden “Rüzgârda Mektuplar”

bölümü ise kitabın tek kadın tarafından yazılmış mektubudur ve yalnızca beş sayfadan oluşmaktadır. Mektupta sevgilisini arayan bir kadının karşılaştığı nostaljik anılar ve sonunda kavuşamamanın yaratmış olduğu trajedi anlatılır. Ancak öykü defalarca yeniden yazılır, sahneleme farklı dramaturjik katmanlar kazanır. Carreri'nin göçmenlik deneyimlerini kendi kişisel anlatısına dahil etmesi ve Jan ile yürüttüğü disiplinler arası iş birliği, *Salt*'ın organik dramaturji anlayışını güçlendiren unsurlar olarak öne çıkar.

Roberta Carreri, provalara doğaçlamalarla başlar ve bu süreçte anadili olan İtalyancayı kullanır. Eugenio Barba, Carreri'nin bu şekilde kendisini daha iyi ifade ettiğini düşünerek bu yaklaşımı tercih etmiştir. Ancak seyircilerin çoğunun İtalyanca anlayamayacağını göz önünde bulundurarak metnin duygusal iletisini şarkıların içine yerleştirmesini tavsiye eder (Carreri, 2007). Her ne kadar oyun tek kişilik bir performans olarak sunulsa da Jan Ferslev oyuncu-müzisyen olarak sahnede yer alır ve böylece müzik ile şarkılar da sahnedeki eylemin bir parçası haline gelir. Müzik, oyuncunun hareket dinamiğine eşlik etmek üzere oluşturulur. Provalar sırasında Jan Ferslev arp, mandolin gibi farklı enstrümanlarla melodiler üretirken Carreri bedensel egzersizlerle hareket dizgeleri ve koreografiler geliştirir. Carreri, her provadan sonra kütüphanesindeki tabloların replikalarını veya görsellerini inceleyerek yeni hareket dizgelerini 'sats'a karşılık gelecek şekilde oluşturmuştur (Carreri, 2007). Oyuncu-müzisyen ise bu hareket dizilerini takip ederek müziğiyle fiziksel anlatımla uyumlu hale getirmeye çalışır. Fotoğraf 2'de oyuncu Jan Ferslev kendisinin nargileye dönüştürdüğü Fin kökenli enstrümanla oyun esnasındaki görüntüsü yer almaktadır.

Fotoğraf 2.

Jan Ferslev oyun esnasında nargileye dönüştürülmüş bir enstrümanla. Kaynak: Carreri, R. (2007) Tracce.



Diğer taraftan metnin öyküsünden yola çıkarak oluşturulan temalar ile ses doğaçlamaları yapılmış ve vokal aksiyonlar oluşturulmaya çalışılmıştır. Ardından metnin üstüne yerleştirilen vokal aksiyonlar ses tonundaki değişimlerle beraber seyircide uyandırmak istediği çağrışımları kinestetik bağlam gözetilerek yerleştirilmiştir. Eugenio Barba, provenın başında sürekli olarak Roberta Carreri'ye sesin baskın olmasından kaçınmasını ve vokal hareketlerle kinestetik etkiler oluşturmasını öğütler (Carreri, 2007).

Üç yılın sonunda yaratım süreci çıkmaza girmiştir. Bunun nedeni hikâye ve sahneleme akışını tutarlı hale getirmenin güçleşmesidir. Bu aşamada dışarıdan geri bildirim almak amacıyla Odin Haftası etkinliklerinde seyircilere yönelik 'work demonstration' paylaşımları yapılmıştır. Fakat Barba'nın sıklıkla yaptığı dramaturjik müdahaleler ve materyalde oluşturduğu kesintiler sürecin karmaşıklığını artırmıştır. Ardından Barba, provalarda aksiyonların ve sahnelerin daha uzun ve daha çeşitli olması gerektiğini vurgulamış ve oyuncuların içsel doğaçlamalar üretmelerini istemiştir. Bu süreç, sahnelerin sadece dışsal olarak değil içsel olarak da şekillenmesini ve böylece organik bir bütünlüğe kavuşmasını amaçlamıştır. Ona göre sahne

materyalinin ‘organik’ hale gelebilmesi için eylemlerin tutarlı ve anlamlı hale gelmesi gerekmektedir. Eylemlerin kendi somut anlamlarının ötesine geçip yeni dramaturjik bağlamlarla bir araya getirilmesi gerektiğinin altını çizmiştir.

