

Eugenio Barba ve Tiyatro Antropolojisi 8

Pınar Arık¹

Özet

Eugenio Barba, 1964 yılında kurmuş olduğu Odin Tiyatrosu'nda gerçekleştirdiği oyunculuk araştırmaları ve çalışmalarıyla tiyatro tarihinin önemli eğitmen, yazar ve yönetmenlerinden biri olmuştur. 1966 yılında Odin Tiyatrosu'nu Kuzey Danimarka'nın küçük bir kasabası olan Holstebro'ya taşıyarak, "Kuzeyin Tiyatro Laboratuvarı" adıyla, deneysel çalışmalar yapan bir araştırma laboratuvarına dönüştürmüş ve burada ustası Grotowski'nin fiziksel eylemler yöntemi ile geleneksel Hint gösteri sanatlarının klasik biçimi olan Kathakali dansı tekniklerini temel alan çalışmalarda bulunmuştur. 1976'da Belgrad'ta düzenlenen Tiyatro Buluşması'nda, ticari-kurumsal tiyatro ve ona karşı oluşmuş avangart-deneysel tiyatro geleneklerinin dışında bir "Üçüncü Tiyatro" kavramını ortaya atmıştır. 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. Barba 1979 yılında tiyatro laboratuvarını oyuncu, yönetmen ve eğitmenlerin yer aldığı ve birtakım uluslararası etkinlikler örgütleyen Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu (ISTA)'na dönüştürmüştür. ISTA'nın örgütlediği uluslararası etkinliklerde, farklı ulus ve geleneklerden gelen sanatçıların bir alış-veriş ortamında bir araya gelmesi sağlanmıştır. Barba, tiyatro antropolojisini, örgütlü bir gösterim durumu içindeki oyuncunun fiziksel ve sosyo-kültürel varlığını kullanırken günlük yaşam dışındaki davranışlarının incelenmesi olarak tanımlamaktadır. Ayrıca Doğulu gösterim sanatlarında, oyuncuların gündelik-dışı bir biçimde kullandığı beden tekniklerini Batı'daki biçimlerle karşılaştırarak, ortak ilkeleri tespit etmeye çalışmıştır. Çeşitli kültürlerle ve geleneklere sahip tüm oyuncular için temel oluşturacak bu ortak ilkeler, oyuncunun bedensel ve zihinsel hazırlık süreci olan "ifade (anlatım) öncesi" alanda mevcuttur. İfade öncesi alanın yaratımı ise "kültürden soyutlama" kavramıyla bağlantılıdır.

1 Dr. Öğr. Üyesi Pınar Arık, Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, Tiyatro Anasanat Dalı, Oyunculuk Sanat Dalı, Eskişehir, Türkiye, pinararik@anadolu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-9750-4317>

1. Eugenio Barba Kimdir?

1936 yılında İtalya'nın güneyindeki Puglia bölgesinde bir liman kenti olan Birindisi'de dünyaya gelen Eugenio Barba, yirminci yüzyılın ikinci yarısında, gerçekleştirdiği oyunculuk araştırmaları ve çalışmalarıyla tiyatro tarihinde iz bırakan yönetmenlerden biri olmuştur. Güney İtalya'nın Lecce kentinde bulunan Gallipoli kasabasında büyüyen Barba, subay olan babasını II. Dünya Savaşı sırasında yitirdikten sonra lise eğitimini Napoli'deki Nunziatella Askeri Okulu'nda tamamladı (Nutku, 2002). 1954 yılında mezun olduktan sonra babasının yolunda gitmekten vazgeçerek Norveç'e göç etti. Burada kalaycılık, kaynakçılık gibi işlerde ve ardından iki yıl boyunca bir Norveç yük gemisinde denizci olarak çalıştı. Bu sırada üniversite eğitimine de başlayan Barba, 1960 yılında Oslo Üniversitesi'ndeki Fransız ve Norveç Edebiyatı ile Dinler Tarihi bölümlerinden mezun oldu. 1961 yılında yönetmenlik eğitimi almak üzere burs kazanarak, Polonya'nın Varşova kentindeki Devlet Tiyatro Okulu'na gitti. Fakat bir yıl sonra buradaki öğrenimine ara vererek, Opole'de bulunan "Teatr 13 Rzedow" isimli küçük bir taşra deneysel tiyatrosuna katıldı. Tiyatronun yönetmenliğini o zamanlar genç ve tanınmayan bir isim olan Jerzy Grotowski ile eleştirmen Ludwik Flaszen üstlenmişti. Barba bu tiyatroda yardımcı yönetmen olarak Grotowski ile olan çalışmalarına Mayıs 1964 yılına kadar devam etti (web: Barba Varley Etc. Fond.)

1963 yılında Hindistan'a yolculuk yapan Barba, o ana kadar Batılı tiyatro araştırmacıları tarafından bilinmeyen, geleneksel Hint gösterim sanatlarından biri olan Kathakali dansı ile tanıştı. Barba'yı oldukça etkileyen bu dans tiyatrosu, onun bu konuyla ilgili bir deneme yazmasını sağladı. Bu yazı İtalya başta olmak üzere, Fransa, ABD ve Danimarka gibi Batılı ülkelerde yayınlandı (Barba, 1967). Barba bu yazısında, dans, pandomim, dinsel esin ve mitolojik geleneğin karışımı bir ritüel tiyatrosu olarak tarif ettiği Kathakali'yi incelemekteki amacını özgül bir teknikle tanışmak ve onu Avrupalı oyuncuların eğitimi için uyarlamak olarak belirtmiştir (Barba, 1994).

