



MENTOR

AKADEMİK SANAT VE TASARIM DERGİSİ
ACADEMIC ART & DESIGN JOURNAL
e-ISSN: 3062-3022, <https://mentorakademik.com>
Mentor, Cilt:2, Sayı:4, 59-67, 2026
DOI: 10.64293/mentor.v2i4.57



ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

ÜÇ KATMANLI DRAMATURJİ: ORGANİK–ANLATI–ANIMSATICI DÜZEYLERİN PERFORMANS ANALİZİNDE KULLANIMI

Ece ÇELİKÇAPA ÖZİNAN¹

Öz

Bu makale, Eugenio Barba'nın performansı organizasyon düzeyleri olarak, organik/dinamik, anlatı ve anımsatıcı dramaturji şeklinde tanımladığı üç katmanlı dramaturji yaklaşımını, performans araştırmaları için yöntemsel bir çerçeveye dönüştürmeyi amaçlar. Üç katmanlı dramaturji yaklaşımına ilişkin kavramsal bilgi sunularak performans alımlayıcısı ve icracısı için bir yol haritası oluşturmak hedeflenir. Bu yol haritası, performansın alımlayıcısı açısından performansın sağlıklı takibini sağlaması ve icracısı açısından da kişisel performans düşüncesini inşa etme yolunda aracı olması için açıklanmaktadır. Performans çalışmaları, birlikte çalışılan ekibin özerk düşüncesini, kimi zaman görünmez anlam ve bağlam içeriklerini barındırdığından dolayı dramaturji analizine ilişkin örnek bir performans incelemesi sunulmamıştır. Özetlemek gerekirse Eugenio Barba, organik dramaturjiyi seyircinin duyularını uyarmaya dönük ritim, dinamizm ve fiziksel/vokal eylem örgütlenmesi; anlatı dramaturjisini olayların iç içe geçmesiyle seyircinin anlamlara yönlendirilmesi; anımsatıcı dramaturjiyi ise her seyircide farklı yankılanan, bilinçli olarak programlanamayan samimi rezonans düzeyi olarak tanımlar. Bu modelin, Odin Teatret pratiğinde dramaturjinin montaj (eylemleri dokuma ve yön/gerilim değişimi), pre-ekspresif ilkeler ve anlamın üç düzeyi (oyuncu-yönetmen-seyirci) bağlamında nasıl genişlediği gösterilir. Üç Katmanlı Dramaturji adlı performans analizine ilişkin performans kuramcılarının paralel görüşleri de eklenerek analiz düşüncesini güçlendirmek hedeflenmiştir. Sonuç olarak makale, üç katmanlı dramaturjinin sabit bir şema değil; provada katmanları izole edip yeniden eklemleyen ve tek anlamlılık yerine ilişkisel çoğulluk üreten bir kompozisyon prosedürü olduğunu savunarak, performans analizi için örnek bir model geliştirmeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Eugenio Barba, Organik Dramaturji, Anlatı Dramaturjisi, Anımsatıcı Dramaturji, Performans

THREE-LAYERED DRAMATURGY: THE USE OF ORGANIC-NARRATIVE-EVOCATIVE LEVELS IN PERFORMANCE ANALYSIS

Abstract

This article aims to transform Eugenio Barba's three-layered dramaturgy approach, which he defines as organic/dynamic, narrative, and evocative dramaturgy, into a methodological framework for performance research. The aim is to create a roadmap for both the performance spectator and performer by presenting conceptual information on the three-layered dramaturgy approach. This roadmap is explained to enable the audience to follow the performance effectively and to help the performer construct their own personal understanding of the performance. Since performance studies contain the autonomous thinking of the team working together, and sometimes invisible meanings and contextual content, an example performance analysis related to dramaturgy analysis is not presented. In summary, Eugenio Barba defines organic dramaturgy as the organization of rhythm, dynamism, and physical/vocal action intended to stimulating the audience's senses; narrative dramaturgy as guiding the audience towards meaning through the intertwining of events; and evocative dramaturgy as an intimate level of resonance that echoes uniquely in each viewer and cannot be consciously programmed. The article demonstrates how this model expands within the Odin Teatret practice in the context of montage (weaving actions and changing direction/tension), pre-expressive principles, and the three levels of meaning (actor-director-audience). It also aims to strengthen the analytical thinking by including parallel views of performance theorists regarding the Three-Layered Dramaturgy performance analysis. Ultimately, this study aims to develop an exemplary model for performance analysis by arguing that three-layered dramaturgy is not a fixed schema but a compositional procedure that isolates and re-assembles layers during rehearsal, producing relational plurality rather than singular meaning.

Keywords: Eugenio Barba, Organic Dramaturgy, Narrative Dramaturgy, Evocative Dramaturgy, Performance

¹Dr. Öğr. Üyesi, Haliç Üniversitesi, eeozinan@halic.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3911-7148

Başvuru/Received: 30/01/2026 **Kabul/Acceptance:** 21/02/2026 **Yayın/Publish:** 03/03/2026



