

KÜLTÜRLERARASI ETKİLEŞİM VE EUGENİO BARBA TİYATROSU

Hasibe Kalkan Kocabay*

Kültür tarihine bakıldığında farklı kültürlerin sürekli birbiriyle etkileşim halinde olduğunu görmekteyiz. Bir kültür diğerinden öğrenirken aynı zamanda kendini diğer kültürden soyutlamakta, sınırlar çizmektedir. Diğer sanat dallarında olduğu gibi, tiyatro alanında da yabancı tiyatro geleneklerine ait öğeler alınarak tiyatronun anlatım olanakları geliştirilmiştir. Örneğin, 17.yy. Avrupa'sında İngiliz, Hollandalı ve İtalyan oyuncu toplulukları ülkeden ülkeye geçerek oyunlar, teknikler ve üsluplarını bu gezilerinde geliştirmişlerdir. Moliere, Fransız fars geleneğini İtalyan commedia dell'arte geleneğiyle harmanlayarak yeni bir komedi türü oluşturmuştur. Diğer yandan Racine, klasik Yunan tiyatrosundan yola çıkarak bir klasik Fransız tiyatrosu yaratmayı başarmıştır. Goethe ise Weimar tiyatrosunun genel sanat yönetmeni olarak Avrupa tiyatro tarihinde önemli bir yer tutan oyunları Alman beğenisine uygun hale getirerek ve sahneleyerek tiyatrosunu yabancı kültürleri Alman kültürüne tanıtan bir kuruma dönüştürmüştür.¹

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra gelişen Avangard tiyatro hareketi sahnede metni ön plana alan burjuva illüzyon tiyatrosunu hedef almış ve bu bağlamda farklı kültürlerin tiyatro geleneklerinden yararlanarak tiyatroyu yenilemeyi amaçlamıştır. Edward Gordon Craig Afrika ve Asya kültürlerinden esinlenerek sahnede maskaların yer alması gerektiğini savunmuş, Max Reinhardt çeşitli oyunlarında Japon **hanamichi**yi² kullanarak yeni bir sahne uzamı yaratmaya çalışmıştır. Brecht, kuramında önemli bir yer tutan yabancılaştırma efekti için Çin Tiyatrosu'ndan yararlanmıştır ve Artaud, aradığı arketipleri Bali tiyatrosunda bulmuştur.³ Farklı kültürlerin tiyatro geleneklerinden üretken bir biçimde yararlanmak tarih boyunca devam etmiş olmakla birlikte bu gelenek çeşitli amaçlara

* Yrd. Doç. Dr.; İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü

¹ Fischer-Lichte, Erika, "Das Eigene und das Fremde Theater", A. Francke Verlag Tübingen & Basel, 1999,

S. 9-10

² Seyirci alanını bölen, ince uzun bir platform, yazarın notu.

³ Fischer-Lichte, Erika, a.g.e. s. 108

hizmet etmiştir. Avangard hareketinin amacı, farklı kıtaların tiyatro geleneklerinden yararlanırken Avrupa tiyatrosunu estetik-tiyatral bakımdan yenilemekti.

Resmi kültürün yeniden karşısında bir muhalif gücü bulması 60'lı yıllara denk düşer. İkinci Dünya Savaşının yol açtığı yıkımın üstesinden gelerek yeniden refaha kavuşmuş olan Avrupa toplumlarının bu defa içine düştükleri kültürel bunalımı aşmak için uzak kıtaların farklı kültürlerine yönelir. Toplumun tüm alanlarında olduğu gibi tiyatro alanında da ciddi değişimlerin yaşandığı bir dönemdir söz konusu olan. Özellikle, Happening'ler ve Living Theatre gibi yenilikçi çalışmalar sahnelerde yer alan geleneksel yapıtlara karşı ciddi bir karşı çıkışın ifadesini oluşturur. Jerzy Grotowski, Eugenio Barba ve Peter Brook gibi yönetmenler tam bir kriz içinde bulunan Avrupa kültüründe, tiyatronun işlevini sorgulayarak çalışmalarını farklı kaynaklardan beslenerek yeni bir sahne dili oluşturma yönünde geliştirirler.