Barba 1964 yılında, profesyonel bir tiyatro yönetmeni olarak çalışmayı düşündüğü Oslo'ya geri döndüğünde yabancı olduğu için burada kabul görmedi. Bunun üzerine Oslo Devlet Tiyatro Okulu'nun yetenek sınavlarını kazanamayan gençlerden oluşan bir toplulukla birlikte "Odin Teatret" adını verdiği bir tiyatro kurdu. Savaştan kalma terk edilmiş bir sığınakta çalışmalarına başlayan topluluğun ilk gösterisi, Norveçli yazar Jens Bjørneboe'nin "Ornitofilerne" (Kuşseverler-1965) adlı oyunu olmuştur. Aynı yıl Barba, tiyatrosunda sıklıkla çalışmalarından yararlandığı Grotowski'nin faaliyetlerini tanıtmak amacıyla, İtalya dışında Macaristan'da

da basılan “Kayıp Bir Tiyatronun Peşinde” adlı ilk kitabını çıkardı (Nutku, 2002).

Eugenio Barba, Odin Tiyatrosu ve 1979 yılında kurulan Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu (ISTA) bünyesinde kültürlerarası araştırmaların bir ürünü olarak ortaya çıkan, alışılmadık mekânlarda (köyler, meydanlar, sokaklar vb.) sahnelenen birçok performans gerçekleştirmiştir. Dünyanın birçok ülkesinde düzenlenen atölye çalışmaları aracılığıyla da eğitim kurumlarına bir alternatif olarak oyuncunun eğitimi ve teknik bilginin aktarımı üzerine çalışmalarını sürdürmektedir (web: Barba Varley Etc. Fond.). Aynı zamanda “The Drama Review”, “Performance Research”, “New Theatre Quarterly”, “Teatro e Storia” ve “Urdimento” gibi akademik dergilerin danışma kurullarında yer almakta ve farklı dillere çevrilen birçok kitabı bulunmaktadır. Bunun dışında Århus, Ayacucho, Bologna, Havana, Varşova, Plymouth, Hong Kong, Buenos Aires, Tallinn, Cluj-Napoca, Edinburg, Şanghay, Brno ve Peloponnese gibi üniversiteler tarafından fahri doktora unvanına ve Montreal Üniversitesi’nden “Reconnaissance de Mérite Scientifique”, Kopenhag Üniversitesi’nden de “Sonning Ödülüne layık görülmüştür. Danimarka Akademi Ödülü, Meksika Tiyatro Eleştirmenleri Ödülü, Pirandello Uluslararası Ödülü ve Uluslararası Tiyatro Eleştirmenleri Birliği’nin (IATC) Thalia Ödülü gibi ödüllerin de sahibidir (web: Odin Teatret).

2. Odin Tiyatrosu ve Oyunculuk Anlayışı

Barba, Odin Tiyatrosu’nun kuruluşundan iki yıl sonra 1966’da grubuyla birlikte Kuzey Danimarka’nın küçük bir kasabası olan Holstebro’ya taşınarak, Odin Tiyatrosu’nu “Kuzeyin Tiyatro Laboratuvarı” adıyla, deneysel çalışmalar yapan bir araştırma laboratuvarına dönüştürdü. Barba burada ustası Grotowski’nin fiziksel eylemler yöntemi ve geleneksel Hint gösteri sanatlarının klasik biçimi olan Kathakali dansı tekniklerini temel alan çalışmalarda bulundu (Gürel, 1997). Bu çalışmalarla oyunculuk anlayışını, Avrupa’da egemen olan psikolojiye ve karaktere odaklı geleneksel bakış açısına karşı gelen, oyuncunun varlığının nöro-fizyolojik analizi üzerine geliştirdi (Innes, 2010).

2.1. Saf Teknikçilik ve Virtüözite Dönemi

Odin Tiyatrosu’nun tarihsel gelişimine bakıldığında genel olarak “Saf Teknikçilik ve Virtüözite”, “Kültürel Takas” ve “Tiyatro Antropolojisi” şeklinde üç döneme ayrıldığı görülmektedir. Saf teknikçilik ve virtüözite dönemi, Odin Tiyatrosu’nun yeni kurulduğu ilk yılları kapsar ve çalışmaların esin kaynağını Grotowski’nin ses ve beden teknikleri ile Kathakali dansının

eğitim sistemi oluşturmuştur. İlk dönemde oyuncuların bedensel anlamda belli bir ustalık durumuna ulaşmasına, bedenine hâkim olmasına ve onun bilincine varmasına yönelik ses ve beden egzersizleri üzerine çalışılmıştır. Gündelik yaşama dair davranış kalıplarından sıyrılmak ve anlam yaratma kaygısı olmadan oyuncunun coşkusallığını (enerjisini, sahnesel varlığını) ortaya çıkarmak amaçlanmıştır (Gürel, 1997). Bu dönemde oyuncuların hepsi toplu olarak akrobasi, jimnastik, pandomim ve ses gibi aynı temel beceriler üzerine eğitim almıştır. Barba, öğretmen olarak nadiren çalışmalarda yer alsa da her zaman oyuncularla beraber bulunmuş ve eğitim sürecinde bireysel ritmin önemini fark etmiştir. Bu farkındalık, alıştırmalarda odak noktasının kademeli olarak değişmesine, beceri vurgusundan bireysel oyuncunun temposuna ve ritmine vurguya doğru değişmesine yol açmıştır. Aynı zamanda, topluluk Grotowski'den esinlendiği kompozisyon alıştırmaları geliştirmeye ve doğaçlamayı kullanma biçimini değiştirmeye başlamıştır. Çalışmaların odak noktası hareketlerin kendileri değil, hareketler sırasında vücut öğelerinin kompozisyonuyla oluşturulan fiziksel ideogramlar olduğu için neredeyse her türlü hareketi içerebilir olmuştur. Bir kompozisyon egzersizinde oyuncu, bir görevi doğru bir şekilde yerine getirmek yerine kas gerginliklerinin dengesine ve/veya psikofiziksel çağrışıma odaklanır. Bu odaklanma, belirli bir beceri öğrenmek yerine egzersizi yapmayı, ürün yerine de süreci vurgulamış, zamanla herkes kendi eğitimini geliştirmeye başlamış ve sonunda toplu eğitim tamamen terk edilmiştir (Watson, 1985).

