T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ELEŞTİRMENLİĞİ VE DRAMATURJİ ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

FİZİK YASALARI BAĞLAMINDA OYUNCULUK

ALİ NOYAN AYTURAN

2501131105

TEZ DANIŞMANI

PROF. DR. İHSAN KEREM KARABOĞA

İSTANBUL, 2017

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı	:	**Ali Noyan AYTURAN**	**Numarası**	:	**2501131105**
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı	:	**Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı**	**Danışmanı**	:	**Prof. Dr. İhsan Kerem KARABOĞA**
Tez Savunma Tarihi	:	**18.12.2017**	**Saati**	:	**13:00**
Tez Başlığı	:	**"Fizik Yasaları Bağlamında Oyunculuk "**			

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin **36. Maddesi** uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / ~~OYÇOKLUĞUYLA~~ karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. İHSAN KEREM KARABOĞA		KABUL
2- YRD. DOÇ. DR. OĞUZ ARICI		KABUL
3- YRD. DOÇ. DR. LEMAN YILMAZ		KABUL

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- DOÇ. DR. HASİBE KALKAN		
2- DOÇ. DR. ZEYNEP GÜNSÜR YÜCELİ		

ÖZ

FİZİK YASALARI BAĞLAMINDA OYUNCULUK

NOYAN AYTURAN

Bu tez oyunculuk sanatına fizik biliminin yöntemleri ile bir inceleme önerisi sunmak amacı ile hazırlanmıştır. İncelemenin çerçevesi metinden bağımsız bir fiziksel tiyatro oyunculuğu içerisinde tutulmaya çalışılmış, inceleme aracı olarak kullanılan fizik bilimi ise teatral sonuçlara ulaşmak adına ampirizm ve pozitivizmden uzak esnek bir çalışma metodu olarak benimsenmiştir.

Üç ana bölümden oluşan çalışmanın ilk bölümünde, bilimsel gelişmelerin toplumsal düşünce yapısında ne gibi dönüşümlere yol açtığı ve bu dönüşümlerin dönemin tiyatro sahnelerini nasıl etkilediği tartışılmaktadır.

İkinci bölüm oyunculuk sanatında sıkça üzerinde durulan enerji konusuna fizik bilimi bağlamında yorumlar getirmeyi amaçlamaktadır. Mekanik ve termodinamik yasalar yardımı ile incelenecek oyunculuk anlatım öncesi seviyesinde ele alınıp "prezans" kavramı tartışmaya açılmaktadır.

Üçüncü bölümde ise oyunculuk eğitiminde sıkça kullanılan "oyuncunun enstrümanı bedenidir" ifadesi fiziksel osilatörler bağlamında incelenmekte ve oyuncunun zihin-beden ikiliği araştırılmaktadır. Bu bölümde aynı zamanda çağdaş tiyatro yönetmeni Theodoros Terzopoulos'un biyodinamik oyunculuk yöntemi de önceki bölümlerde varılan sonuçlar yardımıyla incelemeye alınmaktadır.

ANAHTAR KELİMELER: Fizik, Oyunculuk, Fiziksel Tiyatro, Enerji, Prezans, Patafizik, Tiyatro Antropolojisi, Anlatım Öncesi, Barba, Meyerhold, Terzopoulos, Artaud, Jarry, Nietzsche

ABSTRACT

ACTING IN THE CONTEXT OF PHYSICAL LAWS

NOYAN AYTURAN

The aim of the thesis is to reconsider the art of acting in the lights of physics. The focus of the study is only on the physical acting method and physics which is used as a method to reconsider the art of acting has been only adopted as a method which is far from empiricism and positivism.

The thesis consists of three chapters. In the first chapter, the developments in the scientific fields their effects of on the social mentality and the reflections of this on theatre have been traced.

In the second chapter, the term of "energy" which is used in the art of acting frequently has been considered with the help of the concepts in physics. Acting which is considered with the help of mechanic and thermodynamic laws of physics has been discussed in detail in terms of "pre-expressive level" and the discussion is framed around the term "presence".

In the third section, the common idea, "an actor's instrument is his body" has been evaluated in terms of physical oscillators and the duality of "body/mind" has been kept in mind throughout the section. Additionally, in this chapter director Theodoros Terzopoulos' method of biomechanics acting has been examined in the light of the theoretical perspectives which are mentioned in the previous sections.

KEYWORDS: Acting, Physics, Physical Theatre, Energy, Presence, Pataphysics, Theatre Anthropology, Pre-expressive, Barba, Meyerhold, Terzopoulos, Artaud, Jarry, Nietzsche

ÖNSÖZ

Konservatuvardaki öğrencilik yıllarımda Barba üzerine çalışırken, oyuncunun pelvisinde pamuklara sarılı, simsiyah ve özkütlesi çok yüksek bir bilye taşıması metaforu üzerinden bir tartışma açılmıştı. Oldukça yoğun bir imgeleme sahip olan bu metaforun oyunculuk pratiğinde nasıl bir fayda sağlayabileceği üzerine uzun uzun tartışmıştık. O gün oyunculuk metaforlarını zihinsel bir zorlama ile rasyonelleştirmeye çabalamanın imgelemde kuvvet kaybına yol açabileceğini düşünmüştüm. Oyunculuk metaforlarını rasyonel bir yaklaşımla imgelem güçlerini kaybettirecek kadar açıklamak sonuçta elimizde büyüsü kaçmış ve artık işe yaramaz antikalara dönüşmelerine yol açacaktı. Sorguladıkça anlamını ve kudretini yitiren dogmatik öğretiler gibi, işe yarar şekilde kalmaları ancak yarattıkları hislerin sorgulanmadan kabullenilmesiyle mümkündü. Bunun için ise zihnin her şeyi analiz eden süzgecinin deliklerinin genişletilmesi gerekliydi. Hem amaçlanan hedefe ulaşmak, hem de onun ne olduğunu tam olarak anlayabilmek Heisenberg belirsizliğine benzer imkansız bir durum oluşturuyordu: Ya pratiğe teslim olup teoriyi boş vereceksin, ya da pratikten vaz geçip teorik açıklamaya ulaşacaksın. Teori ile pratiği birleştirerek çok başarılı olabilen oyuncuları gözlemlediğimde ise oyunculuk süreci içinde önceden öğrenilen bilgileri ulaşamayacakları bir biçimde rafa kaldırdıklarını gördüm. O zaman oyunculukta kolay unutabilmenin çok bilmekten daha faydalı olduğunu düşündüm. Eldeki bilginin ayağa dolanmayacak şekilde, sadece aktörel üretimin sırtını yaslayabileceği bir destek olarak özümsenmesi gerektiğini düşündüm. Bu sırada, aldığım fizik eğitiminden kaynaklı (veya fizik lisansı yapmama neden olan) her şeyi analiz etme isteğimin ve bastıramadığım merakımın bilinçaltımda geri plana ittiğim düşüncelerden oyunculuğa dair fiziksel bir dünya oluşturduğunu fark ettim. Oyunculukla ilgili katıldığım her çalışmanın bu dünyada bir gölgesi oluşmuş ve bu gölgeler bir süre sonra canlanarak kendi içerisinde tutarlı ve canlı sistem inşa etmişti. Üzerine düşünmeye başladıkça bu dünyanın tiyatro görüşümü yansıtmasından dolayı sübjektif olduğu kadar gölgeyi oluşturan ışığın fizik yasalarından kaynaklanması sebebiyle de objektif olduğunu gördüm. Bu objektivite tüm sınırsızlığı ile benim kişisel görüşlerimden çok daha büyük bir çalışma alanına imkan sağlamaktaydı.

Benim şahsi çalışmalarımın gölgelerinden oluşan bu tez çalışması genellikle öğrenirken veya öğretirken etkilendiğim kavramlardan oluşmakta. Bu yüzden çalışmanın kuramsal kabuğunun altında birçok yönetmeninin tiyatro görüşümü derinden etkileyen ilham verici sahnelemeleri yatmaktadır.

Termodinamiğin birinci yasasının gölgesinde kurulan bir hayalden filizlenen bu tezi yazmama fırsat sağlayan, kendimden şüphe ettiğim zamanlarda bana olan inancı ile çalışmayı tamamlamamı sağlayan değerli danışmanım Kerem Karaboğa'ya; İngilizce çevirilerde Ferdi Çetin'e, Rusça çevirilerde Olga Khliupova ve Doğukan Kalender'e; çalışmaları ile ilham kaynağı olan sevgili Şahika Tekand'a; yazım süreci boyunca verdiği fikirler ile desteğini esirgemeyen Melike Saba Akım'a; yol gösterici yorumları için Oğuz Arıcı'ya; İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü hocalarına ve kafamın karmakarışık olduğu dönemlerde fikirlerimi dinleyen tüm dostlarıma teşekkürü bir borç bilirim.

Annem Nihal Cennetoğlu ve anneannem Hale Cennetoğlu'na destekleri ile her zaman yanımda olduklarından, sevgili eşim İrem Dilaver'e de paylaştığımız her şey için çok teşekkür ederim.

Noyan Ayturan

İstanbul, 2017

İÇİNDEKİLER

ÖZ ..... **iii**

ABSTRACT ..... **iv**

ÖNSÖZ ..... **v**

İÇİNDEKİLER ..... **vii**

TABLOLAR ..... **ix**

ŞEKİLLER ..... **x**

GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM

BİLİMSEL GELİŞMELERİN TİYATROYA ETKİSİ ve FİZİKSEL TİYATRO

1.1. Fizikte Belirsizlik ve Hesaplanamazlık 5

1.1.1. Heisenberg Belirsizlik İlkesi ve Felsefi Sonuçları 9

1.1.2. Alfred Jarry Teorik Fiziğe Karşı: Patafizik ve Çokluevren Kuramları 12

1.2. Fiziksel Tiyatro 17

1.2.1. İlkelcilik 17

1.2.2. Antonin Artaud ve Vahşet Tiyatrosu 20

1.2.3. Metin Tiyatrosundan Fiziksel Tiyatroya 22

1.2.4. Anlatım Öncesi 26

İKİNCİ BÖLÜM

OYUNCULUĞA TERMODİNAMİK YASALAR ÜZERİNDEN BİR BAKIŞ

2.1. Bir Oyuncunun Sahne Üzerindeki Enerjisi 31

2.1.1. Mekanik Enerji 35

2.1.2. Sahne Enerjisi 40

2.2. Prezans'ın Termodinamik Yorumu 44

2.2.1. Birinci Yasa 44

2.2.2. İkinci Yasa (Entropi) 52

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BİR SALINICI OLARAK OYUNCU BEDENİ

3.1. Oyuncunun Zihin-Beden İkiliği 57

3.1.1. Oyuncu Bedeni ve Enstrüman İşlevi 58

3.1.2. Biyomekanik Oyuncunun Denklemi: N=A1+A2 59

3.2. Bir Salınıcı Olarak Oyuncu Bedeni 63

3.2.1. Mekanik Salınıcı 64

3.2.2. Elektriksel Salınıcı 69

3.3. Terzopoulos Tiyatrosu ve Biyodinamik Yöntem 72

3.3.1. Logosentrizm ve Pelvis 78

3.3.2. Frekans ve Rezonans 84

SONUÇ 90

KAYNAKÇA 96

TABLOLAR

Tablo 1: Mekanik Biliminin Alanları. 7

ŞEKİLLER

Şekil 1: Sahne üzerinde yer değiştiren oyuncu 36
Şekil 2: Mekanik Salınıcı, Kütle-Yay Sistemi 64
Şekil 3: Elektriksel Salınıcı, Ohm Yasası 69
Şekil 4: Yoga Çakraları ve Terzopoulos'un Enerji Noktaları'nın Beden Üzerinde Karşılaştırılması, Logosentrik ve Pelvis Oyunculuğuna Ait Alanlar. 81

GİRİŞ

Pozitif bilimler sınırlı somut alanlarda, soyut kavramları denklem dışı bırakarak çalışırlar. Ortaya atılan hipotezler deneysel nesnel verilerin objektifliği içerisinde incelenir. Doğanın işleyişinin bilimsel açıklamasında kişisel yorumlara yer yoktur. Teatral gerçeklik ise insan kurgusu olmasından dolayı doğanın gerçekliğinden soyutlanan sentetik bir üründür. Tiyatro belirli bir alanda, belirli bir süre içerisinde, belirli kişiler tarafından gerçekleştirilen ve oyun olduğuna ortakça inanılan bir etkinliktir. Doğanın gerçekliğine belirli bir süre ve mekan içerisinde müdahale ederek onu şekillendiren, insan ürünü geçici bir gerçekliktir.

Sahnede seyircinin takip ettiği iki temel algısal düzlemden bahsetmek mümkündür. Birinci düzlem dekor, kostüm, aksesuar, ışık, ses, hareket gibi nesnel dünyanın uzay-zamansal gerçekliği içerisinde somut anlamından başka hiçbir şey ifade etmeyen "şeyler" bütünüdür. Bu düzlem ikinci düzlem düşünülmeden ele alınırsa fizik bilimi ile doğrudan ve rahatlıkla incelenebilir. Hareketler kinematik, konuşmalar sonik, ışıklar optik özellikleriyle ele alınabilir; fiziksel verileri elde edilebilir. Bu inceleme içerisinde tiyatro olarak nitelediğimiz etkinlik fiziksel olarak hiçbir anlam taşımaz, fiziğin nesnelliği içerisinde "tiyatro" ile "tiyatro olmayan" arasında hiçbir fark yoktur. Fiziksel terminoloji ile tiyatroyu tanımlamak mümkün değildir çünkü fizik biliminde "kişisel" veya "kültürel" gibi soyut kavramların yeri yoktur. Tüm bu nesnelliğin seyircinin (ve oyuncunun) zihninde oluşturduğu ortak anlam kabulü ise izlenen ikinci düzlemi oluşturur. Bu düzlemin yapıtaşı fiziksel olan değil onun temsil ettiği soyut içerik düzlemidir. Matematiğin ve fiziğin ortaya koyduğu durum psikoloji ve sosyoloji gibi sosyal bilimsel yöntemler ile incelenir. Bu düzlem "tiyatro"yu "tiyatro olmayan" ile ayırt eden katmandır. Fiziksel düzlemde kütlesi, hızı, ivmesi, yoğunluğu vs. ile tanımlanan insan bedeni ve ürettiği hareketler, seyircinin algısı içerisinde psikolojik, sosyolojik ve estetik özellikleri ile anlam kazanır. Ağır, yavaş, yoğun, uzun gibi tanımlar yerlerini güzel, sevimli, miskin, cimri, utangaç gibi yorumlara bırakır. Fiziksel düzlemde nicelik, soyut düzlemde nitelik incelenir. Biyolojik olarak kan pompalama görevi olan kalp organı seyircinin algısında (soyut düzlemde) duygunun bedendeki kaynağı olarak algılanabilir. Aşk

fiziksel düzlemde nasıl hiçbir anlam ifade etmiyorsa kalbin kan pompalama işlevi de soyut düzlemde o kadar anlamsızdır. Soyut düzlemde; üzerinde mürekkep izi taşıyan bir kağıt parçası çok önemli bilgiler taşıyan bir mektup, birinin elinde tuttuğu ucu keskinleştirilmiş metal parçası başka birini tehdit için kullandığı bir kılıç, oyuncunun çıkarttığı bir takım sesler sevgilisine okuduğu duygu yüklü bir şiir olarak anlam kazanabilir. Tiyatro sanatından bahsedebilmek için ön koşul "bir şeylerin kendisinin ötesinde bir şeyi temsil etmesi" zorunluluğudur. Dolayısıyla tiyatro bir ayağı somut "nesnel düzlemde" bir ayağı soyut "öznel düzlemde" bulunma zorunluluğu olan bir sanattır. Tiyatro kendi gerçekliğini kurmak, bunu da nesnel dünyanın araçlarını kullanarak yapmak zorundadır. Bu bakış açısı doğrultusunda fizik biliminin standart yöntemlerinin "öznel düzlem"i açıklamakta yetersiz kalacağı ve tiyatroyu ancak kısmen yorumlayabileceği düşünülebilir.

Bu çalışmada yöntem olarak göstergebilime benzer bir yaklaşım benimsenecek ancak nesnel olanın temsil ettiği anlamsal düzlem fiziksel metotlardan yararlanılarak enerji kavramı üzerinden incelenecektir. Araştırma boyunca Batı'nın rasyonel bilimi ile Doğu'nun geleneksel metafiziği iç içe geçerek oyunculuk sanatına ait bir fiziksel terminoloji zemini hazırlanmaya çalışılacaktır. Fiziğin pozitivist formüllerini ve denklemlerini metafiziksel bir boyuta taşıyarak "veri" değil "bağlantı" üretmek hedeflenmektedir. Yöntemsel gereklilik ile ele alınan fizik formülleri kimi zaman malum olanı açıklamak, kimi zaman da oyunculuk çalışması için ilham alınacak çıkış noktaları oluşturmak amacıyla kullanılacaktır. Bu çalışma içerisinde bilim ve tiyatro ilişkisini ele alan çoğu eserin aksine, iki alanı birbiri üzerinden yorumlamak amaçlanmamakta, bütüncül bir yaklaşımla oyunculuğun kendine has nasıl bir fizik ile incelenebileceği araştırılmaktadır.

Çalışmanın özünde fiziğin oyunculuk sanatını açıklamakta yetersiz olacağı önyargısına karşı yeni bir soru sorulmaktadır: Tiyatroyu fiziksel bir bağlamda incelemek için nasıl bir yöntem geliştirebiliriz?

Öncelikle fizik biliminin mutlaklığı konusunu ele almamız gerekmektedir. Çünkü doğanın kanunlarını incelemek için kullandığımız ve fizik olarak adlandırdığımız çalışma alanı aslında sentetik ve kusurludur. Ne kadar nesnel olmaya çabalarsa

çabalasın sonuçta bir insan bakış açısının ürünüdür ve soyut bir öznellik taşımak zorundadır. Mutlak olan doğanın kendisidir, fizik bilimi doğanın yorumu olması nedeniyle her zaman içinde bir muğlaklık ve eksiklik taşır. Fakat bu özellikler onu değersizleştirmez, aksine enginleştirir. Merak, öğrenme ve açıklama arzuları insanın varoluşsal özellikleridir; bu yüzden doğadan bir "anlam" çıkarmak adına nesillerdir uğraşılmaktadır. Oysaki değerli olan mutlak hedefe ulaşmak değil bunun için harcanan çaba ve süreç içerisinde elde edilenlerdir. İnsanın doğa karşısındaki tutumu doğanın kendisinden daha ilginçtir, Anatole France'nin dediği gibi "Mucizevi olan yıldızların ne kadar uçsuz bucaksız olduğu değil insanların bunu nasıl ölçtüğüdür."[1]. Fizik; doğaya bakarak onu yorumlaması, sentetik ve kusurlu olması, mutlak bir sonuca ulaşmasının imkansızlığına rağmen yoluna devam etmesi ve süreç içinde anlam kazanması noktalarında oyunculuk sanatı ile yakınlık göstermektedir. Fizik doğanın somut işleyiş sistemini insanın görme biçimidir, nesnelliğinin içinde mecburen öznellik bulunmaktadır; oyunculuk ise hayatın soyut işleyişini insanın taklit etme biçimidir, öznel anlatım tarzını oluşturabilmek için nesnelliğe muhtaçtır.

Tiyatronun fiziğine ulaşmak adına şöyle bir mantıksal önerme ile devam edebiliriz: Eğer tiyatro doğanın bir taklidiyse ve doğa fizik yasalarına göre hareket ediyorsa, tiyatronun referans sistemi de doğanın fizik yasalarını taklit ediyordur. Öyleyse tiyatronun fiziğinden bahsederken doğanın kanunlarının mimesisinden söz etmeliyiz.

Bu çalışma mimesis kavramının fizik bilimine uygulanması halinde doğanın taklidini amaçlayan tiyatronun referans sisteminde *bilimin mimesisi*nin nasıl ortaya çıkabileceği sorusuna bir öneri olarak düşünülebilir. Dolayısıyla ilerleyen bölümlerde kullanılacak fiziksel yöntemlerde gerçeklikle kurulacak ilişki, tiyatronun gerçeklikle kurduğu ilişkiden ne eksik ne de fazla olacaktır. Algısal olarak gerçek kabul edilen nesnel dünyaya fiziken bağımlı ancak hayal gücünün el verdiği ölçüde özgün olan oyunculuk sanatı bu özelliklerine koşut bir yöntemle incelenmeye çalışılacaktır.

Üç ana bölümden oluşan çalışmanın ilk bölümünde, bilimsel gelişmelerin toplumsal düşünce yapısında ne gibi dönüşümlere yol açtığı ve bu dönüşümlerin dönemin tiyatro sahnelerinde nasıl etkilediği tartışılacaktır. Bu bölümde fizik ve tiyatronun

[1] Anatole France, "The Garden of Epicurus", **The Bonnard Edition of the Novels and Short Stories of Anatole France (18 Vols)**, 1914, s. 16

ikili ilişkisini ele almaya başlamadan önce bu nosyonlara nasıl baktığımızı ve nasıl tanımladığımızı açıklamak için bahsi geçen iki kavram ayrı başlıklar altında incelenecektir. Rasyonel düşüncenin ve determinizmin (belirlenircilik veya belirlenimcilik) problemleri fizikteki Heisenberg Belirsizlik İlkesi ekseninde tartışılacak, klasik/modern fizik kırılımıyla ortaya çıkan felsefi sonuçların tiyatroyu ne şekilde etkilediği incelenecektir. Metin tiyatrosuna karşıt, oyunculuk merkezli bir fiziksel tiyatro tanımı yapılarak çalışmanın devamında incelenecek oyunculuk tarzının sınırları belirlenecektir. Alfred Jarry'nin rasyonel bilimin karşısına yerleştirilebileceğimiz patafizik kuramının yardımıyla birbirinden uzak gözüken fizik ve tiyatro alanları arasında bir köprü oluşturulmaya çalışılacaktır. 20. yüzyıl Avrupa sahnelerinde zamanla ana akıma dönüşen avangard hareketlerdeki doğulu etkiler, metin ve yazar tiyatrosuna sırt çevrilerek oyunculukta ilkelliğe ve bedene yönelim ile birlikte Tiyatro Antropolojisi üzerinden incelenerek fiziksel tiyatronun mistik ve nesnel özellikleri aynı zeminde bir araya getirilmeye çalışılacaktır.

İkinci ve üçüncü bölümler klişeleşmiş iki tabire fiziksel yorumlar getirmeyi amaçlamaktadır. İkinci bölümde oyunculuk eleştirilerinde sıkça kullanılan "oyuncunun sahne enerjisi" ifadesinin fiziksel anlamda neye tekabül edebileceği araştırılacaktır. Oyuncunun enerjisinin mekanik iş ve sahne enerjisi olarak ikiye ayrılarak incelendiği bölümde *prezans* adıyla tanımlanacak olan enerji bir oyunculuk hedefi olarak ele alınacaktır. *Prezans*ın karakteristiği ve sahip olmak için yapılabilecek oyunculuk çalışmaları termodinamiğin birinci ve ikinci yasaları yardımıyla incelenecektir.

Üçüncü bölümde "oyuncunun bedeni onun enstrümanıdır" düşüncesi sorunsal olarak ele alınacaktır. Bedenin enstrüman işlevi üzerinden ele alınmasının yarattığı zihin-beden ikiliği Meyerhold'un **N=A1+A2** denklemi yardımıyla incelenecektir. Meyerhold'un ifadesi, *logos* ve *bios*'un birbirine zorunlu biçimde bağımlı olması parametresinin denkleme dahil edilmesiyle geliştirilmeye çalışılacaktır. Konunun devamında bedenin teatral bir enstrüman veya aygıt olarak düşünülmesinin mekanik ve elektriksel salıngaçlar üzerinden fiziksel yorumları yapılacaktır. Salıngaç olarak kabul edilen bedenin titreşim frekansları Terzopoulos tiyatrosu üzerinden incelenerek oyunculukta *rezonans* kavramı üzerinde durulacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM:
BİLİMSEL GELİŞMELERİN TİYATROYA ETKİSİ ve FİZİKSEL TİYATRO

1.1.Fizikte Belirsizlik ve Hesaplanamazlık

Bilimsel yöntem, doğanın gözlemlere göre değişmeyen sabit bir düzene sahip olduğu varsayımına ve birçok *a priori*'ye dayanan geleneksel bir aklın ürünüdür. Öncül kabulleri temel alarak bunun üzerinden dallanıp budaklanan bilimin tarihsel süreç içerisinde ürettiği kanunlar sürekli yetersiz kalmakta ve yerlerine yenileri üretilmektedir. Aksiyomlara dayalı bilimsel geleneğin dogmatik olmasa bile mutlak bilginin aktarımı yönünden skolastik kabul edilebilecek düşünce tarzı bu zorunluluğun önemli nedenlerinden biridir. Çünkü ön kabullerin tümü zaten var olan doğruların tümünün keşfedilip öğrenilmesini ve öğrenilen bilgilerin bir yığın olarak aktarılmasını sağlamak için düzenlenmiştir. Çoğu zaman bu bilgi yığını o kadar büyür ki üzerine inşa edildiği temelin bir ön kabul olduğu unutulur. Aksiyomların sağlamlığı, mutlak gerçeklikleri sağlanır sağlamaz, bu aksiyomlar, kendilerini temel alıp yükselen yapıdan bağımsız sayılmaya başlar. Bir önermeden artık kuşku duyulmadığı açıklandığında, bu önermenin aksiyom mertebesine geçmesi gerektiği düşünülür.[2] Bu düşünce çoğu zaman bilimde ilerlemek ve derinleşmek için zorunlu görülebilir ancak postülatların işlemediği kadar derinlere inildiğinde öncesinde işimize yarayan aksiyomlar önümüzde bir bariyere dönüşür. Ön kabuller kimi zaman esnek düşüncenin önüne geçebilir çünkü bilmiş olmak çoğu zaman öğrenmeye ilgisiz kalmanın mazeretidir.[3] Rasyonalizm karşı çıktığı skolastik düşünceyi süreç içerisinde tekrar oluşturarak kendine ayak bağı yapmakta ancak kurtulmanın yolunu da yine rasyonalist bir düşünce tarzı ile bulabilmektedir. Kimi zaman düşünmek için bildiğimiz bazı şeyleri unutmamız gerekir. 20. yüzyılda yaşanan bilimsel kırılma bu konuya çok iyi bir örnek teşkil etmektedir.

---

[2] Gaston Bachelard, **Rasyonalist Bağlanma**, çev. Alp Tümertekin, İstanbul, İthaki, 2015, s.38
[3] **A.e.**, s. 49

1900 yılından sonra temelleri atılan fizik alanları Modern Fizik adıyla bilinir. Modern fiziğin içeriğinde esas olarak, yirminci yüzyıl fiziğini kökten değiştiren iki büyük teori –Görelilik Teorisi ve Kuantum Mekaniği- ile atom, çekirdek, parçacık ve katıhal fiziği gibi uygulamalı fizik dalları bulunur. Burada modern sözcüğü, Newton mekaniği veya klasik elektromagnetizma gibi fiziğin klasik teorileriyle açıklanabilen konularından ayırt etmek için kullanılır.[4] Klasik-modern fizik ayrımı bilimsel araştırmalarda sınırlı bir çerçeve belirleme zorunluluğuna yol açması nedeniyle bütüncül rasyonalist düşüncenin acı bir problemidir.

Bilim tarihinden de görülebileceği üzere doğayı analiz etmek için yaratılan tüm formüller bazı eksiklikler içermektedir. Doğaya ait önerilen çözümlemeler sınırlı alanlar içerisinde, belirli aksiyomlara dayalı olarak kurulmak zorundadırlar ve sadece kendi çizdikleri çerçeveler içerisinde geçerliliklerini koruyabilmektedirler.

Cisimlerin hareketlerini inceleyen mekanik bilimini ele alalım. Mekanik, incelenen sistemin kütlesel büyüklüğüne ve hızının ışık hızına oranına göre farklı yaklaşımlar üretmek zorunda kalmaktadır. Büyük kütleli ve yavaş hareket ettiğini kabul ettiğimiz "gündelik hayat" sistemlerinde geçerli olan Newton'un klasik mekanik yasaları ile bir karıncanın taşıdığı yükten gezegenlerin hareketine kadar bir çok hesap yapmak mümkündür ancak sistem ışık hızına yaklaştıkça veya boyut olarak atomaltı seviyelere inildikçe formüller geçerliliğini yitirmektedir. Klasik fiziğin yetersiz kaldığı alanlarda açılan boşluğu modern fizik doldurmuştur.

- Michelson-Morley deneyi[5] ile Galileo'dan beri süren ve klasik mekaniğin temellerinden biri olan hızların toplanabilirliği ilkesi yüksek hızlar için geçerliliğini yitirmiştir. Işık hızına yaklaşan cisimlerin hareketlerini incelemekte yetersiz kalan klasik mekanik yüksek hızlı sistemlerde yerini Einstein'ın göreli mekaniğine bırakmıştır.
- Klasik mekanik hesaplamalarının boyut olarak atomaltı seviyelere inildiğinde de problemlere cevap veremediği deneylerle ispatlandıktan sonra ortaya çıkan

[4] John R. Taylor, Chris Zafaritos, **Modern Fizik**, çev. Prof. Dr. Bekir Karaoğlu, İstanbul, ARTe Güven, 1996, s. vii

[5] Michelson-Morley deneyi ile Dünya'yı sardığı düşünülen esir (aether) maddesinin var olmadığı ve ışık hızının bağımsız bir sabit olduğu kanıtlanmıştır.

kuantum mekaniği atomaltı seviyelerdeki cisimlerin göreceli olarak yavaş hareketlerini açıklamak için formüller üretmiştir.

- Atomaltı seviyedeki sistemlerin ışık hızına çıktığı durumlarda ise işler iyice karışık bir hale gelmekte ve kuantum alanlar teorisi gibi üzerinde hala çalışmaların sürdüğü teorilere başvurulmaktadır.

Mekaniğin bu alt alanlarının her biri kendi referans sistemleri içerisinde tutarlı çalışarak işlem yapmamıza imkan sağlamakta ancak diğer alanlarda geçerliliklerini yitirmektedirler. Aşağıdaki tablo ele aldığımız sistemin boyut ve hızına göre hangi formüllere başvurmamızın doğru olacağını göstermektedir.

Tablo 1: Mekanik Biliminin Alanları.

Klasik Mekanik (Newton)	**Özel Görelilik** (Einstein)
Kuantum Mekaniği (Bohr, Heisenberg, Schrödinger, ve diğerleri)	**Kuantum Alanlar Teorisi** (Dirac, Pauli, Feynman, Schwinger ve diğerleri)

Kaynak: **David J. Griffiths,** Elektromagnetik Teori, **çev. Prof. Dr. Basri Ünal, Ankara, GAZİ, 2005, s. xi.** (Alıntılanan tabloda üstteki kutular alttakilerden büyük cisimlerin, sağdaki kutular soldakilerden hızlı cisimlerin referans sistemlerini göstermektedir)

Atomun alt parçacıklarının hareketlerini incelemediğimiz veya 3.00×10^8 m/s gibi hızlara yaklaşmadığımız sürece (başka bir deyişle algılayabildiğimiz gündelik hayata dair konularda) oldukça iyi işleyen klasik mekanik yasaları uzun süre evrenin işleyişini açıklamakta yeterli ve geçerli kanunlar olarak görülmekteydi. Ancak yeni keşifler önceki sistemlerin kesinliklerine darbe vurmalarının yanı sıra ürettikleri çözümler ile birleştirici bir sonuca ulaşmakta başarı sağlayamadılar. Fizikçilerin

uzun yıllardır doğadaki dört temel kuvveti[6] birbirine bağlı olarak düşünerek ortaya tek bir model çıkartma çabaları Standart Model, Süpersimetri, Sicim Teorisi vs. gibi –tüm eksiklerine rağmen oldukça önemli yorumlar içeren başarılı kabul edilebilecek- denemeler ortaya koymuştur fakat henüz tatmin edici bir sonuca ulaşılamamıştır.

Bu girişimlerde oldukça karmaşık hesaplamalar ve alternatif geometrik sistemler kullanılmakta; teorilerin uygulanabilirlik seviyeleri gündelik hayat için klasik yasalar kadar pratik olamamaktadır. İleride bir gün *her şeyin teorisi* bulunabilirse elbette ki bilim için çok büyük bir gelişme olacaktır ancak gündelik problemlerin hesaplamalarında daha eksik ve daha basit klasik hesapları kullanmaya devam edeceğimiz muhtemeldir. Bu yüzden teorik fizik ile uğraşan fizikçilerin mükemmelliği yakalamaya çalışan formülleri bilim adına büyük çalışmalar olmakla birlikte pratik hesaplar için karmaşık, zor ve hantal yöntemler üretmektedir. Bilimin şu anki seviyesi bizi eksik, tutarsız ve alanı dışında yanlış denilebilecek hesaplamaları kullanmaya yöneltmektedir.

Fiziğin tüm bu tutarsızlıklarının yanında bir de amaçladığı hesaplara ulaşmasının imkansızlığı söz konusudur. Doğayı anlamak ve kontrol etmek adına oluşturulan tüm formüller kendi alanları içerisinde bile kesin sonuçlardan uzak kalmakta ve değişkenlerin onlara sağlayabileceği bilgilerin hassasiyeti derecesinde geçerli olabilmektedirler. Kısacası hiçbir fizik formülü kesin bir değer bulamaz, elde edilen tüm sonuçlar birer yaklaşık değerdir. Ölçüm insanın doğa üzerine hesap yapabilmesi için gerekli olan verileri sağlar. Galileo'ya atfedilen "ölçülebilen her şeyi ölçün, ölçülemeyenleri ölçülebilir hale getirin" sözü bilimin doğayı anlamak için gerekli bilgileri toplama ihtiyacının ne denli önemli olduğunun altını çizmektedir. Ancak hesap ne kadar hassas olursa olsun kullanılan sayısal değerin virgülden sonraki son basamağına yazdığımız rakam her zaman bir "yuvarlak hesap" olmakta ve ölçü hassasiyetimizin mükemmelliğini engellemektedir. Doğa ile ilgili elimizde olan tüm matematiksel veriler yaklaşık değerlerdir ve ölçüm kabiliyetimizin sınırları içerisinde kalmaktadır. Problemin korkunç olan yönü mükemmel ölçüm yapamamızın nedeninin teknolojik yetersizliğimizden değil doğanın buna izin vermemesinden

[6] Doğada dört temel kuvvet gözlemlenmektedir. 1. Kütle-çekim kuvveti 2. Elektromanyetik kuvvetler 3. Zayıf Nükleer kuvvetler 4. Güçlü Nükleer Kuvvetler. Bu kuvvetler etki alanları ve özellikleri ile birbirinden farklılık göstermektedirler.

kaynaklanmasıdır. Ölçümün imkansızlığını ortaya koyan Heisenberg Belirsizlik İlkesi'nin sonuçlarının determinizmin neden-sonuç ilişkisini nasıl çürüttüğüne bakalım.