Farklı amaçlarla tarih boyunca tüm yaşam alanlarında olduğu gibi tiyatrodada da sürmüş olan kültürel etkileşimin bilimsel bir araştırma konusuna dönüşmesinin tarihçesi o denli eskilere dayanmamaktadır. Yine 60'lı yıllarda kendi olanaklarıyla gereksindikleri işgücünü karşılayamayan Avrupa toplumları, bu gereksinimi işgücü ithal ederek giderme yoluna gitmiştir. İngiltere, Hollanda ve Fransa gibi ülkelerin eski sömürgelerindeki halka tanıdığı haklar ile Almanya ve İskandinav ülkelerinin sığınmacılara karşı izlediği politika nedeniyle söz konusu ülkeler zaman içinde önemli oranda bir yabancı nüfusa sahip olmuştur. Başlangıçta işleri bitince memleketlerine dönüleceği sanılan yabancılardan çoğunun dönmeyip, konuk oldukları ülkeyi sürekli yaşam alanı olarak seçenlerin sayısının artmaya başlaması, Kuzey ve Batı Avrupa ülkelerindeki yetkilileri ciddi bir yabancı politikası üstüne düşünmelerini sağlamıştır. Almanya'nın Solingen kasabasında yakılan Türklerde doruğuna ulaşan yabancılara karşı şiddet eylemleri, sınırların giderek kalktığı postmodern dünyada toplumların kendiliğinden kültürlerarası bir iletişimi kurabileceklerine inanan yetkilileri acilen bu konuda harekete geçirmeye zorlamıştır ve böylece felsefeden eğitime ve sanata, kültürlerarası etkileşim ciddi bir program haline gelmiştir. Amaç, her hangi bir yerde bir yabancıyla karşılaşan Batılının "ben ve öteki" merkezli oryantalist bakış açısını kırması, Batılının yabancıyla eşit zeminde bir iletişim kurmasıdır. Bu karşılaşma ne yabancıyı mistik bir hayranlıkla izleme ve taklit etmeyi, ne de suçluluk duygusuyla önünde eğilmeyi içermektedir. Kültürlerarası etkileşim, birbirine yabancı iki insanın karşılaşmasında her ikisinin de kendine ait özelliklerini koruyan,

aralarında belli bir yabancılık duygusunu saklı tutan, diğerini anlama çabasında onun birikimini kendi dünyasında yok etmeyen yeni bir şey üretmeye dönük bir iletişim biçimidir. Tiyatro, farklı kültürlerden gelen insanlar için farklı teknik ve üslupların denenebileceği iyi bir deneme alanı oluşturduğu için, bu alanda yapılan kültürlerarası çalışmalar ayrı bir önem taşımaktadır.

Kültürlerarası tiyatro çalışmaları için bir model oluşturan Eugenio Barba'nın çalışmalarının izini sürerek, uygulamada elde edilen sonuçlar ve karşılaşılan sorunların tartışılması bu çalışmanın amacıdır.

Barba, Odin Tiyatrosu ve Üçüncü Tiyatro

Grotowski'nin öğrencisi olarak 60'lı yıllarda yaşanan resmi kültüre karşı hareketlerin içinde yer alan Eugenio Barba 1964 yılında Odin Tiyatrosu'nu kurup, Danimarka'da Hostebro adında küçük bir kasabaya yerleşmiştir. Odin Tiyatrosu, sergilediği oyunlardan çok dışadönük farklı etkinlikler ve özellikle 60 ve 70'li yıllarda giderek önem kazanan bir yaşam ve çalışma biçimine önderlik eden kolektif çalışma biçimleriyle ilgi çekmeyi başarmıştır. Bu Barba'nın otoritesini sarsmayan, ancak oyunculara bireysel gelişme olanaklarını açık tutan bir çalışma biçimidir. 1976 ve 1977 yıllarında Odin Tiyatrosu, Uluslararası Tiyatro Enstitüsü ve UNESCO'nun işbirliğiyle Belgrad ve Bergamo'da **Üçüncü Tiyatro** kavramının ortaya atıldığı ve yerleştirildiği birer Tiyatro Buluşması düzenlemiştir.

Bergamo'da gruplar birbirlerine farklı çalışma yöntemlerini sunmakta, birbirlerine farklı deneyimlerini aktarmakta ve Barba'nın davet ettiği Asyalı öğretmenlerden yeni bilgiler almakta ve yeni gösteriler hazırlayıp bunları halka sunmaktaydılar. Böylece, tiyatronun geniş bir iletişim aracına dönüşmesi sağlanmaktaydı. **Üçüncü Tiyatro** kavramı, tiyatro yapmanın varoluşsal bir anlam taşıdığı tüm tiyatro gruplarını kapsamaktadır.