Odin Tiyatrosu'ndaki fiziksel eğitim, esasen oyuncunun inandığını ilan ettiği şeyin bedelini kendi kişiliğiyle ödemeye nereye kadar hazır olduğunu sınamaktadır. Bir başka deyişle oyuncunun fiziksel eğitiminin temel amacı, bedensel tepkiler aracılığıyla kendisini açığa çıkaran bir öz-denetim, öz-disiplin ve kendi çalışmasını haklılaştırma sürecidir. Bu süreç oyuncunun kendine ait görme, yaklaşma ve yargılama biçimini dönüştürebilmesi için gerekli görülmüştür. Eğitim, oyuncunun jestlerle ya da tumturaklı sözlerle değil, sessiz bir şekilde inatla, sabırla, disiplinle gerçekleştirdiği günlük fiziksel etkinlikler yoluyla önyargı ve endişelerinden kurtulmasına ve onları elemesine olanak sağlamaktadır. Kuşkusuz ki bu eğitim anlayışının esin kaynağı Kathakali oyuncuları ve onların kesinlik, hareket ekonomisi, telkin, güç ve virtüözlüğe dayalı çalışma prensipleri olmuştur. Barba'ya göre bu tutum, oyuncuda sanatsal ve etik bir süper-ego haline gelen normların yaratımını belirlemektedir (Barba, 1994-d). Barba'nın "Kathakali Tiyatrosu" adlı araştırma yazısında bu tutumun kaynağında bulunan felsefeyi açıklamaktadır. Kathakali dinsel doğaya sahip bir eğitim biçimidir ve bu yetenek bir Tanrı vergisidir. Dolayısıyla bu sanatı icra edecek kişinin dinsel inancı tiyatronun hakiki temelini oluşturmaktadır. Kathakali oyunculuğu ise bir meslekten

ziyade bir rahiplik biçimidir. Oyunculuk ve dansın iç içe geçtiği bu sanatı icra edecek kişi çocukluktan başlayan uzunca bir eğitim sürecine tabii olmaktadır. Öğretmeni/rehberi Guru sayesinde çıraklık eğitimi süresince, insani olandan uzaklaşarak Tanrısal olana yakınlaşmak için bazı “sırları” öğrenmektedir. Bir başka deyişle onun kullandığı gündelik-dışı bedensel teknik metafiziksel olana, nihai özdeşleşmeye varmak için bir araç ve egonun elenmesinin bir yöntemidir (Barba,1994-c). Barba’nın kendi oyuncularının eğitim sürecinde varmak istediği söz konusu ruhsal dönüşümün esin kaynağı burada yatmaktadır.

2.2. Kültürel Takas Dönemi

Odin Tiyatrosu’nun ikinci dönemi olan Kültürel Takas ise Barba’nın İskandinav kökenli oyuncuların oluşan topluluğuyla beraber İtalya’nın güneyindeki Carpignano Salentino ve Sardinia Bölgesi’nde yaşadıkları sanatsal ve kültürel deneyimlere dayanmaktadır. Burada oyuncuların yerel halkın yaşadığı küçük köylerde ya da kasabalarda gerçekleştirdiği, eğitim etkinliklerinden oluşan şarkılı, danslı geçit törenleri ya da soytarı numaraları gibi gösterilerin karşılığında bölge halkından da kendi kültürlerine ait bir şeyler sundukları bir alış-veriş durumu söz konusu olmuştur (Gümüş, 2021). Barba burada köylülerin dansını gördükten sonra kendisinin ve ekibinin ortak bağlarının olmadığını ve herkesin birey olarak bu bağları bulmak için bir arayış içinde olduğu fark etmiştir. Kültüre ait bir halk dansı sunmanın ise ancak toplumsal miras ve ona aitlik duygusuyla bağlantılı olduğunu ifade etmiştir (Barba,1994-b) :

Bizim için halk danslarımızı sunmayı denemek, kendimize gerçekte olduğumuzu hissetmediğimiz bir şey süsü vermek olacaktı; çünkü dans, biyolojik ve toplumsal mirasımız bizi yakaladığında, bizi kendimizden geçirdiğinde, yeryüzünden yukarı kaldırdığında, enerjilerimizi kavramamızı sağladığında meydana gelen rasyonalize edilmemiş, hesaplanmamış bir andır.

Böylece kültürler arası karşılaşmalar aracılığıyla, oyuncuların da gerçekte kendilerini sakladıkları kabuğu kırmaya ve kendilerine ait hakikati açığa çıkarmaya çalıştıkları bir süreç deneyimlenmiştir. Farklı gösteri üsluplarının ele alınması, kültürel ve mesleki takas kavramlarının oluşmasını sağlamıştır. 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 edilmiştir (Gümüş, 2021). Odin Tiyatrosu’nun geçirmiş olduğu dönemlerin üçüncüsü kabul edilen “Tiyatro Antropolojisi” dönemi ayrı bir başlık altında incelenmiştir. Tiyatro

Antropolojisi, Barba ve oyuncularının erişmiş olduğu ve bu doğrultuda çalışmalarını devam ettirdiği son dönem olarak kabul edilebilir.