1.1.1. Heisenberg Belirsizlik İlkesi ve Felsefi Sonuçları

Kuantum fiziğinde dalga paketi analizinden ortaya çıkan Heisenberg Belirsizlik İlkesi'ne göre incelenen bir parçacığın konumunun ve momentumunun[7] aynı anda tam doğrulukta ölçülmesi mümkün değildir.

$$\Delta x \Delta p \geq \frac{\hbar}{2}$$

Makroskopik düzeyde ihmal edilebilecek[8] bu denklem atomaltı parçacıklarda konum ve momentum belirsizliklerinin çarpımının belli bir seviyenin ($\hbar/2$) altında olamayacağını dolayısıyla da bir parçacığın momentumunda sapma payı olmadan konumunun veya konumunda sapma olmadan momentumunun kesin olarak belirlenemeyeceğini göstermektedir.[9] Yukarıdaki bağıntıya uygulanacak bir dizi işlem sonucu elde ettiğimiz aşağıdaki denklem bize zaman ve enerji arasında da benzer bir belirsizliğin söz konusu olduğunu göstermektedir.

$$\Delta t \Delta E \geq \frac{\hbar}{2}$$

Belirsizlik ilkesi ilk okumada dalga analizi içerdiğinden dolayı madde özelliği taşıyan sistemleri etkilemeyecek gibi gözükebilir ancak Louise de Broglie'nin kendisine Nobel Ödülü kazandıran madde dalgası kuramı ile birlikte düşünüldüğünde

---

[7] Momentumun kütleye ve hıza bağlı olmasından dolayı parçacığın hızı da momentumuyla aynı belirsizliği paylaşmaktadır.

[8] 0,01 gramlık bir merminin konumu ±5μm duyarlılıkta ölçüldüğünde hızında 10^{-23} m/s kadar küçük bir belirsizlik gözleneceğinden bu değer gündelik hayat koşullarında ihmal edilmektedir. Ancak genişliği ≈0,1nm olan bir aralığa kapatılmış elektronun hızındaki belirsizlik miktarı 10^{6} m/s gibi yüksek bir değer olarak ortaya çıkmaktadır. Görüldüğü gibi makroskobik ölçeklerde gözardı edilecek bu ilke atomaltı seviyelerdeki hassaslık nedeniyle önemli sapmalara yol açmaktadır. Detaylı bilgi için Bknz: Taylor & Zafaritos, **Modern Fizik**, s. 126

[9] Δx konumdaki, Δp momentumdaki, Δt zamandaki, ΔE enerjideki belirsizlikleri; $\hbar$ Planck sabitini ifade etmektedir.

ilginç bir sonuç ortaya çıkmaktadır. Kuantum mekaniğinin postülalarından biri olan madde dalgası teoremine göre tüm parçacıklar madde özelliklerinin yanı sıra dalga özelliği de taşımaktadırlar. Işığın parçacık ve dalga özelliklerini birlikte göstermesi sonucu Planck ve Einstein'in enerji formülleri birleştirilerek ortaya çıkan teorem kabaca açıklamak gerekirse tüm maddelerin aynı fotonlar gibi farklı deneysel gözlemlerde hem madde hem de dalga gibi davranabildiğini göstermektedir. Dolayısıyla Heisenberg Belirsizlik İlkesi kendi çalışma alanının (kuantum dalga mekaniği) aksiyomu olan madde dalgası kuramı zemininde düşünüldüğü zaman ortaya çıkan belirsizliklerin dalgaların yanı sıra maddeleri de etkilediği gözükmektedir. Buna göre seyirci koltuklarından sahne perdesine, kostümlerin üzerindeki tozlardan oyuncu bedenine tüm maddesel özellik taşıyan *şey*ler teorik olarak bu belirsizliği taşımaktadır.

Heisenberg Belirsizlik İlkesi; kesin hesaplamanın imkansız oluşunun teknolojik yetersizliklerden değil doğanın işleyişinin incelenen sistemin tüm özelliklerinin aynı anda hesaplanmasına imkan tanımamasından kaynaklandığını göstermektedir. Doğa incelenmeye başlanınca kendine ait bazı bilgileri gözlemciden saklamakta ve sürekli kendinde gizemli ve açıklanamayacak bir taraf bırakmaktadır. Belirsizlik tüm evrene ait değişmez ve karakteristik bir özelliktir. Bu sonuç determinizmin doğada gerçekleşen olayların çeşitli bilimsel yasalar doğrultusunda ilerlediğini ve tüm değişken değerlerin bilinmesi durumunda hangi olayın nasıl sonlanacağının belirli olacağı görüşüyle zıtlık içermektedir. Determinizmin ön gördüğü kaçınılmaz tek sonuca karşı kuantum çeşitli olasılıklar sunmakta hatta daha da ileri giderek bu olasılıkların aynı anda gerçekleşebilme ihtimalinden bahsetmektedir. Determinizmin *rasyonel akıl ile kavranabilecek mantıklı dünyasına* karşı kuantum fiziğinin açıklamaları daha isabetli ancak oldukça absürd bir model oluşturmaktadır. Doğruya daha yakın sonuçlar sunan bir teoremin akla uygun işlemesi gerektiği mantığını çürüterek kimi zaman oldukça tutarsız ve anlamsız açıklamalar ile yeni bir düşünce sistemi ortaya koyan kuantum teorisi, evrenin tamamen absürd bir şekilde işlediğinin göstergesi olarak yorumlanabilir. Kuantum fiziğinin deneysel sonuçlarının felsefi yankıları toplumsal bilinç ve epistemolojide ciddi anlamda etkiler uyandırmıştır.

20. Yüzyılda kuantum fiziğinde yapılan çalışmalar fizik için ciddi bir dönüm noktası olmakla birlikte deneylerin felsefi sonuçları da her alanda büyük değişikliklere yol açmıştır.[10] Sadece hesaplama yöntemleri değil düşünce tarzları da bilimsel gelişmelere paralel değişmiş, determinist düşünce çökmüş, klasik fiziğin yıllarca peşinden koştuğu kesin ve tek doğru çözüm anlayışı büyük ölçüde geçerliliğini yitirerek yerini muğlaklığa bırakmış, "gerçek" tekrar ve daha geniş bir perspektif ile sorgulanmaya başlamıştır. Fizik ile metafizik arasındaki mesafe daralmış; doğanın keşfedildiği düşünülen birçok gizemi uzay-zaman sürekliliği, dalga-parçacık ikiliği, paralel evrenler vs. gibi yeni tartışmalar ile tekrar ilginç bir hal almıştır. Evrene dair bilgimizin ne denli az olduğunun tekrar keşfedildiği bu dönem birçok kafa karışıklığına yol açmasının yanında fiziğe merak ve heyecan uyandırıcı, kışkırtıcı, hayal gücünü zorlayan ve esnek düşünce gerektiren kimliğini geri kazandırmıştır. 20. yüzyıl'ın bilimsel aydınlanması hiçbir şey bilmediğinin farkında olduğu için en bilge Yunanlı seçilen Sokrates'i hatırlatacak biçimde gelişmiştir.

Modernizmden postmodernizme geçişin belli belirsiz zaman aralığında ortaya çıkan eserlerde determinizmin (belirlenimcilik) çöküşünün izleri net bir şekilde gözükmektedir.

> XX. Yüzyılda bilimsel alanlardaki buluşlar postmodern süreci başlatmış, modernitenin kimi kalıp düşüncelerini yıkmıştır. Partiküler fiziğin ve bir ölçü kuramı olarak kuantum fiziğinin gelişimi ile gerçekliğin karmaşıklığı ve düzensizliğinin, maddenin süreksizliğinin ayrımına varılmıştır. Belirlenimcilik düşüncesinin karşısına, Heisenberg'in 'belirsizlik' kavramında özetlediği biçimiyle kayganlık, öngörülemezlik kavramları çıkarılmıştır. [11]

İleride daha çok üzerinde duracağımız metin tiyatrosunun rasyonel akılla kurduğu temel ilişki yüzünden gücü azalırken daha ilkel, simgesel ve bedene yönelik sahnelemeler yükselişe geçmiştir. Çağın önde gelen tiyatro insanlarının yapıtlarındaki absürd öğelerde fiziksel gerçekliğin sorgulanması ve rasyonalist

[10] Konunun dağılmaması adına dönemdeki gelişmelerden sadece Heisenberg Belirsilik İlkesini seçilmiştir, daha detaylı bilgi için fizik tarihi kitaplarına başvurulabilir.

[11] Prof. Dr. Kubilay Aktulum, Parçalılık/Süreksizlik/Kopukluk, **Süleyman Demirel Üniveritesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi**, ART-E 2008-01, s. 5

düşüncenin anlamsızlığı vurgusu bunun en belirgin örnekleridir. Artaud'un irrasyonel dünyasının özgün dili, Beckett'in Godot'u Beklerken'indeki hiçlik ve anlamsızlık hissi, Quad'ındaki harekete dayalı anlatım veya Whoroscope şiirindeki bilim insanlarına göndermeler; Ionesco'nun Kel Şarkıcısı'ndaki zamansal kırılımlar ve kuantum göndermeleri gibi saymakla bitmeyecek ve her biri başlı başına birer çalışma gerektiren konular bilimsel araştırmaların toplumdaki etkilerinin dönemin tiyatrosuna nasıl doğrudan yansıdığına örnek gösterilebilir.

Tarihsel avangard ve modern sonrası tiyatro eserlerinin[12] üzerindeki bilimsel etki direkt ve dolaylı olarak ikiye ayrılabilir. Direkt etkisi bahsettiğimiz bilimsel gelişmelerin toplumsal düşünce üzerindeki etkileridir. Dolaylı -ve muhtemelen daha büyük- etkisi ise bilimsel gelişmelerin silah endüstrisine ve savaşa olan katkısıyla birlikte savaşın ve toplu katliamların toplum üzerindeki etkisidir. İki etkenin birlikte ortaya çıkarttığı toplam sonucun dönemin düşünce tarzında genel bir muğlaklığa ve devamında korku, güvensizlik, çaresizlik ve tedirginlik gibi hislerin yükselmesine neden olduğu söylenebilir. Bilimsel gelişimin insanlık adına yıkıcı sonuçları dönemin avangard hareketlerinde ilkelliğe dönüş arzusunun tohumlarını atmıştır. Zihinlerde absürd bir muğlaklık determinizmi çökertirken bedenlerde vahşi bir ilkellik oyunculuk alanında kendini göstermeye başlamış; Jarry'nin nesnelliği öznelleştirmesi ve Artaud'un öznelliği nesnelleştirmesi dönemin fizik-tiyatro ilişkisini yorumlamak adına ilginç sayılabilecek zeminler oluşturmuştur.

1.1.2. Alfred Jarry Teorik Fiziğe Karşı: Patafizik ve Çokluevren Kuramları

Bilimsel yöntem rasyonel aklın doğayı analiz edebileceği varsayımı üzerine kuruludur. Çağlar boyunca sayısız hipotez, teori, kanun öne süren tüm bilimsel çalışmaların temelinde yatan düşünce doğanın gözlemle ve teorik hesaplarla yorumlanabilecek bir çalışma alanı olduğudur. Teorik fizikçilerin doğanın işleyişi hakkında ürettiği modeller deneysel fizikçiler tarafından uygulamalı olarak test edilir

[12] Absürd, post-dramatik gibi akım ve yönelimlerin yanı sıra performans sanatını da bu kısma dahil edebiliriz.

ve teori ile gerçeklik karşılaştırılır. Düşünsel olarak ortaya konan teori yapılan tüm deneyler ile tutarlı sonuçlar veriyorsa –aksini ispatlayacak bir deney yapılana kadar- kanun olarak kabul edilir. Eğer deneyde gözlemlenen veriler teoriyi desteklemiyorsa teori tekrar gözden geçirilir. Yöntemin geçerliliği konusunda belirleyici olan şey analizin sonucunun doğal *gerçeklik*lerle tutarlılık seviyesidir.

Bilimsel yöntemin işleyiş sistemine göre, ele alınan problem çözülemiyorsa bu durum bilgi eksikliği veya kullanılan yöntemin yanlış olması ile ilgilidir. Her problemin henüz keşfedilmemiş olsa bile evrensel geçerlilik taşıyan bir çözüm yöntemi olmalıdır.

Modern fizikte karşımıza çıkan ilginç bir nokta tesadüfün ötesinde tutarlı sonuçlar veren bir takım yöntemlerin kimi zaman akla uygun olmayabilmesidir. Atomaltı seviyelerde yapılan deneylerden elde edilen sonuçlar makroskobik seviyelerde düşünüldüğünde oldukça absürd sonuçlar ortaya çıkmaktadır.

Einstein teorik fizik yöntemi üzerine yazdığı 1934 tarihli makalenin giriş cümlesinde teorik fiziğin kullandığı yöntemlere değil elde ettiği başarılara dikkat çekmeye çalışmaktadır: "Teorik fizikçilerin kullandığı yöntemlerden bir şey anlamak istiyorsanız size şunu öneririm: Başardıkları şeylere odaklanın ama ne söylediklerini dinlemeyin." [13]

Teorik fiziğin yöntemleri her zaman elde ettikleri sonuçlar kadar anlaşılabilir ve mantıklı olmayabilir, bu yüzden doğanın işleyişini rasyonel mantığın sınırları dahilinde değil hayalgücünün enginliği içinde ele almak gerekmektedir. Doğa gerçekleri sonuç olarak sunmaktadır ve fizikçilerin amacı bu sonucun nasıl oluştuğunu formülize etmektir. Fiziğin görevi sonuç üretmek değil doğada gözlemlenen sonuçlar ile tutarlı yöntemleri oluşturacak soruları sormaktır. Kullanılan formül farklı değişkenlerle test edildiğinde doğa ile aynı sonuca ulaşılıyorsa yöntem başarılı, ulaşamıyorsa başarısızdır. Başka bir deyişle fiziğin geçerlilik kıstası doğanın deneylerle ispatlanabilen "genel gerçekliği"dir. Einstein'a göre doğa ideal bir

[13] Albert Einstein, On the Method of Theoretical Physics, **Philosophy of Science**, vol.1 no.2, April 1934, Published by: The University of Chicago Press on behalf of the Philosophy of Science, (çevrimiçi) http://www.jstor.org/stable/184387, 10 Mayıs 2016, s.167

matematiksel basitliğin hayata geçmiş halidir.[14] Bu yorum doğayı matematik diliyle yazılmış bir fizik kitabı gibi görmekte, dilinin ve gramerinin çözülmesi halinde ise kitabın okunup anlaşılabileceğini vurgulamaktadır. Fizikçiler düzenli işleyen bu sistemin çalışma mekanizmasını çözmek adına basit bir simetri içerisinde kendini tekrar ederek tüm değişkenler için her zaman doğru sonuca ulaşabilecek kanunlar ararlar. Aranan modellerin simetrik bir şekilde kendini tekrar edebilmesi uygulanacak formüllerin evrensel geçerlilikte olması gerekliliğinden kaynaklanmaktadır. Doğanın örgüsü uzay-zaman içerisindeki her koşulda aynı sonucu verecek bir formül ile bağlantılı olmalıdır ve bu en küçük yapı doğanın tutarlı bir şekilde davrandığı varsayımına göre kendini tekrar etmek zorundadır.

Fransız tiyatro adamı Alfred Jarry ise rasyonel akıl ile doğayı kavrama çabalarına topyekün karşı bir duruş sergiler. Jarry, gözlemlere dayanan deneyleri "sözde gerçekliği" incelemesi açısından yetersiz bulur. Esas karşı çıktığı nokta incelenen doğanın mutlaklığı fikridir. Zihinsel bir kurgu olarak gördüğü dünyanın zihinsel başka bir kurgudan daha gerçek olamayacağını bu yüzden fiziğin bütüncül yaklaşımının çözüm üretmekte eksik kalacağını öne sürer. Genel geçer kanunların peşinden koşan fizik biliminin yerine imgesel çözümlerin ve istisnai yasaların bilimi olan *patafizik* kuramını öne sürer. Jarry'e göre tüm olaylar genel bir prensip içerisinde değil tekil olarak incelenmelidir. Fizik içinde birçok çözümü barındırmaktadır ancak patafizik tüm çözümlerin toplamıdır. İstisnai durumların tüm tekil çözümlerini çatısı altında toplayan patafizik, hem fizikten hem de metafizikten üstündür. Patafizik, objelerin sanallıklarıyla nitelendirilen özelliklerini gerçek hatlarına simgesel olarak dayandıran imgesel çözümler bilimidir.[15]

> Übü oyunları aslında Jarry'nin "imgesel çözümlerin bilimi" olan "patafizik" kuramı içindeki alıştırmalarıdır. Bu kuramda, dünyayı akılcı yönden çözümleyen ve tanımlayan bilimin ilişkisiyle Jarry'nin anti-tiyatrosu'nun konvansiyonel tiyatroyla ilişkisi aynıdır. Önermesi, dünyamız olarak

[14] **A.e.**, s. 163
[15] Alfred Jarry, **Selected Works of Alfred Jarry**, çev. ve ed. Roger Shattuck and Simon Watson Taylor, London: Methuen, Grove Press, 1965

> gördüğümüz şeyin zihinsel bir kurgudan başka bir şey olmadığını ve bundan ötürü algı ile halüsinasyon arasında herhangi bir gerçek ayrımın söz konusu olmayacağıdır. Gerçeklik statüsüne kavuşmanın tek koşulu, imgelem üzerinde en güçlü nüfuzu kurmaktır ve Jarry'e göre gözleme dayalı ölçütler üzerine kurulmuş fiziğin kabul edilmiş yasaları "sıradan istisnalara indirgenmiş ve artık özgünlük niteliği bile bulunmayan rastlantısal verilerin korelasyonu"dur. Böylece fizik yasaları yaratıcılık açısından "istisnaları belirleyen yasalardan" daha değersiz hale gelir. Bunun için de patafizik, genel olan yerine özel olanla ilgilidir. Karşıtların özdeşliği ilkesini de barındırdığından, gerçek bir simgeci tutumla, dışsal biçimi öz olarak tarif eder. Böylelikle de "konvansiyonel olanın yerine geçirebilecek ya da geçirilmesi gereken bir evreni" tanımlama yolu haline gelir.[16]

Jarry'nin patafizik kuramı mızıkçı bir çocuğun fizik bilimi ile dalga geçmesine benzemektedir ve demagojiye dayanan bir hiciv olduğu açıktır. Ortaya koyduğu kuram asla ispatlanamayacağı gibi çökertilemez de, çünkü rasyonel olarak hiç bir yöntem veya formülasyon önermemektedir. Jarry'nin doğa üzerindeki yorumu kendini tüm deneylerde haklı çıkartabilecek bir dayanağa sahiptir: Her tekil problemin kendine has, öznel bir çözümü vardır ve bu tekil çözüm evrensel özellik göstermek zorunda değildir. Bu düşünce bilimsel yöntemle taban tabana zıt bir ifadedir. Bilimsel yöntem, önerilen teorinin farklı deneyler sonucunda aynı sonucu vermesini beklerken patafizik tüm deneysel sonuçları tek bir teoriye bağlar. Bu açıdan dini yorumlara daha yakın olmasına rağmen bilimsel yöntemi taklit etmektedir. Innes'in "Akademinin anarşist bir parodisi"[17] olarak tanımladığı Patafizik Okulu'nun öğretisi fiziğin ve metafiziğin tüm öğelerini kapsayan kozmik bir bütündür. Bütünleyici özelliğini mizaha dayandırması ve tamamen gerçekdışı olması bir kenara koyulduğunda ise fiziğin ortaya koyduğu gerçekçi bazı teorilerden daha absürd olmadığı söylenebilir.

Patafizik kuramı, kuantum fiziğinin bir ürünü olarak ortaya çıkan Çokluevren Teorisi (*Multiverse Theory*) ile ilginç bir benzerlik göstermektedir. Çokluevren Teorisi tek bir sistemin içinde olasılıklar ile birbirinden ayrılan paralel evrenler olduğunu ileri sürer. Birbirleri tarafından deneysel olarak gözlemlenebilmesi mümkün olmayan bu evrenlerin her biri farklı fiziksel sabitlere sahiptir, dolayısıyla da her birinin kendine

---

[16] Christopher Innes, **Avant-Garde Tiyatro**, çev. Beliz Güçbilmez, Aziz V. Kahraman, Ankara, Dost, 2004, s. 45. (Altçizgi alıntı yapıldıktan sonra vurgu amaçlı kullanılmıştır.)
[17] **A.e.**, s. 291

has fiziksel yöntemleri olmalıdır. **A** evreninde işleyen bir fizik kanunu **B** evreninde fiziksel sabitlerin farklı olması nedeniyle doğru sonuç vermeyeceğinden genel perspektiften bakıldığında tek bir problemin her evrende farklı tekil bir çözüm yöntemi olmalıdır. Fizik biliminde kanun olarak ele alınan formüllerin paralel başka bir evrende geçerlilik göstermesi zorunlu değildir. Bu durum deneysel olarak gözlemlenememesinden dolayı Patafizik'in doğrulanamazlık/yanlışlanamazlık özelliğiyle olduğu kadar tekil çözümler üretme önerisi ile de benzerlik göstermektedir.

Öte yandan iki kuram gözlemlenen doğanın mutlak gerçeklik olmadığı düşüncesi üzerinde de koşutluk göstermektedir. Jarry'e göre zihinsel bir kurgudan ibaret olan algılanan dünyanın zihinsel başka bir kurgudan daha gerçek olduğu kanıtlanamaz. O zaman algıladığımız gerçekliğe ait fizik kanunları zihnimizde oluşturacağımız başka bir kurgu dünyanın fizik kanunlarından daha üstün değildir. Patafizik tüm olası kurguların işleyiş prensiplerini üst bir kümede toplayarak algıladığımız dünyanın fizik kanunlarını kendisinin bir alt kümesi olarak ele almaktadır. Jarry'nin zihinsel kurgu olarak ele aldığı "gerçeklikler" çokluevren kuramındaki paralel evrenlere denk gelmektedir.

20. yüzyılın başlarında hayatını kaybeden Jarry'nin mizahi kuramı aynı yüzyılın sonlarında fizik ile felsefenin birlikte üzerinde durduğu çokluevren teorisinin teatral bir parodisine benzemektedir. Bu benzerliği olduğu gibi tiyatro eksenine aktarmak mümkündür. Tiyatro içinde bulunduğu uzay-zaman gerçekliğine alternatif bir gerçekliği sahne üzerinde kurmayı amaçlamaktadır. Sahnede gerçekleşen performans, oyun yoluyla nesnel gerçeklikte bir kırılma yaratarak yeni bir düzlem oluşturmaktadır. Oyunun düzlemi gündelik hayatın düzleminden farklı bir işleyiş içinde hareket etmektedir ve gündelik hayattan farklı bir fizik ile ele alınmalıdır. Tiyatroya Jarry'nin mizahı ile bilimin ciddiyetinin tam orta noktasından bakarak: "Oyunculuk performansı, içinde bulunduğumuz gerçekliğe gözlemlenebilir paralel bir evren oluşturur" benzetmesinde bulunabiliriz.

1.2. Fiziksel Tiyatro

1.2.1. İlkelcilik

20. yüzyıl Avrupası bilim ve sanat alanlarında ortaya çıkan büyük kırılmaların merkezinde yer almıştır. Sanayileşmenin ve kapitalizmin hızlı yükselişi büyük dünya savaşları ile birlikte toplumlarda kısa süre içinde çok büyük etkilere yol açmıştır. Hızla ilerleyen teknolojinin yol açtığı toplu katliamlar sürece tanıklık eden kişilerde modern niteliklere karşı "ilkel olana dönüş" arzusu uyandırmış, bu yönelim tiyatro alanında edebi anlatıların yerini bedensel temsillere bırakmaları şeklinde vücut bulmuştur. Christopher Innes ilkelciliği (primitivizm) dönemin tiyatrosundaki avangard hareketlerin karakteristik bir özelliği olarak tanımlar.

> Bu ilkelcilik tiyatroda, biri görünüşte karşıtlık ve biri de gerçekte bütünleyicilik olmak üzere fazlasıyla üretici iki biçim bulur: Bir yanda tiyatronun, gösterimin doğasıyla oyuncu ile seyirci arasındaki ilişkiye ait temel sorunları araştırmak için sahnenin laboratuvara dönüştürülmesi, öte yanda ise akıldışılığın kullanılması, düş durumlarının keşfi, arkaik dramatik modellerden alınanlar, mitolojik malzeme ve kabile ritüelleri. Bilimselliğin yarı-mitsel olanla birleşmesi drama sanatını sahne üzerindeki çıplak bir aktöre ve tam anlamıyla ruh üzerinde bir odaklaşmaya ve yüceltici ya da doğrudan fiziksel iletişime dayanan denemelere yöneltmiştir. Her ikisi de insanın tarih öncesi ya da ruhsal köklerine olduğu kadar, tiyatronun da –ister ilkel özgün haline dönerek isterse sahnesel ve yanılsamaya dayanan "eklentiler"den kurtularak- köklerine dönmesi anlamına gelir.
>
> Bu atacılık, kendi başına modern topluma ve onun varsayımlarını yansıtan tüm sanatsal biçimlere karşı avant-garde'ın beslediği düşmanlığın bir belirtisidir. [18]

Yazınsal, sanatsal ürünler sanat toplumbiliminin toplumsal koşulları açısından filozofların düşünsel açıdan durmadan sorguladıkları günümüzü her yönüyle çözümleyip yansıtırlar.[19] Innes'in bahsettiği yönelim, dönemin sahnelemelerinde rasyonel zekanın ürünü olan metin tiyatrosunun edebiyatı merkeze alan yapısından uzaklaşılarak bedeni ve fiziksel materyali odak noktasına alan denemelerin ön plana

[18] Innes, **Avant-Garde Tiyatro**, s. 24
[19] Aktulum, **Parçalılık/Süreksizlik/Kopukluk,** s. 14

çıkışını açıklamaktadır. Akıldışı ve düş dünyasına ait imgelerde yoğunlaşmak bilinç ve rasyonal düşüncenin insanlığı getirdiği durumdan uzaklaşma isteğinin bir göstergesidir. Öte yandan bu durum bilimsel dünyanın karışık konjonktürüyle de benzerlik içermektedir. Tiyatroda dile dayalı, edebi ve içerik odaklı işlerin bilim ve felsefede istikrarlı dönemlerde ana akımı oluşturması; bedenin ön planda olduğu, ritüelistik ve biçim odaklı sahnelemelerin ise daha kaotik ortamlarda yükselişe geçmesi toplumun içinde bulunduğu koşullara kültürel olarak nasıl tepki verdiğinin ilginç bir dışavurumudur. İlkellik aklın yerine bedeni, düşüncenin yerine hareketi temel almaktadır. Bunun tiyatrodaki yansıması da seyirciyle kurulan ilişki biçiminde belirleyici olmuştur. Seyirci ile etkileşim edebi anlam üzerinden mantıksal bir iletişim yerine beden üzerinden imgesel bir bağa dönüşmüştür. Bu yöntem ayrılığı Nietzsche'nin Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu eserinde bahsettiği Apollon-Dionysos ikiliğine benzerlik göstermektedir. Nietzsche çalışmasında sanatsal yaratımı Apollon ve Dionysos olarak iki kutuba ayırır.[20] Apollon denge, düzen, uyum, ahenk ve güzelliği tanımlarken Dionyssos karmaşa, kendiliğindenlik (spontaneity), coşku ve esrikliği simgeler. İnsanların doğayı rasyonel zekaları ile kavrayarak hükmedebildiklerini hissettikleri dönemlerde tiyatro sanatında akıl merkezli, kontrollü ve düzenli eserler ortaya çıkmıştır. Bu özellikler metin tiyatrosunun yapıtaşlarıdır. Söz ve yazı (veya dil), rasyonel aklın insanın çevresine hükmedebilmesini sağlayan aygıtlardır. Beden ise doğa karşısında zayıf bir araçtır ve yenilmeye mahkumdur. Söz, söyleyen kişiden ve zamandan bağımsız bir anlam taşır ve sonsuzdur. Ancak beden ölümlüdür ve gerçekleştirilen her eylem bağımsız düşünülemeyecek şekilde onu üreten bedene aittir. Dilin ürünü olan edebi tiyatro metinleri düşüncenin kalıcı olmak üzere şekil almış halidir; bedenin ürünü olan eylemler ise işaret ettikleri anlamları ancak hareket halinde ortaya koyabilirler. Metinler yazılıp bitmiş olmaları nedeniyle tamamlanmış ve şekil almışlardır ancak eylemler amorf, dinamik ve geçicidirler. Tiyatronun şimdiki zamana bağımlılığı ve temsil sürecinde anlam kazanması, aynı özelliği taşıyan eylemlerle bir sinerji oluştururken bütüncül, kalıcı ve bizatihi anlam taşıyan metinler tiyatronun ancak bir aracı olabilirler. Eylem tiyatronun yazılı metin ise edebiyatın çekirdeğini oluşturur,

[20] Friedrich Nietzsche, **Tragedya'nın Doğuşu**, Çev. İsmet Zeki Eyüboğlu, İstanbul, SAY, 2001

bu yüzden metni olmayan bir tiyatro mümkünken eylemi olmayan bir tiyatro düşünülemez. Bu özellikler göz önüne alındığında metin tiyatrosunun Apollonik olana, fiziksel tiyatronun da Diyonizyak olana daha yakın olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla rasyonel aklın hüküm sürdüğü dönemlerde metin tiyatrosunun, çığrından çıkmış "deli" dönemlerde ise fiziksel tiyatronun ön plana çıkması bir rastlantı değildir. Gerek siyasi gerek bilimsel açıdan çalkantılı bir dönem geçiren Avrupa'nın tiyatrodaki biçim arayışlarında sözel anlatı yerine bedenselliğe yönelmesi Apollon düzeninin çökerken Dionysos karmaşasının yükselişte olmasının bir sonucudur.

20. yüzyıl Avrupa tiyatrosundaki değişimin ters yönlüsü müzik, beden ve içgüdü merkezli dithyrambosların dil, akıl ve mantık yörüngesine oturtularak yerlerini tragedyalara bıraktıkları dönemde yaşanmıştır. Antik Yunan'da kaos ortamı sonrasında ortaya çıkan devlet düzeni tiyatroyu formal bir hale getirerek tragedyayı doğurmuş; siyasal sistemin düzene oturmasının bir sonucu olarak tiyatroda Dionysos'tan Apollon'a doğru bir yönelim oluşmuştur. Koronun işlevi git gide arka plana alınmış, diyaloğun önemi artmış ve metne dayalı konvansiyonel Batı tiyatrosunun temelleri atılmıştır. Tiyatroda metnin öneminin arttığı Antik Yunan'ın tragedya çağı aynı zamanda felsefe ve bilimin de altın çağına denk gelmektedir ve bu durum uygarlığın merkezine düşüncenin alındığı dönemlerde tiyatroda metnin önem kazanmasına bir örnektir.

Bilimsel gelişmelere, buluşlara, ideolojilerin ortadan kalkmasına vb. koşut olarak dünya düzeninin köklü bir değişime uğraması sanatın tüm biçimlerinin aynı değişim süreci içerisine girmesine yol açmıştır.[21] 20. yüzyılda yaşanan gelişmelerin etkilerini tiyatronun yanı sıra Schönberg, Picasso, Kandinsky, Joyce vs. gibi çağın önde gelen sanatçılarının eserlerinde de görmek mümkündür. Geleneksel aklın ürettiği düzene karşı modernist akım müzikte yeni bir tonalite, resimde yeni bir perspektif, edebiyatta yeni bir dil doğurmuştur. Uygarlığın insanlığı içine soktuğu durum, bu dönemde yaşayan bir çok kişide "uygarlığın ulaştığı tepe noktasına" ve bu duruma gelinmesine sebep olan etkenlere karşı bir sorgulama yolunu açmıştır.

[21] Aktulum, **Parçalılık/Süreksizlik/Kopukluk**, s. 14

1.2.2. Antonin Artaud ve Vahşet Tiyatrosu

Tiyatroda uygarlık karşıtlığı ve ilkellik denilince ilk akla gelen isimlerden Antonin Artaud'un çalışmaları modern Batı tiyatrosunun üzerinde büyük etki uyandırmıştır. Artaud, "aklın taşlaşmış ahmaklığıyla bizleri bağlayan zincirler" olarak gördüğü mantığı ve aklı reddeder.[22] Fiziksel gerçekliğe ve onun rasyonel ele alım şekline tiksintiyle yaklaşan Artaud'un tiyatrodaki akıldışı ve toplumsal normları yıkıcı ruhani özgürlük arayışı onu ilkel ritüellere yöneltmiştir. Artaud ruhani olarak eksik gördüğü fizikselliğin yerine teatral bir metafizik, anlam olarak yetersiz bulduğu edebi dilin yerine de ritüelistik bir dil geliştirmek istemiştir. Artaud'a göre metafizik deri yoluyla insanın aklına kazınmıştır. Bilincin dinamizmi sahnesel tartımda cisimleşmiştir. Bir resmin doğrusal armonileri beyni doğrudan etkiler. Bundan dolayı tiyatro, sözel ifadenin bir büyü haline geldiği yerde, evrensel fiziksel işaretleri ya da "hiyeroglif"leri yeniden keşfederek bir ritüel dil geliştirmek zorundadır.[23] Artaud'un arayışı fiziksel tiyatronun yöntemine koşut bir şekilde biçimsellikten içerik üretmek üzerinedir ve üretmek istediği düş dünyasının içeriğine ulaşmak için nesnel yöntemlere başvurur. Metni tamamen reddetmez ancak metnin teatral bir araç olarak kullanılması gerektiğini düşünür. Artaud eksiksiz her satırın "özgür düşlemleme" için bir temel haline gelmesini ve hangi duyguları uyandırıyorsa bunun fiziksel dile çevrilmesini ister.[24] Somut nesnel anlatım ile görüntünün kullanımı dilin gerçeklerin saptırmasına, sözün anlama engel olmasına karşı geliştirilmiştir. Tiyatronun edebiyata köle olmaması, tiyatro yapıtının bir edebiyat yapıtı gibi düşünülmemesi gerekmektedir.[25] Birincil amaç "somut örnekler"le bir tiyatro yapmaktır; somut (yani fiziksel olarak temsil edilebilir olan) onun anahtar sıfatlarından biridir.[26]

Artaud zihnin derinlerine gömülmüş her şeyi somut olanın fizikselliği ile anlatmak ister ancak bunları gerçekmiş gibi sahnede canlandırma isteği, kuramını oluşturduğu Vahşet Tiyatrosu'nu pratikte imkansıza yakın bir hale getirir.