Oyuncu olmak, yalnızca gösteri aracılığıyla varolmamak, başkalarıyla karşılaşma olanağı sağlayan durumlar yaratarak yapılan işin sınırlarını genişletmek; Odin Tiyatrosu'nun etkinliklerinin motivasyonu bunlardan ibarettir. Uluslararası buluşmalardan önce grup, İtalya ve Güney Amerika gibi ülkelere seyahat etmiştir. Avrupalı bir oyuncu böylesi bir çevrede kendini nasıl tanımlar? Oyuncu kimliğine yönelik bu sorunun buradaki yanıtı farklı olmak zorunda olduğu için, geziler süresince yaşananlar oyuncular için

doldurmaları gereken yeni boş alanlar oluşturmaktadır. Oyuncular genellikle karşılaştıkları kültürlerden izler taşıyan, folklorik öğelerle geri dönerler. Ancak, Barba Avrupalı oyuncuların bu öğeleri kendi sanatlarında kullanmalarının mümkün olmadığını düşünmektedir. Bir başka deyişle, oyuncular kendi çalışmalarına ışık tutacak deneyimlerle dönmelidirler, kültürel derlemelerle değil.⁴

Barba bu uzak seyahatleri düzenlediği dönemde Peter Brook oyuncularıyla Sahra'da evrensel iletişim araçlarını bulma çabasıydı. Odin Tiyatrosu'nun amacı, Peter Brook'un aksine yabancıyla iletişim kurabilecek evrensel nitelikte bir teatral kod bulgulamak değil, oyuncuları besleyecek olağanüstü durumlar yaratmaktı. "... a situation that permits contact between actors and spectators despite their differences and which fascinates precisely because of those differences that separate them."(Taviana in "The Floating Islands", S. 103) (...öyle bir durum ki oyuncular, birbirlerinden farklı oldukları halde aralarında bir iletişim kurulabilsin ve aralarını ayıran o farklar sayesinde olağanüstü etkileyici bir iletişim ortamı oluşsun.).

Oyuncuların kendi çalışmalarına ışık tutmasını sağlayacak deneyimler yaşatmayı hedefleyen gezilerin, içeriği Barba'nın kullandığı takas kavramıyla açıklık kazanmaktadır. Ancak karşılıklı bir alışverişi içeren takas kavramının yerel halk açısından değerlendirildiğinde ne oranda gerçekleştiği yanıt aranması gereken sorulardan biridir.

ISTA (Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu)

*Başkalarının elde ettikleri sonuçları kopyalayarak değil de içine sindirerek almak nasıl mümkündür?*⁵

Barba'nın kendisine sorduğu bu sorunun yanıtı, her kültürde yinelenen, birbirine benzeyen ilkelerin var olduğu gerçeğidir. Barba'nın ortaya attığı yeni bir kavram olan "Tiyatro Antropolojisi", bu yinelenen ilkelerin izini sürmeyi amaçlamaktadır.

⁴ Gürel, Hakan, "Eugenio Barba ve Odin Teatret", **Mimesis 6 – Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi**, İstanbul 1996, S. 319

⁵ Barba, Eugenio, "Tiyatro Antropolojisi", **Mimesis 5 – Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi**, İstanbul 1994, S. 74

Uluslararası tiyatro okulunun işlevi, Barba'ya göre Üçüncü Tiyatro mensubu tiyatrocuların, doğa ve dil bilimcilerin, sosyolog ve antropologların bir arada tiyatroya farklı yerlerden bakarak oyuncunun gösterim sırasındaki temel ilkeleri bulgulasını sağlayan bir çalışma ortamıdır. Oyuncuların yapmaları gereken öğrenmeyi öğrenmektir, yani Aşyalıları izleyerek hareketleri kendisi için yeniden yorumlamaktır. Barba, Doğu ile Batı'nın buluşmasında baştan çıkarma, taklit ve alışverişin karşılıklı olduğunu iddia eder⁶.

*“Biz Batıdakiler, Doğuluların, oyuncunun canlı sanat eserini bir kuşaktan ötekine ileten teatral bilgisine çoğu kez gıpta ettik; onlar da bizim tiyatromuzun yeni temalarla karşılaşma kapasitesine, çağa ayak uydurma tarzına ve çoğunlukla biçimsel ve ideolojik bir işgalin enerjisine sahip olan geleneksel metinlerin kişisel yorumlarına izin veren esnekliğine imrendiler. Böylece bir yanda yazılı olanlar seyircinin tüm fiziksel ve zihinsel düzeylerini içeren ama daima eski olan hikayeler ve adetler içine yerleştirilmiş, yaşayan bir sanat. Bir yanda, logosla ayakta duran bir tiyatro. Diğer yanda, her şeyden önce bios olan bir tiyatro.”*⁷

Tiyatro Antropolojisi

“Batılı bir oyuncu, sanatının maddi temellerini nasıl inşa edeceğini bulmak için nereye başvurabilir?” Bu, tiyatro antropolojisinin yanıtlamaya çalıştığı başlıca sorulardan biridir.