Özetle Eugenio Barba ve Odin Tiyatrosu, 1974 yılından bu yana, farklı uluslardan bir topluluk veya kurumla kültürel ifadelerin değiş tokuşunu içeren “kültürel takas” uygulaması aracılığıyla, ortak bir performans üreterek, farklı toplumsal bağlamlarda var olma anlayışını benimsemiştir (web: Odin Teatret). Kültürlerarası ve toplumlararası çalışmalarda bulunan tiyatro, yerel seyircilere yönelik sosyolojik araştırmalar, araştırmaların basımına yönelik bir yayınevi ve uluslararası performanslara ev sahipliği yapma gibi faaliyetler gerçekleştirmiştir. Topluluğun kültürlerarası kadrosuyla da çok dilli bir ortam ve coğrafyalar arasında sınır tanımayan orijinal bir tiyatro mekânı haline gelmiştir. Barba, her üç yılda birçok derneği, okulu, kültür kurumunu, spor kulübünü, orduyu, polisi, işletmeleri ve örgütleri “Holstebro Festuge” (Holstebro Şenlik Haftası) kapsamında bir araya getirerek, dokuz gün dokuz gece boyunca toplumun farklı kültürlerinin çeşitliliğini ve kaynaklarını kutlamayı amaçlamaktadır. Bu yerel ve uluslararası etkinlik, Barba’nın “Üçüncü Tiyatro” olarak tanımladığı, tiyatro topluluklarının çoğaldığı bir dönemde gerçekleşmiştir (web: Barba Varley Ets. Fond.).

3. “Üçüncü Tiyatro” Manifestosu

Odin Tiyatrosu 1976’da UNESCO’nun iş birliği ile Belgrad’ta düzenlenen Tiyatro Buluşması’nda, ticari-kurumsal tiyatro ve ona karşı oluşmuş avangart-deneyisel tiyatro geleneklerinin dışında bir “Üçüncü Tiyatro” kavramını ortaya atmıştır. 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 (Candan, 2010). Barba, Üçüncü Tiyatro’yu tanımlamaya çalışırken, onun belki de geçmişteki parçaları olabilecek, tarihte iz bırakmış ve kendi yolunda anlam inşa etmeye çalışmış Vakhtangov, Stanislavski, Meyerhold, Craig ya da Artaud gibi Batılı tiyatro insanlarından da bahsetmektedir. Tarihsel süreçte sürekli seyirciler ve eleştirmenler için ilgi ve beğeni nesnesi haline gelen dönemin ünlü tiyatrolarından, ayakta alkışlanmış, gazetelere manşet olmuş büyük aktör ya da aktrislerinden ziyade; uzun provalar sonucunda az sayıda seyirciye nadir gösteriler hazırlayan, gösteri sunmaktan çok kendisinin tiyatro yapmasının anlamını keşfetme peşinde koşan isimlerin unutulmadığını vurgulamıştır. Bu kapsamda Barba’ya göre Üçüncü Tiyatro, dünün ve bugünün birçok tiyatrosunu ve sanatçısını, tiyatro gezegeninin merkezi gücünden kaçışları, o bağdan kopmaları ve aldıkları risk nedeniyle bir araya getirmektedir. Bir başka deyişle “Üçüncü Tiyatro”, zanaatın kişisel olarak keşfedilişine odaklanmış,

bilinçli ya da bilinçsizce yapılan bir anlam arayışına dayalı, alışılmış seyircinin dışında kendi seyircisini bulabilen gösterilerden oluşan bir tiyatrodur (Barba, 1994-f). Barba, “Üçüncü Tiyatro”yu ayrıca sömürgeci modern toplumların resmî değerlerinden kaçanlar için sığınabilecek “kültürel adalar” şeklinde de tanımlamakta (Innes, 2010) ve bu kavramın Üçüncü Tiyatro ile ilgisi şöyle ifade etmektedir:

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 (Candan, 2010).

Barba bir manifesto niteliğinde olan “Üçüncü Tiyatro” ile ilgili görüşlerini 1979 yılında “Yüzen Adalar” (“Beyond the Floating Islands”, New York: PAJ Publications, 1986) adlı kitabıyla açıklamıştır. Ona göre bu ne geleneksel ne de avangard olan, yeni bir tiyatro kültürüdür. Çoğunlukla kendi kendini yetiştirmiş bu sanatçı grupları, mesleki olduğu kadar toplumsal ve medeni bir etik de geliştirmişler ve böylece faaliyet gösterdikleri yerlerin kültürel coğrafyasını değiştirmişlerdir. Anlam arayışında olan bu tiyatrodaki önemli bir diğer özellik de kişiyi çevreleyen kültür tarafından çizilmiş sınırların olmadığı bir anlamın özerk bir biçimde inşa edilecek olmasıdır (web: Barba Varley Ets. Fond.).

4. ISTA ve Tiyatro Antropolojisi

Belgrad’ta düzenlenen Tiyatro Buluşması’ndaki kültürel etkileşimlerin 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. ISTA’nın örgütlediği uluslararası etkinliklerde, farklı ulus ve geleneklerden gelen sanatçıların bir alış-veriş ortamında bir araya gelmesi sağlanmıştır. ISTA zamanla söz konusu bu “farklı” oyuncu ya da dansçıların tekniğinin altında yatan prensipler üzerine karşılaştırmalı çalışmalar yapan gezici bir laboratuvar halini almıştır. Bu toplantıların ortak amacı ise oyuncunun bedeni ve bilincini yönlendiren, seyircinin ilgi ve dikkatini üzerine çekmesine sağlayan ilkeleri tespit edip araştırmaktır (Candan, 2003). İcracının teknik temellerini kültürlerarası bir boyutta ve deneysel bir yaklaşımla araştıran ISTA, onun “varlığını” veya “sahne yaşamını” oluşturan temel ilkeleri anlamaya çalışmaktadır. Bu amaçla gerekli finansmanı sağlayan ulusal ve uluslararası kültür kurumlarının talebi üzerine düzenli bir şekilde

açık oturumlar düzenlemektedir. Her oturum belirli bir alanı tanımlayan farklı bir temaya sahiptir ve bu temalar uygulamalı dersler, çalışmaların gösterimleri ve karşılaştırmalı analizler aracılığıyla incelenmektedir. Bu oturumlara uluslararası alanda sınırlı sayıda oyuncu, dansçı, yönetmen, koreograf, akademisyen ve eleştirmen başvuru yaparak katılabilmektedir (web:ISTA). ISTA esasen iki temel ilke üzerine kurulmuştur (De Marinis, 2024):