Sıra sahne tasarımına geldiğinde oyun alanı, tuzla belirlenmiş bir sınır içinde konumlandırılır. Alanın sağ ön köşesinde küçük bir tuz tepesi ve beyaz demir bir sandalye yer alır. Oyun alanının arkasında vestiyer bulunurken sol arka köşede beyaz takım elbiseli melon şapkalı oyuncu-müzisyen Jan Ferslev yanında bir masa ve sandalye ile yer almaktadır. Gösterim boyunca az sayıda aksesuar kullanılır ve bu aksesuarlar anlatımı destekleyerek daha zengin bir sahne dili yaratır. Her sahne objesi, oyunun anlam katmanlarını derinleştirme işlevi görür. Nostalji duygusunu taşıyan bir bavul, eski bir bahçe sandalyesi, Portekiz tarzı bir kahve makinesi, baston ve sürahi gibi objeler Carreri tarafından adım adım sahneye dahil edilir. Oyunun açılış sahnesinde Carreri, minimal bir jest ile seyircinin dikkatini tek bir nesneye yönlendirir. Bu an, Barba’nın organik dramaturji tanımında yer alan ‘duyusal uyaran akışı’nın sahnedeki karşılığıdır. Ardından gelen hareket dizgesinde, tempo ve ritim değişimleri aracılığıyla seyircinin algısı sürekli olarak yönlendirilir. Bu yaklaşım hem oyuncunun bedensel kontrolünü hem de dramaturjik bilinç düzeyini ortaya koymaktadır.

Gösterim, kadının bavulunu alarak çıktığı yolculuk ile devam eder ve ilerledikçe geçmişte yaşanan anılara geri dönüşlerle devam eder. Anıların sahneye taşındığı anlar, oyuncu-müzisyen Jan Ferslev ve kadın karakterin birlikte söylediği şarkılar aracılığıyla seyirciye aktarılır. Kadın karakterin ses tonu, oyunun akışında duygusal durumuna göre değişir. Mutlu anıları canlandırırken daha yumuşak ve sakin bir ses kullanırken, üzüntülü anılarda sesi daha ince ve yüksek olur. Bu duygusal değişimler oyuncunun fiziksel formunda da açıkça gözlemlenir. Fotoğraf 3’de Carreri’nin *Salt* oyunu esnasında tuzlarla yaptığı eylem görülmektedir.

Fotoğraf 3.

Roberta Carreri Salt Oyunu esnasında. Kaynak: Carreri, R. (2007) Tracce.



Kadının yolculuğunu ve sevgilisini arayışını anlatan metin, sahnedeki hareketin ritmini de belirgin bir şekilde destekler. Oyunun başlangıcında umut dolu ve dinamik olan eylemler, sona doğru umudun azalmasıyla birlikte giderek daha durgun ve seyrek bir hal alır. Oyundaki enerji akışı, karakterin duygusal durumuna göre değişkenlik gösterir. Başlangıçta arayış içinde olan kadının bedeni hareketli, dışa dönük ve enerjik iken hikâyenin sonuna doğru daha içe dönük, yavaş ve kapalı bir bedensel anlatıma dönüşmüştür. Fotoğraf 4'te ise Carreri'nin *Salt* oyununun son sahnesinde akan tuzların altında ağırlarken çekilmiştir.

Fotoğraf 4.

Roberta Carreri Salt Oyunu son sahnesi. Kaynak: Carreri, R. (2007) Tracce.



Bu bölümde Roberta Carreri'nin etkinlik alanını ve özellikle *Salt* oyununun oluşum sürecini ele aldık. Oyunun yaratım sürecindeki fiziksel ve vokal doğaçlamaların dramaturjik müdahalelerle nasıl şekillendiği, sahne anlatımının hangi aşamalardan geçtiği ve bedensel-vokal aksiyonların organik dramaturji ile nasıl ilişkili olduğu incelenmiştir. Bu teorik ve pratik incelemelerden elde edilen sonuçlar, *Salt* oyununun oyunculuk araştırmalarına nasıl katkılar sunduğunu göstermek adına çalışmanın sonuç bölümünde ele alınmıştır.