Farklı oyuncular, farklı yerlerde ve zamanlarda, kendi geleneklerinin oyuncularıyla ortaklaşa sahip oldukları bazı ilkeler kullanmışlardır. Bu “yinelenen ilkeler”i arayıp bulmak tiyatro antropolojisinin başlıca görevidir.

Barba, Grotowski'nin öğrencisiyken Hindistan'a yapmış olduğu bir seyahatte onu çok etkileyen Kathakali tiyatrosuyla tanışmıştır. Bu tiyatronun olağanüstü görüntüsü ve oyuncuların inanılmaz enerjilerinin ardında yer alan bir şey onu büyülemiştir. Büyüleyici olan, bir Kathakali oyuncusunun hazırlık dönemini karakterize eden sessiz, boyun eğmeyen bir tek düzeliktir. Bu ön hazırlık öylesine yorucu ve zaman alıcıdır ki, ne izleyicinin beğenisi ne de elde edilecek başarı onun hak ettiği karşılığı vermeye yetebilir.

⁶ Barba, Eugenio, “Tiyatro Antropolojisi”, *Mimesis 5 – Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi*, 1994, S. 75

⁷ a.g.e., S.76

Öz disiplin ve işi için varılmaktan oluşan etik tavır, kaynağını Uzakdoğu tiyatrosundan almaktadır. Barba bu tavrı tiyatrosunun olmazsa olmaz bir olgusu haline getirmiştir ve tarihsel öncülleri Artaud, Craig, Meyerhold ve Copeau gibi, öncelikle oyuncunun bedeninden yola çıkan bir dil yaratmak üzerinde çalışmıştır.

Barba, bu bağlamda Uzakdoğu tiyatrolarının tümünde mevcut olan üç temel nokta saptamıştır:

1. Bütün Asyalılar, gösterilerinde ‘bir lüks-denge’ oluşturarak, bedenlerini gündelik olmayan bir biçimde kullanırlar.
2. Hareket akışı bir çeşit ‘karşıtlıklar dansı’ yansıtır.
3. Gösteri, ‘bağlantılı bağlantısızlık’ ilkesinden hareket eder.⁸

Lokadharmi ve Natyadharmi kavramları bu bağlamda daha detaylı incelenmesi gereken kavramlardır. Lokadharmi, insanın gündelik yaşamdaki (loka) davranışı için kullanılır, diğeri natyadharmi ise, danstaki davranışı için.⁹ Uzakdoğu tiyatrosunda bedenlerin sahnedeki kullanım tarzı Batı tiyatrosunun aksine gündelik yaşamdakinden tümüyle farklıdır. Gündelik teknikler genellikle en az çaba ilkesini izlerler: yani, minimum enerji sarfiyatıyla maksimum sonuç elde etme amacını taşır. Barba, gündelik dışı tekniklerin amaçlarını da ikiye ayırma gereğini duyar: Bir yandan bedeni dönüştürmeye, ona virtüözlük kazandırmaya yarayan teknikler, diğeri yandan oyuncuya herhangi bir şeyi temsil etmeden ya da ifade etmeden sahnede var olmasını sağlayan teknikler. Uzak Doğululara göre oyuncunun yaşamı bir denge değişimine dayanır. Bunun için Kabuki ya da Noh oyuncusu kalçasını gündelik yaşamdan farklı kullanarak yeni bir denge yaratır. Yürürken kalçaların hareketini önlemek için, dizleri hafifçe bükmek ve omurgayı da işin içine katarak gövdeyi bir bütün olarak kullanmak – bu şekilde aşağı doğru farklı bir gerilim yaratılır. Bu gerilimler ise vücudu yeni bir denge noktası bulmaya zorlar. Amaç, bedeni günlük kullanım ve kültürel koşullanmışlığından kurtararak, onu yeniden yaratmaktır.

Ödenekli tiyatrolardaki uygulamaların aksine Odin Tiyatrosu’nda önemli bir yer tutan günlük egzersiz öncelikle bedeni kendi kültürel alışkanlıklarından kurtarmak, daha sonra yeni bir dil konuşmasına, gerçek anlamda sanat üretebilmesine olanak tanımak için bir çeşit susturma yöntemidir. Barba için, egzersiz “kurmaca bir beden” yaratmanın

⁸ Weiler, Christel, a.g.e., S. 17

⁹ Barba, Eugenio, a.g.e., S. 45

önkoşuludur - Doğulu oyuncunun virtüözitesinin, Batılı bir oyuncu tarafından taklit edilemeyeceği bulgusu Odin Teatret'i teknik mükemmeliyete yönelik çalışmalarından 60'lı yılların sonunda uzaklaşmıştır. Barba'nın sıkça alıntıladığı Decroux, bu bağlamda çiçek dünyasından bir örnek vermektedir.