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

Barba Batılı bir oyuncunun sanatının temellerini nasıl inşa edeceğine dair sorduğu sorunun yanıtının “tiyatro antropolojisi” ile açıklanabileceğini ifade etmiştir. Tiyatro antropolojisinin amacı, oyuncunun çalışmasında evrensel olarak doğru ilkeleri tespit etmekten ziyade yararlı olan bilgiyi ortaya çıkarmaya dayalıdır. Esasen farklı kültürlerle ait oyuncuların, uyulabilir ancak önemsenmeyebilir, başka bir deyişle dokunulmaz yasalar niteliğinde olmayan ortak davranış kurallarını incelemeye çalışmaktadır (Barba, 1994-e). 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 kodlar çerçevesinde, belirli spesifik alanlarda uzmanlaşmaya yönelik, kendilerini sanata adayarak özlerini ve saflıklarını koruyarak sanatlarını icra etme anlayışına sahiptir (Sezgin, 2010).

Örneğin Batı'da oyunculuk ve dans arasında bir ayrım söz konusuysa ve oyuncuların hareket noktası genellikle yorumlamaya açık bir oyun metni ya da yönetmenin talimatları iken, Doğulu bir oyuncu ibadete benzer bir adanmışlıkla, oyunculuk ve dansı birleştirerek, kodlanmış bir aksiyon üslubunu organik ve iyi sınılanmış mutlak bir nasihatler bütünü olarak temel almaktadır. Bu zıtlığa karşın Batılı bir pandomim sanatçısı olan Etienne Decroux'nun ya da klasik bale sanatının da Doğu'dakine benzer kodlanmış bir kurallar ağı içinde olduğu görülmektedir. Böylece tiyatro antropolojisi hem Doğu hem Batı tiyatrosu oyuncululuğunda bir geleneğe sahip olan kadar yoksun olana da hizmet etmektedir. Öyle ki Barba'ya göre sadece kurallara sahip olan bir oyuncu artık tiyatrosu olmayan yalnızca ibadeti olan bir oyuncu iken; kuralsız bir oyuncu da artık tiyatrosuz bir oyuncu haline dönüşmektedir (Barba, 1994-e).

Barba'nın tiyatro antropolojisi olarak tanımladığı bu canlı ve yoğun çalışma alanı, yirminci yüzyılın ikinci yarısında tiyatronun en verimli merkezlerinden biri olmuş, sanatçıların, bilim insanlarının ve farklı alanlardan uzmanların katkılarıyla araştırma, bilimsel karşılaştırma ve paylaşım olanağı sağlamıştır (web: Barba Varley Ets. Fond.). Barba tiyatro antropolojisini, örgütlü bir gösterim durumu içindeki icracının (oyuncunun, dansçının vb.) fiziksel ve zihinsel (sosyo-kültürel) varlığını kullanırken günlük yaşam dışındaki (gündelik-dışı) davranışlarının incelenmesi olarak tarif etmektedir (Barba & Savarese, 2002). 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 bu davranış ilkelerinin araştırma ve incelemesini yapan tiyatro antropolojisi aynı zamanda bir çalışma alanı, bir teori ve bir analiz yöntemidir (De Marinis, 2024).

Barba 1987 yılında Arjantin Bahia'da yaptığı bir konuşmada tiyatro antropolojisi dışında ayrıca mesleki kimlik ve etik bağlamında "Antropolojik Tiyatro" kavramını da ortaya koymuştur. Buna göre oyuncunun zanaatı ile kültürel geçmişi arasındaki ilişkiyi, heterojen tiyatro grupları ve bireylerin ortak bir karşılaşma zemini olarak paylaşabilecekleri diyalektik bir boyut olarak ele almıştır. Dolayısıyla, "Antropolojik Tiyatro", sanatsal bir tanımdan çok günümüzde de geçerliliğini sürdüren bir alışveriş ve bağ kurmak için bir davet niteliğindedir. Tiyatro antropolojisi gözlem ve oyuncuların/akademisyenlerin aktif katılımına dayanıyorsa, antropolojik tiyatro da tiyatro gruplarının kolektif boyutunda gelişim göstermektedir (Mancini, 2024). Özetle Barba'ya göre tiyatro antropolojisi performatif koşullarda insanın biyolojik ve sosyo-kültürel davranışlarının incelenmesi iken, antropolojik tiyatro oyuncunun tarihsel ve kültürel açıdan benzersiz olan kendi kimliğinin, kültürlerarası bir tiyatro tarihine ait olan mesleki kimliğiyle yüzleştiği bir tiyatro olarak tanımlanmaktadır. Mesleki kimlik ise oyuncuya sahnese varlığının ortak ilkelerini keşfetmesi için olanak tanımaktadır (Barba, 2024).

5. Gündelik-Dışı Beden Tekniği

Tiyatro antropolojisinin inceleme alanı olan davranışlar, gündelik (doğal denge) ve gündelik-dışı (doğal olmayan denge) davranış ilkeleri olmak üzere iki kısma ayrılmaktadır. Bedenin gündelik teknikleri iletişim kurma amacındayken, gündelik-dışı olan virtüözlük teknikleri ise hem bilgi vermeyi hem de bedenin dönüşümünü amaçlamaktadır (Barba, 1994-c). Doğu'da kesin çizgilerle ve kavramlarla birbirinden ayrılan bu öğelerin Batı'da net bir şekilde ifade edilmediği görülmektedir. Geleneksel bir Hint dansı olan Odissi'de yer alan "Lokadharmi" (yaşam içindeki davranış) ve