Sonuç

Bu çalışma, Roberta Carreri'nin solo gösterimi *Salt* üzerinden Odin Tiyatrosunda bir oyun çalışma sürecinin özeti olarak düşünülebilir. Anlatım öncesi düzeyde Carreri'nin fiziksel ve vokal doğaçlamalarının dramaturjik bir yapı içinde nasıl şekillendiği ve bu şekillenmenin sahne üzerinde organik bir anlatım oluşturma sürecine nasıl dönüştüğü ele alınmıştır. Carreri'nin performatif pratiğinin, Barba'nın tanımladığı gündelik dışı teknikler, 'bios' ve 'sats' gibi kavramlarla olan ilişkisi de kendine yer bulmuştur.

Bu bağlamda çalışmada ortaya konulan bulgular, oyuncunun yaratıcı süreçlerinin karmaşıklığına ve sürekli yeniden yapılanmasına işaret etmektedir. Barba'nın sürekli yaptığı dramaturjik müdahalelerin ve kesintilerin bir yandan materyalin sahne üzerinde organik bir bütünlüğe ulaşmasını sağlarken diğer yandan oyuncu açısından zorlu bir içselleştirme sürecini beraberinde getirdiği görülmektedir. Bu süreç, sahne üzerinde organik dramaturjinin

gerçekleştirilmesi için oyuncunun hem bedensel hem de zihinsel olarak sürekli bir adaptasyon içerisinde olmasını gerektiğini göstermektedir. Ayrıca sahne objelerinin ve hareket dizilerinin dramaturjik kompozisyonun oluşturulmasındaki önemine vurgu yapılmıştır.

Sonuç olarak, Roberta Carreri'nin *Salt* oyununda ortaya koyduğu performans pratiği ve Barba'nın Tiyatro Antropolojisi ile sunduğu kavramsal ve uygulamalı yöntem, oyunculuk alanındaki araştırmalar için önemli ve aydınlatıcı bir örnek teşkil etmektedir. İnceleme; Türkiye'de Tiyatro Antropolojisi ve organik dramaturji ekseninde yapılan ender uygulama analizlerinden birini sunmakta, yerli literatüre kuramsal ve pratik açıdan yeni bir katkı sağlamaktadır. Özellikle Carreri'nin performans pratiğinin incelenmesi alanın güncel tartışmalarına yeni bir perspektif eklemektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Altun, H. (2019). Bir Montaj ve Düzenleme Pratiği Olarak Oyuncu Dramaturjisi. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* (28), 31-54.
- Barba, E. (1995). *Paper Canoe*. R. Fowler (Çev.). Routledge Publishing.
- Barba, E., & Savarese, N. (2002). *Oyuncunun Gizli Sanatı*. A. Candan (Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Barba, E. (2010). *On Directing and Dramaturgy*. J. Barba (Çev.). Routledge Publishing.
- Candan, A. (2003). *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Candan, A. (2010). *Oyun Tören Gösterim*. Norgunk Yayıncılık.
- Carreri, R. (1994). *Traces In the Snow* (Film). *Odin Teatret Film & CTLS Film Archives*, Danimarka.
- Carreri, R. (2002). *Salt* [Broşür]. *Nordisk Teaterlaboratorium*, Danimarka.
- Carreri, R. (2006). *Salt* [Film]. *Odin Teatret Film & CTLS Film Archives*, Danimarka.

- Carreri, R. (2007). *Tracce*. G. Ravazzoni, (Ed.). Milano: Il Principe Costante.
- Christoffersen, E. E. (1993). *The Actor's Way*, R. Fowler (Çev.). Routledge Publishing.
- Grotowski, J. (2002). *Yoksul Tiyatroya Doğru*. H. Yetişkin (Çev.). Tavanarası Yayıncılık.
- Pavis, P. (2000). *Gösterimlerin Çözümlemesi*. Ş. Aktaş (Çev.). Dost Kitabevi.
- Richards, T. (2005). *Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak*. H. Yıldız, A. Candan (Çev.). Norgunk Yayıncılık.
- Şayan, A. (2021). *Organik Dramaturji İzleğinde Bir Fiziksel Tiyatro Araştırması Olarak Salto*. [Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi].
- Tabucchi, A. (2002). *Gittikçe Geç Olmakta*. N. G. Işık (Çev.). Can Yayınları.
- Watson, I. (2002). *Negotiating Cultures, Eugenio Barba and the Intercultural Debate*. Manchester University Press.