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

Giriş

Dramaturji kavramı, tiyatro düşüncesinde uzun süre metnin analizi ve olay örgüsünün düzenlenmesiyle özdeşleştirilmiştir. “Başlangıçta salt masa başı çalışmasından sorumlu tutulan dramaturg sahnelenecek metni seçecek, metnin izlediği yolu belirleyecek, günümüz seyircisine etkisini araştırarak, yönetmene malzeme toplayacak” (Nutku, 2001: s. 77). Oysa performans pratikleri, “dramaturjik olan”ın yalnızca anlatı dizgesinde değil; oyuncunun bedensel/vokal örgütlenmesinde, oyuncu mevcudiyetinin yoğunlaştırılmasında ve seyirci algısında oluşan çağrışım alanlarında eşzamanlı nasıl çalıştığını gösterir. Odin Teatret’in kurucusu Eugenio Barba’nın dramaturji yaklaşımı, dramaturjiyi metne indirgemeyen bu eşzamanlılığa “katmanlar/organizasyon düzeyleri” fikriyle yanıt vermektedir: performansı canlı bir organizma gibi düşünmek, yalnız parçaları değil, organizasyon düzeylerini ayırmayı gerektirir. Eugenio Barba’nın dramaturjiyi yatay bir tema evrimi olarak değil, dikey bir katman ilişkisi olarak düşünmesi, performans analizinde “ne anlatılıyor?” sorusunu “nasıl örgütleniyor?” sorusuna kaydırır. Katmanlar “birbirinden bağımsızmış gibi” ayrıştırılarak ayrı ayrı geliştirilebilir; bu ayrıştırma, temsil sırasında katmanların iç içe geçmesini inkâr etmez, tam tersine iç içeliği analitik olarak görünür kılar. Organik, anlatı ve anımsatıcı dramaturji katmanlarının her birinin “kendi mantığı, talepleri ve hedefleri” vardır; katmanları izole ederek düşünmek Barba’nın temel çalışma disiplini.

Bu makale, Barba’nın üç katmanlı dramaturji modelini iki yönden geliştirmeyi hedeflemektedir: ilki, modeli performans analizi için bir okuma ve izleme alışkanlığına dönüştürmektir. Barba’nın performansın anlam katmanlarını “yapay olarak izole edip ayrı ayrı düşünme” çağrısını yöntemsel bir ilkeye, performans metnini okurken veya izlerken nasıl çevirdiğini aktarmaktır. İkincisi ise, modeli Odin Teatret pratiğine ilişkin örnekler vererek literatürle genişletmektir: “montaj” (eylemleri dokuma), pre-ekspresif ilkeler ve anlamın üç düzeyi tartışması üzerinden, katmanların yalnız analitik değil kompozisyonel bir mantıkla da işlediğini göstermektir.

Amaç

Bu çalışma, Eugenio Barba’nın performansı organik/dinamik–anlatı–anımsatıcı olmak üzere üç “organizasyon düzeyi” üzerinden kavramsallaştıran yaklaşımını, performans araştırmaları ve analiz yazımı için uygulanabilir bir yöntem çerçevesine dönüştürmeyi amaçlar. Bu amaç doğrultusunda üç katmanlı dramaturjinin; dramaturjiyi metin/öykü merkezinden çıkaran yönü, Odin Teatret pratiğinde montaj (dokuma), pre-ekspresif ilkeler ve anlamın üç düzeyi üzerinden genişlemesi, performans analizi için tekil anlam yerine ilişkisel çoğulluk üreten bir okuma disiplini olarak işleyişi tartışılır.

Organik Dramaturji: Mevcudiyet ve Pre-ekspresif İlkeler

Barba’nın dramaturji yaklaşımı, dramatik metni merkeze alan geleneksel hiyerarşiyi tersyüz ederek dramaturjiyi öncelikle “eylemlerin çalışması” olarak konumlandırır: “Dramaturji, sahnedeki eylemlerin çalışmasıdır” (Barba, 2009: s. 22). Bu tanım, dramaturjiyi yalnızca anlam üretimi ya da öykü kurma (logosun bir ürünü) düzlemine değil, performansın işleyen/örgütlenen enerjisine (ergon) bağlar. Barba’nın ayrımı açık biçimde etimoloji üzerinden kurulur: “Drama-ergon... eylem çalışması anlamına gelir...” (Barba, 2009: s. 22). Çağdaş dramaturji yaklaşımı ile, dramaturji çalışmasının yalnızca metin çözümlemesinden ibaret olmadığı ortaya konulmaktadır. “Önceleri yalnızca yazılı metinle ilgilenen ve dramatik yazım kurallarının üstünde duran dramaturgi, sahneleme olgusunun öne çıkmasıyla birlikte sahneyi de gözetti” (Çamurdan, 1996: s. 58).

Barba’nın üç katmanlı dramaturji modelinde organik (ya da dinamik) dramaturji “temel seviye” olarak tanımlanır: seyircinin dikkatini duyuşsal olarak uyarmak amacıyla oyuncuların dinamizmi, ritimleri ve fiziksel/vokal eylemlerini kurma ve iç içe geçirme biçimidir (Barba, 2009: s. 31). Bu tanım, organik dramaturjiyi “anlamın kuruluşundan önce” çalışan bir organizasyon düzeyine yerleştirir. Oyuncunun mevcudiyetini belirleyen pre-ekspresif ilkeler, oyuncunun herhangi bir sahne davranışı içinde bulunmadan önce sahip olduğu saf enerjisidir. (sahne bios’u) Oyuncunun canlılığını ifade eden pre-ekspresif ilkeler, onun izleyici tarafından hemen fark edilen bir varlık olmasını sağlamaktadır. Tiyatro antropolojisinin araştırma konusu budur (Barba, Savarese, 2017: s. 47). Barba’nın metaforu bu anlatım

öncesi düzeyi netleştirir: “organik dramaturji performansın “sinir sistemi”dir; anlatı dramaturjisi “korteks”, anımsatıcı dramaturji ise ‘çimizde sürgün yaşayan parça’dır” (Barba, 2009: s. 21).