“Natyadharmi” (dans/oyun içindeki davranış) kavramlarına göre günlük yaşama ait, insan bedeninin gündelik davranışı (lokadharmi), kültürel olarak farkında olmadan belirlenmiş ve bilinçsizce, doğal bir şekilde ve kendiliğinden yapılan hareketlerdir. 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, teatralite, bedenin özel kullanımı, yoğun ve azimli bir çaba söz konusudur. Bedenin gündelik yaşamdaki doğal dengesinin, bedeni daha canlı gösterecek biçimde genleştiren bir dengeyle yer değiştirmesi, gündelik dengenin çarpıtılması, dışlanması ya da dengesiz bir denge durumu yaratma olarak da ifade edilebilir. Amaç bedeni bilgi vermeye yönelik biçimlendirmek, ona ustalık kazandırarak, izleyeni şaşırtmak ve onda hayranlık uyandırmaktır. 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 deyiimiyle “yapıntı/ kurmaca beden” kavramıyla açıklamaktadır (Barba & Savarese, 2002).

Kathakali ve Noh gibi geleneksel Doğu formlarında, beden özellikle ayak ve bacakların konumlandırılması yoluyla kasıtlı olarak çarpıtılır. Kathakali’de oyuncular, bacakları açık pozisyonda olacak şekilde ayaklarının dış kenarları üzerinde dururken, Noh’da oyuncular kalçalarını kilitleyip dizlerini bükerek, ayaklarını kaldırmadan kaydırıp yürüyerek, omurga çizgisini ve denge merkezinin ağırlık dağılımını değiştirirler. Bedendeki bu “çarpıtmalar”, günlük davranıştan farklı bir performans davranışı örüntüsü oluşturan, Barba’nın gündelik-dışı olarak adlandırdığı öğrenilmiş tekniği oluşturur. Barba’ya göre bu gündelik-dışı teknik, oyuncunun performans sırasındaki varlığının önemli bir kaynağıdır. Çünkü oyuncunun enerjisinin kişisel deneyimden önce devreye girdiği ifade öncesi bir alan oluşturur (Watson, 1988).

Tiyatro antropolojisinin incelediği Doğulu ve Batılı kültürlerdeki kodlanmış performans biçimlerinin ortak ilkeleri de bu gündelik-dışı davranışta bulunmaktadır. Farklı coğrafi bölgelerdeki, çeşitli kültürlerle ve geleneklere sahip tüm oyuncular/dansçılar için temel oluşturacak bu ortak ilkeler “ifade (anlatım) öncesi” alanda mevcuttur. Bu alan, oyuncunun/dansçının kendine ait enerjiyi gündelik-dışı bir davranışa göre biçimlendirerek, “mevcudiyetini” (sahnesel varlığını) seyircinin gözü önünde yarattığı bir düzlemdir (Barba, 1994-a). 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 (Candan, 2010).

6. Kültürden Soyutlama ve İfade (Anlatım) Öncesi Alan

Odin Tiyatrosu'nun "Kültürel Takas döneminde Barba, yerel halk ile grup üyeleri arasında mesleki bir deneyimden ziyade kültürel etkileşim niteliği taşıyan bu araştırmaların ardından, Belgrad'taki Tiyatro Buluşması'nda, 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." (Gürel, 1998, s.320).

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. 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 (Barba, 1994-c). Barba antropolojik tiyatronun ancak bir kutuplaşmaya dayanıyorsa var olabileceğini ifade eder. Mesleki bir alışverişte kişinin tarihsel-biyografik kimliği, zıt kutbuyla, öteki ve farklı olanla karşılaştığında bir öneme sahiptir. Kişinin kendi ufkunu veya görme biçimini dayatmasından ziyade bireyin kendi evreninin ötesinde bir bölgeyi keşfetmesini mümkün kılan bir yer değiştirme söz konusudur. Antropolojik tiyatro, kişinin kendi eksenini korumasını, güvensizliklerini ve kendini savunmasını aşarak kendini yüzleşmeye, yönelim bozukluğuna ve krize maruz bırakması anlamına gelmektedir (Barba, 2024).

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

soyutlanarak 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 amaçlamaktadır (Okuş, 2020).

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 ustalığıdır. Böylece seyirci yalnızca birbiriyle ilgisi olmayan anlam parçalarını, eleştirel düşünceden uzaklaşarak kendi bakış açısıyla algılamaya çalışacaktır (Gürel, 1998).

Gündelik dışı bir beden kullanımı, oyuncunun ifade öncesi alanıyla ilişkilidir. Barba gösterimin kültürlerarası 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 açıklanmaktadır (Barba & Savarese, 2002):

- 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)

Üçüncü maddedeki ifade öncesi alanı, klasik Japon tiyatrosunun bir biçimi olan Noh oyununu icra eden bir sanatçının gösteri sona erdiğinde, oynadığı karakterin aksiyonlarını artık bitirmesine rağmen, sanki performansın bir parçasıymış gibi sahneyi gündelik dışı bir enerji kullanımıyla terk etmesi örneğiyle açıklamaktadır. Burada oyuncu bir şey ifade etmeyi istemeden

ama ifade anındakiyle aynı olan bir enerjiyle seyirciden uzaklaşmaktadır. Bu durum bir bakıma oyuncunun kendi yokluğunu canlandırdığı, karakterin aksiyonu ile oyuncunun gündelik davranışı dışında kalan “mevcut bir yokluk” olarak da tarif edilmektedir (Ruffini & Watanabe, 2021). Oyuncunun 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 (Barba & Savarese, 2002).