---

[22] Innes, **Avant-Garde Tiyatro**, s. 88
[23] **A.e.**
[24] **A.e.**, s.94
[25] Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Ankara, Dost, 2010, s. 247
[26] Innes, **Avant-Garde Tiyatro,** s. 95

Tiyatro ve İkizi kitabının *Tiyatro ve Veba* kısmında anlattığı hikayede Artaud, tiyatronun başladığı yeri toplumun çığrından çıktığı nokta olarak belirler. Burası veba salgınında çivisi çıkmış şehrin içinde babalarını öldüren uysal ve erdemli oğulların, cinsel arzularına egemenliklerini kaybederek yakınlarının arkadan ırzına geçen akrabaların, altınlarını avuç avuç pencereden fırlatan cimrilerin ve kurtarmak için canını verdiği şehri ateşe veren savaş kahramanlarının delicesine sokaklarda dolaştığı bir yerdir.[27] Vebanın insanı içten içe kemiren ama dışarıdan fiziksel bir belirti göstermeyen bir hastalık olmasının yanı sıra salgın özelliği taşıması ve taşıyıcılarında yükselen ateşleyici bir libidal itki doğurması nedeniyle vebayı tiyatroya, vebalıyı da tiyatro oyuncusuna benzetir. Tiyatro da tıpkı vebanın yaptığı gibi insanları saçmalamaya sürüklemekte ve bunu seyirci ile iletişime geçirmesiyle birlikte bulaşıcı hale getirerek kitlelere yaymaktadır. "Saçmalamak" kültürel normlara ve rasyonel mantığa uygun olmayan eylemlerin bütünüdür. Aykırı olan yargılanmadan sunulduğunda tutkular yasalardan kuvvetli hale gelir. Tiyatro da veba gibi kişilerin ve kitlelerin üzerinde ruhun tüm sapkın olanaklarını yoğunlaştıran gizil bir acımasızlığın derinliğinden dışarıya doğru fışkırmasına yol açar.[28] Veba insanı öldürmenin ötesinde ona büyük bir yaşam enerjisi vermektedir ve bu enerji cinsellik, saldırganlık ve vahşet içermektedir. Artaud'un tiyatrosu da gücünü tam olarak bu kaynaklardan almaktadır: Yaşama içgüdüsü eros ve yaşam gücünü yaratan libido enerjisi.

Artaud yenilikçi değildir ama çağdaş dram sanatı için yeni ufuklar açan teatral çalışmaları onu yirminci yüzyılın kültürel psikolojisine karşı turnusol kağıdı olarak görülebilecek bir figür haline getirmektedir.[29] Bununla birlikte Artaud'un tiyatronun biçimi üzerine düşünceleri fiziksel tiyatro kavramının çerçevesinin belirlenmesinde oldukça faydalı ipuçları taşımaktadır.

---

[27] Antonin Artaud, **Tiyatro ve İkizi**, çev. Bahadır Gülmez, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2009, s. 24
[28] **A.e.**, s. 29
[29] Innes, **Avant-Garde Tiyatro**, s. 131

1.2.3. Metin Tiyatrosundan Fiziksel Tiyatroya

Özellikle 20. Yüzyıldan sonra adından sıkça söz edilmeye başlanan Fiziksel Tiyatro kavramı çeşitli yönetmen ve kuramcıların bakış açılarına göre değişik çerçevelerde tanımlanmaktadır. En basit haliyle ele alındığında tiyatro kullandığı öğelerin nesnelliği yönünden fiziksel olarak ele alınmaya mecburdur ve temelde fiziksel olmayan bir tiyatrodan bahsedilemez. Bu durumda tiyatronun başına getirilen fiziksel sıfatının gereksiz kullanıldığı ve anlam bozukluğuna yol açtığı düşünülebilir. Ancak bu kullanım zamanla tiyatronun kelime anlamının metin tiyatrosunu işaret etmeye başlamasından doğan bir ihtiyaçtan kaynaklanmaktadır. Öte yandan kökenleri, gelişimi ve karakteristik özellikleriyle tanımlanmaya başlayan yeni bir Fiziksel Tiyatro'yu ayrı bir akım olarak ele almak da mümkündür. Bu çalışmada tiyatronun edebi alanla olan ilişkisi göz ardı edilerek oyunculuğun temele alındığı fiziksel yöntemler araştırma kriteri olarak ele alınacak ve ortaya çıkan (elde kalan) tiyatro tarzı Fiziksel Tiyatro olarak tanımlanarak ilerlenecektir. Fiziksel Tiyatro çalışmanın tabanında yer almakla birlikte araştırmanın odak noktası değildir, bu yüzden LeCoq, Decroux, Meyerhold vb. gibi modern Fiziksel Tiyatro'nun belirleyici isimlerinden yeri geldikçe bahsedilecek ancak teknikleri detaylı olarak bir incelemeye alınmayacaktır. Kurulan çerçeve dahilinde eylemi metnin üzerinde tutan tiyatro insanlarının çalışmaları, yöntemlerinin oluşturduğu ortak konseptten faydalanılarak incelenecektir. Buradaki amaç kavramı özgün tarzların kendine has yöntemleri içerisine sıkıştırmamak ve tiyatroyu tek bir form üzerinden tanımlamamaktır.

Fizik bilimi ile tiyatro bir arada ele alındığından anlam kargaşası yaratmamak adına fiziksel tiyatrodaki "fiziksel" kelimesinin fizik biliminden ayrı bir şekilde ele alınması gerektiğini belirtmek gereklidir. Buradaki kullanımı ile "fiziksel" kelimesi metin tiyatrosuna karşıt bir yöntemin altına çizmek adına nesnelliği belirtmektedir. Metin tiyatrosunun temeli yazarın yarattığı metnin sahne üzerinde tiyatro imkanlarının kullanılarak seyirciye sunulması prensibi üzerine kuruludur, dolayısıyla edebi bir eserin teatral bir aktarımıdır. Fiziksel tiyatro ise metnin canlandırılarak anlamın aktarılmasını değil eylemler ve nesnel öğeler yardımıyla sahnede performans anına ait bir gerçeklik oluşturulmasını hedefler. Bu iki tarz arasında kesin

çizgilerle ayrım yapmak fiziksel tiyatrodaki edebi öğelerin ve metin tiyatrosundaki fiziksel öğelerin incelenmesini zorlaştıracağından kapsayıcı ve genel geçer tanımlar kullanmak eksik ve yanıltıcı olacaktır. Klasik bir metnin sahneye taşınması sırasında reji ve oyunculuk üzerinden bir fiziksel tiyatro performansı oluşturulabileceği gibi, hiç söz kullanılmayan bir pantomim oyunu da anlatım tekniği açısından metin tiyatrosu bağlamında incelenebilir. Fiziksel Tiyatroya ait öğeler mim, dans, Noh, Kabuki gibi bedenin ön planda olduğu tarzlarda olduğu kadar Beckett, Çehov, Brecht, Shakespeare, Sofokles gibi yazarların metinlerinde de kendini göstermektedir. Fiziksel ve metin odaklı tiyatro ayrımını yaparken önemli olan nokta tiyatronun mu dili kullandığının yoksa dilin mi tiyatroyu kullandığının belirlenmesidir.

Tiyatro metinleri sahnelenme aşamasında eylemlere döküldükleri andan itibaren dramatik örgülerinin çatışmaları artık edebi değerlerinin üzerinde bir anlam taşımaya başlar. Tiyatronun onu diğer sanatlardan ayıran "şimdiki zaman"a bağımlı olma karakteristiği ve bunun sonucu olarak çatışmanın sahne üzerinde *an be an* kurulması gerekliliği, oyuncuları sahnede yazarın sözlerini aktaran bir papağandan daha önemli bir konuma yerleştirir. Bir metni sahnelemenin amacı dramayı metnin içinden çıkartıp şimdiki zamanın gerçekliğinde yeniden üretmek ve gündelik hayattan soyutlanmış yeni bir uzay-zamansal sahne gerçekliği oluşturmaktır. Bu gerçeklik isteğe bağlı olarak bir yönetmen veya dramaturg tarafından kurgulanabilir ancak sahne üzerindeki yaratım görevi oyuncunundur. Sahne üzerinde gerçek hayata alternatif bir gerçeklik üretmek için ise eylem esastır ve dramatik metinler burada opsiyonel araçlardır. Bu öneri Doğulu sahne sanatları incelemeye alındığında daha belirgin bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Klasik Batı Tiyatrosu'nda dramatik metinler gündelik hayata alternatif olarak ortaya konulacak sahne yaratımının belkemiğini oluştururlar, dolayısıyla da tiyatro denilince akla çoğunlukla dramatik örgü içeren metin tiyatroları gelir. Sahneye ait gerçeklik kurgusu görevinin oyuncu bedeni yerine dramatik metine yüklenmesi konvansiyonel Batılı sahne sanatlarında aktör/dansçı kategorizasyonuna yol açar. Aktör sözel, dansçı ise bedensel ifadeyle yükümlüdür. Oysa Doğulu sahne sanatlarının belirleyici unsuru "gündelik dışı yaratım"dır.

Eugenio Barba Batılı sahnelemelerdeki beden kullanımı konusundaki kategorizasyon alışkanlığının Doğulu oyuncuların gözünde yarattığı çelişkiye dikkat çeker:

> Kültürümüze özgü olan dans ile tiyatro arasında ayrım yapma eğilimi, aktörü sürekli bedeni yok saymaya, dansçıyı ise virtüözlüğe doğru itme riskini taşıyan gelenek yoksunu bir boşluğu, derin bir yarayı ortaya koyar. Doğulu bir oyuncuya bu saçma gelir. Başka tarihsel dönemlerde Avrupalı oyunculara, örneğin on altıncı yüzyılda bir soytarıya ya da komedi sanatçısına da saçma gelirdi. Bir No ya da Kabuki aktörüne [...] dans ile tiyatro arasındaki farkı açıklamasını isteyecek olsak şaşkınlık içinde başını sallar. [30]

Tiyatro ve dansın farklı disiplinler olarak ele alınmaları metni, dili, psikolojiyi ve aklı tiyatronun ana malzemesi haline getirmekte; eylemin üreteceği anlamı dans alanına terk etmektedir. Fiziksel tiyatro yöntemleri ise bunun tam tersi bir yönelim ile oyuncunun eyleminin ürettiği gerçekliği kullanır. Metin tiyatrosu oyuncu ve seyirci arasında bağ kurmak için ara eleman olarak dili ve ürettiği anlamı kullanırken fiziksel tiyatro eylemi ve ürettiği enerjiyi kullanmaktadır.

1. Oyuncu → Söz → Anlam → Seyirci
2. Oyuncu → Eylem → Enerji → Seyirci

İlk yöntemde metin, yazarın düşüncesinin dile dökülmüş halidir ve oyuncu düşünceyi taşıyacak aktarma aracı olarak kullanılır; sözler hedefe ulaştığı zaman ilk iletilmek istenen düşünce seyircinin zihninde deşifre olur ve anlatılmak istenen mesaj iletilir. Özetle düşünce dil yardımıyla paketlenir ve oyuncu yazar ile seyirci arasındaki iletişiminin kuryesi pozisyonundadır. İkinci yöntemde ise oyuncunun eylemleri bir enerji dönüşümü açığa çıkartmaktadır. Seyirciye sunulan şey önceden hazırlanmış ve paket halinde servis edilen düşünceler değil, sahne üzerinde gerçekleştirilen eylemlerin şimdiki zamanın gerçekliğinde dönüştürdüğü enerjidir. Her iki yöntem de alımlayıcı konumundaki seyirciyle farklı kanallar üzerinden iletişim kurmaktadır. Metinler gündelik hayatın temel iletişim aracı olan dil üzerinden zihinsel bir yol izler. Zihinsel iletişim karmaşık yapısına rağmen gündelik hayattaki kullanım sıklığı

[30] Eugenio Barba, Nicola Saravese, **Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü**, çev. Ayşın Candan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002, s.19

sayesinde seyirci için *alışılagelmiş* bir kanaldır. Ancak eylemlerin enerji dönüşümleri yapı itibariyle tanımlanması daha zor bir iletişim biçimidir. Sahne enerjisinin seyirciyi etkileme biçimi sözel iletişime göre daha karmaşık bir alandır. Bu iki iletişim kanalı Anlam ve Enerji, Zihin ve Beden, Logos ve Bios, Rasyonel ve İrrasyonel, Akıl ve Akıldışı, Apollon ve Dionysos ikilikleri üzerinden değerlendirilebilir. Metnin *bir anlam önerisi* olarak kullanıldığı tiyatro tarzında tüm teatral araçlar aklın ve mantığın otoriter kontrolü altında anlamın hükmüne hizmet ederler.[31] Nietzsche'ye göre Apollonik olarak değerlendirilebilecek bu anlatım tarzında zihnin bedene üstünlüğü (*mind over matter*) nesnel olanı geri planda bırakarak tiyatronun sanatsal gücünü seyreltmekte ve şimdiki zaman içerisinde performans halinde bulunan oyuncunun önemini hiyerarşik olarak yazarın (metnin) aşağısına çekmektedir.

H.T. Lehmann postdramatik tiyatroda bedenin rolünü açıklarken dans ile oyunculuk arasında yöntemsel bir benzerliğin altını çizer ve enerji konusuna değinir.

> Vücudun yeni imgelerinin en net biçimde görünür olduğu yerin dans olması tesadüf değildir. Dansta genel anlamda postdramatik tiyatro için geçerli olacak kavramların radikal bir biçimde ifade edildiğini görürüz: İfade edilen anlam değil enerji, sunulan ise tasvir değil eylemdir. Burada her şey jestlerden ibarettir. Daha önceden bilinmeyen ya da gizli halde bulunan enerji türleri bedenden serbest bırakılıyor gibi görünür. Bu mesajın kendisi haline gelir ve aynı zamanda benliğin en tuhaf tarafının açığa çıkarılmasıdır.[32]

Postdramatik tiyatroda da aynı dans gibi hareket örneklemenin, enerji de anlamın (veya mesajın) yerini almaktadır. Tiyatro oyuncusunun bedenini aktarıcı kimliğinden kurtarması edebi anlamdan uzaklaşabilmenin başlıca koşuludur. Oyuncu, önceden yazılmış bir anlamı kaynağından seyircilere taşıyan bir aktarım aracı veya bir hikayenin illüstratörü (tasvircisi) değildir. Anlamsal bir açıklama yapmak zorunluluğu taşımaz ancak bedeninin eylemlerinden doğan enerji bizatihi anlam oluşturmaktadır. Oyuncu, ele alınan metnin şifresini çözüp ortaya çıkarttığı anlamı

---

[31] Hans-Thies Lehmann, **Postdramatic Theatre**, çev. Karen Jürs-Munby, Oxon, Routledge, 2006, s. 47

[32] **A.e.**, s. 163

seyirciye aktaran ara bir eleman değildir. Bu ara eleman eylemlerdir ve oyuncu eylemleri gerçekleştirendir. Eylemler oyuncunun bedeninde gerçekleştirildiği zaman yayılan enerji mesajın (iletinin) kendisidir. *Teatral bedenin* tiyatroda onu gündelik hayattan ayıran kendine has bir değeri vardır (*sui generis*[33]) ve bu yüzden *gündelik beden* ile *teatral bedeni* işlevsel olarak birbirinden ayırmak gerekmektedir.

Teatral bedeni gündelik bedenden ayrı ele almak oyuncunun sahne üzerinde gündelik hayattan farklı bir tavırda (*aspect*) var olması gerekliliğini doğurmaktadır. Oyuncunun bedenini gündelik dışı olarak kullanması sahne üzerindeki anlatım başlamadan gerçekleşen bir durumdur ve Tiyatro Antropolojisi bunu *anlatım öncesi* (*pre-expressive*) olarak tanımlar.

1.2.4. Anlatım Öncesi

Huizinga oyunun gündelik gerçeklikten daha üst bir seviyede gerçekleştiğini öne sürerek oyunu sıradan gerçeklikten kaçış, gerçeğin daha üst bir düzleme aktarılması olarak ele alır.[34] Oyunun gerçekleştiği dünyanın zemini gündelik hayatın zemininden bir üst seviyededir, dolayısıyla gündelik hayattan oyun dünyasına geçen oyuncu da bu seviyeye yükselmektedir. Oyuncu gerçekliğe fiziken bağlı olmasının yanı sıra yeni bir oyun bilinciyle, oyun dünyasının kurallarına göre hareket etmektedir; "sıradan gerçek" hakkındaki bilincini tam olarak kaybetmeksizin, kendisini "öyle olduğuna inandıran" bir heyecan hissetme derecesine ulaşır.[35] Oyuncunun oyun dünyasının gerçek olmadığını bilmesine rağmen gerçek olduğu hissiyatı ile hareket etmesi, bundan heyecan duyması ve seyircinin oyundan etkilenmesini sağlaması oyuncu ile seyirci arasındaki ortak bir kabulün sonucudur. Buradaki ortak kabul temsilin gündelik gerçekliğe alternatif sentetik bir gerçeklik içinde geçtiği ve oyuncunun performansı süresince bu dünyanın bir parçası olduğudur.

Oyuncu bedeni oynanan oyunun gündelik dışı gerçekliği içinde kendi varlığından farklı bir anlamı göstermek için kullanılan bir anlatı aracıdır. Bedenin gündelik

---

[33] **A.e.**, s.162
[34] Johan Huizinga, **Homo Ludens**, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul, Ayrıntı, 2006, s. 32
[35] **A.e.**

hayattaki işlevine aykırı simgesel bir figür olarak kullanımı bizi *teatral bedeni* gündelik bedenden ayrı bir şekilde incelemeye yöneltmektedir. Teatral beden ile gündelik beden arasında ürün – hammadde ilişkisine benzer bir bağlantı vardır. Hammadde niteliğinde düşünülebilecek gündelik beden işlenerek oyun alanında teatral beden olarak ortaya çıkmaktadır. Gündelik bedenin "işlenmesi" oyun alanına geçişteki zihinsel ve fiziksel dönüşümdür. Gündelik gerçekliğin oyun alanına dönüştürüldüğü ölçütte gündelik beden de teatral bedene dönüşmektedir.

Teatral bedenin ortaya çıkış sürecinde gündelik oyuncu bedeninin üzerine onun yeniden tanımlanmasına yol açan bir değer yüklenmektedir ve konvansiyonel olarak ele alındığında bu temel değer oynanan roldür. Oyuncu seyircinin karşısına bir rol üstlenerek çıktığı andan itibaren izlenen beden oyuncunun gündelik bedeni değil rol kişisinin bedenidir. Ancak rol kişisi oyuncudan bağımsız ve somut olarak tek başına düşünülebilecek bir nesnellik taşımadığından seyirci rolü oyuncu üzerinden izlemekte, izlenen beden de gündelik bedenin fazladan bir değer kazanmış hali olan teatral bedene dönüşmektedir.

Rol kişisi = Oyuncu + Rol

Teatral beden = Gündelik Beden + Rol

Oyuncu kendi bedeni ile sahnede bulunmasına rağmen kendini temsil etmemektedir. Oyunculuğun temsile dönüşebilmesi için ise seyirci ve dolayısıyla da imgelem zorunludur. İmgelem gücü, oyuncunun varlığını bir başkasının görüş açısına göre değiştirir; onu başka bir doğanın içine sokar, ussal-fiziksel bir bağlantı kurarak bir "başka"sını var eder ve seyirciyi bu gerçeğin içine çeker.[36] Oyuncu ile rol kişisi ilişkisindeki bu teklik-çoğulluk meselesi farklı oyunculuk teorileri üzerinden çeşitli yorumlar ve yöntemler doğurmuştur. Oyuncunun rol kişisine dönüşmesi, rol kişisinin eylemlerini canlandırması veya rol kişisi ile birlikte sahnede bulunup onu eleştirel bir şekilde seyirciye göstermesi gibi birbirinden farklı düşünceler farklı oyunculuk metotlarının ilkelerini oluşturmuştur. Bu yöntemlerin hepsinin temelinde ise ortak bir oyunculuk zeminden bahsetmek mümkündür.

---

[36] Litz Pisk, **Aktör ve Bedeni**, çev. Cüneyt Çalışkur, Ankara, Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi, 1986, s. 68

Bir oyuncunun kendi gündelik davranış biçimini ve üstlendiği rol içindeki tavrını birer seviye olarak kabul edersek bu iki seviye arasında teatral bedenin temelini oluşturan bir başka katmandan bahsedilebilir. Bu seviyeye Tiyatro Antropolojisi terminolojisinde "anlatım öncesi seviyesi" (*pre-expressive level*) adı verilmektedir.

Terim olarak anlatım öncesi, tüm oyuncular için ortak temel bir performans seviyesini işaret etmek için kullanılır:

> Tıpkı hücresel bir örgütlenme düzeyi ile organlara ve insan bedenini oluşturan çeşitli sistemlere (sinir, dolaşım vb.) ait bir örgütlenme düzeyi olduğu gibi, oyuncunun gösterim bütünlüğünün de birbirinden ayrılan örgütlenme düzeylerinden oluştuğunu söyleyebiliriz. Tiyatro antropolojisi, tüm oyuncular için aynı olan temel bir örgütlenme düzeyi olduğunu kabul eder ve bunu anlatım öncesi olarak adlandırır.[37]

Gösterim bütünlüğünün katmanları içinde oyuncunun performans sırasında ortaya koyduğu oyunculuk eserini en üst seviye olarak kabul edersek anlatım öncesi seviyesi inşa edilen eserin temelini tanımlar. Anlatım öncesi seviyesi oyuncunun gündelik bedenden teatral bedene geçişinin ilk aşamasıdır ve çeşitli oyun tekniklerinin kökeninde, geleneksel kültürden bağımsız olarak kültürler ötesi bir "fizyoloji"yi işaret eder.[38] Bu psikosomatik aşama oyunculuk yöntemlerinden, rolden, kültürden ve diğer tüm unsurlardan bağımsız olması özelliğiyle evrensel bir oyunculuk durumundan bahsetmektedir.

Bir aktörün enerjisini teatral olarak canlı kılan ve ona *prezans* kazandırarak seyircinin ilgisini üzerinde toplamasını sağlayan anlatım öncesi seviyesidir.[39] İleride oyuncunun sahne enerjisi olarak ele alıp detaylı bir biçimde inceleyeceğimiz *prezans*, teatral bedenin seyirciyi etkilemesi adına sahip olması gereken en önemli özelliktir. Anlatım öncesi seviyesi oyuncunun gündelik bedeninden kopuşunu ve performans

---

[37] Barba & Saravese, **Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü,** s. 42

[38] **A.e.**, s. 45

[39] Eserin İngilizce tercümesinde Richard Fowler cümleyi şöyle çevirir: "*The level which deals how to render the actor's energy scenically alive, that is, with how the actor become a presence which immediately attracts the spectator's attention...*". Ayşın Candan'ın Türkçe çevirisinde "*Bir oyuncunun sahneye çıkmasıyla birlikte başlayan süreçte enerjisini canlı tutan ve seyirci tarafından fark edilmesini sağlayan...*" şeklinde geçen bu cümle *prezans* kavramının altını çizmek amacıyla kitabın İngilizce çevirisi baz alınarak kullanılmıştır.

anında oluşturduğu teatral bedenin niteliğini belirtmektedir. Anlatım öncesinin oluşturduğu altyapı anlatım düzeyi içinde, izleyicinin algıladığı bütünlük içinde yer alır. Bununla birlikte oyuncu, bu düzeyi çalışma süreci sırasında ayrı tutarak, bu aşamada temel amaç anlam değil de enerji, varlık ve eylemlerin *bios*'uymuş gibi, anlatım öncesi düzeyde çalışabilir.[40] Anlatım öncesi düzeyde çalışmak bir oyuncunun prezansını oluşturabilmesi için kritik ve belirleyici bir aşamadır. Oyuncunun performansı için yeni bir iç örgütlenmeye yönelerek teatral bedene ait yeni bir "beden mimarisi" oluşturması gerekmektedir. Beden mimarisi gündelik hayattan oyun alanına geçişteki anlatım öncesi seviyesinde oyuncunun teatral bedeni oluşturma biçimidir.

> Kamae, No'dan Buyo dansına ve Kabuki'ye tüm geleneksel Japon tiyatrosu biçimlerinde temel duruştur. "Tavır" ya da "beden duruşu" anlamına gelir. Böylelikle tavır dendiğinde akla gelebileceklerin en mükemmel özeti, bedenin temel mimarisi olur. Japonca'da bu sözcüğü anlatan resim alfabesi harfleri (ideogram), başka bağlamlarda "yapıyı", "kurmayı" anlatmak için kullanılır. [...]
>
> Doğu kültürlerinin tiyatro deyimleri arasında başka sanat biçimleriyle, resim, yontu, mimarlıkla bağlantılı çok sayıda deyim bulunur. Bunlara bir örnek, sutradhara, "kapı ipi" anlamına gelir, ama aynı zamanda bir tiyatro kumpanyasının başı için kullanılır. Sözcük, öncelikle "mimar" (ölçüm yapmak için ip ya da metre kullanan anlamında) demektir. Bir tiyatro yöneticisi de aslında hem mimardır hem de kuklacının kuklanın iplerini tuttuğu gibi (kuklacıya da sutradhara denilir) oyunun iplerini elinde tutan yöneticidir. Sutra (ip ya da tel), bilimde anımsama metni anlamına da gelir. Bir tiyatro kumpanyasının yöneticisi aynı zamanda dram sanatının sutra'sını elinde tutan kapı ipidir.
>
> Bu çeşitli anlamları araştırırken hint tiyatrosunun büyük hayranı Gordon Craig, yönetmenin imgesini hem bir gösterimin hem de üstünkukla oyuncunun mimarı olarak yakalamayı başarmıştı. [41]

Doğulu sahne sanatlarına ait metaforlar 20. yüzyılın bir çok Batılı tiyatro insanı gibi Gordon Craig için de ilham kaynağı olmuştur. Metin tiyatrosunun karşısına hareket, müzik ve mimari öğelerine dayanan nesnel bir tiyatro fikri ile çıkması açısından fiziksel tiyatro için de önemli bir yerde durmaktadır. Oyuncular için ortaya koyduğu

---

[40] **A.e.**, s. 45
[41] **A.e.**, s. 64

üstün kukla (*übermarionette*) düşüncesi fiziksel ve ussal kapasitesi yüksek bir oyuncunun anlatım öncesi seviyesi ile açıklanabilir niteliktedir. Craig'in üstün kukla oyuncusu gündelik bedenini kişiselliğini yok ederek teatral bir bedene dönüştürmek zorundadır.

> [...] vücudunuzu bir makineye alçıya benzer ölü bir maddeye çevirebilirseniz o alçı da seyircilerin karşısında bulunduğu zamanın her anında size itaat edebilse; siz de Shakespeare'in şiirini (metnini) bir tarafa bırakabilseniz – siz kendi içinizdeki şeyden bir sanat vücuda getirebilirsiniz. [42]

Avrupa tiyatrolarında büyük etki yaratan bir çok tiyatro insanının çalışmalarında Doğulu sahne sanatlarından etkilerine rastlanabilmektedir. Buradaki örnekler Brecht, Grotowski, Brook... gibi isimlerle çoğaltılabilir. Doğulu sanatlardan etkilenerek nesnelliğin öneminin artması fiziksel tiyatronun evrensel dilinin metin tiyatrosunun karşısında yükselmesine ön ayak olmuştur. Bu yönelimin 20. yüzyıl içerisinde daha belirgin hale gelmesinde Batı biliminin ulaştığı noktanın belirsizlik ve yıkımla sonuçlanarak ilkel kökenlere dönme arzusuna yol açmasının da payı büyüktür.

Bundan sonraki bölümde sahnedeki oyuncunun fiziksel durumu, performans sırasında kurulan düzlemin kendine has gerçekliği içerisinde analiz edilmeye çalışılacaktır. Oyunculuğun evrensel kodları üzerinden kurulan fiziksel tiyatro ve bunun temelini oluşturan anlatım öncesi seviyesi fizik biliminin yöntemleri ile ele alındığında oyunculuk analizi ile ilgili ne gibi çıkarımlara ulaşılabileceği araştırılacaktır.

---

[42] Gordon Craig, **Tiyatro Sanatı Hakkında**, çev. Nureddin Sevin, Ankara, Milli Eğitim Basımevi, 1946, s.73

İKİNCİ BÖLÜM:
OYUNCULUĞA TERMODİNAMİK YASALAR ÜZERİNDEN BİR BAKIŞ

2.1. Bir Oyuncunun Sahne Üzerindeki Enerjisi

Fizik bilimi ve oyunculuk sanatı ile uğraşan kişiler temelde iki farklı yönelim içerisindedirler. Fizikçilerin gayesi anlamak, oyuncularınki ise anlatmaktır. Hem fizikçiler hem de oyuncular yöntemlerini uygulayabilmeleri için iletişimde bulunabilecekleri kendilerinden başka ikinci bir alana ihtiyaç duyarlar. Bu alan gözlemci konumundaki fizikçiler için tüm doğa iken gözlemlenen oyuncular için seyircidir. Bir fizikçi gözüyle oyuncuyu incelemek her iki kanalı da harekete geçiren bir durumdur. Oyuncunun sahne üzerinde yarattığı gerçeklik seyircinin algısına yönelen bir aktarım halindeyken fizikçi de seyirci konumunda bir yandan bunu algılarken bir yandan da analizde bulunabileceği yeni bir alan açılmış olur. Oyuncunun sahne üzerinde yarattığı gerçeklik bir yandan kaçınılmaz olarak uzay-zaman ve *nesnelerin dünyası* içerisinde incelenmek zorundayken bir yandan da sanatsal iddiası gereği yarattığı alternatif gerçeklik içerisinde ele alınmalıdır. Sahnedeki dünya kendi kuralları ve özgünlük iddiası olan ancak zorunlu olarak nesnel dünyaya bağlı kalan bir gerçekliktir. Tiyatro, fizik ve metafizik düzlemlerinin kesişiminde yer alır ve bu yüzden fizik yasalarından bağımsız incelenemeyeceği gibi sadece buna bağlı olarak da düşünülemez. Bu bölümde yapacağımız analizler bu düşünce doğrultusunda nesnel dünyayı açıklamakta kullanılan fizik yasalarının oyuncunun yarattığı alternatif gerçeklik üzerindeki izdüşümleri üzerinden incelenecektir.

Bu bölümde performans halindeki oyuncu bedeni ve seyirci ile ilişkisi fizik kanunları üzerinden yorumlanacaktır. Fiziğe ait yöntemlerin uygulanmasındaki amaç oyunculuk üzerinden bilimsel sonuçlara ulaşmak değil, fiziksel analizler vasıtasıyla oyunculuk ile ilgili sonuçlar elde etmektir. "Fizik yasalarının oyunculuk üzerindeki izdüşümleri" tabirini kullanmamızın sebebi de incelemede yasaların işleyişlerini

araştırmanın ihtiyaçları doğrultusunda esnetme mecburiyetimize dayanmaktadır. Tiyatro nasıl doğanın gerçekliğini bükerek sahnede yeni ve kendine has bir gerçeklik üretiyorsa bizim de onu incelerken araştırma metodumuzu benzer biçimde bükmemiz gerekmektedir. Mimesis eğer doğanın taklidiyse onu inceleyecek metodun da doğanın inceleme metodunu taklit etmesi gerekmektedir. Bu yüzden bizim araştırma boyunca bir araç olarak kullanacağımız *fizik* için, doğa yasalarını inceleyen fiziğin tiyatronun hayatı büktüğü eğime paralel olarak düzenlenmiş bir versiyonu tanımını yapabiliriz.

Fizik yasalarının sahne gerçekliği düzlemine taşınması bir önceki bölümde bahsedilen patafizik kuramının çokluevren teoremi ile benzerliği yorumu üzerinden düşünülebilir. Analiz yapılacak alan kurgusal bir gerçekliktir ve çoklu evrenlerin gözle görülür bir temsili gibi ele alınabilir. Öte yandan sahne gerçekliği, nesnel gerçeklik içerisinde temsil edildiğinden dolayı kurgusal gerçeklik ile içinde bulunduğu nesnel gerçeklik arasında fiziksel ve metafiziksel boyutları olan bir alandır.

Oyunculuktaki enerji kavramının klasik mekanik ve termodinamik yasaları bağlamında incelenmesi ile başlayacak bölümde oyuncunun hareketi ve *prezansı* ile ilgili yorumlar yapılacaktır. Devamında oyuncu bedeninin bir enstrüman olarak ele alınması üzerine farklı fikirler gözden geçirilerek zihin-beden ikiliği incelenecek ve beden zihin kontrolünde hareket eden fiziksel bir salınıcı olarak ele alınmaya çalışılacaktır. Fiziksel denklemler mümkün olduğunca matematikten arındırılmış ve sadeleştirilmiş bir şekilde belirtilmeye çalışılarak kavramların birbirleri ile ilişkilerinin altını çizmek adına kullanılacaktır. Bu noktada çalışmanın amacının fizik bilimi üzerine değil oyunculuk sanatı üzerine denemeler yapmak olduğu ve bu amaç doğrultusunda ilişkisiz görülen bazı kavramların araştırmaya dahil edilmeyeceği unutulmamalıdır.

Enerji, sahne üzerindeki oyuncuların performansları yorumlanırken oldukça sık kullanılan bir kavramdır. Performans değerlendirilirken "oyuncunun enerjisi çok yüksekti / düşüktü" benzeri açıklamalar anlaşılması kolay ancak açıklaması güç olan

gizemli bir anlam taşımaktadır. Eleştirilerde genellikle "oyuncunun iç enerjisi, sahne enerjisi, sahne ışığı, etkileyiciliği, sahne karizması vs." olarak söz edilen ancak açık ve net bir tanımı bulunmayan bu gizemli "enerji", kimi zaman bedenin mekanik olarak yaptığı işin miktarını (sahnede ne kadar kadar hareketli olduğu) anlatmak için kullanılırken kimi zaman da yapılan işten bağımsız olarak oyuncunun seyircide hissettirdiği duyguların yoğunluğunun bir ölçütü olarak ifade edilir. Oyuncu çok az hareket etmesine rağmen yüksek enerjili veya tersine yorucu bir performansa rağmen düşük enerjili olarak değerlendirilebilir. Bu durumda oyuncunun enerjisinin yaptığı *iş*'ten bağımsız bir şekilde ele alınması gerekliliği ortaya çıkar. İlerideki tanımında belirteceğimiz gibi *iş*'in de bir enerji formu olduğunu düşünürsek performans sırasında iki tür enerjinin ortaya çıktığından bahsedebiliriz: oyuncunun hareket ederken kullandığı mekanik iş enerjisi ve seyirci üzerindeki asıl etkiyi yaratması için sahip olması gereken aktörel enerji.