Organik dramaturjinin ayırt edici yanı, anlamdan önce bedensel algıyı hedeflemesidir. Barba bunu seyircinin bedeninde oluşan tepki üzerinden tarif eder: “Organik dramaturji, seyircilerin koltuklarında kinestetik olarak dans etmesini sağlar” (Barba, 2009: s. 22). Kinestetik dans, Barba’nın metaforik bir anlatımı değildir; performansın, seyircide ritim, gerilim/gevşeme, ivme, duraklama gibi dinamikler aracılığıyla bedensel bir eşlik üretmesi anlamına gelmektedir. Bu nedenle organik dramaturji, metinsel bir anlam okumasından ziyade, seyircinin algısında işleyen kinetik sinyallerin orkestrasyonu olarak kavranmaktadır. Barba’nın “dans eden tiyatro” ifadesi, organik düzeyin hedefini daha da somutlaştırır: “Amaç dans eden bir tiyatro yaratmaktır... Performans... öncelikle dinamik ve kinestetik sinyaller... ile iletişim kurar” (Barba, 2009: s. 84).

İletişim, göstergebilimsel çözümlemenin “işaret-anlam” çizgisinden önce, algısal düzeyde etki-tepki mantığıyla işler. Dolayısıyla organik dramaturji, performansta ritmik yoğunluk, tempo değişimleri, enerji ekonomisi, beden-vokal aksiyonların dizilimi ve seyirci dikkatinin yönlendirilmesi gibi öğeleri dramaturjik karar alanına taşır. Erika Fischer-Lichte bu durumu, dramaturji zemininin oyuncunun fenomenal bedeninde köklendiği ve metnin sembolik bir anlatımında değil, oyuncunun oluş sürecinde meydana geldiğinden bahsederek açıklamaktadır (Fischer-Lichte, 2005: ss. 17–18). Fischer-Lichte, oyuncu bedeninin dinamik yapısının, konvansiyonel bir oyun çalışmasında olduğu gibi önceden tamamlanmış bir dramaturji yaklaşımıyla sürdürülemeyeceğini vurgulamaktadır. “Bu, bir nesne olarak “beden” değil, başlangıç aşamasındaki bir etkinlik olarak bedenleşmedir. Bedenleşme, sürekli olarak ortaya çıkan ve aktif bir ilişkidir. Bedenleşme, hareket etmek, düşünmek ve hissetmektir” (Stern, 2013: s.18).

Organik düzeyin, seyircinin algısını genişleten bir canlılık olduğunu Barba’nın “body-in-life” tanımı ile sunar: “Yaşam-içindeki beden, sadece yaşayan beden değildir; oyuncunun mevcudiyetini ve seyircinin algısını genişletir.” (Barba, 1985: s. 13). Bu durum, organik okumanın neden “anlamdan önce” işlediğini açıklar: seyirci, eylemleri çözmeden önce bile “ilksel bir enerji, aracı olmadan baştan çıkarır” türünden bir çekim alanına girebilir (Barba, 1985: s. 13). Bu sayede, herhangi bir mesaj iletilmeden önce, sanatçının “mevcudiyeti” veya sahne bios’u seyircinin dikkatini çekebilir (Barba, 1995: s. 9). Poirier de performansı yalnızca bir anlam iletimi olarak değil; olayın kendisini kuran, seyirci algısını yöneten bir biçimlendirme gücü olarak tarif eder. Ona göre icracı (ya da yazar), her durumu bir sahne gibi ele alır; katılımını anlama çabasıyla değil, icra ediş/yeniden üretim gücüyle ölçer. Çünkü olay, ancak ona verilen biçim kadar vardır. Bu çerçevede belirleyici olan; ritim (*pacing*), ekonomi, yan yana getirmeler, ton birikimleri ve bütün bunların toplamı olarak “şekillenen bir mevcudiyet”tir (Poirier, 2001: s. 3). Mevcudiyeti köklendiren şey de icracının sürekli prova alması ve yılmadan denemeye açık olmasıdır. Odin Teatret oyuncularından Roberta Carreri, bu durumu şu şekilde ifade etmektedir: “Eğitimin temel işlevlerinden biri de öğrenme kapasitesini korumaktır” (Carreri, 2014: s. 84).

Organik dramaturjinin nasıl kurulduğu konusunda Barba’nın ana kavramlarından biri skordur. Konstantin Stanislavski’ye göre skorlar, oyun anlatımının kesintisiz bir çizgi biçiminde, doğru bir yol üzerinde ilerlediğini hatırlatmak amacıyla vardır (Stanislavski, 2006: s. 343). Thomas Richards ise Jerzy Grotowski ile çalışmasında skoru, içten gelen akışı ortaya çıkaran dürtülerin düzenlenişi olarak ifade eder (Richards, 2008: s. 26). Skor, oyuncunun eylemlerini tekrar üretilebilir biçimde örgütleyen bir yapı olarak düşünülür; ancak Barba bunu mekanik bir sabitleme değil, etkisi sabit kalan bir canlılık mantığı olarak tarif eder: Eylemde skorun mükemmelliği, her tekrarlanışında aynı etkiyi uyandırmasına bağlıdır (Barba, 2009: s. 22). Barba’ya göre skorun içinde yer alan alt-skorlar ise, bu etkiyi besleyen mikrodüzey düzenlemelerdir (Barba, 2009: s. 22). Bu yaklaşım, organik dramaturjiyi doğaçlama ve kesinlik ikiliğine sıkıştırmak yerine, disiplinli bir varyasyon alanı olarak konumlandırır: dışarıdan bakıldığında aynı etki akarken içeride oyuncunun performansının biricik olmasını sağlayan, performansının öznel uyarlamaları olan mikro ayarlar sürekli olarak yeniden dağıtılır.