“Eğer bir vazoya birkaç çiçek koyarsak, bunu ne kadar güzel olduklarını göstermek, onlardan zevk almak için yaparız. Ama güzel olabildikleri halde çiçeklerin bir kusuru vardır: kendi bağlamlarından çıkarıldıklarında, sadece kendilerini temsil etmeyi sürdürürler. Oysa Ikebana adlı Japon çiçek süsleme sanatında çiçekler, tomurcuklar, dal ve yapraklardan bir kompozisyon yaratılır. Bu bir fenomenin analiz ve tahlilinin zaman içinde eylemlilik gösteren enerjinin mekan içinde uzayan doğrulara transpozisyonunun sonucudur. Bu transpozisyon, kompozisyonu özgün anlamlarından farklı, yeni anlamlara doğru açar: burada yukarılara ulaşan dal cennetle, aşağılara ulaşan dal yerle ve merkezdeki dal bu iki karşıt varlık arasındaki aracıyla, insanla bağlantılandırılır. Gerçekliğin şematik bir analizi ve onu yeniden üretmeksizin temsil eden ilkelere uygunluk gösteren transpozisyonun sonucu, felsefi bir tasarımın nesnesi haline gelir. Tıpkı vazomuzdaki çiçekler ya da Japon İkebanası gibi, oyuncu ve dansçı genellikle edimde bulunduğu “doğal” bağlamdan kopartılır, gündelik vücut tekniklerinin hakim olduğu bölgeden çıkartılır. İkebananın çiçekleri ve dalları gibi oyuncu teatral olarak canlı kalabilmek için, kendisini sunamaz ya da temsil edemez, bir başka deyişle, kendi otomatik tepkilerini terk etmek zorundadır. Oyunculuk sanatının farklı kodlamaları her şeyin ötesinde gündelik yaşamın otomatik tepkilerini kırmaya yönelik yöntemlerdir.”¹⁰

Eleştirmenler, Barba'nın bu yaklaşımını yüzeysel bulmaktadırlar, çünkü ISTA'da yapılan araştırmalarda yalnızca “gözle görünenin” değil, “ardında görünenin” de önemli olduğu vurgulansa da, Barba'nın altını çizdiği üç noktaya bakıldığında: 1) Bütün Asyalılar, gösterilerinde ‘bir lüks-denge’ oluşturarak, bedenlerini gündelik olmayan bir biçimde kullanırlar. 2) Hareket akışı bir çeşit ‘karşıtlıklar dansı’ yansıtır. 3) Gösteri, ‘bağlantılı bağlantısızlık’ ilkesinden hareket eder; “ardında görünenin” aslında unutulduğu ortaya

¹⁰ Barba, Eugenio, a.g.e., S. 60

çıkılmaktadır.¹¹ Bağlamlarından soyutlanan ilkeler, teknik reçetelere dönüşeceği için Doğudan alınanlar yalnızca görsel boyutta kalmaktadır.

Doğaçlama Çalışmaları

The Dead Brother (Ölü Erkek Kardeş), adlı video kaset, Odin Tiyatrosu oyuncularından Julia Varley'nin bir oyuna hazırlanma aşamalarını uygulamalarla göstermektedir. Burada öncelikle oyuncuların hareket ilkeleri gösterilmektedir. Çıkış noktası, tiyatrodaki hareketin gerçekçi değil, ama gerçek olma zorunluluğudur. Bir aksiyonda başıyla sonu arasında ilerleyen çizgi lineer değil değişkendir. Oyuncunun, aksiyona hazır hale gelmek için bedenindeki denge merkezinin değişmiş olması, beden ağırlığını enerjiye dönüştürmesini öğrenmiş olması gerekmektedir. Bedeni gündelik kodlarından kurtarmaya yarayan diğer hareketler karşıtlıklar ilkesinden yola çıkmaktadır. Yani beden aşağı hareket ederken kolun yukarı kalkması gibi, enerjiyi belli bir noktaya yoğunlaştırarak harekete dönüştürmek ya da bedene görünmeyen bir direnç oluşturarak karşıtlık yaratmaktır, bu ilke. Aksiyonların inandırıcı olması çok önemlidir. İnandırıcılığı sağlayan ise ayaklar, eller ve gözlerdir. Oyuncu bir oyuna hazırlanırken, ister metin, tema ya da belli bir sorundan yola çıksın, belli bir hareketler dizisi oluşturur. Odin Tiyatrosu'nda buna Skor denilmektedir. Oyuncu bu hareketler dizisini farklı hız, duygu ve ritimlerde yineleyebilecek denli kendisine ait bir parça haline getirmiş olmalıdır. Oyuncunun kendi iç dünyası ve metinden yarattığı öyküden kaynaklanan doğaçlamalar üstüne tiyatronun yönetmeni Barba ile çalışıldığında özü değişmeden biçim değişmeye başlamaktadır.