Oyunculuk eğitiminde hareket, dans, eskrim, akrobasi, mim vs. gibi bedeni disipline edecek türden çalışmalar yapan oyuncular anatomik olarak doğru hareket etmeyi, eylemlerini netleştirmeyi ve enerjilerini ekonomik kullanmayı öğrenirler. Oyuncu aldığı bedensel eğitim ile hareketlerinde minimum enerji harcamasına karşın seyirci tarafından yüksek enerjili olarak algılanmayı hedeflemektedir. Fark yaratacak enerji, gündelik hayatta harcanan enerjiyi gölgede bırakacak şekilde oyuncu tarafından oluşturulan ve seyirciye yansıtılan (projekte edilen) aktörel enerjidir. Oyuncu ekonomik olarak kullandığı enerjisini gündelik hayatın dışında bir gerçeklik yaratacak şekilde biçimlendirmelidir. Taviani'ye göre; oyuncunun enerjisini incelemek demek, oyuncuların kas ve sinir güçlerini gündelik dışı değişkenlere göre biçimlendirmede kullanabildikleri ilkeleri araştırmak demektir.[43] Oyuncunun sahnede dönüştürdüğü enerji bedenini gündelik hayattakinden farklı bir biçimde kullanması ile ortaya çıkmaktadır. Sahnede yaratılan yapay gerçeklik fonksiyonel bir beden kullanımı talep etmektedir. Aktörel enerji (*prezans*) oyuncunun sahne üzerindeki mevcudiyetini ve etki alanını belirleyen, oyun içerisinde yaratılan dünyadaki canlılığını ifade eden özel bir enerjidir ve oyunculuğun değerlendirilmesinde en önemli kriterlerin başında gelir.

---

[43] Barba & Saravese, **Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü,** s. 182

Oyuncunun enerjisi dilden ve metinden bağımsız evrensel bir özellik olduğundan bedensel ve kültürlerarası tiyatro araştırmalarının en önemli odak noktalarından biridir. 1979'da Eugenio Barba'nın girişimi ile kurulan Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu (ISTA) bu alanda birçok farklı kültürden tiyatro insanlarını bir araya getirerek önemli çalışmalara imza atmıştır.

Batılı anlamda oyunculuk konvansiyonel olarak ele alındığında genellikle aktörlerin gerçek hayatın bir yanılsamasını sahneye taşıması olarak algılanmaktadır. Bugünkü batılı oyunculuk sanatının temel tekniğini geliştiren Stanislavski, Chekov, Meisner gibi isimlerin ortak olarak yoğunlaştığı mesele oyuncunun canlandırdığı karakteri gerçeğe en yakın biçimde canlandırmasına dayanmaktadır. Kabuki, Butoh, No, Abhinaya, Beijing Operası vs. gibi çoğu geleneksel Doğulu sahne sanatı ise sahne üzerinde sentetik bir dünya yaratma düşüncesi üzerine kuruludur. Sahnede doğallık ve sentetiklik arayan bu iki yaklaşım Tiyatro Antropolojisi içerisinde kültür oluşturan/kültürden soyutlayan yöntemler olarak birbirinden ayrılır.[44] Bu iki yöntemi bir önceki bölümde incelenen metin tiyatrosu/fiziksel tiyatro ikiliği içerisinde ele almak mümkündür.

Geleneksel Hint sahne estetiği Abhinaya'da gündelik hayata dair olan enerji ile sahne enerjisini ayıran iki kavram bulunur, *lokadharmi* ve *natyadharmi*. Lokadharmi gündelik hayat içerisindeki doğal hareket şeklini ifade eder. Natyadharmi ise dansa ait olan, duyguları ifade etmek üzerine kodlanmış şiirsel ve stilize hareket biçimini tanımlar. Kültür oluşturan olarak sınıflandırdığımız tarz gündelik hayata benzer bir gerçekliği sahne üzerinde yeniden gerçekleştirmeyi amaçlar. Kültürden soyutlama tekniği ise aktörün abhinaya enerjisi ile sahnede sentetik bir gerçeklik yaratarak lokadharmi'den uzaklaşmasını hedeflemektedir.

Oyunculuk sanatı içinde ele alınışına göre enerji bedenin gündelik dışı kullanmaya dayalı özel teknik yöntemlerin sonucunda ortaya çıkan, oyuncunun belirleyebildiği, uyandırıp biçimlendirebildiği kişisel bir ısı yoğunluğudur.[45] Batı'da genellikle "enerji" kelimesi üzerinde bütünleşen kavram Doğu'da *prana, shakti, koshi, chikara, taksu, bayu* vs. gibi farklı anlamlar taşıyan çeşitli sözcüklerle açıklanır. Her bir

[44] **A.e.**, s. 147
[45] **A.e.**, s. 191

kavram doğada (ve dolayısıyla oyuncunun bedeninde) potansiyel olarak var olan ve oyuncunun sahnede şekillendirdiği kozmik enerjinin farklı disiplinler içinde farklı tavırlarda (*aspect*) ortaya çıkan formlarından bahsetmektedir. Doğulu geleneksel sahne sanatlarının çoğunda aktörel enerji ısı ile ilişkilendirilmektedir. Bu yaklaşım fiziksel ısı enerjisinin özellikleri ile birlikte düşünüldüğünde yeni yorumlar için kapı aralamaktadır. Dolayısıyla aktörel enerjiyi fizik bağlamında incelerken doğadaki ısı enerjisini incelediğimiz yöntem olan termodinamik fiziğe başvurmamız gerekecektir.

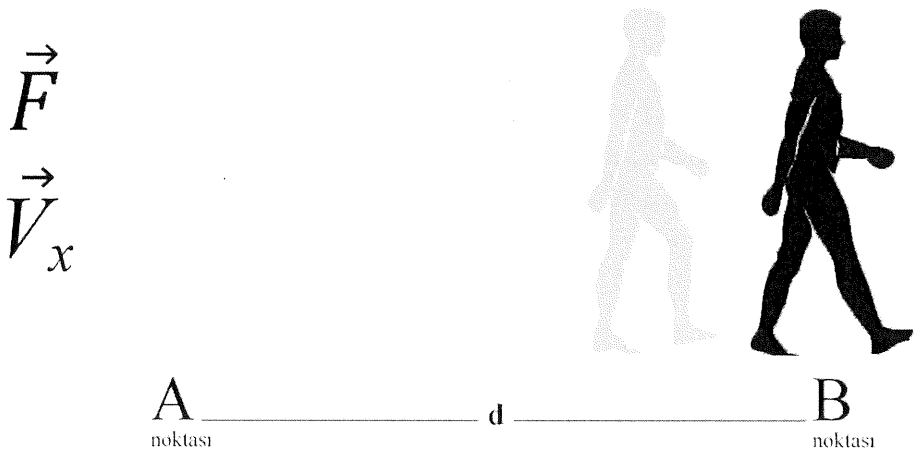
Oyuncunun bedeni ile mekanik olarak yaptığı işi ve aktörel enerjisini (*prezans*) birbirinden ayırarak inceleyeceğimizden dolayı harekete dayalı iş enerjisi için klasik Newton mekaniğine, aktörel enerji için de ısı enerjisini konu alan termodinamik fiziğe başvurmamız gerekecektir. Öncelikle oyuncunun sahnede yaptığı eylemi fizikteki iş, kuvvet ve enerji kavramları ile Newton'un hareket yasaları içerisinde ele almak incelemenin tutarlılığı adına faydalı olacaktır.

2.1.1. Mekanik Enerji

Enerji sözcüğü, maddede var olan ve ısı, ışık vs. biçimlerinde ortaya çıkabilen bir güç anlamına gelmektedir. Fizikte, enerji doğrudan doğruya gözlemlenememekle beraber kendi konumundan hesaplanabilen fiziksel sistemin geniş ve korunmuş bir özelliğidir. Pek çok biçime girebilmesinden dolayı enerjinin kapsamlı bir tanımını yapmak imkansızdır ancak en yaygın tanım şudur: Enerji, bir sistemin iş yapma kapasitesidir. Henüz ısıya, harekete veya başka tür bir enerjiye dönüştürülmemiş kapasiteye potansiyel enerji ($\mathbf{E_p}$, **U**) adı verilmektedir. Potansiyel enerji cisimlerin mevcut fiziksel durumları içerisindeki depolanmış enerji miktarıdır. Barajda biriken su, uçurumun kenarındaki bir kaya, gerilmiş bir yay, devreye bağlanmamış bir pil veya harekete hazır bir beden kullanılabilir potansiyel enerjiye sahiptir. Potansiyel enerji kullanılmaya başlayarak kütle harekete geçirildiğinde sistem iş yapmaya başlar. Fizikteki tanımıyla iş, kuvvetin yer değişim yönündeki bileşeninin etkisinin yer değiştirmeyle çarpımıdır ve enerji, iş ile aynı birimle ölçülür. Enerji işe dönüşebilmektedir dolayısıyla da iş enerjinin formlarından biridir.

Bir oyuncunun A noktasından B noktasına sabit ivmeli bir hızlanma ile yürüdüğünü düşünelim. Yürünen oyuncunun kütlesine: **m**, anlık hızına: $\mathbf{V_x}$ ortalama hızına: $\mathbf{V_{ort}}$, yürünen mesafeye: **d**, yürüme süresine: **t**, ivmesine: **a**, harekete geçiren kuvvete de: **F** diyelim. Bu durumda oyuncu, sürücü **F** kuvveti etkisinde harekete başladığında[46] Newton'un hareket yasalarına göre **F=ma** formulündeki **a** ivmesi ile hareket edecek, $\mathbf{V_{ort}=at/2}$ formulündeki $\mathbf{V_{ort}}$ ortalama hızına sahip olup, **d** mesafesin $\mathbf{t=d/V_{ort}}$ süresinde yürüyecektir. Bedendeki potansiyel enerji sistem harekete geçtiğinden dolayı süreç içerisinde kinetik enerjiye dönüşecek ve iş yapmaya başlayacaktır.

Şekil 1: Sahne üzerinde yer değiştiren oyuncu



F=ma

$\mathbf{V_{ort}=at/2}$

$\mathbf{t=d/V_{ort}}$

Formülleri basitleştirmek adına düz bir yoldan ilerlendiği düşünülürse burada yapılan iş (**W**); kuvvet (**F**) ve yolun (**d**) çarpımı olarak şeklinde ortaya çıkacaktır.

W=Fd

[46] F kuvveti kas sistemi tarafından bedeni harekete geçiren kuvvettir. Bedenin içerisinden etki etmesine karşın sürücü bir dış kuvvet olarak ele alınmalıdır.

Formülden de görülebileceği gibi işin gerçekleşmesi için bir yol boyunca kuvvet uygulanması gereklidir. İş yapmak için enerji gerekmektedir ve buradaki **W** kullanılan enerjinin işe dönüşmüş halini göstermektedir. İşe dönüşen kinetik enerjinin miktarı kuvvet ve yoldan bağımsız olarak incelenmek istenirse denklemde bir dizi yer değiştirme yapılarak iş, oyuncunun kütlesi ve hızına göre belirlenebilir. İşe dönüştürülen kinetik enerji;

$$W=Fd$$

$$V_{ort}=at/2,\ V_{ort}=d/t\ ,\ d=V_{ort}t$$

$$F=ma,\ d=at^2/2$$

$$W=ma^2t^2/2,\ W=m(at)^2/2$$

$$W=2mV_{ort}^2$$

$$V_x=at$$

$$E_k=mV_x^2/2$$

Yer değiştirme sona erdiğinde ivmenin sabit olması sebebiyle anlık hız olan V_x'in son değeri ortalama hız olan V_{ort}'un değerinin tam olarak iki katına ulaşacağından $V_x=2V_{ort}$ denkleme yerleştirilirse $W=E_k$ denkliği ortaya çıkacaktır.

$$W=E_k$$

$E_k=mV_x^2/2$ denkleminde oyuncunun hareket ederken işe dönüştürdüğü enerjinin miktarını kütlesinin ve hızının belirlediğini görüyoruz. Bu durum bize aynı zamanda oyuncunun sahnedeki mekanik enerjisinin momentumuna bağlılığını da ortaya koymaktadır.

$$P=mV$$

(P: momentum, m: kütle, V: hız)

Sahnedeki oyuncunun fiziksel anlamda yaptığı tüm iş bedenini (kütlesini) belli hızlarda belli yönlere doğru hareket ettirmektir. Dolayısıyla oyuncunun mekanik enerjisini belirtmek için momentum tek başına kullanılabilecek bir terimdir.

Oyuncunun momentumu –başka bir deyişle "devinirliği"-, mekanik enerjisinin temel belirleyicisidir.

Beden uzaydaki hareketini gerçekleştirmek için potansiyel enerjisinin bir kısmını kinetik enerjiye dönüştürmektedir ve herhangi bir **t** anındaki toplam enerjisi;

$$\mathbf{E(t)=U(t)+E_p(t)+E_k(t)}$$

E(t): Sistemin t anındaki toplam enerji

U(t): Sistemin t anındaki potansiyel iç enerjisi

$E_p(t)$: Sistemin t anındaki konumuna göre potansiyel enerjisi

$E_k(t)$: Sistemin t anındaki kinetik enerjisi

[E_p=mgh, m: kütle, g: yerçekimi ivmesi, h: yükseklik]

E_p şeklinde gösterilen potansiyel enerji cismin (bedenin) kütlesi, yerden yüksekliği ve yer çekimi ile ilgilidir ve dikey eksende incelenmesi gerekir. Bedenin dikey eksende yükselmesi (oyuncunun zıplaması veya bir yere tırmanması) veya serbest düşüş ile hızlanması gibi durumlarda kinetik enerjiye dönüşebilecek bir potansiyeldir ancak kütle (**m**) ve yer çekimi ivmesi (**g**) sabit olduğundan oyuncunun yüksekliği (**h**) değişmediği sürece $\mathbf{E_p}$ de sabit kalacaktır ve araştırmamıza ciddi bir etkisi olmadığından kullandığımız referans denklemlerde göz ardı edilebilir. Bizim için önemli olan sistemin iş yaparken dönüştürdüğü **U** ile gösterilen iç potansiyel ve hareket esnasında ortaya çıkan $\mathbf{E_k}$ olarak gösterilen kinetik enerjidir. Çünkü incelememizde hareketi sağlayacak olan kinetik enerji konuma bağlı olan $\mathbf{E_p}$'nin değil sürücü kuvvete kaynaklık edecek **U** enerjisinin bir dönüşümü olacaktır.

Yer değiştirmenin olmadığı sabit durumlarda $\mathbf{V_x=0}$ olacağından kinetik enerjiden de bahsedilemez;

$$\mathbf{E_k= mV_x^2/2}$$

$$\mathbf{V_x=0 \rightarrow E_k=0}$$

$$\mathbf{E(t)=U(t)+E_p(t)}$$

Dolayısıyla sabit durumlarda toplam **E** enerjisi tamamen **U** iç potansiyelle bağlantılıdır, hareket halindeyken ise $\mathbf{E_k}$ kinetik enerjisi de hesaba katılır. İş yapmakta olan hareketli bir bedenin kütlesinin ve hızının kinetik enerjisine etki ettiğini görmüştük. Kütle (**m**) süreç boyunca sabit kaldığından değişken **V(t)** hızının karesi $\mathbf{E_k(t)}$ anlık kinetik enerjiyi belirleyen en önemli etkendir. Oyuncu ne kadar hızlı hareket ederse kinetik enerjisi de o kadar yüksek olarak gözlemlenecektir. Enerji denklemindeki hız değişkeninin tek başına değil karesi ile etki etmesi küçük hız değişimlerinin bile kinetik enerji üzerinde büyük etkilere yol açabileceğini göstermektedir. Hız, oyuncunun sahne üzerinde seyirciye sunacağı ilk enerji olan mekanik enerjinin asal belirleyicisidir. Hız, belli bir sürücü kuvvet uygulanmış bedenin hareketinin sonucunda ortaya çıkan bir kavramdır. Hızın belirleyici unsuru bedendeki sürücü kuvvetin miktarıdır. Oyuncunun hareketini sürekli hale getirebilmesi için bedene sürücü bir kuvvetin uygulanması gerekmektedir.

$$\mathbf{F=ma}$$

$$\mathbf{a=V_x/t}$$

$$\mathbf{F=mV_x/t}$$

Tüm formüllerden çıkartabileceğimiz toplam sonuç şöyledir:

- Oyuncu bedeni bir sürücü kuvvet (**F**) eşliğinde hareket eder.
- Hareket eden beden süreç boyunca potansiyel enerjisini kinetik enerjiye dönüştürür ($\mathbf{U \rightarrow E_k}$) .
- Enerji dönüşümünde kütle ve hız (momentum (**P**)) belirleyici unsurlardır.
- Bir yol boyunca kuvvet uygulanan beden fiziksel anlamda iş (**W**) yapar, yapılan iş bedenin potansiyelden kinetiğe dönüştürdüğü enerji miktarına denktir.

Buraya kadar bahsettiğimiz enerji, kas sisteminin hareketi gerçekleştirmek için ihtiyaç duyduğu enerjidir ve *prezans* olarak söz ettiğimiz sahne üzeri enerjisinden

bağımsızdır.[47] Kinetik enerji sahnede hareket edenin bir oyuncu veya makina olmasından bağımsız olduğundan oyunculuk açısından herhangi bir ipucu sunmamaktadır. Oyuncunun seyirci üzerinde etki uyandıran sahne enerjisi oluşturduğu *prezans*ına dayalıdır ve *prezans* da oyuncunun iç enerjisinin kinetik enerjiye **dönüşmeyen** kısmı ile ilgilidir.

2.1.2. Sahne Enerjisi

Bu kısımda oyuncunun sahne üzerindeki aktörel enerjisi "presence" kavramı üzerinden incelenecektir. "Presence" kelimesi İngilizce'de aşağıdaki anlamlarda kullanılmaktadır:

1. Var olma, vuku bulma veya şimdiki zaman içinde bulunma durumu ya da gerçeği.
2. Var olan veya bir mekanda bulunmasına karşın görünmeyen bir kişi ya da şey.
3. Belirli bir yerde konumlandırılmış bir grup insan, özellikle asker veya polis.
4. Bir kişinin etkileyici tavrı veya görünüşü [48]

Tiyatro terminolojisindeki kullanımıyla tiyatronun "şimdi ve burada"lık koşulunu belirten "presence" kavramı, Türkçe'de sahnesel mevcudiyet, şu-anda-bulunuş, var'lık gösterme, şimdi ve burada'lık gibi kullanımlarla karşılanmaktadır.[49] Türkçe'de kelimenin anlamını yeterli derecede kapsayıcı bir sözcük bulunmadığından kavram bundan sonra *prezans* olarak kullanılacaktır. Dilbilimsel olarak yukarıdaki anlamları taşıyan *prezans* sanat eserleri yorumlanırken geniş bir çerçevede ele alınabilmektedir ancak bu çalışmada oyuncunun mekanik ve sahne

[47] Oyuncunun vokal performansı da ses tellerinin bir titreşimi sonucu ortaya çıkan ses dalgaları olarak ele alınabilir ancak konunun dağılmaması adına ses mekanik enerji konusunda çerçeve dışı bırakılmıştır. Ayrıca performans esnasında oyuncu bedeninin kütlesinde (m) de çok küçük değişiklikler gözlemlenebilir ancak bu değişimler orantısal olarak göz ardı edilebilecek seviyede olduğundan kütleyi sabit kabul etmek daha doğrudur.

[48] Çevrimiçi kaynak: https://en.oxforddictionaries.com/definition/presence , 13 Mayıs 2016

[49] Melike Saba Akım, **Richard Foreman Tiyatrosunda Perspektifsizlik: "Şimdi ve Burada"nın Ontolojisi**, yayınlanmamış makale

enerjisi ayrımı içerisinde, Power'ın "aurasal prezans"[50] olarak betimlediği sahne enerjisini temsil etmektedir. "Aurasal prezans" düşüncesi, oyuncunun temsil sürecinde ortaya çıkarttığı enerji alanını açıklamak adına kullanılmaktadır. Cormac'a göre; "[...] temsil eylemi *aracılığıyla* yaratılan aura fikri oyuncunun zanaatine ve "sahne prezansı"nın geliştirilmesine dayanır."[51]

Bahsi geçen *prezans* tamamen tiyatroya özel ve oyunculuk merkezli bir enerji formudur. Bu minvalde tiyatronun metin, dekor, kostüm, ışık vs. gibi diğer tüm bileşenlerinden ayrı tutularak oyunculuk sanatı içerisinde incelenmesi gerekmektedir. Oyuncunun bireysel olarak ürettiği *aura* benzeri sahne enerjisi, onun temsil içerisindeki varlığını kuvvetlendirerek seyirci için odak noktası haline gelmesini sağlayan bir araçtır. *Prezans*ın yoğunluk derecesi oyuncunun gündelik nesnel dünyayı teatral bir evrene dönüştürebilme gücünü belirler. "Prezansın gücü oyuncunun gerçeğin bütünselliğini kavrayıp eş zamanlı olarak icra edebilme ve onu seyirci için ulaşılabilir kılma yeteneğinde yatmaktadır." [52]

*Prezans*ı bir enerji formu olarak kabul etmek aynı zamanda kritik bir soruyu da beraberinde getirmektedir: Sahne enerjisi gerçekten fiziksel bir enerji midir?

Sahne enerjisini mistik çağrışımlarından sıyırarak incelenebilir bir biçime geçirmek için büyük bir önem taşıyan bu soruya evet veya hayır gibi kesin bir cevap vermek her halükarda eksiklikler içereceğinden doğru olmayacaktır. Sahne enerjisini herhangi bir fiziksel enerji gibi "kesin" ölçülerle hesaplanabilecek bir forma sokmak matematiksel olarak olanaksızdır; öte yandan bu durum *prezans*ın bağımlı olduğu parametrelerle birlikte formülize edilme ihtimalini ortadan kaldırmamaktadır. Başka bir deyişle bağlantılar denklemler üzerinden incelenebilmekte ancak denklemlerdeki değişkenlere kilogram, litre, volt vs. gibi ölçü birimleri ve net miktarlar yerleştirmek mümkün olmamaktadır. Bu nedenle tamamen pozitivist yöntemlere dayandırılan bir metod ile incelenememekle birlikte mantık çerçevesi içerisinde neden-sonuç bağlantıları kurulabilmektedir.

---

[50] Cormac Power, **Presence in Play: A Critique of Theories of Presence in the Theatre**, Amsterdam – New York, Rodopi, 2008, s. 47

[51] **A.e.**, s. 52

[52] Michael Vanden Heuvel, **Performing Drama/Dramatizing Performance: Alternative Theatre and the Dramatic Text**, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1991, s. 44

Sahne enerjisinin nesnel özellik taşıyıp taşımadığı sorusu gözleme dayalı bilimsel bir deney olarak incelendiğinde inceleyen bilim insanı tarafından "hayır" cevabını alabileceği gibi etkileyici bir sahne performansı sonrasında bu kez deney yapmayan aynı kişi tarafından "evet" yanıtını da alınabilir. *Prezans*ın oluşması gözlem yapılıp yapılmamasına göre farklılık gösterebilmektedir. Nesnel gerçekliğin sübjektif bir yorumla belirlenmesi yüzünden paradoks gibi algılanabilecek bu durum kuantum fiziği deneylerinde ortaya çıkan gözlemci yorumu ile açıklanabilir. Karmaşık görünen bu ifadeyi iki deney ile kısaca örneklendirmeye çalışalım.

1. **Çift Yarık Deneyi:** Çift yarık deneyi bize fotonun[53] madde veya dalga özelliklerini gösterme şeklinin gözlemciden kaynaklandığını göstermektedir. Foton iki farklı yapıda gözlenebilmektedir, hangi özelliğin ortaya çıkacağını ise gözlemcinin deney şekli belirlemektedir. Çift Yarık deney düzeneği fotonları tek tek gönderebilen bir ışık kaynağının önünde çift yarıklı bir levha ve onun arkasına da fotonların düşerek iz bırakacağı bir ekran konulması ile oluşturulur. Fotonlar, ekrana ayrık birer olay olarak ulaşmakta ve sanki sıradan parçacıklarmışçasına ayrı ayrı saptanabilmektedirler. Kuantum davranışındaki gariplik ise şu noktada ortaya çıkmaktadır: iki delikten sadece biri açıldığında, fotonlar beklendikleri bölgelerde bulunur. Fakat fotonlar yollanırken iki yarık da aynı anda açık tutulursa, fotonlar tek yarık açıkken bulundukları bölgelerde bulunmazlar. Fotonun yapmayı seçebileceği iki olası şey, her nasılsa birbirini götürmektedir. Bu tarz bir davranışa klasik fizikte rastlamak mümkün değildir. Ya birisi olmaktadır ya öteki; olması mümkün olan (önünde bir engel bulunmayan) iki olası şeyin ikisini de aynı anda elde edememektesiniz; çünkü birbirlerini yok etmek için her nasılsa birbirlerine tuzak kurmaktadırlar.[54] Bu deney bize gözlemcinin gözlemleme metodunun deneyin sonucunu değiştirebileceğini göstermektedir.

---

[53] Kuantum mekaniğine göre ışık, "foton" adı verilen parçacıklardan oluşmaktadır.
[54] EO (Haz.), **Çift Yarık Deneyinde Gözlemci, Bilinç ve Dolanıklık Kavramları**, haz. EO (Evrim Ağacı), 2012, (çevrimiçi) www.evrimagaci.org, 10 Nisan 2016

2. **Schrödinger'in Kedisi:** Schrödinger'in Kedisi olarak bilinen düşünce deneyi kuantum fiziğinin içerdiği paradokslu yapıyı ortaya koymaktadır. Bir kedi, bir şişe zehir ve radyoaktif bir kaynağın kapalı bir kutu içerisine konulduğu hayal edilir. Eğer radyoaktif ışıma gerçekleşirse bunu algılayacak bir aygıt zehrin şişesini kıracak ve kediyi öldürecektir. Bu deney makroskobik ortam (kedi) ile kuantum ortamının (radyoaktif ışıma) birleşmesi sonucunda ortaya çıkan karışıklığı vurgulamaktadır. Kuantum dalga fonksiyonu kesin sonuçlar yerine olasılıklar ortaya koyduğundan kedinin hayatta ve ölü olma ihtimalleri birlikte ortaya çıkar, başka bir deyişle kedi aynı anda hem ölüdür hem de diri. Deneyin sonucunu belirleyecek olan şey kutunun açılıp sonucun gözlemlenmesidir, dolayısıyla gözlemci olasılıklar evreninden ortaya çıkabilecek bir seçeneği alıp onu gerçek kılmaktadır. Ölçüm ve gözlem gerçeğin ne olduğu konusunda belirleyici rol üstlenmekte, gözlemci de gerçeğin belirlenmesinde etkin bir referans konumuna gelmektedir.

Bu iki deney birlikte düşünüldüğünde *prezans* ile ilgili teorik olarak iki sonuç ortaya koyabiliriz:

i. Sahne enerjisinin fiziksel bir enerji olup olmadığı yaklaşım biçimine göre değişkenlik gösterebilir.
ii. Gözlemcinin gözlem yapıyor olması gerçeğin belirlemesinde (hangi olasılığın gerçekleşeceğinde) rol oynar.

*Prezans*ın fiziksel varlığını kabul ederek devam etmek olasılıklardan bir seçim yaparak çalışmaya zemin oluşturmak anlamına gelmektedir. Bu durumun yanı sıra *prezans*ın fiziksel bir enerji olmaması kabulünde bile gösterdiği davranış benzerlikleri sayesinde "fiziksel bir enerjiymiş gibi" incelenmesi de mümkündür.

*Prezans*ın fiziksel bir enerji olup olmadığı sorusuna ne tür bir enerji olabileceği sorusu eklenebilir. Bu ikinci soru *prezans*ın fiziksel olarak hangi şekilde inceleneceğini belirleyecektir. Barba'nın, "bedenin gündelik dışı kullanımına dayalı özel teknik yöntemlerin sonucunda ortaya çıkan, oyuncunun belirleyebildiği, uyandırıp biçimlendirebildiği kişisel bir ısı yoğunluğu" şeklinde açıkladığı sahne

enerjisi, "ısı yoğunluğu" tanımı üzerinden değerlendirildiğinde, *prezans* termodinamik kavramlar üzerinden incelenebilecek bir enerji çeşidi olarak kabul edilebilir. *Prezans* birebir ısı enerjisi olarak ele alınamaz ancak aralarındaki büyük benzerlik sayesinde ısı enerjisi ile benzer biçimde incelenebilir. *Prezans*ı ısı enerjisinin bir türevi şeklinde ele almak özellikle Doğulu sahne sanatlarında rastlanan aktörel enerjinin ısı ile bağdaştırılması fikriyle de tutarlılık gösterir.

2.2. Prezans'ın Termodinamik Yorumu

Termodinamik kanunları fizikte ısı ve iş transferlerindeki işleyişi belirleyen dört temel kuraldır. Termodinamik dengeyi belirten temel kanun ilk iki kanundan sonra tanımlanmasına karşın onlardan önce yazılması gerektiğinden sıfırıncı kanun olarak adlandırılmıştır. *Prezans*ın yorumlanmasında sıfırıncı ve üçüncü kanunun ciddi bir yardımı olmaması nedeniyle bu çalışma içerisinde enerjinin korunumu ve yayılımı yorumlarını içeren birinci ve ikinci yasalardan faydalanılacaktır. Önceden de belirtildiği gibi bu yasalar mümkün olduğunca sadeleştirilerek ve oyunculuk alanında kullanılmaya uygun hale getirilerek kullanılacaktır. Dolayısıyla fiziksel bir ispat çabası içerisinde değil oyunculuk için bir analiz ve yöntemsel bir öneri olarak ele alınacaklardır.

2.2.1. Birinci Yasa

Termodinamiğin 1. Yasasına göre bir sistemin iç enerjisindeki değişim sisteme verilen ısı ile sistemin çevresine yaydığı enerjinin toplamına eşittir. Enerjinin korunumu olarak da adlandırılan bu yasaya göre enerji yoktan var edilemez, var olan enerji de yok edilemez ancak başka bir enerji formuna veya bir işe dönüştürülebilir.[55]

[55] Hareket formüllerinde potansiyel enerjinin kinetik enerjiye ve işe dönüştüğünü görmüştük. Bu bilgi ile birlikte iş'in de türüne göre bir ısı veya mekanik enerji olarak ortaya çıkabileceğini unutmamak gerekmektedir.

Oyuncu bedeni performansı boyunca hareket ederek iş yapan ve etrafına ısı yayan bir sistem olduğundan dolayı gözlemlenecek olan süreç ekzotermiktir.[56] Ekzotermik sistemler için ısı denklemi basitçe şu şekilde yazılabilir[57]:

$\mathbf{U_1-U_2=W+Q}$

$\mathbf{\Delta U=W+Q}$

U_1: Sistemin başlangıç enerjisi

U_2: Sistemin son enerjisi

$\Delta U= U_1-U_2$: Sistemin süreç boyunca harcadığı toplam enerji

W: Çevrim boyunca net iş alışverişi (sistemin yaptığı iş)

Q: Çevrim boyunca net ısı alışverişi (ortama yayılan ısı)

İncelememizde referans aldığımız sistem oyuncunun bedeni olduğundan; **ΔU** enerjisi bize oyuncunun performansa başlamadan önceki ve sonraki potansiyel enerjisi arasındaki farkı (**U1-U2**), başka bir deyişle performans sırasında harcadığı enerji miktarını göstermektedir (Oyuncu performans sırasında iş yaparak potansiyel enerji kaybettiğine göre $\mathbf{U_1 > U_2}$ olmalıdır). Formülden anlaşılacağı üzere harcanan enerji (**ΔU**) yapılan işin (**W**) yanı sıra bir miktar ısı enerjisi (**Q**) ortaya çıkmasına yol açmaktadır. İşe dönüşen enerji (**W**) önceki bölümden görüleceği gibi oyuncu bedeninin sürücü kuvvet altındaki hareketinden kaynaklanmaktadır. **Q** enerjisi ise yapılan işin yanında fiziksel anlamda "kayıp" bir enerjidir ancak oyuncunun yaydığı bir enerji olarak düşünüldüğünde *prezans*a dönüştürülecek enerji olarak ele alınabilir. Denklemdeki **W** enerjisi oyuncunun mekanik enerjisini temsil ederken **Q** enerjisi *prezans* olarak adlandırdığımız sahne enerjisinin kaynağını göstermektedir.

Termodinamik yasalara göre enerji kaybı olmadan bir iş yapabilmek mümkün değildir. **Q**, bir iş yapılırken harcanan enerjiden arta kalan miktardır. **Q** enerjisi

---

[56] Ekzotermik: Isı yayan

[57] Termodinamiğin birinci kanunu genellikle $U_2 - U_1 = Q - W$ şeklinde gösterilir ancak karışıklığa yol açmamak adına değişkenler mutlak değerleri üzerinden düşünülerek sadeleştirilecektir.

fiziksel anlamda olduğu kadar gündelik hayat düzeninde düşünüldüğünde de kayıp bir enerjidir. **Q**'nun ortaya çıkması için yapılması planlanan işin ihtiyaç duyduğundan daha fazla enerji harcanması gerekmektedir. İşlevselliğin ön planda olduğu gündelik hayat pratiği minimum enerji ile maksimum iş yapmayı amaçlamaktadır. Kolayca yapılabilecek bir işi, işe dönüşmeyecek (fazladan, kayıp) bir enerji ortaya koymak adına daha fazla enerji kullanarak yapmak ekonomik olarak anlamsız ve yorucu bir efordur. Dolayısıyla **Q** enerjisi gündelik hayat için zarar yaratan ve minimumda tutulması hedeflenen artık bir enerjidir.

> Gündelik vücut teknikleri genellikle "asgari çaba" ilkesini izler, yani bu en az enerji harcayarak en çok sonuç elde etmek anlamına gelmektedir. Gündelik-dışı teknikler ise bunun tam aksine enerjinin israf edilerek harcanmasına dayanır. [58]

Gündelik hayat için pragmatik değer taşımayan "artık" **Q** enerjisi, performans esnasında sahnede gündelik dışı bir dünya kurmayı amaçlayan oyuncunun malzemesi haline gelir.

> [...] performans alanı içerisinde bir yerden başka bir yere giden bir balerin, A noktasından B noktasına varmak için gerekli bir dizi karmaşık eylemi gerçekleştirirken, sıradan bir kişinin "gündelik tavır" modunda aynı mesafeyi kat ederken harcadığından çok daha fazla enerji "israf edecektir".[59]

A noktasından B noktasına giden balerinin performans sırasında harcadığı enerji fiziksel anlamda yaptığı işten çok daha fazladır ve aradaki farkı ortaya koyan kayıp enerji onu gündelik hayattan oyun dünyasına yükselten *prezans*ının kaynağını oluşturmaktadır.