Organik dramaturjinin dramaturjik ölçütü, neyin gerekli/neyin gereksiz olduğu sorusunda da belirir. Barba, performansta önceden düşünülmüş olan her şeyin işe yaramayabileceğini, bazı öğelerin bedende iz bırakarak fazlalık üretebileceğini söyler: “Alakasız bir şey... oyuncunun sinir sisteminde kalabilir... eni bir alışkanlık gibi davranır” (Barba, 2009: s. 15). Bu, organik dramaturjinin bir eksiltme ilkesiyle de çalıştığını gösterir: skor/alt-skor inşası, yalnızca ekleme değil, çıkarma ve rafine etme süreçlerini de içerir. Böylece organik düzey, performansın fazlalıklarını budayarak etkideki keskinliği artırır. Poirier, performansı büyük anlam blokları yerine, binlerce küçük hareketin hesaplı birikimi olarak tarif eder: her mikro-hareketin “ahlaki bir tarafı yoktur” (*moral neutrality*); esas işlevi, diğer hareketlere hizmet edecek şekilde örgütlenmektir (Poirier, 2001: s. 4).

Son olarak organik dramaturji, yalnızca oyuncunun düzeyiyle sınırlı değildir; yönetmen/dış göz de bu dinamik örgütlenmenin bir parçasıdır. Barba bunu çok doğrudan bir imgeyle ortaya koyar: “Yönetmen... bir performansın sinir sistemi ve korteksi haline gelmelidir” (Barba, 2009: s. 21). Sinir sistemi metaforu, yönetmenin sahne eylemlerini yalnızca anlam açısından değil, uyarıların dağılımı, ritmik örgü, enerji akışı ve seyirci algısının yönlendirilmesi açısından da okumakla yükümlü olduğunu ima eder. Bu nedenle organik dramaturji, üç katmanlı model içinde bir “alt katman” değil; tam tersine diğer katmanların üzerinde çalışabileceği işlevsel bir taşıyıcı zemin olarak ele alınmalıdır.

Anlatı Dramaturjisi: Metin İçin Değil, Metinle Çalışmak

Üç katmanlı dramaturji düşüncesinde anlatı dramaturjisi, organik katmanda üretilen eylem ve dinamiklerin anlamsal bir örgü içinde ilişkilendirilmesi ve seyircinin okuma/yorumlama süreçlerinin yönlendirilmesiyle belirginleşir. Barba bu katmanı, “seyircileri performansın anlamı veya çeşitli anlamları hakkında yönlendiren olayların iç içe geçmesi” olarak tanımlar. Bu tanım, anlatıyı yalnızca olay örgüsüne indirgemek yerine, sahnede kurulan ilişkiler ağının (olaylar, çağrışımlar, ikonografik referanslar, karakter/motif kümeleri vb.) seyircide ürettiği anlam çoğulluğuna işaret eder.

Dramaturji, metin merkezli bir anlatı aktarma tekniğinden çok, performansın bütün bileşenleri arasındaki bağlanma biçimleriyle ilgilidir. Bağlantılı olaylar dizisi, anlatı dramaturjisinin temel işlevini, yani bağlantı üretme ve bu bağlantılar üzerinden gerilim/yön değişimleri (peripetie) kurma kapasitesini, öne çıkarır. Klasik dramaturji analizinin metnin iyi anlaşılması ve aktarılması kuralından uzaklaşmıştır. “Klasik bir tanıma göre, metin çözümlemesi temelini, ‘yazar ne söylüyor, yazarın iletisi ne’ sorusunda bulur. Ancak metni sadece yazarın iletisi doğrultusunda çözmeye çalışan bir dramaturgi çalışması, tek yönlü ve kısıtlı kalacak, metnin içerdiği ya da içerebileceği anlamlar yükünü göremeyecektir” (İpşiroğlu, 1995: s. 18).

Barba’nın kendi anlatı dramaturjisini tarif ederken ısrarla altını çizdiği nokta ise, anlatı katmanının tekil ve herkes için eşit bir hikâye üretmek zorunda olmadığıdır. Barba için anlatı düzeyindeki çalışma, seyircinin performans sırasında anlayacağı bir olay örgüsü kurmak üzerine şekillenmektedir. Her seyircinin kendi kişisel hikâyesini performanstan okuyabileceği koşullar yaratma eğilimiyle hareket etmektedir (Barba, 2009: s. 81). Anlatı dramaturjisi bir mesaj iletimi olmaktan çıkarılıp, seyircinin kendi deneyim/çağırışım ağını devreye sokabildiği bir okuma alanı olarak konumlandırılır. Barba, bu tür anlatısallığın çıkış ve varış noktalarını da netleştirir: “Hareket noktası olarak... bir metnim yoktu ve varış noktasında da tek bir hikâye yoktu... Eylemler aracılığıyla bir anlatımdı... eylemlerin arkasına bilerek gizlediğim ya da açığa çıkardığım anlamlar... bütünüydü” (Barba, 2009, s.81). Eylemler aracılığıyla anlatım, anlatı dramaturjisinin doğrudan eylem örgütlenmesi üzerinden çalıştığını; anlamın, önceden sabitlenmiş bir metnin temsili olmaktan çok, eylemler arasındaki ilişkisellikten türediğini gösterir. Seyirci açısından eylemleri alımlamak her zaman doğrusal bir zamanlama ile ilerlemez, Barba bu farkındalıkla performans düzenlemesini şekillendirmektedir. “Seyir her zaman şu şekilde işler; eylemlerimizin geçmişini, bugününü ve olası geleceklerini içine katar. Seyir, bir bütün olarak duyumun bir parçasıdır” (Stern, 2013: s. 35).