Birkaç şiirden yola çıkılarak oluşturulan sahne çalışmalarından birini, Nazım Hikmet'in kısa bir şiirinden oluşturulan doğaçlama çalışması örneğinde Odin Tiyatrosu'nun bir oyunu nasıl oluşturduğunu görmek mümkündür. Oyuncu, bu şiir için neye göre seçtiğini bilmediğimiz bir müzik parçasına karar verir. Bu müzik parçası oyuncunun hareketlerini ve ritmini belirler. Oyuncu metni seslendirirken de tonlaması müziğin ritmine sadık kalır. Hareket ile konuşmanın bir araya gelmesi ise hareketlerin şekil değiştirmesine yol açar. Bu şekilde üstüne çalışılan birkaç şiir çalışmasının sonuçlarının birbirine eklenmesiyle kısa bir oyun ortaya çıkar. Bu oyuna bir başlık aranır ve bunun **The Dead Brother** olmasına karar verilir. Barba bu başlığa uygun kişilerin yaşamlarından ve

¹¹ Weiler, Christel, a.g.e, S.115

oyun kahramanlarının repliklerinin montajından oluşan bir öykü yazar. Metin ve oyuncunun malzemesiyle yönetmenin fikirlerinin çarpışması sonucunda Julia Varley'in deyişle, kendi başına yaşamaya başlayan ve hem yönetmeni hem oyuncuyu şaşırtan yeni bir oyun çıkmış olur ortaya.

“In The Beginning Was The Idea (Oxhyrincus Evangeliet)”

In The Beginning Was The Idea (Oxhyrincus Evangeliet), Odin Tiyarusu'nun dünya çapında çok ses getirmeğe başladığı 80'li yılların bir ürünüdür. Geleneksel tiyatroya bir karşı çıkış olarak gelişen üçüncü tiyatrodaki mekan kullanımı da geleneksel sınırları zorlamaktadır. Christel Weiler'in notlarına göre izleyiciler oyunda kırmızı perdelerle donatılmış bir salona tek tek alınarak dik oturma sıralarında yerlerini alırlar. Önlerini kapayan perde kalktığında izleyici karşısında ilk anda bir sahne değil, kendisi gibi dik sıralarda yerini almış diğer izleyicileri görmektedir. İzleyicilerin arasını ise ince uzun bir sahne bölmektedir. İzleyiciler dikkatlerini bu sahneye yoğunlaştıracak olsa da, oyun süresince kendisi izlenecek, karşısında kendi yansımasını bulacaktır.

Oxhyrincus Evangeliet, tarihte olumlu ya da olumsuz başkaldırının simgesi haline gelmiş kişileri kapsamaktadır. Antigone, Polineikes, Jeanne d'Arc, Sabbata Zevi, Yahuda, Jakob Frank gibi kişiler, yaşadıkları dönem ve konumlarına işaret eden göz alıcı renklerdeki kostümler içinde hiçbir tarihsel sınırlama olmaksızın aynı anda sahneyi paylaşırlar. Oyun kişileri birbirlerinden ayırt edilebilseler de konuşmaların ayırımına varmak neredeyse olanaksızdır. Oyunun film kaydının başında İngilizce alt yazılarla kişiler ve oyunun ana teması hakkında verilen bilgiler dışında, konuşmalar Yunanca ve Kıpti dilinde geçer. Uzam çeşitli seslerle doldurulmuştur, saat, su, kuş sesleri gibi doğal seslere, bağırın, fısıldayan, yüksek sesle nefes alan, şarkı söyleyen insan sesleri karışır. Film kaydında, kamera belli aralıklarla akrep ve yelkovanı olmayan bir saati gösterir. Zaman kavramı bu göstergeyle ortadan kaldırılmıştır. İzleyici, çizgisel bir gelişme gösteren, onun geleneksel anlam üretme alışkanlığına hizmet eden bir gösteriyle karşı karşıya olmadığı için farklı bir algılama biçimi geliştirmek durumundadır. Anlam üretme çabasında yardımcı olabilecek bir kaç gösterge yakalamak mümkündür. Batılı izleyicinin bildiği varsayılan oyun kişileri dışında sahnenin yanındaki yerini hemen hiç terk etmeyen, “sahte mesih”i aradığı söylenen Yahudi terzi Sabahatta Zevi kader ağlarını ören değil, ağları dikmiş makinesinde diken kişi olarak sahneler arasında bir bağlantı ögesi oluşturmaktadır.