Q enerjisi ilk planda *prezans* olarak ortaya çıkmamaktadır. (Eğer öyle olsaydı gündelik hayat içinde yapılan tüm eylemlerin yapan kişiye aktörel bir alan sağlaması

---

[58] Eugenio Barba, **The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology**, çev. Richard Fowler, London, Routledge, 1995, s. 15

[59] Cormac Power, **Presence in Play: A Critique of Theories of Presence in the Theatre,** s. 76

gerekirdi.) **Q** oyuncunun yaptığı işten arda kalan bir enerjidir ve performans süresince şekillendirilebilir. **Q**, *prezans*a dönüşebilmesi için oyuncu tarafından işlenmesi gereken bir hammadde veya kaynak olarak düşünülebilir. Bu nedenle *prezans* için ısı enerjisinin bir alt fonksiyonu demek daha doğru olacaktır;

$$f(Q) = \pi$$

f(Q): oyunculuk eylemi

π: *prezans*

Q, gündelik dışı aktörel enerjiye dönüştürülebildiği takdirde oyuncunun etki alanını oluşturan *prezans*a (**π**) denk gelmeye başlar. ***f*(Q)** fonksiyonu tam olarak **oyunculuk işini** ifade etmektedir. Oyuncunun performans sırasında icra ettiği –ve denklemde *f* fonksiyonu ile ifade edilen- teknik **Q** enerjisini **π**'ye dönüştürmektir. **Q**'nun *prezans*a dönüştürülmesi oyuncunun sıradanlıktan kurtularak etkileyici bir sahne figürüne yükselmesini sağlar. *Prezans*a dönüştürülebilen enerji miktarı oyuncu tarafından sahnede kurulan üst gerçekliğin yoğunluğunu belirler. Yapılan işin yanında fiziksel olarak işlevsiz kalan kayıp enerji yalnızca belli bir süre boyunca *prezans*a çevrilebilir. *Prezans,* "gündelik dışı" oluşan bir enerjidir ve gündelik hayatın kültüründen soyutlanan bedenin sahneye özgü, "şimdi ve burada"ya ait yeni ve geçici bir –kültür- oluşturmasını sağlar. Tiyatronun "şimdi ve burada"ya ait olma özelliği ile birlikte gelen tekrarlanamazlık ilkesi *prezans*ın da geçici bir süre için ortaya çıkabilmesine neden olmaktadır. Başka bir açıdan bakılacak olursa *prezans*ın belli bir süre boyunca kalıcılığını koruyabilmesi tiyatronun sahne üzerinde kurduğu yapay gerçekliğinin zamansal sınırlarını belirlemektedir.

ΔU=W+Q Denkleminin sağ tarafında yer alan mekanik iş ve *prezans* değerlerinin birbirinden bağımsız olması önemlidir, bu bağımsızlık oyuncunun sahne enerjisinin sahnede ne kadar hareket ettiği ile ilgili olmadığını açıklamaktadır. Denklem ayrıca seyircide etki yaratmak için dönüştürülmesi gereken enerji miktarının (**Q**) oyuncunun kullandığı potansiyel enerjiden (**ΔU**) kaynaklandığını da göstermektedir. Dolayısıyla *prezans* (ve mekanik enerji) oyuncunun potansiyel iç enerjisinin bir dönüşümüdür. Oyuncunun yaptığı işin yanında fazladan harcadığı enerji ile seyirci üzerinde etki

bırakması Doğulu sahne sanatlarında oldukça sık kullanılan ve seyirci tarafından açıkça hissedilebilen bir olgudur.

> Kathakali, Noh Tiyatrosu ya da Beijing Operası'nda yer alan oyuncuları izlerken onların oynadıkları rolü destekleyen bir iç enerjiye sahip olduklarını hissederiz. Genellikle bu iç enerjinin performansta kullanılan enerjiden daha büyük ve muazzam bir gizli potansiyele sahip olduğunu hissederiz.[60]

Martin'in de belirttiği gibi oyuncuların sahnede yaptıkları hareketlerin, (başka bir deyişle mekanik enerjilerinin) yanında onlara destek olan bir iç enerjiden bahsetmek mümkündür. Gözle görülen kısım **W=Fd** ile belirtilen kinetik enerjinin işe dönüşmüş haliyken gözle görülmeyen kısım **Q**'nun **π**'ye dönüşümü olarak ortaya çıkan *prezans*tır. Oyuncunun yaptığı işten daha büyük bir enerji harcıyor olarak görülmesi iç enerjinin *prezans*a dönüşümünden kaynaklanmaktadır.

> Noh Tiyatrosu'nda şöyle bir ilke vardır: Kalbinde on hisset ama bedeninde sadece yedisini göster. Bu ilke seyircinin herhangi bir anda sürekli daha fazlasının mümkün olduğunu hissetmesi; bir potansiyel ve hatta neredeyse bir tehlike sezmesi gerektiği ima eder. [61]

Kalbinde on hissedip bunun sadece yedisini seyirci ile paylaşan aktör imgesi **ΔU=W+Q** denkleminin şifreli ve mistik bir metaforu olarak karşımıza çıkar. Bu düşünceyi denkleme yerleştirirsek; oyuncunun kalbinde hissettiği 10 harcadığı enerjiye (**ΔU**), seyirciye gösterdiği 7 yapılan işe (**W**), saklanan 3 de *prezans*ına (**Q**) denk gelmektedir. Esasen **Q** enerjisi saklanmanın aksine oyunculuk tekniği ile **π**'ye dönüştürülüp yoğun bir şekilde seyirciye yönlendirilmektedir; ancak görsel olarak algılanamadığından dolayı algılayıcısı tarafından saklı bir enerji olarak düşünülmektedir. Oluşturulan *prezans* (**π**) yapılan işin (**W**) dramatik değerini yükseltmekte, seyircide gizli bir potansiyel hissettirerek gerilim yaratmaktadır. Gizli kalan potansiyel "henüz bir şey olmamasına karşın her an bir şey olabilir" hissi ile

---

[60] John Martin, **The Intercultural Performance Handbook**, New York, Routledge, 2004, s. 12
[61] **A.e.**, s. 12

birlikte merak ve takip arzularını uyandırmaktadır. İşe dönüşmeyen potansiyel korunarak ***f*(Q)** fonksiyonu ile *prezans*a çevrildiğinde "olabilecek olan"ın potansiyeli seyircinin zihninde takip edilebilir izlenceye dönüşür. Yeni oluşan izlence oyuncunun hareketlerinden doğan mekanik işten faklı bir düzlemde cereyan eder. Etkinin gücünü sağlayan hareketin büyüklüğü değil, hareketin merkezden gelen itkisi ve konsantrasyon derecesidir.[62] Oyuncunun konsantrasyonu **Q** enerjisinin *prezans*a (**π**) dönüşmesini sağlamaktadır. *Prezans*ın bu yorumu içerisinde hareketsizlik durumunda (**W=0**) bile oyuncunun konsantrasyonu sayesine çevresinde etki bırakacak bir enerji yayması mümkündür.

> Bu enerji sadece büyük bir aksiyonda görünmek durumunda değildir. Tamamen hareketsiz ancak vücudunun her bir parçasında bu enerjiyi koruyan, hedefine kilitlenmiş bir kedinin harekete geçmeden önceki pozundaki enerji de buna benzer. Bu poz bir oyuncu için mükemmel bir başlangıç imgesidir. Tamamen hareketsizlik halinde bile muhafaza edilen muazzam bir enerji bulunmaktadır. [63]

Bu miktarlar ile orantısal olarak oynamanın mümkün olduğu, hareketsiz durarak fiziksel anlamda hiçbir iş yapmadığı halde dönüştürdüğü potansiyel enerjisini çok güçlü bir şekilde projekte edebilen kedi örneği ile gözlemlenebilmektedir. Performansı sırasında sabit durarak hiçbir iş yapmayan ancak *aura* olarak *prezans*a sahip olan bir oyuncunun denklemini yazmaya çalışalım;

$$\Delta U=W+Q$$

$$V_x=0 \rightarrow d=V_xt=0 \rightarrow W=Fd=0 \rightarrow \Delta U=Q$$

$$f(Q)=f(\Delta U)=\pi$$

Denklemden görülebileceği üzere hareketsiz bir oyuncu herhangi bir anlık hıza (V_x) ve yer değiştirmeye (**d**) sahip olmadığı zaman yaptığı iş (**W**) 0'a yaklaşmaktadır.[64]

---

[62] Litz Pisk, **Aktör ve Bedeni**, s. 4

[63] John Martin, **The Intercultural Performance Handbook**, s.12

[64] Bir oyuncunun fiziksel olarak tamamen hareketsiz olması pratikte mümkün değildir, çok küçük hareketler göz ardı edildiğinde denklemi basitleştirmek adına hızın 0'a yaklaşımı ($\lim_{V\to 0} V$) yerine V=0 olarak gösterilmiştir. Diğer denklemler de benzeri biçimde karışıklığa yol açmamak adına limit formulü olarak değil mutlak 0 olasılığı üzerinden yazılmıştır.

Hareketsiz (veya denkleme dahil edilemeyecek kadar az iş yapan) oyuncu fiziksel anlamda iş yapmamakta ancak kullandığı iç potansiyelinden ($\Delta \mathbf{U}$) kaynaklı bir **Q** enerjisine sahip olmaktadır. Hareketsiz bir oyuncuyu izlenebilir kılan tamamen **Q**'ya dönüştürülen iç enerji miktarıdır ($\Delta \mathbf{U}$). Hiç hareket etmeden de oyunculuk işlevinin gerçekleştirilebilmesi $\mathbf{W=0}$ olan durumda $f(\Delta \mathbf{U})= \pi$ fonksiyonunun *prezans* ortaya koyması ile açıklanabilmektedir.

Hareketsiz oyuncunun kendini izlenebilir kılacak şekilde *prezans* oluşturabilmesi oldukça yoğun konsantrasyon isteyen bir durumdur. Oyuncunun performans halinde alışık olduğu "artık" **Q** enerjisini kullanarak *prezans* oluşturması ($f(\mathbf{Q})= \pi$) hareketsiz durumda tamamen iç enerjisinden kaynaklı hale dönüşmektedir ($f(\Delta \mathbf{U})= \pi$). Hareketsiz oyuncu *prezans*a sahip olmak adına bedeni ile oluşturacağı postür içerisinde kritik bir denge durumunda durmalıdır. Kurulacak kritik denge iç enerji üzerinden çatışma oluşturabilecek kalitede olmalıdır. Marcel Marceau'nun gösterilerinde oyun isimlerinin yazılı olduğu kartonu sahnede tek başına hareketsiz olarak tutan Pierre Verry'nin performansı bu durumun net bir örneği olarak ele alınabilir:

> Bir Marcel Marceau gösterimi izlemiş olan herhangi biri, bir an için de olsa durup Marceau'nun numaraları arasında bir sonraki parçanın başlığının yazılı olduğu bir kartı tutarak sahnede tek başına beliren pantomimcinin garip yazgısı üzerine mutlaka düşünmüştür. Evet, pantomim sözsüz bir biçimdir denebilir ve sessizliği bozmamak uğruna başlıklar bile sözsüz olarak verilmelidir. Ama neden bir pantomimci, bir oyuncu ilan tahtası gibi kullanılsın? Bu, onun umutsuz bir durumda tutsak olduğu ve hiçbir şey yapmadığı anlamına gelmez mi? Marceau'nun başlık kartlarını yıllarca sunan Pierre Verry, bir gün sahnede göründüğü kısa an içinde hiçbir şey yapmadığı –ve yapamadığı- sırada en yüksek derecede sahne varlığını elde etmek için nasıl çabaladığını anlatmıştı. Bunu başarmanın tek yolunun kartı tutma duruşunu mümkün olduğunca güçlü, mümkün olduğunca canlı kılmak olduğunu söylüyordu. Sahnedeki birkaç saniyesi içinde bu sonuca ulaşmak için uzun bir süre "tehlikeli denge"sini bulmak için dikkatini yoğunlaştırması gerekiyordu. Hareketsizliği, durağan değil dinamik bir hareketsizlik oluyordu. Üzerinde çalışabileceği herhangi bir şeyi olmadığından Verry'nin kendine en özlü olana indirgemesi gerekiyordu. En özlü olanın denge değişimi olduğunu bulmuştu. [65]

[65] Barba & Saravese, **Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü,** s. 18

Bu örnekte Verry'nin yaptığı "oyunculuk işi"nin, "tehlikeli denge"si içerisinde sabit ve güçlü durması olduğu söylenebilir. $f(\Delta U)= \pi$ denklemi üzerinden düşünülürse Verry'nin iç enerjisini (ΔU) *prezans*a (π) dönüştüren işin ($f(\Delta U)$) anlattığı konsantrasyon seviyesini oluşturup korumak olduğu görülmektedir. Konsantrasyon bedende ve zihinde birlikte oluşturulmalıdır. Düşünce gücü ile zihinde oluşturulan imajinasyonlar da iç enerjinin *prezans*a dönüşümü olarak ele alınabilir. Eylem halinde olmamasına rağmen düşünce dünyasında aktif bir şekilde oyunculuk eylemini gerçekleştirmeye devam etmek $f(\Delta U)= \pi$ fonksiyonunda ΔU'nun yerine zihinsel bir enerji kaynağı yerleştirmek olarak ele alınabilir. Kichiwaemon örneğinde *prezans* kurmak için gerçekleştirilen oyunculuk eyleminin zihinsel bir süreç içerisinde ortaya çıkışını görürüz:

> Kabuki oyuncusu Kameko Kichiwaemon on yedinci yüzyılda oyunculuk sanatı üzerine Kulaklarda Toz başlıklı bir yapıt kaleme almıştı. Bazı gösterimlerin belli anlarında tek bir oyuncu dans etmekte, ötekiler seyirciye sırtlarını dönerek rahat durmaktadır, der. "Ben rahatlamam, tüm dansı kafamda yaşarım," diye yazar. "Öyle yapmazsam, sırtımın görüntüsü seyirciye ilginç gelmez," der. [66]

Örneklerden de görülebileceği üzere oyunculuk işi olarak tanımladığımız f fonksiyonu çeşitli durumlar içerisinde çeşitli yöntemlerle ortaya çıkabilmektedir. f fonksiyonu, Stanislavski tekniğinden faydalanan bir oyuncu için *fiziksel eylemler* metodunu sahnede uygulamak olabileceği gibi bir Kyogen oyuncusu için *hippari hai*'ye odaklanmak veya bir Noh aktörü için *suriyashi*'yi kullanmak olarak ortaya çıkabilir. Doğulu veya Batılı tüm oyuncuların etkileyiciliklerini arttırmaları ve sahneyi gündelik hayat gerçekliğinden bir üst kademeye taşıyabilmeleri için *prezans*a gereksinimleri vardır. Oyuncuların sahne üzerinde yaptıkları mekanik işin ($\mathbf{W}$) yanı sıra teatral bir oyunculuk eylemine ihtiyaçları vardır (f); bu oyunculuk eylemi, oyuncuların iç potansiyellerinden kaynaklanan ve temsil süresince harcanan enerjinin (ΔU) seyirciyi *aura*sı içine alarak etki altında bırakacak *prezans*larına (π) dönüşmesini sağlar.

---

[66] **A.e.**, s. 24

Mekanik işe çevrilmesi mümkün olmayan ve f fonksiyonu üzerinden *prezans*a dönüşebildiğini ifade ettiğimiz kayıp **Q** enerjisinin yayılma biçimi ise termodinamiğin ikinci yasası olan "entropi" ilkesi çerçevesinde ele alınmalıdır.

2.2.2. İkinci Yasa (Entropi)

Termodinamiğin ikinci yasası evrenin işleyiş biçimini oldukça zarif bir biçimde açıklayan entropi kavramıdır. Entropinin etkilerini fizikten siyasete, teolojiden istatistiğe kadar bir çok alanda gözlemlemek mümkündür. Oldukça geniş bir anlam taşıyan entropi kavramı en basit açıklaması ile düzensizliğin sürekli olarak artma eğiliminde olduğunu göstermektedir. Nesnelerin düzenli koşullardan düzensiz koşullara yönelmesi evrenin en temel özelliklerinden biridir. Kullanılan "düzenli" ve "düzensiz" sözcükleri normal yaşamdaki anlamları ile kullanılmayan fiziksel terimlerdir; Feynman'ın deyimiyle: "her şey bir yanda ve her şey öbür yandadır veya birbirine karışmışlardır, düzen ve düzensizlik bunu ifade eder".[67]

Entropi yasasına göre kainattaki her şey, kendini minimum enerji ve maksimum düzensizliğe çekmek ister. Mümkün olan en düzensiz durum enerjinin en az ve çevreye en çok dağılmış olduğu durumdur. Evren enerjinin tek bir noktada yoğunlaşmasını değil fırsat bulduğu anda en düzensiz koşulu sağlayacak şekilde dağılmasını ister. Entropi yapısı itibariyle tersinemez biçimde tek yönlüdür, bu yüzden de sürekli artış halindedir. Doğada hiçbir olay kendiliğinden düzenli hale gelemez. Yere düşüp kırılan bir fincanın parçalarının kendi kendine tekrar bir araya gelmesini bekleyemeyiz. Masanın üzerinde üst üste duran kağıtlar rüzgar ile etrafa saçıldıktan bir süre sonra toplanmalarını beklemek anlamsızdır. Bir kap suyun içine atılan bir damla boyanın yayılarak suyun rengini değiştirmesi şaşırtıcı olmaz ancak rengi değişen suyun zamanla berraklaşması ve boyanın tek bir noktada tekrar yoğunlaşması beklenemez.[68] Entropi aynı zamanda *zaman oku*nun yönünü belirtir. Entropinin devamlı olarak artması, zamanın asimetrik ve tersinemez bir şekilde geçmişten geleceğe doğru ilerlemesini, daha doğrusu geçmiş, şimdiki zaman ve

[67] Richard P. Feynman, **Fizik Yasaları Üzerine**, çev. Nermin Arık, İstanbul, ALFA, 2015, s. 129
[68] **A.e.**, s. 123-131

gelecek konseptlerinin oluşmasını sağlar. Bu tek yönlü ilerleyiş algılanan tüm evrenin varoluş biçimini belirlemiştir. Entropinin zamanın oluşum kaynağı olması göz önüne alındığında, sürece bağlı ve dinamik bir sanat olan tiyatro ile diğer sanatlardan daha derin bir ilişki içerisinde olduğu da söylenebilir.

Entropi bir sistemin mekanik işe çevrilemeyecek termal enerjisini temsil etmekle birlikte termodinamik sistemlerde ısının yüksek enerjili noktadan düşük enerjili noktaya doğru zorunlu yayılışını açıklamaktadır. Oyunculuk ile kuracağımız ilişkisi *prezans aurası*nın yayılma biçimi ile ilgilidir. Birinci yasayı incelerken oyuncuyu ekzotermik bir süreç içerisinde etrafına ısı yayan ve yaydığı ısıyı *prezans*a çeviren bir sistem olarak ele almıştık. İkinci yasa yayılan bu ısının seyirciye yönelimini açıklamaktadır.

Entropi ilkesine göre enerjinin yoğun olduğu yerden seyrek olduğu yere doğru gitmek istediğinden bahsetmiştik. Bu yüzden; nehrin üzerine kurulan bir barajın kapakları açıldığında depolanan su biriken potansiyelini dağıtmak için tüm gücüyle etrafa yayılacaktır, çok fazla şişirilmiş bir balonun içindeki gaz balonu patlatarak yayılmak isteyecektir, çok fazla gücü üzerinde toplayan faşist bir siyasi liderin ardından çoğulcu demokrasi yükselecektir... Birikmiş enerji merkez noktasında en yüksek seviyede olup kuvveti merkezden uzaklaştıkça azalmaktadır. Isı bazında örneklendirmek için ocakta kaynatılan bir kap suyu ele alalım. Ateşin üzerinde duran kap ısı kaynağından daha düşük enerji seviyesinde olduğundan ısı transferi ocaktan kaba doğru olur. Kap ısındıkça enerji kabın içerisindeki daha düşük enerjide bulunan suya aktarılır ve su molekülleri titreşerek hareketlenmeye (kaynamaya) başlar. Kaynayan su biriktirdiği enerjiyi yaymak için buharlaşmaya başlar ve çevresine sıcak su buharı olarak yayılır. Tüm bu aşamalarda ısının yayılım yönü enerjinin yoğun olduğu taraftan (kaynaktan) seyrek olduğu alana (çevresine) doğrudur. Bununla birlikte ısı yoğunluğu kaynağa en yakın alanda en yüksekken kaynaktan uzaklaştıkça azalmaktadır. Birikmiş enerjinin boşalması depremler ve yanardağ patlamalarında da gözlemlenebilir. Önceki örneğe benzer biçimde fay hattına en yakın yerde titreşimin en yüksek uzaklaştıkça daha az veya yanardağ ağzında sıcaklığın en yüksek uzaklaştıkça daha az olduğu gözlemlenebilir. Oyuncuyu performansı sırasında ısı yayan bir kaynak olarak ele alırsak verilen örneklere benzer bir bağlantı kurmak

mümkün olur. Oyuncu sahnede işe çevrilemeyen ısı enerjisini oyunculuk eylemi ile *prezans*a çevirmekte ve bunu enerji olarak etrafına yaymaktadır (projekte etmektedir). Dolayısıyla oyuncudan çevresine bir enerji yayılımı gözlemlenmektedir. Yayılan enerji oyuncu tarafından seyirciye doğru yönlendirilmektedir. Buradaki duruma iki farklı yönden bakılabilir; oyuncu seyirciye doğru enerjisini projekte etmektedir ve/veya seyirci gelen enerjiyi soğurmaktadır. Tiyatro durumunun ortaya çıkabilmesi için bu iki koşulun sağlanması gerekir.

Entropi tiyatroda iki temel olayda net olarak gözlemlenebilir. Öncelikle bildiğimiz doğayı yaratan zaman kavramımızı şekillendirdiğinden geçmiş-şimdiki zaman-gelecek algılarının kaynağıdır. Entropi olmasaydı bildiğimiz türde bir yaşamdan söz etmek mümkün olmayacağından bu madde bire bir ilişkili gözükmeyebilir ancak tiyatronun şimdiki zamana bağımlılığı ve süreç içerisinde oluşması nedeniyle zamanla olan ilişkisinin diğer sanat dallarından ayrı düşünülmesini gerektirir. Tiyatro her anında zamanla ilişki içerisinde olan ve statik olarak düşünülemeyecek bir sanattır. İkinci olay olarak oyuncunun enerji yayılımının seyirciye ulaşmasından bahsedilebilir. Enerjinin yoğun olan bölgeden seyrek olan bölgeye doğru ilerleme eğilimi oyuncunun iç enerjisinden dönüştürüp yayınladığı *prezans*ın seyirciye ulaşmasını sağlamaktadır.

Oyuncunun dönüştürdüğü ısı enerjisinin sahneden seyircilere doğru yayılarak onları etkilemesi, en yakında olanlara en kolay ulaşırken mesafe uzaklaştıkça etkisini kaybetmesine yol açmaktadır. Mesafenin artması ile etkinin azalması elbette ki seyircinin duyu organlarının sahneden uzaklaştıkça algılama imkanlarının azalması ile doğrudan ilişkilidir ancak tek etken bununla sınırlı değildir. Bir temsili sahnenin çok uzağından kulaklık ve sahne dürbünü ile izlemek duyma-görme problemlerini ortadan kaldırabilir ancak enerji ile kurulan organik bağ sahnedeki *prezans* kaynağı oyuncudan uzaklaştıkça kaybolur. Kaydedilmiş bir temsilin televizyon ekranından izlendiğinde etkisini yitirmesi de buna benzer bir durumdur. Organik bir etki yaratabilmek için seyircilerin oyunculardan çok uzaklaşmaması gerekmektedir. Barba kendi tiyatrosunda bu mesafeye bir sınır çekerek limiti on metre olarak belirler.

> Bir başkasının hareketi izleyicisinde aynı eylemin kendi deneyimini uyandırır. Görsel bilgi izleyicide vücut bulan kinestetik bir bağ üretir. Kinestezi kendimizin olduğu kadar başkalarının da hareket ve gerilimlerinin bedenimizdeki içsel algılanımıdır. Bu da, oyuncunun bedenindeki gerilimlerin ve değişikliklerin yaklaşık on metre mesafe içerisinde bulunan seyircinin bedeni üzerinde anlık etkiler uyandırdığı anlamına gelir. Eğer mesafe bundan fazlaysa bu etki azalır ve kaybolur. Odin Tiyatrosu'ndaki seyircilerin oyunculardan sadece birkaç metre mesafede oturtulmalarının bir sebebi de budur.
>
> Görsel ve kinestetik birbirinden ayrılamaz: Seyircinin gördüğü şey, farkında olmaksızın gördüğü şeyin yorumunu etkileyen bedensel bir tepki ortaya çıkartır. Oyuncu/dansçının dinamizmleri ile seyircinin dinamizmleri arasındaki bu bağ "kinestetik empati" olarak tanımlanır. "Organik" olandan kastım, oyuncu tarafından kullanılan tarz ya da yöntem ne olursa olsun kinestetik bağı ortaya çıkartan ve seyirci için duyusal açıdan ikna edici eylemlerdir. [69]

Barba oyuncunun seyircide izlediği görüntünün ötesinde biyolojik bir etki yarattığını öne sürer. Algılayıcı tarafından bilinç dışı bir yönden hissedilen *kinestetik empati* oyuncunun seyirciye gönderdiği şifreli bir sinyale benzemektedir. Bu sinyalin kuvveti ise ancak belli bir mesafe içerisinde değerlendirilebilmektedir. Entropi yorumu üzerinden şöyle bir ifade kullanmak mümkündür: Oyuncunun belli bir etki alanı vardır ve *prezans*a dönüştürdüğü enerji seyircide ancak bu alan içerisinde yakından uzağa doğru zayıflayan bir şekilde etki edebilir. Isı adeta etrafına lav saçan bir volkan ağzı gibi merkeze yakın yerlerde yüksek, uzaklaştıkça azalarak hissedilmektedir.

Tüm bu önermeler; enerji dönüşümü içerisindeki birçok etmeni ihmal etmenin yanı sıra, deneysel olarak gözlemlenmesi ve fiziksel hesaplamalarının yapılması mümkün olan denklemler sunamaz. Tam olarak hesaplanmaları mümkün olsaydı bile *prezans*ın seyircideki etkisinin skaler olarak ölçülebilir bir değer olmamasından dolayı elde edilecek sayısal sonuç bir işimize yaramayacaktı. Tiyatronun seyircide uyandırabileceği naiflik, kırılganlık, şiddet, acıma, iğrenme vs. gibi hisler için bir ölçüm baremi kullanmak mümkün değildir. Ancak tüm bu hislerin neden-sonuç ilişkisi içerisinde nasıl oluşturulabileceği, hangi etkinin yaratılması için nasıl bir

[69] Eugenio Barba, **On Directing and Dramaturgy: Burning the House**, Oxon, Routledge, 2010, s. 23

yöntem izleneceği bağımlı oldukları parametreler düşünülerek denklemler yardımıyla incelenebilir.

*Prezans*ın önerdiğimiz şekildeki hesabının fizik bilimsel olarak boşa kürek çekmek gibi gözüktüğü bir gerçektir. Ancak tiyatronun veya daha özelinde oyunculuk sanatının metafizik yönü sayısal gerçekliklerle değil çağrışımlar ve hayal gücü ile ilgilenmektedir. Üzerinde durulması gereken π olarak gösterdiğimiz *prezans*ın kaç joule'luk bir enerji ortaya çıkarttığının sayısal ifadesi değil oyuncunun bunu nasıl oluşturabileceğidir. Aktörel enerjinin oyuncunun yaydığı bir ısı olarak düşünülmesi deneylerle ispatlanacak bir fizik hipotezinden ziyade oyuncunun hayal gücü ve konsantrasyonunu kuvvetlendirecek bir metafor olarak ele alınmalıdır. Oyuncunun kendisini sahne üzerinde ısı yayan bir reaktör olarak görmesi ve yaydığı bu ısıyı *prezans*a dönüştürerek seyirciyi etki alanı içerisine almayı hedeflemesi seyirci ile sözel iletişimden daha derin bir iletişim kanalı oluşturmasını sağlar. İlk bölümde incelediğimiz anlatım öncesi seviyesi bu çalışmada bahsedilen oyunculuk araştırmalarının temellendirilebileceği bir düzlemdir.

> [...] iletişim için ön koşul, oyuncunun -seyircinin ilgisini mıknatıs gibi üzerine çeken bir özellik olarak nitelendirilebilecek- "prezans" sahibi olması zorunluluğudur.
>
> Bu birilerinin sahip olup birilerinde bulunmayan mistik bir özellik değildir. Prezans'ta öğrenebileceğimiz ve benimseyebileceğimiz öğeler vardır ve bunlar öğrenildikten sonra bu prezans artık sadece karakterde değil aktörde de vardır... Oyuncu henüz karaktere bürünmeden önce prezans oradadır. Bu anlatım öncesine ait bir özelliktir. [...] Peki bize bu prezans'ı kazandıran şey nedir? "Enerji" buradaki anahtar kelimemizdir. Prezans enerjinin doğru biçimde kontrol altına alınmasıdır. [...]
>
> Oyuncu enerjisinin kontrolündeyken, bu enerji sadece performansı bizim için daha dinamik hale getirmekle kalmaz, aynı zamanda seyirci de sahneyi dolduran ve onlara ulaşan bu "elektriği" ve "enerji yükünü" hisseder.
>
> Japon tiyatrosundaki "ki" ve Çin tiyatrosundaki "chi" konseptleri bedende örtülü olduğu düşünülen, uyandırılmaya ve yönlendirilmeye hazır enerjilerdir. Yogadaki "kundalini"de ve Nijerya dansındaki toprakla temas edilen pozisyonlarda, bu enerjiden somut bir varlık olarak bahsedilir-çalışırken bunu deneyimleyen ve keşfeden her performansçı da bu enerjiyi mutlak bir kuvvet olarak hisseder. [70]

[70] John Martin, **The Intercultural Performance Handbook**, s. 7

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM:
BİR SALINICI OLARAK OYUNCU BEDENİ

2.3. Oyuncunun Zihin-Beden İkiliği

Oyunculuk eğitiminde bedenin oyuncunun enstrümanı olarak ele alınması gerektiği fikri oldukça yaygındır. Bedensel çalışmalar ile oyuncunun vücudunu adeta bir enstrüman gibi akort etmeyi ve çalmayı öğrenmesi beklenir. Doğru hareket etmek oyuncunun enstrümanını (bedenini) kullanmayı öğrenmesi ile mümkündür. Doğru hareket etmek bir müzik aletinde doğru bir notaya basmaya benzetilir, eğer uygun tınılar arka arkaya gelirse armoni oluşur. Uzun çalışmalar sonunda bedenini çok iyi kullanan bir oyuncu yıllarca çaldığı enstrümana emek veren bir virtüöze benzetilir. Vücudun iskelet-kas sistem yapısının gerilerek akort edilen yaylı ve telli enstrümanlarla benzerlik göstermesi de bu metaforu destekler.

> Gevşek ya da gergin teller yanlış sesler çıkartır. Gevşek ya da çok gergin kaslar da yanlış hareketler çıkartır. Eğer kaslar fazla gevşekse yere düşersiniz ve kalkamazsınız. Eğer kaslar fazla gerginse ya kramp girer, hiç hareket edemezsiniz ya da hareket edersiniz ama bir şeyi kopartır ve kendinizi incitirsiniz. Tüm parçalar doğru yerlerinde, lifler, bağlar, kaslar kendi gerekli uzunluk, güç ve esnekliklerinde iseler iyi gerilmiş ve doğru akort edilmişsiniz demektir. [71]

Öte yandan beden, kullanım şekli ile bir enstrümana benzemesinin yanı sıra bizatihi sanat icra etmek için üretilmiş nesne olmamasından dolayı bu tanımı tam olarak karşılayamaz. Enstrümanlar yapacakları iş doğrultusunda üretilmiş nesnelerdir, sadece tek bir iş için kullanılmalarının yanı sıra isteyen herkes bu nesneleri kullanmayı deneyebilir. Beden ise insanın organik varlığıdır, işlevi aktörlük sanatı ile sınırlandırılamayacağı gibi tek bir bedenin birden çok kullanıcısı olamaz. Çoğunlukla müzik aletlerine referans verilerek yapılan enstrüman yorumu tüm bu farklılıklara

[71] Litz Pisk, **Aktör ve Bedeni**, s. 28

rağmen mecazi benzetmelerin ötesine geçebilecek bir kapasiteye sahiptir. Bedenin oyuncu için müzik enstrümanına benzerlikleri ve farklılıkları vardır ancak kelime Latince kökeni üzerinden düşünülerek bir *alet* veya *uygulayıcı* olarak ele alındığında bedeni gerçek bir enstrüman olarak düşünmek mümkün olur. Bu düşüncenin gerçekleşebilmesi için bedenin ele alınışı anlatım öncesi seviyesinden bahsederken tanımladığımız *teatral beden* üzerinden olmalıdır. Gündelik bedenin oyunculuk adına herhangi bir enstrüman işlevselliği yoktur ancak anlatım öncesi seviyesinde bulunan oyuncunun enstrümanı teatral bedendir.

2.3.1. Oyuncu Bedeni ve Enstrüman İşlevi

Oyuncunun enstrümanı haline gelen beden düşüncesi oyuncuyu ve bedenini birbirinden ayrı düşünmeyi gerektirmektedir ve bu durum yeni bir soru ortaya koyar: Eğer beden oyuncu tarafından kullanılacak bir enstrümansa onu kullanacak olan oyuncu kimdir? Bu durumda enstrümanı kullanacak sanatçı oyuncunun bilincine (veya zihnine), kullanılacak enstrüman ise bu bilincin kontrolü altında olduğunu düşündüğümüz bedene denk gelmektedir. Dolayısıyla bu teori zihni ve bedeni birbiri ile ilişkili iki tekil olarak ele almak gerektiğini öne sürmektedir: Yönlendirici bir merkez ve yönlendirilen bir beden. Bedenin yaşamanın getirdiği zorunluluk ile bilince mutlak bağlılığı, başka herhangi bir enstrümanın kullanıcısı ile olan ilişkisinde gözlemlenemez. Bu bakış açısıyla beden kapalı bir sistem içerisinde kendi işlemcisinden komut alarak çalışan bir makinaya benzer.