Bu çalışma biçimi, Barba’nın “metin için çalışmak” ile “metinle çalışmak” ayrımını da ortaya koymaktadır. “Metinle çalışmak... yeni bir organizmayı beslemesi gereken bir maddeyi çıkarmak anlamına gelir: performans” (Barba, 2009: s. 107). Dolayısıyla anlatı dramaturjisi; metni (varsa) otorite

olarak değil, yeni organizmayı besleyen bir kaynak/madde olarak ele alır; anlatıyı da metnin açıklanması değil, performansın ilişki ağının kurulması olarak planlar. Bu noktada, metnin performans için araçsallaştığı düşünülebilir. Performans icracıları bir çalışma kaynağı olarak metinle yola çıkarlar ancak süreç içinde kendi performanslarını şekillendirebilecekleri düzeyde eklemeler ve eksiltmeler yapabilirler. Metnin anlatımı, performans için birincil hedef sayılmamaktadır.

Anlatı dramaturjisini üç katmanlı model içinde özgün kılan bir başka boyut, seyircide tetiklediği zihinsel etkinliklerle ilişkilendirilmesidir. Barba, organik/anlatı/anımsatıcı ayrımında anlatı dramaturjisinin varsayımları, düşünceleri, şüpheleri, değerlendirmeleri ve soruları serbest bıraktığını iletmektedir. Bu durum, anlatı dramaturjisinin seyircinin algısını yalnızca bilgi düzeyinde değil, bilişsel bir süreç olarak kurguladığını; anlamın, izleme eylemi sırasında kurulduğunu düşündürür. “Hedef, seyircinin anlaması değil; sunulan deneyimler aralığıdır. Seyircinin dramaturjisi, performans deneyimi içinde kurulur” (Turner, 2004: ss. 43-44).

Barba’nın deyişiyle kritik düğüm, organik katmanla kurulan ilişkidir. Barba’nın dramaturji düşüncesinin merkezinde organik dramaturji yer almaktadır ve anlatı dramaturjisi ise organik dramaturji olmadan bir anlam ifade etmeyecektir. Barba bu ilişkiyi, “iki organizasyon düzeyi arasındaki ilişkinin araştırılması” olarak tarif eder: organik düzey ile anlatısal düzey arasında bağ kurmanın “açık olmayan” yolunu yoklamak (Barba, 2009: s. 88). Bu açıklamayla Barba, anlatı dramaturjisinin dayatılan bir anlamlandırma değil, organik süreçte üretilen malzemenin iç mantığından ve örgütlenmesinden beslenen bir yapı olduğunu ima eder. Başka bir deyişle: anlatı dramaturjisi, organik olanın enerjisini ve yönelimlerini belli bir mantığa çevirmekten çok, organik akışın ürettiği çağrışım potansiyellerini ilişkilendirerek çoğaltır.

Watson’ın Barba dramaturjisi okumaları da bu ilişkiselliği “ağ” metaforuyla somutlaştırır. Barba’nın dramaturjiyi “eylemlerin birikimi” olarak gördüğünü, fakat bu eylemlerin ancak “bir metin içine dokunarak” dramaturjik olarak anlamlılaştığını aktarır; bu ağın seyircinin “dikkati, anlama süreçleri, duyguları ve kinestezisi” üzerinde doğrudan çalıştığını belirtir (Watson, 1993: s. 98). Dokuma (*weaving*) fikri, anlatı dramaturjisini lineer bir hikâye anlatımından ayırıp, çoklu bileşenlerin eşzamanlı/ardışık bağlanma biçimleri üzerinden seyirci deneyimini yöneten bir kompozisyon alanı olarak kavramaya imkân verir.

Anımsatıcı Dramaturji: Durum Değişikliği ve Yankı Hedefi

Üç katmanlı dramaturji modelinde anımsatıcı dramaturji, Barba’nın tarif ettiği üzere, performansın seyircide “samimi bir rezonans” yaratabilme kapasitesiyle belirginleşir (Barba, 2009: s. 21). Bu düzey, anlatı dramaturjisi gibi seyirciyi anlamlara yönlendirmekten ziyade, anlamın daha içsel bir eşliğini hedefler: Barba anımsatıcı dramaturjinin “her seyirci için özel olan kasıtsız ve gizli anlamını” damıttığını ya da yakaladığını söyler (Barba, 2009: s. 21). Anımsatıcı dramaturjinin hedefi performansın, her seyircinin kendi deneyim örgüsü içinde özel bir yankı üretmesidir.

Bu nedenle anımsatıcı dramaturji, diğer katmanlardan farklı olarak garanti edilebilir bir üretim alanı değil, daha çok bir hedef alanı gibi kavranır. Barba bu düzeyin “bilinçli olarak programlanamayan” bir seviye olduğunu açıkça belirtir (Barba, 2009: s. 21). Yani anımsatıcı dramaturjinin varlığı, sahne üzerinde “ne yapıldığı” kadar, seyircinin kendi bellek, çağrışım ve duyarlılık alanında “neye dönüştüğü” ile ölçülür; bu yüzden başarı doğrudan sahne üstünde doğrulanamaz, ancak etkilerinden sezilebilir. “Tiyatro gösterilerinde salon, oyuncular ve seyirciler arasındaki enerji alışverişini incelemek için adeta bir deney kabı olarak bile görülebilir” (McCutcheon, 2008: s. 145). Barba anımsatıcı katman ile, seyirciyi performansı sonuç odaklı değerlendirme tuzağından uzaklaştırır.