Doğum, ölüm, ayin ve çarpmıha geriliş sahneleri ya da oyun kişilerinin elinden pek düşmeyen bıçak, kılıç gibi şiddet göstergeleri de hemen anlam kazanan öğeler arasındadır. Kırmızı rengin hakim olduğu sahne dekoru ayrıca şiddet ve dökülen kanlar temasının altını çizmektedir. Ellerindeki tehlikeli araç gereçle son derece rahat hareket eden oyuncuların beden kullanımları gibi ses kullanımları da yabancılaştırılmıştır, virtüöziteye dayalı hareketlerinde sıkı egzersizin etkisi görülmektedir. Ancak Barba'nın oyunlarında Asya tiyatrosunun izine doğrudan rastlanmaz.

Asya tiyatrosunda oyuncunun harcadığı enerji kodlanmış kanallara akarak, oyunlarda tiyatronun kodlarını bilenler için anlaşılır göstergelere dönüşür. Bu bağlamda Odin Tiyatrosu'nun gösterilerine bakıldığında tümüyle farklı bir enerji üretimiyle karşılaşmaktayız. Virtüöz oyuncular, dansçılar kadar kontrollü ve yerinde hareket etmektedirler. Gösteri bir makinenin işlerliğine sahip, egzersizde geçerli olan kurallar gösteriye yansımaktadır. Oyun çok hızlı, akıcı ve hareketlidir. Ne var ki oyuncuların hareketleri çoğu zaman nedensiz gibi görünmektedir. Bunların oyuncular için bir anlamı olsa da, bu anlamı izleyicinin çözebilmesi neredeyse olanaksız ya da tümüyle rastlantısal, izleyicinin düş gücüne bağlı bir olgudur. Gerçi Barba'nın anlam üretmek gibi bir amacı yoktur, tersine gösterilerinde “yabancı” kalma, sır dolu olma özlemini ifade etmektedir. Bu yaklaşım ise Odin Tiyatrosu yapımlarının eğlendirici ve kolay tüketilebilir olmasını engellemektedir. Barba, izleyiciyi edilgen tavrından kurtarıp onu etkin kılmak istemektedir. İzleyici ise anlam üretebilmek için gösterinin tüm öğelerini birbiriyle ve kendisiyle ilişkilendirebilmelidir. Hareketlerin ritmi, obje ve kostümlerin simgesel yapısı, uzamın atmosferi, oyun kişilerinin birbiriyle olan ilişkisi anlam üretmede yardımcı olmaya çalışan öğelerdir.

Weiler'e göre Asya modeli Barba'nın yaklaşımını meşrulaştırmaya yaramaktadır. Asya modeli çalışmalarına evrensellik görünümü veren kuramsal-estetik bir temel sağlamaktadır. Ancak, Barba'da yabancıнын söz hakkı yoktur, çünkü yabancı prensipler, iyi niyetli öneriler altında ezilerek susturulmaktadır. Sonuçta Barba, karakterin yerine kurmaca bedeni koyarak belli klişeler üretmekten kurtaramaz kendini.¹² Weiler'in bu eleştirilerine katılmamak mümkün değil, çünkü Barba Asya tiyatrosunun çalışma biçiminden beden kullanımına değin çeşitli boyutlarda yararlandığı halde tiyatrosu kültürlerarası bir iletişim aracına dönüşmemektedir. ISTA'nın buluşmalarından