Sürücü olarak kabul ettiğimiz zihin, bedenin nasıl hareket edeceğine karar veren, tasarlayan ve süreç boyunca yöneten görünmez bir işlemcidir. Aynı zamanda bedeni harekete geçirecek olan enerjiyi sağlayan (veya miktarını belirleyip işleme sokan) bir güç kaynağı gibi iş görüp sürücü kuvveti belirleyerek sisteme (bedene) uygulamaktadır. Kontrol merkezi beyindedir ancak beynin fizikselliğinden ayrı bir biçimde motor bir organ olarak düşünerek ele almak gereklidir. Bu noktada zihni

Lacan'ın libidoyu ele alış şekline benzer bir biçimde "gerçekdışı olmasına karşın cisimleştirilerek"[72] düşünmek faydalı olacaktır.

Oyuncunun zihin ve beden ikiliği üzerinden işlenişi Meyerhold'un kurduğu biyomekanik oyunculuk sisteminde net biçimde gözlemlenebilir.

2.3.2. Biyomekanik Oyuncunun Denklemi: N=A1+A2

Oyuncu bedeninin makineye benzer biçimde fiziksel olarak incelenmesinde Meyerhold'un biyomekanik oyunculuk yöntemi önemli bir yer taşımaktadır. Yöntemin temele oturttuğu ana ilke bedenin bir makine, oyuncunun da bir makinist olduğudur.[73] Bu fikri diyalektik bir denkleme döken Meyerhold, oyuncunun psikolojik ve fiziksel varlık bütünlüğünün zihin (*logos*) ve beden (*bios*) olarak iki ana bileşenden oluştuğunu söyler.

N=A1+A2

Formüldeki **N**, psiko-fiziksel varlığıyla oyuncudur; **A1**, tasarımı yapan ve bu tasarımın gerçekleşmesi doğrultusunda buyruklar veren yapımcı; **A2** ise, **A1**'in buyruklarını uygulayan yorumcudur. Lancelot Lawton'la yaptığı söyleşide Meyerhold, **A1**'i beyin **A2**'yi de malzeme olarak niteler.[74] Oyuncuyu bedeni kullanma becerisi ve entelektüel birikiminin toplamı olarak gören bu denklemde çağının çoğu oyunculuk teorisyeninin düşünce tarzına karşı çıkan bir biçimde ruha veya coşkulara yer verilmemesi önemlidir. Meyerhold refleksoloji üzerinden kurduğu biyomekanik yöntemin içerisinde çoğu çağdaşının duyguyu çıkış noktası olarak kullandığı "içten-dışa" yöntemlerin aksine duyguların hareketlerin sonucu ortaya çıkacağı düşüncesi ile "dıştan-içe" bir yöntem uygulamaktadır.[75] Duyguların oyuncunun psikolojik dünyasında değil, bir maske olarak kullandığı ve kuklasını yönlendiren bir kuklacı gibi kendi benliğinden ayrı bir merkezde canlandırdığı

---

[72] Jaques Lacan, **Psikanalizin Dört Temel Kavramı**, çev. Nilüfer Erdem, İstanbul, Metis, 2013, s. 218

[73] Ali Berktay (ed.), **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold**, İstanbul, MitosBOYUT, 1997, s. 316

[74] Kerem Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yay., 2005, s. 173

[75] **A.e.**, s. 174

karakterde oluşmasını hedefleyen Meyerhold; *prezans*ı tartıştığımız önceki bölümdeki fikirlere paralellik gösterecek şekilde oyuncunun yarattığı enerjiyi bedeninin dışında oluşturup seyirciyi bu etki alanı içerisine almayı hedeflemektedir.[76]

Meyerhold'un **N=A1+A2** formülü bedeni ve zihni ayrıştırarak analitik bir denklem oluşturması açısından oldukça önemli olmakla birlikte iki kavramı da denklemin aynı tarafına birbirinden bağımsız olarak yazmasından dolayı bedenin zihin tarafından nasıl yönlendirildiği ile ilgili bir açıklama yapmamaktadır. Eğer beden zihin tarafından yönlendirilen bir makina ise bedenin yaptığı iş zihinden kaynaklı ve ona bağımlı bir fonksiyon olmalıdır. Kurulan denklemde **A2**'nin temsil ettiği değer **A1** tarafından belirlenmediğinden dolayı *logos* ve *bios*un bağımlılığını göstermemesi yönünden eksiklik içermektedir. Zihin-beden koordinasyonu konusundaki vurgu eksikliğinin Meyerhold'un denklemi yazma nedeninden kaynaklandığı söylenebilir. Meyerhold'un esas amacı dönemin tiyatrosunda yükselen ruh ve coşku belleği odaklı oyunculuğa karşı çıkmaktır ve **N=A1+A2** denklemi bir bakıma oyuncunun bütüncül varlığında herhangi bir mistik bileşenin bulunmadığını göstermek için yazılmıştır.

Bu denklemi tekrar ele almak gerekirse önce kullanılacak sabit ve değişkenlerin neler olduğu düşünülmelidir. Eğer keman gibi bir müzik aleti üzerinden düşünüyor olsaydık **A1**'i değişken **A2**'yi sabit kabul etmemiz gerekirdi. Bir enstrümanı birden çok kişi kullanabileceğinden kemanı sabit olarak kabul edip kemancıyı değişken olarak ele alabilirdik. Tam tersini düşünerek bir kemancının birden fazla farklı keman çalabileceğini söylersek de yine tek bir kemanın tek bir kemancı tarafından çalınma zorunluluğundan bahsedemezdik. Ancak konu oyunculuk olunca **A1** gibi **A2**'yi de değişken olarak ele almamız ve iki değişkenin birbiriyle olan ilişkisinin altını çizmemiz gereklidir çünkü komut veren konumundaki zihin gibi işi yapacak olan beden de kişiden kişiye değişkenlik gösterecektir. Bu nedenle genel denklemde hem *logos* hem de *bios* değişken olarak kabul edilmelidir. Birbirlerine

[76] Fakat bu benzerlik tekniğin sırtını dayadığı Taylorcu düşünce ile birlikte ele alındığında *prezans*ın fazladan üretilen enerji ile ortaya çıkması fikriyle çelişmektedir. Meyerhold, sahnede enerjinin ekonomik kullanılması gerektiğini düşünmektedir. Bu yüzden oyuncunun enerjisi söz konusu olduğunda Meyerhold'un Barba'dan ziyade LeCoq ile yakınlık gösterdiği söylenebilir.

bağımlılıklarını göstermek adına da korelasyon katsayılarının 1 olduğu temsili olarak göstermek de yararlı olacaktır.

N= L(A1)+B(A2)

ρL,B=1

Yazılan denklem Meyerhold denkleminin genişletilmiş bir halidir. **A1** logos (**L**), **A2** de bios (**B**) üst kümelerinde tekil bir değeri; **N** ise oyuncuyu belirtmektedir. **A2**'nin yapabileceği tüm fonksiyonların **A1**'de de tanımlı olması gerekliliğinden logos ve bios arasındaki bağımlılığı göstermek amacı ile korelasyon katsayısı simgesel olarak **ρ=1** şeklinde gösterilmiştir. Alınabilecek her **A1** değeri için onunla birebir ilişkili bir **A2** ortaya çıkmaktadır ve bu iki değerin toplamı oyuncuyu ifade etmektedir. Bu denklem Meyerhold'un denkleminin genel durum için düzenlenmiş bir modeli olarak ele alınabilir. Burada bios gündelik bedenin cisimsel varlığını değil teatral bedenin işlevsellik kapasitesini göstermektedir. Meyerhold'un bahsettiği değerler zihin için *yaptırabilme* ve beden için *yapabilme* becerilerine denk gelmektedir. Özellikle **A2**'nin işaret ettiği değer soyutluğunun ortaya çıkabilmesi adına bedenin fiziksel varlığının ötesinde iş yapabilme yetkinliği olarak ele alınmalıdır.

> Kafamızda bir kişilik değil, bir teknik malzemeler rezervi vardır. Oyuncu, malzemesini düzenleyen bir adam konumundadır. Kendi olanaklar yelpazesini ve verili bir niyeti gerçekleştirmek için elinde bulunan tüm araçları kesinlikle bilmelidir. Oyuncunun niteliği her zaman teknik deposunda bulundurduğu bileşim sayısına göre değişir.[77]

Meyerhold logos ve biosu birbiriyle bağlantılı zihinsel ve bedensel olanakların iki merkez rezervi olarak betimlemektedir. Bedenin teknik deposu oyuncunun yapabilirliğini, zihnin bu araçları elinde tutması ise kullanabilme yetisini göstermekte; bu ifade de enstrüman-sanatçı ikiliğiyle benzerlik göstermektedir.

Meyerhold ideal oyuncuyu zihinsel olarak yapmayı bilen ve bedensel olarak yapabilen bir konuma yerleştirmektedir. Sadece bios üzerinden düşünüldüğünde

[77] Ali Berktay, **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold**, s. 315 (Altçizgi alıntı yapıldıktan sonra vurgu amaçlı kullanılmıştır.)

Craig'in *üstün kuklası* ile benzer yönleri görülebilir ancak Meyerhold Craig'in aksine oyuncunun zihinsel bütünlüğüne de aynı derecede önem vermektedir. Yapılacak olanı tasarlayabilen oyuncunun daha geniş bir rol yelpazesine sahip olacağını düşünür.

> [...] oyuncuda şu nitelikler bulunmalıdır: 1) Oyuncu reflekslerin uyarılmasına tepki gösterme doğal yeteneğine sahip olmalıdır. Bu yeteneğe sahip insan, fiziksel verilerine uygun şu ya da bu rolü isteyebilir. 2) Oyuncu "fiziksel açıdan tam formda" olmalıdır; başka bir deyişle, göz ölçümü sağlam olmalı, bedenin ağırlık merkezini her an doğru olarak hissetmeli ve hiç "dalgalanmamalıdır".[78]

Meyerhold'un zihinsel ve bedensel beklentileri tasarım yapabilme ve uygulayabilme adınadır. Dolayısıyla **A1** ve **A2**, zeka seviyesi ve bedenin cismi durumu olarak değil teknik malzemelerin depolandığı birer alet kutusu gibi düşünülmelidir. Bu minvalde değerlendirirsek **A1** için *kararlılık*, **A2** için *denge* özelliklerinin oyuncunun rezervinde bulunması gereken örnek nitelikler oldukları söylenebilir. **A1** ve **A2**'nin toplamı olan oyuncu (**N**) bu iki rezervi elinde tutan kişi olmalıdır.

Oyuncu performans halinde iken potansiyeller eyleme dökülür. **A1**, **A2**'yi aktive ederek yönlendirmeye başlar. Artık oyuncu zihinsel ve bedensel yeteneklerinin toplamı değil işlemekte olan bir makinadır.

N=A1{A2}

Bu yazım biçiminde A2'nin ne yapacağını A1'in belirlediği ve oyuncunun bu sistemin bütünü olduğu belirtilmek istenmektedir. İfadeyi tam anlamıyla matematiksel olarak bir forma sokmak bir yapay zeka formülü çıkartmak kadar detaylı olacaktır. Bu yüzden **N=A1{A2}** ifadesi diğer açıklamalar ile birlikte düşünüldüğünde sade ve yeterli gözükmektedir. Meyerhold'un logos ve biosu toplayarak kurduğu denklemi performans halindeki bir oyuncu için bu şekilde yazmanın daha isabetli ve kapsayıcı olduğu söylenebilir.

---

[78] **A.e.**, s.319

Bedenin makine, zihnin makinist ve oyuncunun da bunların bir bütünü olduğu fikrini fiziksel bir zemine yerleştirdiğimizde mekanik salınıcıları inceleyen formüller bize duruma değişik açılardan bakma imkanı sunacaktır.

2.4. Bir Salınıcı Olarak Oyuncu Bedeni

Doğada gözlemlenen tüm hareketler moleküler titreşmelerin sonucudur. Her hareketin temelinde titreşim vardır ve titreşim de bir salınım biçimidir. Salınım (veya osilasyon) herhangi bir ölçülebilenin, merkezi bir değere (genelde bir denge noktasına) göre veya iki ya da daha fazla durum arasında genellikle zamana göre tekrarlanan değişikliklere verilen addır. Salınım, bir denge noktası etrafındaki ya da iki veya daha fazla durum arasındaki bazı ölçülerin zaman içinde tekrarlanan değişimidir. Bedenin bir salınıcı olarak düşünülerek incelenmesi kullanılan potansiyel enerjinin sabit bir dirençle karşılaştığında davranış şeklini göstermesi açısından önemlidir. Mekanik salınımda bu etki basit kütle yay salınımında gözlemlenebileceği gibi elektriksel bir devrede de ohm kanunu ile incelenebilir.

Bu bölümde oyuncunun bedeni bir salınıcı şeklinde ele alındığında ortaya oyunculuk adına ne gibi sonuçlar çıkabileceği incelenecektir. Kullanılacak yöntem bir önceki bölümde olduğu gibi performans halindeki oyuncunun fiziksel denklemler yardımıyla hareketinin incelenmesi esasına dayandırılırken ulaşılmaya çalışılacak sonuçlar da yine fizik biliminin değil oyunculuk sanatının alanı içerisinde değerlendirilecektir. Beden mekanik ve elektriksel salınıcı şeklinde ele alınarak vücut direncinin iç enerji akışına etkisi ve bedenin özgül frekansı ile harekete geçmesi durumundaki rezonans etkisi tartışmaya açılacaktır.

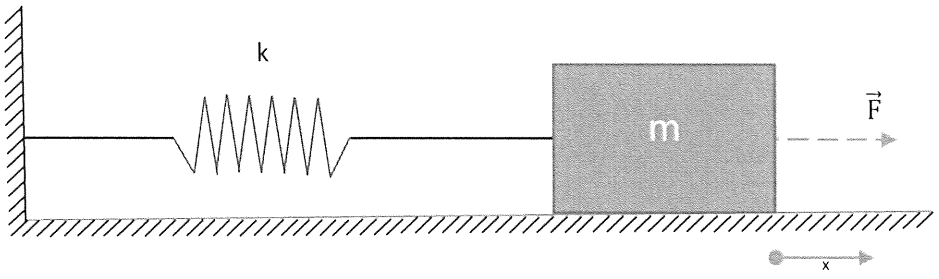
Salınıcı konusuna geçmeden önce sonraki başlıklarda oyunculuğa etkisi tartışılacak olan **direnç** kavramına değinmek faydalı olacaktır. Direnç bir kuvvete karşılık gelen dayanma gücüdür. İncelenen duruma göre mukavemet veya rezistans gibi farklı şekillerde ortaya çıkabilir. Direnç oyunculuk alanında doğadakine benzer şekilde olumlu ve olumsuz koşullar yaratabilir. Kimi zaman hareket etmeyi engelleyen biçimde ortaya çıkan vücut direnci kimi zaman ise tasarlanan hareketin temelinde yer

alabilir. Bedenin mekanik hareketleri referans alındığında gergin kasların gösterdiği direnç esneklik gerektiren bir hareketin yapılmasını engelleyebileceği gibi vücut direncini bilinçli bir şekilde kontrol altına almak dengeyi sağlamak konusunda yardımcı olabilir. İç enerji akışını incelediğimizde ise direncin hem enerji akışını bloke etmesinden kaynaklı bir problem yaratmasından hem de oyuncunun *prezans*a dönüştürülecek enerjiyi direnç yardımıyla oluşturmasından bahsedebiliriz. Bu bilgiler ışığında direnç kavramının oyuncuya duruma göre hem yardımcı hem de engelleyici olabileceğinden söz edilebilir. Direnç mekanik salınıcılarda basit kütle-yay sistemi içerisinde yay sabiti (**k**) elektriksel salınıcılarda ise rezistans (direnç, **R**) olarak karşımıza çıkar.

2.4.1. Mekanik Salınıcı

Fiziğin en temel başlıklarından biri olan Titreşim ve Dalgalar konusu, doğa ile ilgili geniş bir skala içerisindeki çeşitli problemlere yanıt vermek amacıyla kullanılmakta; fizik biliminin yanı sıra ekoloji, sosyoloji ve ekonomi gibi alanlarda da yorum yapabilmemize olanak sağlamaktadır. Titreşim ve Dalgalar yardımıyla inceleyeceğimiz mekanik salınıcılar ise zaman içerisinde düzenli veya düzensiz şekilde tekrar eden hareketlerde bulunan maddelerin oluşturduğu sistemlerin genel adıdır. Hareket eden bir beden kullanılan enerji, uygulanan kuvvet ve gösterilen direnç açısından salınım yapan mekanik bir sisteme benzetilebilir. Mekanik salınıcılar en basit şekli ile bir kütle-yay sistemi ile ele alınabilir.

Şekil 2: Mekanik Salınıcı, Kütle-Yay Sistemi



$$\vec{F} = -kx$$

m: Cismin kütlesi

F: Uygulanan kuvvet

k: Yay sabiti

x: Uzama miktarı

Şekildeki düzeneğe ait denklemden hepsi ortak sonuç veren aşağıdaki yargılara ulaşılabilir:

i. Cisim **F** kuvveti ile **x** miktarda sağa doğru çekildiğinde **k** yay sabitinin etkisi ile tekrar geriye doğru çekilecektir.
ii. Cisim **F** kuvveti ile **x** miktarda sola doğru çekildiğinde **k** yay sabitinin etkisi ile tekrar geriye doğru itilecektir.
iii. Cismin başlangıç noktasından **x** kadar yol alabilmesi için **k** sabiti ile orantılı bir **F** kuvveti uygulanmalıdır.
iv. Cisim **x** kadar yol aldığında onu **k** yay sabiti nedeniyle başlangıç noktasına doğru çeken bir **F** kuvveti oluşacaktır.

Yukarıdaki sonuçlardan da görüleceği üzere cismin bağlı olduğu yay harekete tüm süreç boyunca etki etmektedir. Varılan sonuçlar oyuncu bedenine aktarıldığında bahsi geçen ifadeler aşağıdaki şekilde anlam kazanır;

F=-kx

m: oyuncu bedeni

F: harekete geçiren kuvvet

k: Bedenin harekete gösterdiği direnç

x: Oyuncunun yaptığı hareket (hareketin boyutu)

Bedeni harekete geçirmek için gerekli **F** kuvvetini 2. bölümde mekanik enerji başlığı altında incelemiş, **F=ma** denklemi üzerinden kütle ile bağıntısını tartışmıştık. Bu sistem içerisinde ilgileneceğimiz konu yay sabitinin beden direncine denk gelecek

şekilde ortaya çıkmasıdır. Oyuncu şekilde ele alındığı gibi bir **F** kuvveti ile harekete başladığında beden hareketin ters yönünde bir direnç göstermektedir. Bu direnç Newton'un hareket kanunlarında birinci yasayı belirten **eylemsizlik** eğilimin bir sonucudur. Birinci yasaya göre hareketsiz cisimler üzerlerine kuvvet uygulandığında eylemsizliklerini koruma eğilimi ile bir direnç oluştururlar. Beden de bu kanun doğrultusunda zihinde tasarlanan hareket eyleme döküldüğünde yapılan işe karşı bir direnç gösterir. Dolayısıyla logos üzerinden gelen komut bios tarafından işleme alındığında vücut direncinin ölçütünde bir verimlilik problemi ortaya çıkar. Meyerhold biyomekanik oyuncunun 'fiziksel olarak formda olma'[79] özelliğini taşıması gerektiğini belirtir. *Formda olmak* bedenin yapılan işe gösterdiği direncin en düşük seviyeye çekilerek enerji kaybının ortadan kalkmasını, yüksek verimlilikte sahne işi üretilebilmesini sağlar. Mümkün olan en düşük enerji ile mümkün olan en yüksek verimlilikte işi yapabilmek Meyerhold'un biyomekanik tekniğini oluştururken büyük ölçüde etkilendiği Taylorcu düşüncenin temelidir. Bu örnek üzerinden düşünüldüğünde bedenin hareketi kısıtlayıcı her türlü dirençten kurtulması, başka bir deyişle **k** sabitinin değerini düşürmesi gereklidir. **F=-kx** formülünde **k**'nın düşük bir değer alması **x** değerini yükselteceğinden oyuncunun sürücü kuvvet (**F**) ile daha fazla iş yapabilmesi anlamına gelmektedir.[80] Başka bir deyişle direnci düşürmek kuvvetin daha büyük oranda harekete dönüşebilmesini sağlamaktadır. Bedenin yapılacak olan harekete direnç göstermeme becerisi **A2**'de tanımlanan yetenek rezervi içerisinde ele alınabilir.

Bu sistem anlatım öncesi üzerinden düşünüldüğünde biyomekanik yöntem ile tam ters sonuç verecek şekilde değerlendirilebilir. Oyuncunun sahne enerjisi olarak tanımladığımız *prezans*ı termodinamiğin 1. yasası ile incelediğimizde kayıp enerji kaynaklı olarak ortaya çıktığı yorumuna ulaşmıştık. Bu yoruma göre oyuncu sahne üzerinde fiziksel anlamda yaptığı işin yanında oluşan kayıp enerjiyi *prezans*a dönüştürmekte dolayısıyla da ekonomik olarak verimliliği düşük bir mekanik iş yapmaktaydı. **F=-kx** denklemini bu bakış açısı ile değerlendirdiğimizde direnç faktörünü yüksek tutmanın kaybedilen enerjiyi arttıracağı ve *prezans*a daha büyük

[79] физически благополучен: Rusça bedensel olarak iyi formda olmak. Genellikle sporcular veya sirk sanatçıları için kullanılır.
[80] Kuvvetin enerji ile, yer değiştirmenin de iş ile bağıntıları mekanik enerji başlığı altında verilmiştir.

bir kaynak sağlayacağı söylenebilir. Yapılacak hareket **F=-kx** formülünde sabit bir **x** olarak ele alındığında, direnci (**k**) yükseltmenin uygulanması gereken kuvvet (**F**) değerinde de artışa yol açacağını görürüz. Bedenin (**A2**) zihinden (**A1**) gelen hareket komutuna direnmesi beden içerisinde iki karşıt kuvvetin görünürleşmesine yol açarak dramatik çatışmayı güçlendirir. Tiyatro Antropolojisi bu durumu *karşıtlıkların dansı* olarak ele alır. Beden içinde oluşturulan zıtlıklar ile dramanın kaynağı olan çatışmayı bedene yüklemek ve bu yolla dönüştürülen sahne enerjisini yönlendirmek Kabuki'den No'ya, Kyogen'den Beijing Operası'na kadar birçok Doğu kökenli sanat formunda kullanılan bir yöntemdir.

Kuvvetlerin beden üzerindeki çatışması çağdaş mim sanatının besleyici damarlarından biridir. Direnç mim sanatı için *itilen hareketler*[81]'in kaynağıdır. Mim sanatçıları, bedenlerinin eylemsizliğinin yanı sıra kendilerinin bilinçli bir şekilde ürettikleri direnci de aşarak hareket ederler.

> İki karşıt güç arasındaki denge, hareketsizliğe yol açar; buna gergin durum denir. Hareketlerden birinin daha büyük bir yoğunluğa sahip olması ile itilen hareket gerçekleşir.
>
> [...] Pandomim tekniğinde karşıt gerilim, varsayılan direncin canlandırılması amacıyla doğrudan bir araç olarak kullanılır. Karşıt gerilimle birlikte sürdürülen (itilen) hareket kendi sürecinde, "doğal" bir hareketin içindeki etkiden pek büyük bir farklılık göstermez. İtilen hareket, yüksek güç kullanımı yoluyla kendinden emin, bilinçli, yoğun ve daha büyük bir karşıt gerilim olduğu durumdaysa yorucu bir etki bırakır. [...] Direnç, denge sağlamaya büyük kolaylık sağlar. Hareket düzenli bir akış kazanır ve böylelikle de üstün bir etki uyandırır. [82]

Oyunculukta beden direncini kullanmak bıçak sırtı bir iştir. Doğru kullanıldığı zaman yüksek etki yaratabileceği gibi amatör bir oyuncunun performansında tam tersi bir biçimde zafiyet olarak gözlemlenebilir. Direncin yüksek tutulması oyuncuda bedensel bir rahatsızlığa da yol açar. Oyuncunun fiziksel olarak onu zorlayacak bir

---

[81] Anke Gerber mim sanatındaki hareket biçimlerini itilen ve atılan hareketler olarak iki başlık altında değerlendirir ve itilen hareketleri mim sanatının en karakteristik ve önemli araçlarından biri olarak tanımlar. (Anke Gerber, Clement de Wroblewski, **Pandomimin Anatomisi**, çev. Yalçın Baykul, İstanbul, MitosBOYUT, 2001, s.45)

[82] Gerber & Wroblewski, **Pandomimin Anatomisi**, s. 45

engeli kasten kendi önüne yerleştirmesi bedenini bir mücadele içine sokar. Oyuncunun ürettiği eşik direncini yenme çabası oluşturduğu karşıtlık nedeniyle başlı başına dramatik bir süreç oluşturur. Dramatik metinlerde ele alınan protogonistin bedene, karşılaştığı engelin dirence, bu dirençle olan mücadelesinin ise karakterin motivasyonuna veya arzusuna denk geldiği düşünülebilir. Metin tiyatrosundaki ana karakterin karşılaştığı engellere rağmen amacı doğrultusunda ilerleme arzusunun burada bedenin dirence rağmen harekete devam etme çabasıyla benzediği söylenebilir. Buradaki *rağmenlik tutkusu* teatral öznenin katlanma yetisini ve motivasyonun gücünü gösterir.

> Balili usta I Made Pasek Tempo'ya, ona göre bir aktör ya da dansçının en önde gelen yeteneğinin ne olduğunu sorduğumda yanıtı tahan'dı yani "direnme, katlanma yetisi". Aynı kavram Çin tiyatrosunda da bulunur. Aktörlerin kendi sanatlarında usta olmaları anlamına kung-fu sahibi oldukları söylenir. Bu da "sıkı tutunmak, karşı koyma yeteneği" anlamına gelir. [83]

Decroux mim sanatı için bu durumu "rahatsızlık içinde rahatlık" olarak tanımlar. Ancak Katsuko Azuma'nın ustasının belirttiği gibi her rahatsızlık hareketin mutlaka doğru olduğu anlamını taşımaz. Direnç kullanılarak yapılan hareketler bedeni zorlar ama her zorlayıcı performansın *prezans* oluşturabileceğini söylemek yanlış olur. Oyuncunun kendini yanlış bir biçimde zorlaması kasılmalara ve hareket engellemelerine yol açabilir. Bu durumda Meyerhold'un kaçındığı türden bir direnç oluşur. Gerber'e göre; "Gerilim yoğunluğu çok yüksek olduğunda, hareket ya da duruş kasılmış olur; düşük olduğundaysa duruş ve hareket çok cansız bir etki yapar, direnç etkisi yitirilir." [84]

Direnci bir oyunculuk aracı olarak kullanabilmek *prezans*tan bahsettiğimiz bölümde belirtildiği gibi teknik kullanım gerektiren bir oyunculuk işidir ve ancak doğru fonksiyonda kullanıldığında *prezans* üretebilir. Bilinçsizce uygulanan kuvvet sahnede bir etki yaratamayacağı gibi bilinçsizce uygulanan direnç de bedende kasılmalara yol açmaktan başka bir işe yaramaz.

---

[83] Barba & Saravese, **Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü**, s. 21
[84] Gerber & Wroblewski, **Pandomimin Anatomisi**, s. 46

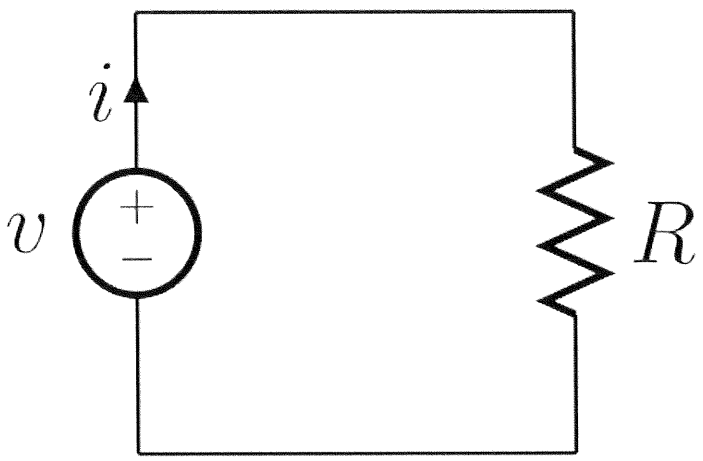
Mekanik salınıcı başlığı altında direnci genel olarak beden üzerinde oluşan fiziksel engeller üzerinden yorumlamaya ve Meyerhold'un biyomekanik oyuncu denkleminde Bios'a denk gelen boyutuyla ele almaya çalıştık. Direncin fiziksel boyutunun yanı sıra mental boyutundan da bahsetmek mümkündür. Denklemin diğer bileşeni olan Logos üzerindeki zihinsel blokajları incelemek için elektriksel salıngan denklemlerine göz atılabilir.

2.4.2. Elektriksel Salınıcı

Kapalı bir devre içerisinde dolanan elektrik akımı; vücuttaki sinirsel iletim, kan dolaşımı vs. gibi birçok biyolojik sistemle benzerlik göstermektedir. Bizim bu çalışma içerisinde inceleyeceğimiz boyutu bedendeki enerji akımı ve zihinsel blokajlar ile benzerliği üzerinedir. Potansiyel bir güç kaynağından çıkan yola çıkan enerjinin bir devre hattı üzerindeki düzgün ilerleyişi ile akım oluşturması ve karşısına bir direnç çıktığında gösterdiği davranış biçimi prensip olarak bedendeki enerji akışıyla hemen hemen aynıdır.

Oyuncu bedenine benzetebilmek adına bir güç kaynağı ve bir dirençten oluşan basit bir elektriksel salıngan şeması çizelim.

Şekil 3: Elektriksel Salınıcı, Ohm Yasası



V=iR

V: Potansiyel kaynağı

i: Akım şiddeti

R: Direnç

Bu şemada kaynağın içinde depolanmış potansiyelin (**V**), + kutuptan – kutba doğru ilerleyen bir akıma (**i**) yol açtığı görülmektedir. Birikmiş bir enerji, üzerinde ilerleyebileceği bir yolla buluşturulduğunda harekete geçmekte ve bu hareketli enerji kaynak tükenene kadar devam edecek sürekli bir akıma yol açmaktadır. Akım, devre üzerinde karşılaştığı direnç (**R**) engelini geçerek başlangıç noktasına dönmekte ve bu şekilde bir salınım oluşturmaktadır.

Mekanik salıngan örneğinde yaptığımız gibi denklemi farklı değişkenler üzerinden yorumlarsak aşağıdaki sonuçları yazabiliriz:

i. Akım şiddeti (**i**) potansiyel kuvvetin (**V**) büyüklüğü ile doğru, direnç (**R**) ile ters orantılıdır.

ii. Akım şiddetini (**i**) yükseltmek istiyorsak zayıf bir direnç (**R**) kullanmamız gereklidir.

iii. Kuvvetli bir direnç (**R**) kullandığımız zaman akım şiddeti (**i**) zayıflayacaktır.

Önermelerden anlaşılacağı üzere direnç akımı engelleyen (zayıflatan) bir blokaj oluşturmaktadır. Gündelik hayattan bir örnekle direnç bir su borusunu tıkayarak suyun hızlı akmasını engelleyen bir bariyere benzetilebilir. Kaynaktan gelen basınç ne kadar yüksek olursa suyun akım şiddeti o denli güçlenecek, tıkanlık ne denli yoğunsa da o denli zayıflayacaktır. Doğu felsefesinde insan bedeni üzerindeki enerji akımı da bu formülle net bir biçimde incelenebilir. Yoga öğretisine göre insan bedeni üzerinde yedi adet çakra bulunmaktadır. Her birinin farklı fonksiyonları bulunan bu merkezlerin tıkanıklığı vücuttaki enerji akışının kesilmesine yol açar. Çeşitli beden ve nefes egzersizleri ile çakralarını açmaya çalışan yogilerin amacı vücutlarındaki enerji akışını güçlendirmektir. Bu düşünceyi yukarıda ele aldığımız **V=iR** formülü ile açıklamak mümkündür. Beden bir potansiyel enerjiye sahiptir (**V**) ve bu enerjinin

serbestçe ilerleyebilmesi için çakraların açılması, başka bir deyişle önündeki blokajların (**R**) kaldırılması gerekmektedir. Direncin azalması formüldeki **i** değerini yükselteceğinden akım kuvvetlenecektir. Direnç enerjinin serbestçe akmasını engelleyecek bir iş yapmaktadır ve bunun sonucunda bir enerji kaybına yol açmaktadır. Elektrik devrelerinde üzerinden enerji geçen dirençler yaptıkları iş sonucunda etraflarına ısı yayarak enerji kaybına neden olurlar. Dirençlerin ısı yayması iki türlü ele alınabilir; öncelikle akımın önünde bir engel yarattıkları için istenmeyen bir enerji kaybı durumu oluşturmaktadırlar. Bu durum Meyerhold'un ekonomik oyunculuk yöntemin perspektifinden bakıldığında bir enerji israfı olarak görülebilir. Ancak bu kayıp enerji bilinçli bir yolla işlevsel olarak kullanılabildiğinde bir elektrik sobası üretmek mümkündür. Elektrik sobaları rezistanslarının (dirençlerinin, **R**) üzerinden geçen elektrik enerjisinin ısı enerjisine dönüştürülmesi prensibiyle çalışmaktadır, fiziksel olarak kayıp olarak değerlendirilen enerji çevresini ısıtma işlevini görmektedir. Kayıp enerjinin etrafını ısıtmaya yarayan bir sobaya dönüştürülebilmesi kayıp enerjisinden oluşturduğu *prezans* ile etki alanı oluşturmayı başaran bir oyuncuyla benzerlik göstermektedir. Sahnede *aurasal prezans*a sahip oyuncunun bir ısı reaktörüyle olan işlevsel ortaklığı buradan kaynaklanmaktadır.

Beden biyolojik enerjinin dolaşımını sağlayan bir devre gibidir; bu enerjinin kaynak noktalarındaki tıkanıklıklar akımı zayıflatmaktadır. Tıkanıklığa yol açan direnç mekanik salınıcılarda gördüğümüz gibi biosla (beden, **A2**) alakalı olabileceği gibi kimi zaman logos (zihin, **A1**) kaynaklı da olabilir. Acı, korku, yorgunluk, utanç, kabullenme vs. gibi düşünsel ve irrasyonel nedenlerden ötürü zihnin bedeni eyleme geçirmesini engelleyen blokajlar, logos sisteminin (**A1**) düzgün çalışamamasına neden olur. Metin tiyatrosunun düşünsel oyunculuğunda animal enerjinin doğmasına engel olan en önemli nedenlerinden biri zihnin merkezde olduğu bir oyunculuk yönteminde logosa ait blokajların biosu engellemesidir. Böyle bir durumda "Beyin korteksi; fiziksel dürtülerin doğmasının, hislerin, içgüdülerin ve hayal gücünün serbest bırakılmasının önüne sürekli set çeker".[85] Oyuncunun zihninde direnç oluşturan mental engellerle savaşması ve bedenini harekete zorlaması, biyolojik

[85] Theodoros Terzopoulos, **Dionysos'un Dönüşü**, çev. Burç İdem Dinçel, İstanbul, Habitus, 2016, s. 35

enerji akışını kuvvetlendirerek bedeninden beklenmeyecek kadar kuvvetli bir etki alanı oluşturmasını sağlayabilir.