‘Sonuç mantığı’na göre izleyici, duygular, düşünceler ve eylemler anlatan bir oyuncu izler, yani izleyici bir istek ve bir anlam bildirgesi izler. Bu anlatım, izleyiciye bütünlüğü içinde sunulur. Böylece izleyiciler oyuncuların ne anlattıklarıyla nasıl anlattıklarını özdeş görmeye yönlendirilir. Oyuncunun yaptığı işi kuşkusuz bu mantıkla çözümlemek mümkündür. Ancak bu, genelleme içeren bir değerlendirmeye yol açar. Böyle bir değerlendirme ise işin teknik açıdan nasıl yapıldığı üzerine bir fikir vermez (Barba, Savarese, 2017: s. 47).

Anımsatıcı düzeyin etkisini Barba, eşik atlama metaforlarıyla tarif eder. Anımsatıcı dramaturji, anlamı açıklığa kavuşturmak yerine, seyircinin algısında eşik anı üreten bir kırılma/dönüşüm koşulu tasarlar; dolayısıyla “durum değişikliği” bir mesajın iletilmesi değil, algının yeniden ayarlanması olarak düşünülmelidir (Barba, 1985: s. 25). Performans, seyirciye yalnızca “bir sır, bir önsezi ya da bir soru fısıldamakla” kalmadığında; “başka bir gerçekliği” de çağrıştırabildiğinde, bu deneyim seyircide “bir bilinç sıçraması”na, yani “bir durum değişikliği”ne dönüşebilir (Barba, 2009: s. 150). Barba aynı zamanda anımsatıcı boyutu, “performansın ve seyircilerin kendi sınırlarının ötesine geçmesini sağlayan düzey” olarak konumlandırır (Barba, 2009: s. 150). Böylelikle anımsatıcı dramaturji, performansın yalnız estetik bir düzenlemesi olmaktan çıkıp, seyirci açısından bir “yeniden-konumlanma” (*state change*) potansiyeli taşıyan bir alan haline gelir. Aslında anımsatıcı düzey, seyircinin durum değişikliği ile kendi dramaturjisini üretmesine imkân tanımaktadır.

Bu etki, Barba’nın başka bir pasajında organik/anlatı/anımsatıcı üçlüsünü karşıt uçlar gibi düşünmesiyle daha da netleşir: onu “en çok büyüleyen” bir uç, “organik dramaturjinin anlatım öncesi örgütlenme düzeyi” iken; diğer uçta “bir durum değişikliğine neden olan, anımsatıcı olarak adlandırdığım dramaturji düzeyi” yer alır (Barba, 2009: s. 171). Yönetmen bu düzeyde, oyuncu eylemlerini seyircinin dikkatini çekmek üzere yeniden düzenlemektedir. Anımsatıcı düzeyde, oyuncunun eylemleri üzerinde yapılan çalışmalar, lüks denge arayışı, karşıtlık ve enerji tasarrufu ile ilişkilenebilir. Karşıt yönlerde yönlendirilen eylemler, oyuncunun dengesini zorlayan ve onu enerji tasarrufu yapmaktan alıkoyan gündelik-dışı postürler denemektedir (Barba, 1985: ss. 14-15). Bu sayede yönetmen, seyircinin oyuncu eylemlerine yönelik verebileceği olası tepkileri tahmin ederek onu durum değişikliğine sürüklemek istemektedir. Barba anımsatıcı dramaturjinin hayaletleri kovalamak gibi olduğunu, bu düzeyde çoğu zaman bilinçle bir şekilde hareket etmediğini aktarmaktadır (2009: s. 153).

Anımsatıcı dramaturjinin bu seyirci üzerindeki “etkilerden tanınan” doğası, anlamın özneları arasındaki dağılımla da ilişkilidir. Watson, Barba dramaturjisinde “üç anlam düzeyi” bulunduğunu belirtir: “aktörün anlamı, yönetmenin anlamı ve seyircinin anlamı” (Watson, 1993: s. 101). Organik dramaturji oyuncunun, anlatı dramaturjisi yönetmenin ve anımsatıcı dramaturji ise yönetmenin seyircinin tahmini dramaturjisi üzerinden ilerlemektedir. Bu ayırım, anımsatıcı dramaturjinin neden programlanamaz olduğunu teorik olarak destekler: seyircinin anlamı, oyuncu ve yönetmenin niyet/kurgu düzeyleriyle temas etse bile onlarla özdeş değildir; anımsatıcı düzeyin belirleyici ölçütü, seyircinin kendi anlamlandırma ve çağrışım ağında ortaya çıkan sonuçlardır.

Bu noktada yönetmenin rolü, anımsatıcı dramaturjiyi üreten değil, onun ortaya çıkabileceği koşulları araştıran/deneyen bir pozisyona kayar. Yönetmenin görevi, seyirci ile oyuncu arasındaki geleneksel bağlantıları yok etme düşüncesi üzerinden ilerlemektedir. Buradaki bağlantıları yok etme düşüncesi, anımsatıcı dramaturjinin tek anlamlılığa karşı işleyen doğasıyla uyumludur: yönetmen, anlamı kapatmak yerine, anlamın seyircide yankıya dönüşebileceği açıklıkları ve gerilimleri örgütler. Böylece anımsatıcı dramaturji, üç katmanlı model içinde bir katman olmanın ötesinde, performansın nihai etkisini belirleyen fakat doğrudan kontrol edilemeyen bir sonuç olarak anlaşılır.