¹² Weiler,Christel, a.g.e. , S. 135

anlaşıldığı gibi, çeşitli alanlardan insanların bir araya gelmesi, tiyatroya farklı açılardan bakıldığı bir tartışma ortamı yaratmaya yönelik olsa da Asya tiyatrosu temsilcileri orada Batılılardan öğrenmek için değil, kendi sanatlarını öğretmek için bulunmaktadır. Tek taraflı bir sömürüye dönüşen alışveriş bu bağlamda Peter Brook'un evrensel bir tiyatro dili yaratma çabasında yararlandığı Hint kaynaklarından yaptığı sömürüden pek farklı görünmemektedir. Barba ve benzer faaliyetlerde bulunanlar, 68 kuşağının yenilgisi ardından dünyanın değişmeyeceğini, bu nedenle insanın ancak kendini değiştirerek topluma muhalif kalabileceğini düşünmüştür. Dış dünyada artık bulunulmayacağı düşünülen değerlerin insanın kendi içinde aranmaya başlaması ise onu büyük çapta depolitize eden bir iç yolculuğa çıkartmıştır. 70'li yılların Avrupa'sında yaygın olarak yaşanan bu depolitizasyon hareketinden Odin Tiyatrosu da nasibini almıştır. Muhafiz kimliklerde yaşanan bilinç değişiminin yanısıra sisteme bir karşı çıkış olarak başlayan yapılanmanın, birçok sanat dalında olduğu gibi resmi kurumlar ve fonlar tarafından desteklenerek evcilleştirilmesi de, onu resmi kültürün bir parçası haline getirmiştir. Farklı kültürlerle yapılan tüm alışverişlerin özünde bu nedenle resmi kültüre muhalif olmak gibi toplumsal çabalar değil, Batılının iç yolculuğunda onu zenginleştirecek malzeme bulmak gibi bireysel nedenler vardır. Yabancı birikimle Odin Tiyatrosunda ortaya çıkan ürünler, izleyende, herhangi bir yere ait olmayan, topluma yabancı bir şeyin karşısında duyacağı bir şaşkınlık duygusu uyandırmakta ve eğer izleyici buna hazır ise, onu tüm geleneksel kalıpları kıran bir iç yolculuğuna çıkartmaktadır. Barba'nın gösterileri küçük bir izleyici kitlesini hedeflediği ve oyunlarının üstmetninde tümüyle Avrupa kültürüne ait söylemler ve öykülerden yararlandığı için (yukarıda incelenen oyunda kullanılan motiflerden de anlaşılabilir gibi) ve uzam kısıtlılığı gibi nedenlerle bir zamanlar muhalif bir yaşam biçiminin ürünü olarak ortaya çıkan çalışmalar, böylece burjuva kültürünün bilgisine sahip, elitist küçük bir topluma hitap ediyor gibidir.

Eugenio Barba ve Odin Tiyatrosu, çalışma disiplini ve üretkenliğinin yanı sıra, sahne diline getirdiği yeniliklerle birçok topluluğa etkin bir örnek oluşturmaktadır, ancak, tüm uluslararası çalışmalarına karşın kültürlerarası etkileşim bağlamında değerlendirildiğinde, Barba ve topluluk üyelerinin apolitik tavrı, özünde son kertede politik olan bir soruna yaklaşırken bir model olma özelliğinden çok uzak görünmektedir. Farklı kültürlerle yalnızca biçimsel yönüyle ilgilenen bir modelin yol gösterici olması da zor hatta büyük ölçüde olanaksızdır.

Kaynakça:

- **“Der Sprechende Körper”** – Texte zur Theateranthropologie, Museum für Gestaltung, Zürich, Alexander Verlag, Berlin 1996
- FISCHER-LICHTE, Erika, **“Das Eigene und das Fremde Theater”**, A. Francke Verlag Tübingen & Basel, 1999
- GÖRNER, Rüdiger, **“Das Fremde und das Eigene”**, edition sturzflüge, Bozen 1997
- **Mimesis** Özel Sayı – Tiyatro/Çeviri – Araştırma Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul, 1991
- **Mimesis** 5 Tiyatro/Çeviri – Araştırma Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul 1994
- SÖLTER, Arpad, **“Die Einbeziehung des Fremden”**, edition sturzflüge, Bozen 1997
- WEILER, Christel, **“Kultureller Austausch im Theater”**, Tectum Verlag, Marburg 1994
- WIERLACHER, Alois, **“Interkulturalitaet als Relationsbegriff und Wechelspiel kulturdifferenten Wahrnehmung”**, Interpretationen 2000: Positionen und Kontroversen, Universitaetsverlag C.Winter, Heidelberg 2000

Summary:

After having mentioned the fact that in different phases of history, theatre has been nourished with different cultures to meet its ends, the text above, focuses on Eugenio BARBA's work regards to interculturalism. In this token, Barba's efforts to find the principles repeated or similar in every culture, improvisations and creating plays while he was working with ISTA (International School of Anthropology), have been studied with examples. In the last part of the text, Barba's work has been evaluated in regard to his contribution to interculturalism.