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 (Nutku, 2002). Barba’ya göre sahne üzerinde gündelik dışı davranışları oluşturacak nitelikli bir beden sağlayabilmek için belli bir kodlama arayışı içinde olan Batılı uygulamacılar ya da gösterim türleri de bulunmaktadır. Konstantin Stanislavski, Bertolt Brecht 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, başka bir enerji niteliği ortaya çıkararak “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 kişinin (karakterin) dramatik yapıntı bedeniyle özdeşleştirmeyi hedeflerken; geleneksel Doğu tiyatrosunda oyuncunun gündelik bedeni ile oyun kişinin hayali bedeni arasında bir ara düzey bulunmaktadır. Bu düzeyde oyuncu yavaşça yok olmadan, kendini göstererek fakat yapıntı bir durumda kalmaktadır (Barba & Savarese, 2002).

Sonuç

1936 yılında İtalya’da dünyaya gelen Eugenio Barba, 1960 yılında Oslo Üniversitesi’nde Fransız ve Norveç Edebiyatı ile Dinler Tarihi üzerine üniversite eğitimini tamamladıktan sonra 1961’de yönetmenlik eğitimi almak üzere burs kazanarak, Polonya’nın Varşova kentindeki Devlet Tiyatro Okulu’na gitti. Fakat 1962 yılında öğrenimine ara vererek, Opole kentinin küçük bir taşrasında deneysel çalışmalar yapan Jerzy Grotowski’nin yanında yardımcı yönetmen olarak Mayıs 1964 yılına kadar çalışmaya devam etti. Barba, karşı gerçekçi bir oyunculuk üslubuyla çalışmışlar yapmış tiyatro insanlarından biri olan Grotowski’nin öğrencisiyken 1960’lı yılların ikinci

yarısında dönemin kurumsal ya da deneysel tiyatro anlayışına karşı üçüncü bir alternatif tiyatro yaratma çabası içinde bulunmuştur. Bu amaçla, Oslo'ya geri dönerek tiyatro okullarının sınavlarını kazanamayan bir grup öğrenciyle 1964 yılında Odin Tiyatrosu'nu kurmuştur. Oyuncularıyla Grotowski'nin fiziksel egzersizleri ve 1963'te Hindistan'a yapmış olduğu gezide gözlemlemiş olduğu Kathakali dansının tekniklerinden yararlanarak oyunculuk çalışmaları gerçekleştirmiştir. 1966'da ekibiyle birlikte Kuzey Danimarka'nın küçük bir kasabası olan Holstebro'ya taşınarak, Odin Tiyatrosu'nu oyunculuk üzerine araştırmaların yapıldığı "Kuzeyin Tiyatro Laboratuvarı"na dönüştürmüştür.

Odin Tiyatrosu'nun tarihsel gelişimine bakıldığında genel olarak "Saf Teknikçilik ve Virtuözite", "Kültürel Takas" ve "Tiyatro Antropolojisi" şeklinde üç döneme ayrıldığı görülmektedir. İlk dönem Grotowski'nin ses ve beden teknikleri ile Kathakali dansının eğitim sistemi oluşturmıştır. Oyuncuların bedensel anlamda belli bir ustalık durumuna ulaşmasına, bedenine hâkim olmasına ve onun bilincine varmasına yönelik ses ve beden egzersizleri üzerine çalışılmıştır. Gündelik yaşama dair davranış kalıplarından sıyrılmak ve anlam yaratma kaygısı olmadan oyuncunun coşkusallığını (enerjisini, sahnesel varlığını) ortaya çıkarmak amaçlanmıştır. Bunun dışında Odin Tiyatrosu'ndaki fiziksel eğitim, esasen oyuncunun inandığını ilan ettiği şeyin bedelini kendi kişiliğiyle ödemeye nereye kadar hazır olduğunu sınamaktadır. Bir başka deyişle oyuncunun fiziksel eğitiminin temel amacı, bedensel tepkiler aracılığıyla kendisini açığa çıkaran bir öz-denetim, öz-disiplin ve kendi çalışmasını haklılaştırma sürecidir. Kuşkusuz ki bu eğitim anlayışının esin kaynağı, dinsel doğaya sahip bir eğitim biçimi olan ve Tanrı vergisi olarak kabul edilen Kathakali ve onların kesinlik, hareket ekonomisi, telkin, güç ve virtuözlüğe dayalı çalışma prensipleri olmuştur.

Odin Tiyatrosu'nun ikinci dönemi olan Kültürel Takas ise Barba'nın İskandinav kökenli oyuncuların oluşan topluluğuyla beraber gittiği İtalya'nın güneyindeki bölgelerde, oyuncuların yerel halkın yaşadığı küçük köy ve kasabalardaki deneyimlere dayanmaktadır. Burada oyuncuların eğitim etkinliklerinden oluşan şarkılı, danslı geçit törenleri ya da soytarı numaraları gibi gösterilerin karşılığında bölge halkından da kendi kültürlerine ait bir şeyler sundukları bir alış-veriş durumu söz konusu olmuştur. Barba burada köylülerin dansını gördükten sonra kendisinin ve ekibinin ortak bağlarının olmadığını ve herkesin birey olarak bu bağları bulmak için bir arayış içinde olduğu fark etmiştir. Böylece kültürler arası karşılaşmalar aracılığıyla, oyuncuların da gerçekte kendilerini sakladıkları kabuğu kırmaya ve kendilerine ait hakikati açığa çıkarmaya çalıştıkları bir süreç deneyimlenmiştir. Farklı gösteri üsluplarının ele alınması, kültürel ve mesleki takas kavramlarının oluşmasını sağlamıştır. Kültürel takaslar

sırasında yaşanan deneyim, profesyonel bir tiyatro etkinliğinden ve estetik bir beklentiden ziyade kültürel bir etkileşim olmuştur.