Yöntem Önerisi: Üç Katmanlı Dramaturji ve Performans Analizi

Araştırma, örnek-olay çözümlemesine dayalı uygulamalı bir çalışma olarak değil, kuramsal/literatür temelli bir inceleme olarak tasarlanmıştır. Bu makalede önerilen yöntem, üç katmanlı dramaturjiyi (organik–anlatı–anımsatıcı) bir sınıflandırma olmaktan çıkarıp, performans analizinde uygulanabilir bir okuma disiplinine dönüştürmeyi amaçlar. Barba’nın performansı “organizasyon düzeyleri” olarak düşünme önerisi, temsil sırasında katmanların doğal olarak örtüşmesini veri kabul eder; fakat analitik çalışma için bu düzeyleri geçici olarak ayırıp görünür kılmayı ve ardından yeniden üst üste bindirmeyi yöntemsel bir ilke haline getirir.

Yöntemin çıkış noktası, dramaturjiyi “olay örgüsünü açıklama” pratiği olarak değil, eylemlerin nasıl örgütlendiğini izleyen bir dikkat rejimi olarak ele almaktır. Bu nedenle analiz, performansın malzemelerini (metin, oyuncu, ışık, ses vb.) tek tek kategorize etmekten çok, her katmanın kendi mantığını duyulur kılmaya çalışır. Bu noktada vurgulanan iki kavram “peripetie” (eylemin içindeki yön/gerilim değişimleri) ve sahne bios’u (en küçük eylem birimlerine inen gözlem ölçeği) okumanın “mikro” düzeyde sıkışmasını sağlar.

Üç katmanlı dramaturji, pratikte performansı üç farklı geçişte izlemeyi/okumayı önerir; ancak bu, adım adım bir kontrol listesi değil, aynı malzemeyi her seferinde başka bir öncelikte yeniden düzenleyen bir yazma/okuma stratejisidir. İlk geçişte odak organik düzlemedir: ritim, dinamizm, tempo kırılmaları, enerji ekonomisi ve fiziksel–vokal eylemlerin “duyusal çekicilik” üretme biçimi. Bu düzlemde soru, “anlam nedir?” değil; performansın seyirci algısında nasıl bir kinestetik eşlik kurduğudur.

İkinci geçişte odak anlatı düzlemedir: olayların ve işaretlerin birbirine nasıl bağlandığı, hangi ilişkilerin anlam yolları açtığı, hangi bağlantıların bilerek askıya alındığı ya da kırıldığı önemlidir. Burada yöntemin kritik tercihi, anlatıyı “tekil bir olay örgüsü”ne indirgememek; seyircinin kişisel okumasına alan açan bir bağlamı, eylemler üzerinden kurulan bir ilişki ağı olarak düşündürmektir. Aynı nedenle metin (varsa) açıklanacak bir otorite değil, performans organizmasını besleyen bir madde gibi ele alınır; yani metnin işlevi, organik akışın içinde üstlendiği dramaturjik rol üzerinden tartışılır.

Üçüncü geçişte odak anımsatıcı düzlemedir. Bu katman, doğası gereği üretilecek bir sonuç gibi değil, ancak etkilerinden tanınan bir hedef alanı gibi ele alınır: seyircide yankı uyandırabilecek açıklıkların nerede belirdiği; hangi eşiklerde algının “dönüşme” ihtimali doğduğu; yorumun kapanmak yerine genişlediği anlar. Bu düzeyde yönetmen/kompozisyon, anlamı kesinleştirmekten çok, “belirgin bağlantıları” kırıp yeniden kurmaya yarayan düzenekler aracılığıyla yankının ortaya çıkabileceği koşulları yoklayan bir pozisyona kayar.

Üç katmanlı dramaturji çalışmasının asıl çıktısı, bu üç geçişin sonunda katmanların yeniden üst üste bindirilmesiyle oluşur. Çünkü üç katmanlı dramaturjiyi yöntem olarak verimli kılan şey, katmanları ayrı ayrı betimlemekten çok, organik akış ile anlatı örgüsü arasındaki bağın hangi eşiklerde kurulduğunu (ya da açık olmayan biçimde kaydığını) gösterebilmesidir. Bu aşamada analiz, “organik güçlendiğinde anlatı nasıl çoğalıyor?”, “anlatı kapandığında anımsatıcı etki daralıyor mu?”, “hangi montaj kararları gerilimi çoğaltıyor?” gibi sorularla katmanlar arası eklemlemeyi tartışmaya açar. Aslında oyuncu ve yönetmenin birlikte kurguladığı performans sürecinin sinema sanatındaki kurgucunun görevinden farksız olduğu söylenebilir (Altun, 2019: s. 35).

Üç katmanlı dramaturji analizi, performansı tek bir bütüncül yorumla kapatmayı değil; performansın işbirliği ve çatışma bölgelerini (ritim/anlam/yankı düzlemlerinin birbirini taşıdığı ya da bozduğu yerleri) görünür kılmayı amaçlayan bir yazım mantığı önerir. Üç katmanlı dramaturji böylece, “şematik bir sınıflandırma” değil; katmanları geçici olarak ayırıp yeniden eklemleyen, tek-anlamlılık yerine ilişkisel çoğulluğu tartışılabilir kılan bir analiz prosedürü olarak işler.