Vücutta belli enerji merkezlerinin olduğu ve bu noktaların zihinsel engellerle tıkandığı düşüncesi sadece Doğu kültürüne ait bir olgu değildir. Çağdaş Yunan tiyatro adamı Theodoros Terzopoulos'un Antik Yunan kökeninden yola çıkarak oluşturduğu biyodinamik oyunculuk yöntemi bu bölümde üzerinde durulan enerji akışı, direnç ve titreşim yorumlarının teatral bedende nasıl kullanılabildiğine somut bir örnek teşkil etmektedir. Bir sonraki bölümde Terzopoulos'un biyodinamik oyunculuğunun teatral araçları fiziksel yöntemler yardımıyla incelenmeye çalışılacaktır.

2.5. Terzopoulos Tiyatrosu ve Biyodinamik Yöntem

Önceki bölümde oyuncu bedeninin bir enstrüman olarak ele alınmasının ona aynı zamanda salınıcı özelliği kattığını ve bu salınıcının mekanik ve elektriksel enerji boyutlarında ne ifade edebileceğini gördük. Çalışmanın bu son bölümünde tamamen fiziksel bir sistem olarak ele aldığımız oyuncu bedeninin titreşim frekanslarının nasıl tınlamalara yol açabileceği tartışılacak, 21. Yüzyılın önemli tiyatro yönetmenlerinden Theodoros Terzopoulos'un biyodinamik oyunculuk yöntemi içinde enerjiyi ele alışı incelenecek ve fizikte rezonans olarak adlandırılan durumun nasıl bir oyunculuk aracı olarak kullanılabileceği üzerinde durulacaktır.

Çağdaş Batı tiyatrosunda oyunculuk yaygın olarak zihin ve duygu odaklı bir yönteme sahiptir. Önceki bölümlerde metin tiyatrosu içerisinde değerlendirdiğimiz bu oyunculuk tarzı televizyon ve sinemanın tiyatroya nazaran daha geniş bir sektörel alana sahip olmasının da etkisiyle zihinlerde konvansiyonel bir *gerçekçi oyunculuk* algısı geliştirmiştir. Başta Hollywood olmak üzere ana akım sinema ve televizyon oyunculuğunun da büyük oranda gerçekçiliğe dayanması ve bu oyunculuk tarzının geniş kitlelere ulaşabilmesi oyunculuğu gerçekçilik ile değerlendirilir bir hale sokmuştur. Oyunculuk sanatının tarihi içerisinde gerçekçiliğin belki de ilk defa bu kadar büyük bir kıstas olarak kabul edildiği çağımızda oyunculuk sistemlerinin çoğu

Stanislavski öğretilerine dayanır. Stanislavski temelli gerçekçi oyunculuğun referans haline gelmesinde Moskova Sanat Tiyatrosu çıkışlı çeşitli oyuncuların kumpanyadan ayrılarak Amerika'ya iltica etmeleri ve burada ders vermeye başlamalarının etkili olmuştur. Özellikle Lee Strasberg'in öncülüğünde kurulan The Actors Studio yöntemin popülerleşerek yayılmasında büyük pay sahibidir.

> İlerleyen yıllarda *yöntem (method)* adıyla bilinmeye başlayacak ve Stanislavski'nin Amerika'daki en etkin yorumu olarak kabul edilecek "dramatik oyunculuk" tekniği Strasberg'in çalışmalarının sonucunda ortaya çıkmış ve Elia Kazan'ın yönetiminde birçok Hollywood starı bu tekniğin temsilcileri olarak yıldızlaştıkça *yöntem* Amerikan oyunculuk sektörünün "resmi" eğitim yöntemi haline dönüşmüştür.[86]

Teatral araçların popüler kültür içerisinde metin ve sinemasal görsellik öğelerinin gerisinde kalması ile oyunculuk sanatı çoğunlukla "sistem" veya "metot"a indirgenmiş, oyunculuğun bedensel merkezi ise "belden yukarıya" yerleşerek baş ile göğüs kafesi sınırlarındaki büst kısmına sıkışmıştır. Theodoros Terzopoulos, tiyatronun git gide gücünü yitirmeye başladığı, çağa uygun oyuncu merkezli bir teatral estetikten ve buna uygun bir oyunculuk metodundan bahsetmenin gittikçe zorlaştığı *bilgi çağı*'nda insanlığın kökeninden yola çıkarak karakteristik ve özgün bir teatral yapı kurmayı başarması nedeniyle oldukça önemli bir figür olarak karşımıza çıkar. Terzopoulos'un oyuncunun dionizyak enerjisinden yola çıkarak geliştirdiği sistem bu çalışma içerisinde incelediğimiz fiziksel yöntemlerin izlerini sürebilmemiz için de oldukça uygun bir alandır. Terzopoulos'un biyodinamik oyunculuk yöntemi, içerisinde Batı ve Doğu tiyatrolarının kodlarını birlikte taşıması açısından evrenseldir. Batı uygarlığının kökeni olan Antik Yunan tragedyalarından şekillenen çalışma yöntemi Doğu tiyatrosunun oyunculuk yöntemleri ile de yakınlık gösterir ve bu durum çalışmamızın ana eksenini oluşturan anlatım öncesi seviyesi ile doğrudan ilişkilidir.

---

[86] Sonia Moore, **Stanislavski Sistemi: Oyunculuk Eğitimi İçin Bir El Kitabı**, çev. Özgür Çiçek, Bülent Sezgin, Cüneyt Yalaz, İstanbul, bgst Yayınları, 2006, s.10

> Teknik yönden konuşmak gerekirse oyuncunun kendi üzerinde çalışırken ödevi, kalça-pelvis bölgesinde üçgen diye nitelendirilen enerji merkezini açmak ve nefes alış verişinin rahat, özgür ve dikey bir biçimde tüm bedeninde yayılmasını sağlamaktır. Bu çalışma tekniği modern Batı'lı olmaktan çok, geleneksel Doğu'lu sahne sanatlarının anlayışına yakın durur ve oyuncunun kendi üzerinde çalışmasını Eugenio Barba'nın oyunculukta anlatım öncesi dediği evreyle ilişkilendirir. [87]

Terzopoulos da Barba'nın anlatım öncesi seviyesinde bahsettiği gibi oyuncunun daha rolü düşünmeye başlamadan önce bir konsantrasyon seviyesine ulaşması ve bu seviyede bir *persona* yaratması gerektiğinden bahseder. Seyirciye ulaşmak için kullanılacak enerjinin şekillendirildiği bu süreç son derece önemlidir ve oyuncuya bunun için bir konsantrasyon ve hazırlık süresi gerekmektedir.

> Beden noktasıyla ilgili çalışmanın ön koşulu konsantrasyondur. Konsantrasyon olmadan hiçbir içsel süreç ya da enerji hareketliliği geliştirilmez. Bir noktanın hareket etmeye başlamasına kadar geçen konsantrasyon süresi saatler alabilir. Bu bağlamda amaç ortaya etkileyici eksenler çıkarmak değil, enerjiyi serbest bırakmak suretiyle bir enerji ekseniyle ona özgü ritimler yaratmaktır. [...] Oyuncunun dışsal payandalara ihtiyaç duymadan, tüm içsel parametreleriyle, tüm içsel zenginliğiyle kendi içinde baştan sona bütünlüklü bir *persona* yaratma yetisi vardır. [88]

Terzopoulos konunun devamında oyunculuğun çerçevesini "bir rolün sınırları" olarak değil, "rol-süz bir durumdan doğan halet-i ruhiyeler" olarak ele almakta ve rolün sonra kendiliğinden yaratılabileceğini vurgulamaktadır.[89] Dolayısıyla bahsedilen *persona*'nın rol olmadığı açıktır. Rol bu aşamada oyuncu için destek almaktan kaçınması gereken dış bir payandadır. *Persona,* oyuncu tarafından henüz rolden bahsetmeye başlamadan önce oluşmaktadır; performans esnasında rolün nasıl şekil alacağını belirleyen, oyuncunun gündelik hayatından sıyrılarak özel bir konsantrasyon ile oluşturduğu oyunculuk seviyesinin ürünüdür. Tiyatro Antropolojisi'nde anlatım öncesi ile ilişkilendirilebilecek *persona*'nın bizim

---

[87] Kerem Karaboğa, **Tragedya ile Sınırları Aşmak: Theodoros Terzopoulos'un Tiyatrosu**, İstanbul, E Yay., 2008, s. 20
[88] Theodoros Terzopoulos, **Dionysos'un Dönüşü**, s. 48
[89] **A.e.**, s. 49

çalışmamızda kullandığımız tabir ile *prezans* kavramına denk geldiği söylenebilir. Oyunculuğu rol yapmaya başlamadan önce bir seviyeden başlatan bu yaklaşım sahnede oyuncunun kullandığı enerjiyi esas iletişim aracı haline getirerek tiyatronun karakteristik gücünü ortaya çıkartmakta ve oyuncuyu metin tiyatrosunun edebiyat tuzağından uzaklaştırmaktadır. Oyuncunun fiziksel ve psikolojik bütünlüğü, aynı Meyerhold'un **N=A1+A2** formülünde belirttiği gibi, performansın gerçekleştiği *şimdiki zaman* anına ait bir yapı oluşturmakta veya Terzopoulos'un tabiriyle "çok ritimli bir ağ" örmektedir. Tüm bu anların zaman içerisinde ortaya koyduğu toplam oyunculuk skoru müzikal bir skoru çağrıştırmaktadır. Bu fikir aynı zamanda Decroux'nun mim sanatı için kullandığı "mim bir çalışmanın portresidir" tanımlamasına da yakınlık göstermektedir.

> Oyuncunun ördüğü bu psikofiziksel ve vokal eylemlerden oluşan çok ritimli ağ, kendi iniş çıkışlarına, zamanın genişleyen ve daralan noktalarına, duygu yükünde kreşendo ve dekreşendo anlarına ve sessiz aralıklara sahip olduğu kadar, anlık doğaç patlamalarını, enerji çıkılarını ve esrik davranışlar sergileme kapasitesini de haiz, benzer enerji çeşitlemelerindeki bir müzik skorunu çağrıştırır. [90]

Sahnede oyuncunun performans esnasında ördüğü bu çok ritimli ağ ile gündelik hayatın akışından soyutlanarak yeni bir dünya yaratılmakta ve bu dünya kendine ait bir enerji dili ile seyirciye sunulmaktadır. Böyle bir işleyiş içerinde oyun metni sahnedeki tüm öğeler ile birlikte yeni bir fiziksellik içerisinde yeniden oluşmaktadır. Metin artık yazıldığı dünyanın edebiyat ürünü değil performansın yol haritası haline gelmiştir.

> Kendi fiziksel boyutunu bulan metin, çeşitli eylem ve davranış biçimlerine yönelik bir harita haline gelir; çözülür, rasyonel öğelerinden arındırılır ve oyuncunun psikosomatik davranışına –bu kez, zihinsel yönden daha ziyade, enerjik açıdan- tekrar anlam kazandırmak için yeniden inşa edilir. [91]

---

[90] **A.e.**, s. 51
[91] **A.e.**, s. 53

Gündelik hayata alternatif bir düzlem açan sahnenin oyuncuyu ve metni de aynı düzleme taşıması (veya kronolojik olarak düşünülürse oyuncunun anlatım öncesi seviyesini kullanarak sahneyi ve metni dönüştürmesi), sahnede kurulan alternatif gerçekliğin gündelik hayatın dar kalıplarından sıyrılmasına olanak sağlar. Metnin özü dramaturji yoluyla edebi anlatımından kurtarılır ve oyuncunun *prezans*ında şekillenir, bu yeni düzlemde artık "metnin enerjisi ateştir ve beden onun üzerinde dans eder".[92] Oyuncunun becerisi ile şekillenen yeni uzay, gündelik gerçekliğin kısıtlamalarının ötesinde sınırsız imkanlar sunarak klişelerden uzaklaşmayı sağlar. Zihnin prangasından kurtularak özgürleşmenin hedeflendiği sahnede enerji kurulan oyunun yapı taşı haline gelmiştir. Teatral dünyayı zayıflatacak dış etmenlerin, oyuncunun *lokadharmi*ye ait bireysel psikolojisinin ve edebiyatın kısıtlayıcı geleneğinin içeri sızmasına izin verilmez.

> Oyuncunun kendi hayat hikayesinin dar kalıplarıyla muhtelif fani duygulardan aşina olduğu klişelerin yeniden üretimi bahis konusu değildir; tiyatronun edebi geleneği, büyük bir kararlılıkla eyleminden uzak tutulur. [93]

Terzopoulos'un edebi bir eseri teatral forma dönüştürürken dil ile kurduğu ilişki ve kullandığı sahne üslubu Artaud'un hayalini kurduğu tiyatronun izlerini taşımaktadır.

> Artaud'un "eklemli dilin metafiziği" dediği unsurdan yola çıkarak düşünülebileceği üzere, sözü sözle dile getirilemeyecek olanı hissettirmekte aracı olarak kullanmak, trajik acıyı bedenselleştirmekte onun biçimsel olanaklardan yararlanmak ve ona fiziksel sarsma olanaklarını yeniden kazandırmakla alakalıdır. [94]

Galileo'nun ölümünden bir yıl sonra dünyaya gelen ve bilimsel yöntemi öncülünün izinden giderek zirveye taşıyan Newton gibi; Artaud'un ölümünden üç yıl önce dünyaya gelen Terzopoulos için de tiyatroda ilkelciliğin ve metafiziğin bayrağını

---

[92] Frank Raddatz (ed.), "The Metaphysics of The Body – Thodoros Terzopoulos in conversation with Frank M. Raddatz", **Reise mit Dionysos / Journey with Dionysos**, Theater der Zeit, 2006, s. 168
[93] Theodoros Terzopoulos, **Dionysos'un Dönüşü**, s. 54
[94] Kerem Karaboğa, **Tragedya ile Sınırları Aşmak: Theodoros Terzopoulos'un Tiyatrosu**, s. 83

selefi olarak niteleyebileceğimiz Artaud'dan devraldığı söylenebilir. Terzopoulos'un tragedya yorumlarında ritüel benzeri bir form kullanarak dionizyak enerjiye yönelişi ilkel bir metafizik arayışı olarak değerlendirilebilir. Bununla birlikte bahsedilen yönelimin içeriği zamanın aşımına uğrayarak hükmünü kaybetmiş demode bir ilkellik değil aksine insanın arkaik kökenlerinden itibaren genlerine kazınmış ancak modern insanın yaşam tarzında maskelenmesine rağmen derinlerde gücü hala hissedilebilen davranış biçimlerinin göstergeleridir. Seyirciye sunulan oyun modern gündelik hayatın illüzyonlarından arındırılmış saf bir *insan olma durumu*'dur ve sentetik bilgiler ile kurulmuş günümüz yaşam biçiminin ardındaki gerçekliğin perdesini aralamayı amaçlamaktadır. Terzopoulos'un bu şekilde tiyatronun kökensel ilkelerini çağdaş koşullarda yerine getirecek bir teatral etkileşime ulaşmaya çalıştığı söylenebilir.[95]

Dionizyak enerji aracılığıyla logosun hakimiyeti altındaki dilden özgürleşmek ve yeni bir iletişim yolu açmak Artaud'un bahsettiği "ana maddesi sözcükler değil göstergeler olan gerçek fiziksel bir dil"in[96] oluşturulmasını sağlar. Terzopolus'un yöntemi sözcükleri yalnızca dilbilgisel açıdan anlatılmak istedikleri şeyler için ele alınması yerine, birer devinim olarak kabul edilmesi gerektiğini düşünen Artaud'un düşüncesi ile uyuşmaktadır.[97] Tiyatrosu pek çok açıdan Artaud'nun hayattayken gerçekleştiremediği "ütopya"sının izini süren Terzopoulos için bedenin metafiziği, onun soluk alıp verme mekanizmasıyla ve bu mekanizmanın ürettiği dinamizmle doğrudan bağlantılıdır.[98] Terzopoulos'un beden ve soluk ilişkisinde kurduğu metafizik birçok açıdan akıl ile algılanabilecek olanın ötesine ulaşmayı hedeflemektedir ve bilimin rasyonel tanımlamaları bu hedefi saptırma riski taşımaktadır. Çalışmanın devamında biyomekanik oyunculuk yöntemi enerji, frekans ve rezonans ilkeleri üzerinden incelenirken bu ana fikre sadık kalınacak ve kullanılacak fiziksel yöntemler incelemeye uygun şekilde esnetilecektir. Diğer bölümlerdeki incelemelerimize benzer biçimde herhangi bir fiziksel ispat amacı

---

[95] **A.e.**, s.117
[96] Antonin Artaud, **Tiyatro ve İkizi**, s. 111
[97] **A.e.**, s.107
[98] Kerem Karaboğa, **Tragedya ile Sınırları Aşmak: Theodoros Terzopoulos'un Tiyatrosu**, s. 75

güdülmeden –hatta bundan kaçınarak- yöntemin derinliğine inmeyi ve teatral bir tartışma zemini açmayı hedefleyerek ilerlenecektir.

2.5.1. Logosentrizm ve Pelvis

Jacques Derrida *varlığın metafiziği* olarak adlandırdığı Batı felsefesinin yapısökümcü eleştirilerinde *logosentrizm* ve *differance* kavramlarını tartışmaya açar. Türkçe'de kimi zaman "sözmerkezcilik" olarak da kullanılan logosentrizm, yöntemini temelde anlamın bizatihi olarak var olduğu kabulüne dayandıran bir felsefe yorumudur. Culler'ın tanımıyla logosentrizm felsefenin düşünce, gerçek, akıl, mantık ve dil gibi anlamı oluşturan elementlerin düzenine doğru yönlendirilmesi ve bu değerlerin mutlak temel bir değer olarak ele alınmasıdır.[99] Derrida, Batı'nın düşünce sistemini oluşturduğunu iddia ettiği bu "anlamlandırma" aksiyomunun kabulüne temelden karşı çıkar. Derrida, zihinsel veya fenomenal olayları kendi özlerinden bağımsız ve ilişkili oldukları şeylerle aralarında oluşan bir farklılık ürünü olarak değerlendirir ve bunu *differance* olarak adlandırır.

Batı düşüncesindeki logosentrizm tiyatro oyunlarında etkileşimini edebi anlam üzerinden kuran konvansiyonel bir gerçekçi metin tiyatrosu oluşturmuştur. Ana akım gerçekçi tiyatronun oyunculuk yöntemleri de bu doğrultuda akıl merkezci bir estetik üzerinde şekillenmiştir. Dilin ve anlamın bedendeki karşılıkları karnın yukarı kısmında yer aldığından oyuncu bedeninin projeksiyon noktaları da vücudun büst bölgesinde kendine yer bulmuştur. Geleneksel Doğulu sahne sanatlarında ise oyuncunun enerji merkezi çoğunlukla vücudun belden aşağısında, kalça ve pelvis bölgelerindedir. Japon Kabuki tiyatrosunda bu durum o kadar içselleştirilmiştir ki oyuncunun kullandığı doğru enerji *koshi*, yani "kalça" olarak adlandırılır.

> Kabuki performansçısı Sawamura Sojurō şöyle tercüme ediyor: "Bir oyuncunun koshi'si olup olmadığını söylediğimiz zaman onun çalışırken doğru enerjiye sahip olup olmadığını işaret ederiz." Japoncada koshi kelimesi soyut bir kavram değil bedenin somut bir parçası anlamına

[99] Jonathan Culler, **After Structuralism**, Ithaca, Cornell University Press, 1982, s. 92

> gelmektedir: kalça. "Senin koshi'n var - senin koshi'n yok" demek "senin kalçan var - senin kalçan yok" anlamına gelmektedir. [100]

Terzopoulos'un tiyatrosunda da kalça oldukça önemli bir enerji merkezi olarak ele alınır. Bedeni yedi temel enerji bölgesi üzerinden inceleyen Terzopoulos bu merkezlerin dördünü kalça civarında toplayarak pelvisi oyunculuk sisteminin ana dinamosu olarak kabul eder.

> Ben bedenin yedi enerji bölgesinden meydana geldiğine ve bedenin bir bütün (beden-içgüdü-hayal gücü- zihin) olarak hareket ettiğine dair temel bir fikirle çalışıyorum. Enerji bölgeleri fikri akla elbette yoga ve savaş sanatları gibi pratikleri getiriyor. Ancak benim çalışmam bağlamında bu fikir kaynağını, bedenin Dionizyak malzeme içerisindeki davranışlarının incelenmesinden alıyor. [101]

Terzopoulos'un sözüne ettiği yedi bölge omurgadaki dizilişlerine göre yukarıdan aşağıya sıralandığında, korteks, yüz, göğüs kafesi, yukarı diyafram, aşağı diyafram, genital organ ve kuyruk sokumundan oluşur. Bu enerji merkezleri üzerinden kabaca bir genelleme yaparak; oyuncunun kuyruk sokumu ve yukarı karın kasları arasındaki bölgeyi rahatlatıp enerjinin kaynağı olarak kullanması, göğüs kafesi ile beyin korteksi arasındaki bölgeyi ise gündelik blokajlardan arındırması gerektiğini söyleyebiliriz. Böylece beden büst kısmına sıkışmış gündelik kullanımından kurtularak pelvis kaynaklı animal (hayvansal) enerji ile dolu bütünlüklü bir yapı haline gelebilir.

> Üç temel enerji bölgesini (kuyruk sokumuyla anüs, üreme organları, aşağı karın ve göbek bölgesi ya da aşağı diyafram) içeren bir alan olan üçgenin serbest bırakılması ayrı bir öneme sahiptir çünkü bu, hayvani enerjinin serbest bırakılmasıyla doğrudan alakalı bir durumdur. [102]

---

[100] Eugenio Barba, **The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology**, s. 17
[101] Theodoros Terzopoulos, **Dionysos'un Dönüşü**, s. 21
[102] **A.e.**, s. 23

Terzopoulos'a göre korku, yabancılaşma ve teknolojinin kötü şekillerdeki kullanımı insanı bedensizleştire bedensizleştire en sonunda bir ürüne, insanlık dışı bir varlığa dönüştürmüştür.[103] Artaud başta olmak üzere bir çok tarihsel avangardın ilkelliğe dönüş arzularının nedenleri ile bire bir örtüşen bu düşünce oyunculuğun logosentrizmden arındırılarak bedeninin merkeze alınma çabalarını net bir biçimde açıklamaktadır. Oyuncunun biosu Meyerhold'un formülüne benzer bir biçimde logos kontrolü altındadır ancak burada bahsedilen logos logosentrizmde bahsettiğimiz gibi akıl kaynaklı yönetici bir merkez değildir. Beyin korteksi yönlendirici bir odak değil sadece bir koordinatör görevindedir.

> Korteks ya da beyin bölgesi oyuncunun eylemlerinin koordinatörü olarak iş görür, ancak sadece onu kullanarak çalışması ya da tümüyle onun denetimine girmesi, oyuncunun ruhsal, bedensel yaratıcılığını kısıtlar ve çoğunlukla ezbere ya da mekanik bir oynayışla sonuç verir. [104]

Beden pelvisten üretilen Dionizyak enerji ile harekete geçerken zihin ile bir ahenk içinde bütünleşir. Batı kültürüne has zihin ve beden arasındaki Kartezyen ayrımın sahneden yavaş yavaş çekilmesiyle zihnin çoğu işlevini özümseyerek, gözlerle dolup taşan bir hale gelen beden düşünür, duyumsar ve hisseder.[105] Meyerhold'un biyomekaniğindeki logos-bios ikiliği (ayrımı) Terzopoulos'un biyodinamiğinde logos-bios birliği (bütünlüğü) şeklinde ele alınır. Terzopolus bir bakıma Meyerhold'un **N=A1+A2** şeklinde yazdığı denklemi **A1+A2=N** şeklinde okumaktadır. Bütünlüğü sağlanmış bedenin enerji üretim merkezi olan pelvis oyuncunun seyirciyle kuracağı köprünün başlangıç noktasıdır.

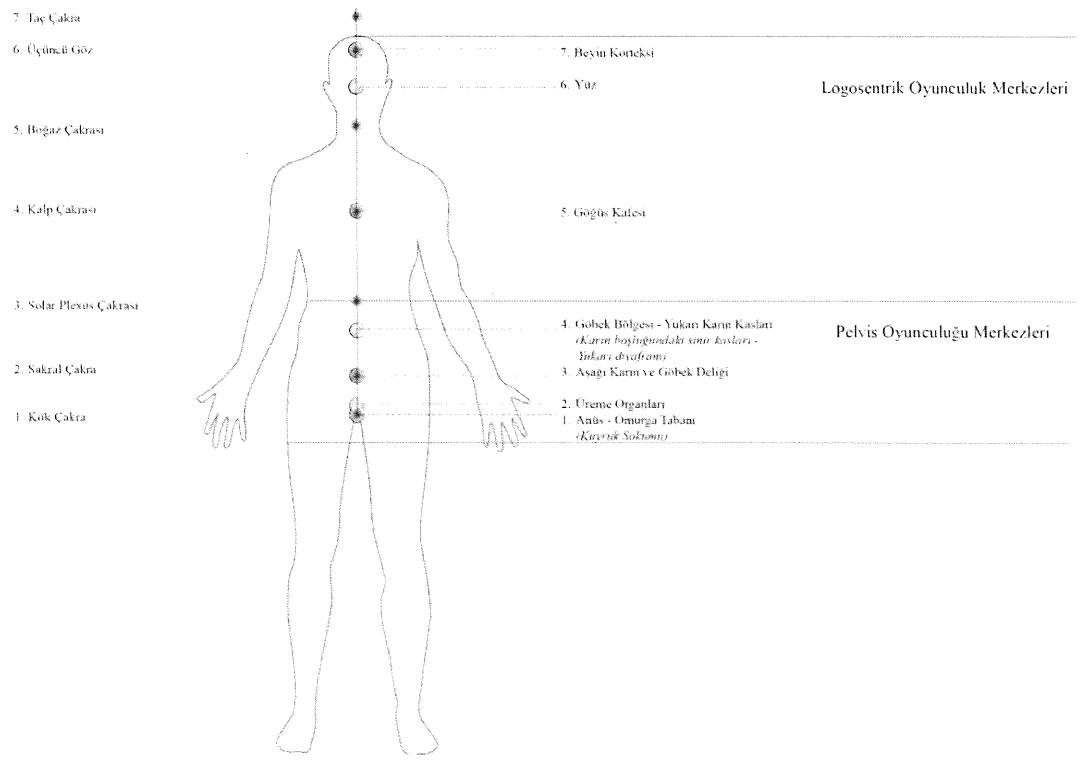
Oyuncunun bedeninden yaydığı enerjinin kaynak noktasını neresi olarak belirlendiği ortaya çıkan oyunculuk skorunun niteliğini ve seyirci ile ilişkisini hangi kanal üzerinden kuracağını belirler. Bu noktada metin tiyatrosu ve fiziksel tiyatro oyunculuklarını kabaca ikiye ayırarak metin tiyatrosunun logosentrik, fiziksel

---

[103] **A.e.**, s. 70
[104] Kerem Karaboğa, **Tragedya ile Sınırları Aşmak: Theodoros Terzopoulos'un Tiyatrosu**, s. 77-78
[105] Theodoros Terzopoulos, **Dionysos'un Dönüşü**, s. 20

tiyatronun pelvis kaynaklı merkezlerden ilişki kurduğunu düşünebiliriz. Bu varsayımda korteks, yüz ve göğüs kafesi logosentrik kaynaklı oyunculuğun; yukarı diyafram, aşağı diyafram, genital organ ve kuyruk sokumu ise pelvis kaynaklı oyunculuğun enerji merkezleri olarak değerlendirilebilir. Bedende böyle bir ayrıma gitmek Nietzsche'nin Apollon ve Dionysos ikiliği ile birlikte düşünülürse Terzopoulos'un tiyatrosunda enerji kaynağı olarak pelvisin odak noktası olmasını da destekleyen bir yoruma kapı aralar. Terzopoulos'un enerji merkezleri hem ele alınış hem de dizilim biçimleri açısından doğu felsefesinde yer alan beden çakralarını anımsatmaktadır. Beden çakraları ile Terzopoulos'un enerji merkezlerinin konumları vücut üzerinde birlikte işaretlendiğinde aşağıdaki gibi bir şema ortaya çıkar. Bu şemada pelvis oyunculuğu merkezlerinin logosentrik merkezlere göre daha dar bir alanda yoğunlaşması bu alandaki enerji potansiyeline dikkat çekmektedir.

Şekil 4: Yoga Çakraları ve Terzopoulos'un Enerji Noktaları'nın Beden Üzerinde Karşılaştırılması, Logosentrik ve Pelvis Oyunculuğuna Ait Alanlar.



Pelvis oyunculuğuna ait merkezler Terzopoulos'un irrasyonel Dionizyak enerjisinin kaynağını oluştururken logosentrik oyunculuk merkezleri rasyonel Apollonik anlam kanalından iletişim kurar. Terzopoulos belden yukarıda logosentrik oyuncu merkezleri adı altında topladığımız bölgeyi burjuva tiyatrosunun baskın bir ifade aracı olarak niteler.

> Göğüs kafesi ve çevresi, uzun yıllar boyunca burjuva tiyatrosunun baskın ifade aracı olmuştur. Sözgelimi, eski kuşak oyuncuların canlandırdıkları karakterlerin "tutku" ve "kahramanlıklarını" vücuda getirmenin yolu göğüslerin kabartılmasıdır. [106]

Terzopoulos'un ifadesi gerçekten de Macbeth'den Cyrano'ya, Keşanlı Ali'den John Proctor'a pek çok batılı dramatik karakterin oyunculuk yorumlarını hafızalara getirir niteliktedir. Terzopoulos buna karşılık dramayı edebi manipülasyonda veya duygusal ajitasyonda değil oyuncunun enerjisinden doğan irrasyonel bir düzlemde kurmaya çalışır. Oyuncunun seyirciyi içine aldığı alan aklın tam olarak açıklayamadığı, belirsiz ve tekinsiz bir alandır. Bu alan Lehmann'ın "terra incognita" (bilinmeyen topraklar) olarak nitelediği alan üzerinden düşünülebilir.[107]

> Bedenin sergilediği çok ritimli ve aşkın davranış biçimleri, mekan-metin-oyuncu-izleyici arasındaki ilişkiyi irrasyonel bir seviyeye taşır. Seyirci, hisleri ve hayal gücü aracılığıyla oyuncuyla iletişim kurmaya çağrılır. [108]

Gündelik iletişimin asal iletişim nesnesi olan konuşma dili teorik olarak bilincin veya zihnin kontrolünde olduğundan metin tiyatrosu oyunculuğu logosentrik merkezlere yoğunlaşır. Zihin önce bir düşünce olarak konuşmayı tasarlar sonra düşünce konuşmaya çevrilir ve karşıya aktarılır. Tüm bu süreç zihin odaklı olarak gerçekleştiğinden bedenin etkileşime büyük bir etkisi olmaz. Terzopoulos'ta ise oyuncunun ifade yöntemi tüm bedene yayılıp esas enerji kaynağı olan pelvis

---

[106] Theodoros Terzopoulos, **Dionysos'un Dönüşü**, s. 30
[107] Hans-Thies Lehmann, **Postdramatic Theatre**, s. 163
[108] Theodoros Terzopoulos, **Dionysos'un Dönüşü**, s. 62

üzerinden ışımayı hedefler. Dolayısıyla biyodinamik oyunculuğun yoğunlaştığı bölge pelvis oyunculuğuna ait merkezlerdir.

İki oyunculuk tarzının bedendeki kaynakları insan beyninin sağ ve sol loblarının özellikleri ile de benzerdir. Beynin sol lobu üstlendiği mantık, rasyonalite, dil, analitik düşünce ve objektiflik gibi görevler açısından Apollonik enerjinin özelliklerini göstererek logosentrik merkezleri yönetir. Sağ lob ise sezgisellik, görsellik, müzik, fantezi, duygular, spontanite ve sübjektiflik gibi Dionysos'a ait özellikler taşımakta ve pelvis merkezli oyunculuğun yöneticiliğini yapmaktadır.

Apollon beden üzerinde zihin egemenliği ile rasyonel bir düzen kurma, Dionyssos ise kurulu olan düzeni yıkarak bedeni kozmosa teslim etme eğilimindedir. Bu iki karşıt enerjinin birlikteliği Doğu felsefesindeki yin ile yang'ın ayrılamaz bütünlüğüne benzemektedir. Terzopoulos da Eros ve Thanatos enerjilerinin bedende birlikte bulunduğunu söyleyerek bedendeki yapıcı ve yıkıcı güçlerin birlikteliğine dikkat çeker.[109] Bu düşünce pelvis oyunculuğu merkezlerinin animal içgüdülerin kaynağı olması ve cinsel organların da bu bölümde bulunması ile birlikte göz önüne alındığında Freud'un libido kuramı altında da incelenebilecek bir bağlam yaratır. Antik Yunan tragedyalarının ağırbaşlı, ahlaklı, ölçülü ve düzenli olmayı öğütleyen, formuna karşı dithyrambos törenlerinin coşkulu toplu kendinden geçme ritüelleri de bu ayrım altında incelenebilir.

Oyunculuğa dair bahsettiğimiz bu iki ana bölge elbette ki birbirlerine göre üstün veya aşağı değil, sadece faklı tarzlarda ürünler ortaya koyan oyunculuk merkezleridir. Ancak çalışmamızın çerçevesini fiziksel tiyatroya ait bir oyunculuk metodu üzerinden kurduğumuzdan ve bu bölümde konuyu Terzopoulos tiyatrosu üzerinden tartışmamızdan dolayı pelvis oyunculuk merkezleri daha önemli bir kaynak olarak ortaya çıkmaktadır. Fiziksel tiyatro oyunculuğunda logosentrizmden uzaklaşarak pelvise yönelmenin önemi Teresias'ın Bakhalar oyununda "en yüksek zekaların varabileceği bilgeliğin bile Dionysos'ca sunulanın yanında aciz kalır" sözü ile özetlenebilir.