Barba 1979 yılında Holstebro'daki laboratuvarı oyuncu, yönetmen ve eğitimcilerin yer aldığı ve birtakım uluslararası etkinlikler örgütleyen Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu (ISTA)'na dönüştürmüştür. ISTA'nın örgütlediği uluslararası etkinliklerde, farklı ulus ve geleneklerden gelen sanatçıların bir alış-veriş ortamında bir araya gelmesi sağlanmıştır. ISTA zamanla söz konusu bu “farklı” oyuncu ya da dansçıların tekniğinin altında yatan prensipler üzerine karşılaştırmalı çalışmalar yapan gezici bir laboratuvar halini almıştır. Bu toplantıların ortak amacı ise oyuncunun bedeni ve bilincini yönlendiren, seyircinin ilgi ve dikkatini üzerine çekmesine sağlayan ilkeleri tespit edip araştırmaktır. İcracının teknik temellerini kültürlerarası bir boyutta ve deneysel bir yaklaşımla araştıran ISTA, onun “varlığını” veya “sahne yaşamını” oluşturan temel ilkeleri anlamaya çalışmaktadır. Barba tiyatro antropolojisini, örgütlü bir gösterim durumu içindeki icracının (oyuncunun) fiziksel ve sosyo-kültürel varlığını kullanırken günlük yaşam dışındaki (gündelik-dışı) davranışlarının incelenmesi olarak tarif etmiştir. Özetle tiyatro antropolojisi, sahne üzerinde bulunacak dansçının ya da oyuncunun belli bir örgütlenme içindeki bedensel ve zihinsel hazırlık süreciyle, diğer bir deyişle ifade (anlatım) öncesi alanla ilgilenmektedir. Bu alan ise oyuncunun kültüründen soyutlanmış olduğu bir mevcudiyeti ifade etmektedir.

Kaynakça

- Barba, E. (2024). Anthropological Theatre, *Journal of Theatre Anthropology* 3-4, ss. 45-46. <https://jta.ista-online.org/issue/view/3/9>
- Barba, E. (1994-a). Avrasya Tiyatrosu, *Mimesis Tiyatro/Çeviri/Araştırma Dergisi* 5, ss. 73-78.
- Barba, E. (1986). *Beyond the Floating Islands*. PAJ Publications.
- Barba, E. (1994-b). Eugenio Barba'dan Mektup, *Mimesis Tiyatro/Çeviri/Araştırma Dergisi* 5, ss. 29-41.
- Barba, E. (1994-c). Kathakali Tiyatrosu, *Mimesis Tiyatro/Çeviri/Araştırma Dergisi* 5, ss. 1-16.
- Barba, E. (1994-d). Sözcükler Mi Varlık Mı?, *Mimesis Tiyatro/Çeviri/Araştırma Dergisi* 5, ss. 17-22.
- Barba, E. (1967). The Kathakali Theatre, *Tulane Drama Review*, 11/4, ss. 37-50. <https://www.jstor.org/stable/1125137?seq=1>
- Barba, E. (1994-e). Tiyatro Antropolojisi, *Mimesis Tiyatro/Çeviri/Araştırma Dergisi* 5, ss. 43-71.
- Barba, E. (1994-f). Üçüncü Tiyatro: Bizden Kendimize Miras, *Mimesis Tiyatro/Çeviri/Araştırma Dergisi* 5, ss. 85-93.
- Barba, E. & Savarese, N. (2002). *Oyuncunun Gizli Sanatı /Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü* (A. Candan, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Candan, A. (2010). *Oyun, Tören, Gösterim*. Norgunk Yayıncılık.
- Candan, A. (2003). *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*. Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Barba Varley Ets. Fondazione (Web). *Eugenio Barba*. <https://fondazionebarba-varley.org/en/eugenio-barba/>
- Odin Teatret (Web). *Eugenio Barba*. <https://odinteatret.org/index.php/eugenio-barba/>
- Gümüş, Y. E. (2021). Temsilden Deneyime Tiyatro Antropoloji İlişkisi. *Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi* 4, ss. 126-136. https://iletisimvesanat.com/index.jsp?mod=makale_tr_ozet&makale_id=52790
- Gürel, H. (1998). Eugenio Barba ve Odin Teatret. *Mimesis Tiyatro/Çeviri/Araştırma Dergisi* 6 ss. 309-335. <https://www.mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-6/eugenio-barba-ve-odin-teatret/>
- Innes, C. (2010). *Avant-Garde Tiyatro*. (B. Güçbilmez & A. V. Kahraman, Çev.). Dost Kitabevi Yayınları.
- ISTA New Generation (Web). *International School of Theatre Anthropology*. <https://ista-online.org/about/>
- Mancini, L. (2024). Anthropological Theatre: An Introduction, *Journal Of Theatre Anthropology* 3-4, ss. 42-44. <https://jta.ista-online.org/issue/view/3/9>

- Marinis, M. De. (2024). Barba, the Third Theatre and the Discovery of Theatre Anthropology. *Journal of The Theatre Antropology* 3-4, ss. 20-31. <https://jta.ista-online.org/article/view/79/97>
- Nutku, Ö. (2002). *Oyunculuk Tarihi II*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Okuş, D. (2020). Eugenio Barba and Extra-Daily Scenic Behaviour: Influences of Stanislavski, Meyerhold and Grotowski. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 31, ss. 23-43. <https://iupress.istanbul.edu.tr/en/journal/jtcd/article/eugenio-barba-and-extra-daily-scenic-behaviour-influences-of-stanislavski-meyerhold-and-grotowski>
- Ruffini, F. & Watanabe, M. (2021). A Dialogue Between East and West. *Journal of Theatre Antropology / The Origins* 1, ss. 113-117. <https://jta.ista-online.org/article/view/5>
- Sezgin, B. (2010). Antropoloji ve Tiyatro İlişkisi. *Mimesis Tiyatro/Çeviri/Araştırma Dergisi* 6 <https://www.mimesis-dergi.org/2010/11/antropoloji-ve-tiyatro-iliskisi/>
- Watson, I. (1988). Eastern and Western Influences on Performer Training at Eugenio Barba's Odin Teatret, *Asian Theatre Journal* 5, ss. 49-60. <https://www.jstor.org/stable/1124022?seq=1>