---

[109] **A.e.**, s. 71

2.5.2. Frekans ve Rezonans

Bu bölümde bir oyuncunun etki alanını genişletebilmesi adına fizikteki frekans ve genlik kavramları üzerinden nasıl bir çalışma yapabileceği hakkında teorik bir inceleme yapılacak, ardından bu düşünce biyomekanik oyunculuk sistemi üzerinden genişletilmeye çalışılacaktır. Kavramların oyunculuk üzerindeki izdüşümlerini incelemeye geçmeden önce fizik bilimdeki karşılıklarını mümkün olduğunca sade bir biçimde tanımlamaya çalışalım.

a. Frekans, en basit tabiri ile birim zamandaki titreşim sayısıdır. Bir dalganın hangi sıklıkla titreştiğini gösteren gösteren frekans enerjinin büyüklüğü ile doğru orantılıdır. Bir dalga veya salınıcının birim süre içerisindeki titreşimi ne kadar fazla ise enerjisi de o kadar yüksektir.
b. Genlik, bir dalganın tepe noktasının referans seviyesine olan uzaklığıdır. Düzgün harmonik[110] bir salınıcı için salınganın başlangıç noktasından uzaklaşabildiği maksimum mesafe olarak da özetlenebilir. Örneğin mekanik salınıcılarda işlediğimiz basit kütle-yay sisteminde cismin merkezden uzaklaşma miktarı genliğini belirtmektedir.
c. Rezonans, sürücü kuvvetin frekansının salınıcının doğal frekansına denk veya yakın olduğu durumlarda genlikte oluşan dramatik artış durumudur. Bir bardağın doğal titreşim frekansına denk frekanstaki bir ses dalgası etkisinde kaldığında çatlaması veya köprülerin rüzgar nedeniyle doğal frekanslarında titreşime başladığında giderek yükselen sarsıntılar ile sonunda yıkılmaları birer rezonans durumudur.

Açıklamaları ne kadar sadeleştirilirse sadeleştirilsin yine de tiyatro alanına uzaklığından dolayı karmaşa yaratabilecek bu kavramları şimdi de oyunculuk pratiği üzerinden incelemeye alalım.

Bir oyuncunun performans esnasında sürücü kuvvet etkisi ile nasıl hareket ettiğini incelemiştik. Eğer her bir oyuncu bedeninin kendine has öznel bir doğal frekansı olduğunu düşünürsek, bedenin performans halinde kullanacağı sürücü kuvveti de bu

[110] Bir dalga periyodunun kendisini tekrarlayarak ilerlemesi onun harmonik bir dalga olduğunu gösterir.

doğal frekansa uygun bir şekilde ayarlaması gerektiğinden bahsedebiliriz. Bedenin doğal titreşim frekansının altındaki veya üzerindeki değerlerde uygulanan sürücü kuvvet ya performansı zayıf kılacak ya da gereksiz zorlama ile rahatsız edici bir uyumsuzluğa yol açacaktır. Ancak bedene uygulanacak sürücü kuvvet bedenin doğal frekansına denk gelecek biçimde ayarlanırsa rezonans durumuna geçen oyuncunun genliği eksponansiyel olarak artacak, etki alanı da aynı derecede kuvvetlenecektir. Bu durumu basit bir salıncak metaforu üzerinden ele alalım. Salıncakta sallanan kişiyi oyuncu, onu sallayan kişiyi ise sürücü kuvvet olarak tanımlayalım. Oyuncu salıncakta belli bir ritimde sallanırken onu sallayan kişi eğer çok yavaş iterse oyuncu hızlanamaz, eğer çok kuvvetli bir şekilde iterse de salıncaktaki kişinin dengesi bozulup düşer. Sallayan kişinin yapması gereken salıncağın doğal ritmini algılayıp her itişini bu frekansa uygun bir biçimde uygulamaktır, bunu gerçekleştirebildiği takdirde oyuncu kısa süre içerisinde yüksek hızlarda sallanıyor olacaktır.

Oyuncuların sahne üzerinde esrimeye varan titreme hareketleri Terzopoulos'un sahne estetiği içerisinde oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Bununla birlikte biyodinamik oyunculuğun karakteristiğini oluşturan bu hareket biçimi görsel bir estetik oluşturma amacından ziyade teknik bir çalışmanın ürünüdür. Terzopoulos'un Antik Yunan'daki bir tedavi yönteminden yola çıkarak tiyatrosuna aktardığı bu hareket formunu bulmak geleneksel Doğulu sahne sanatlarındakine benzer biçimde uzun ve yorucu bir çalışma gerektirmektedir. Çalışmanın sonucunda sahneye aktarılan oyunculuk tarzı ise fiziksel tiyatronun biçim üzerinden anlam üretme şekline uygun bir örnek oluşturmaktadır.

Terzopoulos'un oyunlarında oyuncular bedenlerinde kimi zaman çok küçük kimi zamansa çok büyük genliklerde –ancak sürekliliğini hiçbir zaman yitirmeyen titreşim hareketleri yapmaktadırlar. Oyun boyunca elden bırakılmayan bu titreşimin kaynağı bir dinamo gibi işletilen pelvis bölgesidir. Titreşimde korunan süreklilik Terzopoulos'un performans sürecindeki kesintisizlik arzusu ile örtüşmektedir. Terzopoulos performansın sürekliliği hakkında şöyle der: "Tiyatroda noktalama

işaretlerine yer olmadığına inanıyorum. Burada noktanın, virgülün, ünlem işaretinin ve köşeli parantezin esamesi okunmaz".[111]

Pelvisin merkez olarak belirlenmesi Diyonizyak malzemenin oluşabilmesi adına büyük bir önem taşımaktadır. Biyodinamik yöntem, oyuncunun pelvis bölgesi üzerinde hakimiyet kurmasına ve oradan doğan yaratıcı enerjiyi tüm bedenine yayarak sanatsal bir ifade aracına dönüştürmesine dayanır.[112] Vücuda yayılacak Diyonizyak enerjinin dinamosu haline gelebilmesi için nefes çalışmaları yardımıyla pelvis kaslarının rahatlatılması gerekmektedir. Pelvis bölgesinin rahatlamasıyla açığa çıkan enerji bu bölgedeki kasların titreşimleriyle tüm bedene aktarılır.[113] Beden bütüncül olarak Diyonizyak bir enerji kanalına dönüştürülür. Ortaya çıkan şey sadece düzenli işleyen dişlilere ve yaylara sahip bir makinenin dinamizmi değil aynı zamanda her yana yayılabilen, düzensiz ya da kaotik bir dinamizmdir.[114] Enerjinin yayılımındaki kaotik yapı Terzopoulos'u Meyerhold'dan, biyodinamiği biyomekanikten, Dionysos'u Apollon'dan ayırt eden bir özellik taşımaktadır.

Pelvisten kaynaklanarak Diyonizyak bir form içinde yayılan enerji fiziksel ve teatral düzlemleri metafiziksel bir boyutta birleştirir. Oluşan yeni düzlem Terzopoulos tiyatrosu için büyük önem taşımaktadır ve enerjinin yeniden yorumlanmasını gerektirmektedir.

> Modern fizikte enerji, bedenin dahili kapasitesine tekabül eden bir devinim birimidir. Dolayısıyla enerji, bedenin zaman ve mekan içerisindeki daimi değişimine denk bir devinim olmakla birlikte, aynı zamanda içsel (duygusal) bir devinimdir. Enerji bir komut misali oyuncuya dışarıdan aşılanan soyut bir fikir olmaktan ziyade bir deneyim ve fiziksel hafıza şeklinde algılanır. [115]

Enerjinin tiyatrodaki ele alınış biçimi üreticisi olan bedeni de yeniden tanımlar. Biyomekanik oyuncunun teatral bedenine ulaşabilmek için gündelik bedenin terk edilmesi gerekmektedir. Terzopoulos bu geçişi insan bedeninin "etrafa frekans

---

[111] Theodoros Terzopoulos, **Dionysos'un Dönüşü**, s. 44
[112] Kerem Karaboğa, **Tragedya ile Sınırları Aşmak: Theodoros Terzopoulos'un Tiyatrosu**, s. 79
[113] **A.e.**, s. 80
[114] **A.e.**, s. 138
[115] Theodoros Terzopoulos, **Dionysos'un Dönüşü**, s. 16

dalgaları yayan, kodlar şekillendiren, titreyen ve karşıtlıklardan oluşan bir dansı icra eden açık bir enerji taşıyıcısına" dönüşmesi olarak açıklar.[116] "Titreyen" ve "etrafa frekans dalgaları yayan" beden ifadeleri sistemin içerisindeki fiziksel yapıyı incelemek için yeni kapılar aralamaktadır. Terzopoulos'un tanımı gündelik bedenini *teatral beden*'e dönüştürmüş oyuncuyu merkezinde enerji üreterek etrafına yayan bir reaktör olarak nitelemektedir. Enerjinin kaynağı pelvis aynı zamanda bir kondansatör (kapasitör) olarak iş görmekte, oluşturduğu enerjiyi aktarıma başlamadan önce biriktirmektedir. Üçgenin belli bir seviyeye kadar depoladığı enerji *anlatım öncesi*ne geçiş için eşik enerjisi olarak kullanılır. Teatral beden için gerekli aktivasyon enerjisi biriktirildikten sonra pelvis artık özerk bir biçimde hareket etmeye başlar.

> Üçgen bu titreşimleri algılar ve onların devşirdiği enerjiyi bunların bir aktarıcısına dönüşünceye kadar biriktirir. [...] Özerk bir şekilde hareket etmeye başlayan üçgenin hem önden hem de arkadan yaydığı titreşim silsilesine bağlıdır. Oyuncular pelvis bölgesini bir kılavuz ve bedendeki enerjinin ana kaynağı olarak tecrübe ederler. [117]

Üçgen yaydığı titreşim ve nabız atışlarıyla enerjiyi vücudun tamamına zerk etmeye başlar ve beden çevreye titreşimler yayan kanlı canlı bir tınlatıcıya dönüşür.[118] Titreşimin tüm vücudu ele geçirmeye başlamasıyla birlikte gündelik beden kozmik Dionysos enerjisine teslim edilir. Esrime oyuncuyu logosentrizmden özgürleştirir. Oyuncunun esrimeye teslim olması Dionysos'a adanan bir ritüele benzer; oyuncu kurban edilen gündelik bedeninin yerine teatral beden ile ödüllendirilir. Logos artık sadece ritüelin seyrini devam ettirecek bir koordinatördür ve bilinç, bilinçaltına teslim olmak için kullanılır. Birey öznelliğini kozmik bütüne ulaşmak uğruna feda eder. Logos'un ve bios'un arındırılarak özüne dönmesi oyuncuyu özgürleştirerek bedeninde ahenkli bir bütünlük sağlar. Teatral beden gündelik hayatın önüne koyduğu bariyerleri yıkar. Oyuncu öncül kabullere dayanan tüm sınırlarını aşarak kozmik Dionysos enerjisinin bir neferi haline gelir.

---

[116] **A.e.**, s. 24
[117] **A.g.e.**, s.40
[118] **A.g.e.**, s.41-42

> Üçgenin aktif hale getirilmesinin bedenin tamamına yaydığı titreşimler sayesinde oyuncu, tıkalı durumdaki birçok fiziksel ve zihinsel kanalı açabileceği yepyeni bir his deneyimler. [...] Vücut nokta nokta serbestlik kazandıkça, beklenmedik ve çok ritimli sesler doğar. Yapıbozum sonrasında beden kendi öz dizgesine ve kendi öz iradesine kavuşmuştur. Tıpkı bir akrobat gibi enerji akışına dair daimi bir his kazanan oyuncu tetikte ve savaşmaya hazırdır. [119]

Teatral bedeni Dionysos tarafından bahşedilen bir ödül gibi değerlendirmemizin nedeni oyuncuya kazandırdığı etkileyici sahne gücüdür. Bu güç de rezonans durumunda elde edilen yüksek genlik değerinden sağlanmaktadır. Terzopoulos bu durumu "enerji eksenlerinin genişletilmesi" olarak tanımlar.[120] Oyuncunun uzay içerisinde yakaladığı hareketin büyüklüğü yaydığı Diyonizyak enerji ve etkileme gücü ile doğru orantılıdır.

Yukarıda oyuncunun seyirciyle kurduğu iletişimdeki etkileme gücü genlik değeri ile ilişkilendirmiş; Terzopoulos'un oyunlarında oyuncuların titreşimlerinin içeriden kaynaklanan bir sürücü kuvvetle beslenerek ortaya çıktığından; logosun bir koordinatör, pelvisin ise bir motor işlevi gördüğünden bahsetmiştik. Bu kabulleri elimizde tutarak oyuncuyu salıncı olarak ele aldığımız düşünce zeminine geri dönelim. Bu durumda sürücü kuvvet, beden titreşim tarafından tamamen ele geçirileceği evreye kadar pelviste toplanacak enerjiyi toplamaktan ve sonrasında hareketin devamını sağlayacak kaynağı oluşturmaktan sorumludur. Sürücü kuvveti uygulayacak bios'tur ancak hangi frekanslarda titreşeceğini belirleyecek olan logos'tur. Meyerhold'un biyomekanik denkleminden türettiğimiz **N=A1{A2}** bağıntısından da hatırlayacağımız gibi enstrüman olarak ele alınan her bedenin kendine özgü bir bios'u ve onu yöneten tek bir logos'u vardır. Bios'un özgünlüğü her bir oyuncu için farklı, özgün doğal frekanslardan bahsetmemizi gerektirmektedir. Bu durumda biyodinamik yöntem için tüm bedenlerde aynı etkiyi yaratacak tek bir sürücü kuvvet frekansından bahsetmek yanlış olur. Her oyuncu toplu teknik çalışma içerisinde bireysel olarak çeşitli seviyelerde titreşim denemeleri yaparak kendi

---

[119] **A.g.e.**, s.47-48
[120] **A.g.e.**, s.47

bedenine (bios) ait doğal frekansı bulmak zorundadır. Bedendeki bu bireysel arayış enerji merkezlerindeki tıkanıklıklar yüzünden uzun ve ızdıraplı bir hal alabilir, o yüzden çalışmanın ilk aşaması enerji merkezlerini rahatlatmak olmalıdır. Aranan bireysel enerji seviyesi oldukça kritiktir çünkü titreşimin pelvisten başlayıp vücudu ele geçirebilmesi için doğal enerji seviyesi ile titreşerek rezonans durumuna ulaşması gerekmektedir. Rezonans, genliği çok büyük ölçüde etkileyebilecek bir durum olduğundan bedenin esrimeye teslim edilmesine ve sahnedeki etkileyiciliğin maksimum seviyeye çıkartılmasında oldukça önemli bir yer tutar. Rezonans seviyesini yakalayan oyuncunun fiziksel ve vokal performansı gündelik bedenin potansiyelinden beklenenin çok üzerinde olduğundan sahnede çok güçlü bir *prezans* oluşturur. Rezonansın oluşturduğu kuvvetli *prezans*, postdramatik bir fiziksel tiyatro oyunculuğu yöntemi olarak sınıflandırabileceğimiz biyomekaniğin seyirciyi etkisi altına alma konusundaki en önemli aracıdır.

SONUÇ

Bu çalışmada tiyatronun fiziğinin oyunculuk sanatı özelinde nasıl bir şekilde işleyebileceği tartışılmıştır. Nesnel dünyayı incelerken kullanılan fizik yasaları tiyatronun suni gerçekliği içinde tekrar ele alınarak doğaya ait fizik formülleri oyunculuğa ait tasarımlar üzerinden incelenmiştir. Fizik biliminin öncül kabullerinin kendi sistematiği içinde yarattığı tıkanıklıklar belirsizlik ve muğlaklık kavramları ile birlikte ele alınarak determinizmin problemleri ortaya konmuştur. Modern fiziğin epistemolojiye etkisi Heisenberg Belirsizlik İlkesi üzerinden örneklendirilerek *gerçek* ve *doğru* kavramlarının göreliliği tartışılmış, bilgi ile gerçekliğe ulaşma amacının aslında ne kadar kaygan bir zemin oluşturduğu irdelenmiştir. Tekil gerçeklik düşüncesinin kuantum teorisi ve görelilik kuramı sonrasında yaşadığı sıkıntıların toplumsal düşünceye ve dönemin tiyatro eserlerine olan etkisi Nietzsche'nin Apollon ve Dionysos ikiliği üzerinden değerlendirilmiştir.

Fiziksel tiyatro kavramı günümüzde sıklıkla kullanıldığı şekliyle bir akım olarak değil tiyatronun özü olarak tanımlanmış, metin tiyatrosu olarak tanımlanan klasik gelenek fiziksel tiyatronun karşıt kutbu olarak nitelenmiştir. Antonin Artaud'un tiyatroya ait düşünceleri üzerinden şekillendirilen fiziksel tiyatronun değişik dönemlerde yükselişi veya arka planda kalışı Batı'nın logosentrik düşünce yöntemi ile ilişkilendirilmiştir. Alfred Jarry'nin mizahi *patafizik kuramının* modern fizik yöntemleri ile birlikte ele alınmasının aynı anda hem absürd hem de mantıklı bir sonuç verebildiği; bu durumun kuantum teorisinin bazı sonuçları ile benzerlik gösterdiği görülmüştür.

Çalışmanın içinde tiyatro ile fizik aynı zamanda öznel dünya ile nesnel dünyayı temsil etmekte ancak inceleme yapılırken durulan nokta öznelliğe yakın bir yerde bulunmaktadır. Nesnellik yardımıyla öznelliği incelemek metaforları rasyonelleştirip oyuncunun imgelem gücünü kaybettireceğinden bunun yerine nesnel olan, fiziksel tiyatronun penceresinden bakılarak yorumlanmaya çalışılmıştır. Bu yüzden öznel düşünceleri ile nesnel dünyayı şekillendirmeye çalışan Nietzsche, Artaud ve Jarry'nin tiyatro ile ilgili düşünceleri bu çalışma için özellikle önemlidir. Konjonktürel gerçekliği oluşturan temellere karşı tavırları, erken denebilecek

yaşlarda önce akıl sağlıklarını sonra da hayatlarını kaybetmeleri açısından benzerlik gösteren bu üçlünün çalışmaları tezin son bölümünde konu edilen Dionysos'a doğru çıkılan yolculuğu anımsatmaktadır. Gündelik hayatın sunabildiği konforlu düşünce zemininden kararlılıkla ayrılmak bu üç büyük insanı yıkıma götürürken geride kalanlara çıktıkları yolculukla ilgili eserler bırakmaları tecrübelerini ölümsüzleştirmiştir.

Tüm çalışmanın omurgasını oluşturan Tiyatro Antropolojisi'ndeki *anlatım öncesi seviyesi* saf bir oyunculuk hali olarak ele alınmış, incelemelerin tümü rolden bağımsız bu seviye üzerinden yapılmıştır. Oyuncunun gündelik davranış tarzından oyunculuğa geçtiği zemin olarak kabul edilen anlatım öncesi seviyesinin gündelik bedenin teatral bedene dönüşümü için bir gereklilik olduğu sonucuna varılmıştır. Oyunculuktaki "enerji" kavramının ortaya çıkışı fiziksel yöntemler yardımıyla ele alınmıştır. Oyunculuğa "mekanik iş" ve "oyunculuk işi" olarak iç içe geçkin ve birlikte ilerleyen iki eksen üzerinden yaklaşılmış, oyunculuğun fizik ve metafizik arasında arasındaki bıçak sırtı konumu kendine ait bir fiziksel yöntem üretmeye çalışılarak incelenmiştir. Mekanik ve termodinamik yasalar yardımıyla sürdürülen araştırma sonuç olarak *prezans* kavramını ortaya koymuştur. *Prezans,* oyuncunun mekanik hareketlerinin yanında yaptığı bir oyunculuk işi sonucu ortaya çıkan özel bir oyunculuk enerjisi olarak kendini göstermiştir. *Aura* benzeri bir biçimde ortaya çıktığı düşünülen ve ısı enerjisine benzetilen bu özel enerji termodinamiğin birinci ve ikinci yasaları yardımıyla incelemeye alınmış, oluşumu ve özellikleri tartışmaya açılmıştır. Oyuncunun sahne üzerinde yaptığı görünür hareketlerin yanı sıra görünmez bir etkileme gücüne sahip olduğu sonucuna varılmıştır. Oyunculuk işi kronolojik bir sıralama ile düşünülürse süreç üzerine şu sonuca varılabilir: Oyuncu, oyun oynama bilinci ile gündelik gerçeklikten sıyrılarak anlatım öncesi seviyeye ulaşır, performans süresi boyunca anlatım öncesi seviyesinde gerçekleştirdiği oyunculuk eylemleri ile prezans olarak adlandırdığımız etkileyici sahne enerjisini dönüştürür ve etrafına yayımlar.

Gündelik Hayat → Oyun → Anlatım Öncesi → Prezans

Oyuncunun gündelik bedenini teatral bir aygıta çevirebilme yeteneği teatral beden tanımı üzerinden incelenmiştir. Teatral beden fiziksel bir salınıcı olarak ele alınarak oyuncunun işlevsel bir makine olarak incelenmesine zemin hazırlanmıştır. Meyerhold'un ünlü biyomekanik denklemi **N=A1+A2** bu düşünce ile tekrar elden geçirilmiş, zihnin beden ile zorunlu birlikteliği göz önüne alınarak **N=A1{A2}** şeklinde revize edilmeye çalışılmıştır. Oyuncu bedeninin enerji salınımları mekanik ve elektriksel osilatörler üzerinden basit şema ve denklemlere yerleştirilmiş, bu sayede oyunculuktaki direnç kavramı farklı yönleriyle incelemeye alınmıştır. Direnç araştırmanın sonucunda oyuncu için hem bir araç hem de bir engel olarak karşımıza çıkmıştır. Bilinçli bir oyunculuk yöntemi içerisinde kullanıldığında enerji kaynağı olma özelliğinin yanı sıra oyuncuya engel teşkil edebilecek sıkıntılara yol açabileceği gözlemlenmiştir.

Salınıcı olarak ele alınan teatral beden üzerinden frekans ve rezonans kavramlarını incelemek için fiziğin titreşim ve dalgalar alanından yardım alınmıştır. Theodoros Terzopoulos'un geliştirdiği biyodinamik oyunculuk yöntemi tüm araştırma boyunca elde edilen sonuçların pratik uygulamada gözle görünür hale gelebildiği bir sistem olarak saptanmış ve rezonans durumu bu oyunculuk yöntemi üzerinden incelenmiştir. Terzopoulos'un bedende var olduğunu düşündüğü enerji merkezleri metin tiyatrosu ve fiziksel tiyatroya ait iki temel bölgede toplanmış, bu bölgelerin özellikleri Apollon ve Dionysos enerjileri üzerinden değerlendirilmiştir. Pelvisin enerji kaynağı olarak kullanıldığı bir oyunculuk yöntemi içerisinde, her oyuncunun kendi bedenine has bir titreşim frekansı olduğu düşüncesiyle oyuncunun maksimum *genlik*'e nasıl ulaşabileceği üzerinde durulmuştur. Oyuncunun doğal titreşim frekansını keşfetmesi ve bu seviyede bir sürücü kuvvet ile bedenini harekete geçirebilmesi halinde *rezonans* durumunun oluşabileceği sonucuna varılmıştır.

Bu tez çalışmasından kesin ve net bulgulara ulaşmasını beklemek birinci bölümde üzerinde durulan "kesin bilginin imkansızlığı" iddiası ile çelişir. Bu çalışmada amaçlanan "doğru bir sonuç" elde etmek değil araştırma süreci içerisinde oyunculuğa fayda sağlayabilecek açıklamalarda bulunmaktır. Bu çalışma oyunculuğun fiziksel olandan metafiziksel olana doğru ilerleyen yolculuğunda ancak yardımcı bir broşür olarak düşünülebilir.

Çalışma yaptığımız alanın hem oyunculuk hem de fizik alanlarının hayal gücünün sonsuzluğu içerisinde kesiştiği bölgede yer aldığını unutmamak gerekmektedir. Bizim bu çalışmada merceğimizi yönelttiğimiz kısmın devasa bir evrende tek bir toz parçacığı kadar oluğunu düşünmek çalışmanın eksiklerini veya sonrasında yapılabilecek araştırma imkanlarını ortaya koyacaktır.

Çalışma bütüncül olarak ele alınırsa elde edilen sonuç, bir cevaplar bütününden ziyade tek bir soruya indirgenebilir: Fiziksel tiyatro oyunculuğu için fizik biliminin yöntemleri kullanılarak bir oyunculuk metodu oluşturulabilir mi? Tabii ki bu tezin böylesine büyük bir soruya olumlu cevap verebileceğini düşünmek oldukça iddialı bir beklenti olur; ancak yine de iyimser bir yaklaşımla "olumlu sonuç verecek ipuçlarına varıldığı" söylenebilir.

Bu çalışma tasarlanırken içerik önce "mekanik" bir omurga üzerinden düşünülmüş ancak ikinci bölümde incelenen "sahne enerjisi" tezin odak noktası olarak kabul edildikten sonra çerçeve "enerji" kavramı üzerinden tekrar şekillendirilmiştir. Bu yüzden incelenmesi düşünülen ve çalışmaları çoğunlukla nesnel harekete dayalı Decroux, Lecoq, Laban gibi kişiler yerlerini Artaud, Nietzsche, Terzopoulos gibi metafizik ve enerji odaklı isimlere bırakmıştır. Bu kritik karar araştırmanın eksenini formdan amorfa, Apollonik enerjiden Diyonizyak enerjiye oturtması açısından oldukça belirleyici olmuş; araştırma sahasını "görünür" olandan "görünmez" olana yöneltmiştir. Üçüncü bölümde Decroux'un bedensel mim sanatının vektörel düzlemde incelenmesi planlanmış ancak ikinci bölümde ele alınan konuların Terzopoulos'un biyodinamik yöntemi içinde daha belirgin biçimde karşılık bulacağına karar verilerek içerik buna göre düzenlenmiştir.

Fiziksel formüller oyunculuk incelenirken dönüşüme uğratılmış, oyunculuk pratikleri de fiziksel araştırmaya uygun biçimde yeniden yorumlanmıştır. Formüllerdeki bu farklılaşma ilk bölümde bahsi geçen *fizikte kullanılan her formül ancak kendi referans sisteminde geçerli olabilir ve bu referans sistemleri fiziğin alanlarını belirler* kuralının bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Formül kullanımı teatral içeriğe odaklanmayan kısımlarda türetilerek genişletilmiş, oyunculukla ilgili olan

kısımlarda ise mümkün olduğu kadar sade tutulmaya çalışılarak bağlantıları ve hayal gücünü destekleyecek şekilde kullanılmaya çalışılmıştır.

Oyunculuk sanatının referans sistemini çözümlemek için oluşturulmaya çalışılan sistemin **seyir biçimini değil oyunculuk çalışmasına olan yaklaşımı** incelediği unutulmamalıdır. Bu çalışmadaki teorik yaklaşımın pratikte faaliyet gösterebileceği alan seyircinin gözlemi değil oyuncunun çalışmasıdır. Ele alınan konular tamamen oyuncunun hayal gücünü, konsantrasyonunu ve yaratım gücünü arttırmak için bir çalışma yöntemi kurmak amacı ile ele alınmıştır, bunun ötesinde bir ampirizm beklentisi seyircilerin koltuklarında oyuncunun prezansı ile ısınmayı denemesi kadar anlamsız bir yola girme riski taşımaktadır.

Literatürde fizik ve oyunculuğu bu tezde kullanılan yönteme benzer biçimde ele alan çalışmaların kısıtlılığı yazım sürecinde zorluklara yol açmıştır. Yapılan taramaların sonucunda bilim/fizik – tiyatro/oyunculuk alanlarını birlikte inceleyen ve içerik açısından benzerlik gösterebileceği düşünülen bir çok eser bu tezde kullanılan yöntemlere fayda sağlayamaması nedeniyle bilinçli olarak çalışmaya dahil edilmemiştir. Bunun en önemli nedeni rastlanılan kaynakların çoğunlukla bilim, sanat, tarih ve felsefe alanlarını keskin çizgiler ile ayırarak birini diğerinin mutlak perspektifinden incelemeye almasıdır. Bu tez ise böyle bir yöntemin aksine tüm bu alanları inceleme içerisinde herhangi bir sabit referansa dayandırmadan birbirini dönüştürebilecek şekilde ele almaktadır. Dolayısıyla yorum olarak daha öznel bir noktadan yola çıkılmış, varılan sonuçlar da ancak kendi postülatları baz alındığı koşullarda geçerlilik gösterebilecek şekilde ortaya konmuştur. Başka bir önemli problem fiziğin ve oyunculuğun çalışma içerisindeki tanımları ile ilgilidir. Fiziğin bir yöntem olarak, oyunculuğun ise anlatım öncesi seviyesi üzerinden ele alınışı, başvurulması planlanan ve zaten çok engin olmayan çalışma alanından geriye kullanışlı bir kaynakça bırakmamıştır. Bir diğer neden ise fiziksel yöntemler ile incelenmeye çalışılan alanın çoğunlukla mekanik hareketler yerine enerji kavramı üzerinden açıklanmaya çalışılmasıdır. Sahnedeki hareketin fizik, matematik ve geometri yardımıyla açıklandığı çalışmalar da bu şekilde araştırma dışı kalmıştır. Fizik-oyunculuk ilişkisi üzerine kaynakçadaki açık çoğunlukla Tiyatro Antropolojisi çalışmalarındaki enerji yorumları ile kapatılmaya çalışılmıştır. Bu çalışmanın konu

üzerine daha derin ve geniş araştırmalar yapılmasına imkan sağlayacak bir kapı açmasını ümit ediyorum.

KAYNAKÇA

AKIM, Melike Saba: **Richard Foreman Tiyatrosunda Perspektifsizlik: "Şimdi ve Burada"nın Ontolojisi**, yayınlanmamış makale.

AKTULUM, Prof. Dr. Kubilay: Parçalılık / Süreksizlik / Kopukluk, **Süleyman Demirel Üniveritesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi**, ART-E 2008-01.

ARTAUD, Antonin: **Tiyatro ve İkizi**, çev. Bahadır Gülmez, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2009.

BACHELARD, Gaston: **Rasyonalist Bağlanma**, çev. Alp Tümertekin, İstanbul, İthaki, 2015.

BARBA, Eugenio – SARAVESE, Nicola: **Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü**, çev. Ayşın Candan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002.

BARBA, Eugenio: **On Directing and Dramaturgy: Burning the House**, Oxon, Routledge, 2010.

BARBA, Eugenio: **The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology**, çev. Richard Fowler, London, Routledge, 1995.

BERKTAY, Ali (ed.): **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold,** İstanbul, MitosBOYUT, 1997.

CRAIG, Gordon: **Tiyatro Sanatı Hakkında**, çev. Nureddin Sevin, Ankara, Milli Eğitim Basımevi, 1946.

CULLER, Jonathan: **After Structuralism**, Ithaca, Cornell University Press, 1982.

EINSTEIN, Albert: On the Method of Theoretical Physics, **Philosophy of Science**, vol.1 no.2, April 1934, Published by: The University of Chicago Press on behalf of the Philosophy of Science, (çevrimiçi) http://www.jstor.org/stable/184387, 10 Mayıs 2016.

EO, Evrim Ağacı: **Çift Yarık Deneyinde Gözlemci, Bilinç ve Dolanıklık Kavramları**, haz. EO (Evrim Ağacı), 2012, (çevrimiçi) www.evrimagaci.org, 10 Nisan 2016.

FEYNMAN, Richard P.: **Fizik Yasaları Üzerine**, çev. Nermin Arık, İstanbul, ALFA, 2015.

FRANCE, Anatole: "The Garden of Epicurus", **The Bonnard Edition of the Novels and Short Stories of Anatole France** (18 Vols), 1914.

GERBER, Anke – WROBLEWSKI, Clement de: **Pandomimin Anatomisi**, çev. Yalçın Baykul, İstanbul, MitosBOYUT, 2001.

GRIFFITHS, David J.: **Elektromagnetik Teori**, çev. Prof. Dr. Basri Ünal, Ankara, GAZİ, 2005.

HEUVEL, Michael Vanden: **Performing Drama / Dramatizing Performance: Alternative Theatre and the Dramatic Text**; Ann Arbor, University of Michigan Press, 1991.

HUIZINGA, Johan: **Homo Ludens**, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul, Ayrıntı, 2006.

INNES, Christopher: **Avant-Garde Tiyatro**, çev. Beliz Güçbilmez, Aziz V. Kahraman, Ankara, Dost, 2004.

JARRY, Alfred: **Selected Works of Alfred Jarry**, çev. ve ed. Roger Shattuck and Simon Watson Taylor. London: Methuen, Grove Press, 1965.

KARABOĞA, Kerem: **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yay., 2005.

KARABOĞA, Kerem: **Tragedya ile Sınırları Aşmak Theodoros Terzopoulos'un Tiyatrosu**, İstanbul, E Yay., 2008.

LACAN, Jaques: **Psikanalizin Dört Temel Kavramı**, çev. Nilüfer Erdem, İstanbul, Metis, 2013.

LEHMANN, Hans-Thies: **Postdramatic Theatre**, çev. Karen Jürs-Munby, Oxon, Routledge, 2006.

MARTIN, John: **The Intercultural Performance Handbook**, New York, Routledge, 2004.

MOORE, Sonia: **Stanislavski Sistemi: Oyunculuk İçin Bir El Kitabı**, çev. Özgür Çiçek, Bülent Sezgin, Cüneyt Yalaz, İstanbul, bgst Yayınları, 2006

NIETZSCHE, Friedrich: **Tragedya'nın Doğuşu**, Çev. İsmet Zeki Eyüboğlu, İstanbul, SAY, 2001.

SÖZLÜK: Oxford Dictionaries (Çevrimiçi) https://en.oxforddictionaries.com/ , 13 Mayıs 2016.

PISK, Litz: **Aktör ve Bedeni**, çev. Cüneyt Çalışkur, Ankara, Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi, 1986.

POWER, Cormac: **Presence in Play: A Critique of Theories of Presence in the Theatre**, Amsterdam – New York, Rodopi, 2008.

RADDANTZ, Frank: "The Metaphysics of The Body – Thodoros Terzopoulos in conversation with Frank M. Raddatz", **Reise mit Dionysos / Journey with Dionysos**, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006.

ŞENER, Sevda: **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Ankara, Dost, 2010.

TAYLOR, John R., ZAFARITOS, Chris: **Modern Fizik,** çev. Prof. Dr. Bekir Karaoğlu, İstanbul, ARTe Güven, 1996.

TERZOPOULOS, Theodoros: **Dionysos'un Dönüşü**, çev. Burç İdem Dinçel, İstanbul, Habitus, 2016.