Bulgular

Organik dramaturji, anlamdan önce işleyen bir “etki örgütlenmesi” olarak; ritim/dinamizm, fiziksel-vokal eylem dizimi ve enerji ekonomisi üzerinden seyircide kinestetik bir eşlik üretir. Bu katman, modelin taşıyıcı zeminidir. Anlatı dramaturjisi, organik düzeyde üretilen malzemeyi “tekil olay örgüsü”ne indirgmeden, olaylar/işaretler/motifler arasında ilişkiler kurarak seyircinin anlam üretimini yönlendiren ama kapatmayan bir ağ mantığıyla çalışır; “metin için değil, metinle çalışma” ilkesi burada belirleyicidir. Anımsatıcı dramaturji, programlanabilir bir sonuç değil; her seyircide farklı yankılanan, durum değişikliği eşiği yaratabilen bir rezonans hedefi olarak tanımlanır. Bu katman, analitik olarak anlamdan çok etki izleri üzerinden tartışılabilir. Barba, üç farklı katmanın özerk olarak çalışıldığını ifade etmektedir. Birbirini besleyen içeriklere sahip oldukları düşünülse bile, birbirleriyle çatışmalarına izin vererek performansı şekillendirdiğinden bahsetmektedir (Barba, 2009: s. 152). Bu açıklama ile

dramaturji yaklaşımının uygulanmasının ve bu bağlamda performans incelemesi yapmanın zorluğu ortaya koyulmaktadır.

Modelin en kritik katkısı, dramaturjiyi katmanlı bir biçimde algılanabilir ve uygulanabilir bir süreç taşımasıdır. Performans analizi, organik dramaturji aracılığıyla oyuncu bedenine odaklanan, anlatı dramaturjisi ile yönetmen ve yaratıcı ekibin tasarım fikirlerini içeren eylemlerin aktarımını sağlayan ve anımsatıcı dramaturji ile performans çalışılırken detaylandırılan tüm sürecin sürprizli çıktıları barındıran bir çalışma haline gelmektedir.

Organik ve anlatı katmanı aşamaları, anımsatıcı katmana kıyasla daha detaylı ve kavramsal bir çerçevede aktarılmaktadır. Çünkü performans alımlayıcısı veya icracısı için, ilk iki katman daha üzerine çalışılabilir bir alan açarken anımsatıcı katman, performans çalışma sürecinde yönetmen tarafından performansa daha gizli bir şekilde yerleştirilmiş sembolik anlatım düzlemini oluşturur. Bu sembolik katman, seyirci tarafından tepkisel bir davranış ürettiğinde ise performans ekibi açısından beklenmedik bir sonuç doğurur.

Bu modelin yöntemsel sağlamlığı, iki teknik kavramla güçlenir: “peripetie”, yani her eyleme yön ve gerilim değişimi kazandırmayı ifade etmektedir; böylelikle klasik dramaturji analizinde özellikle Antik Yunan tragedyaları incelenirken ana karakterin baht dönüşü olarak tanımlanan kullanılan bu kavram, artık sadece sözcükler ya da olay örgüsüne ilişkin bir içeriğe sahip değildir. Bir diğeri sahne bios’u, eylem skorlaması ve dürtüdür. Oyuncunun çalışmasında dramaturjik bakışın temel malzemesi olan fiziksel eylemler, gözlemlenebilir en küçük eylem birimleri (sahne bios’u), görünür skor ve görünmeyen dürtülerin ortaklığı üzerine şekillenmektedir.

Eugenio Barba’nın dramaturjik yaklaşımı, çalışma biçimini “Üçüncü Tiyatro” bağlamına taşır: Dramaturjinin yalnız sahnede değil, provaları mümkün kılan motivasyonlar, ilişkiler ve örtük normlar içinde de örgütlendiğini; ayrıca kompozisyonun temel mantığının da montaj olduğunu vurgular. Bu noktada Odin Teatret dramaturji çalışmalarının, oyun ekibinin sosyal ve toplumsal sorumlulukları ile ve bir nevi yaşama entegre edilmiş sanatsal bir çalışma ekseninde gerçekleştiği anlaşılmaktadır. Ian Watson’ın ifadesiyle Üçüncü Tiyatro tanımı, ana akım kurumsal tiyatrolardan farklı bir şekilde üretmeyi seçen öncü topluluklar için kullanılmaktadır (1993: s. 18).

Sonuç

Makale, Barba’nın üç katmanlı dramaturji yaklaşımının performans analizi için güçlü bir yöntemsel omurga sunduğunu; özellikle organik–anlatı ilişkisini ve anımsatıcı düzeyin “yankı hedefi” oluşunu görünür kılarak, dramaturjik çözümlemeyi açıklama üretmeye zorlamadan derinleştirdiğini savunur. Önerilen çerçeve, araştırmacıya performansı hem mikro düzeyde (sahne bios’u, peripetie, skor/dürtü) hem de makro düzeyde (montaj, ilişki ağları, anlam düzeyleri) birlikte düşünebileceği bir okuma disiplini sağlar. Bununla birlikte yaklaşımın bir sonraki adımı, yöntemin farklı temsil türleri ve farklı estetik üsluplar üzerinde uygulanarak sınanması; böylece üç geçişli okumanın hangi koşullarda daha üretken, hangi koşullarda daha sınırlı kaldığının örnekli biçimde gösterilmesidir.

Bu çalışma kapsamında somut bir örnek sunulmamasının sebebi, tiyatro ekiplerinin performans üretim sürecinde belirlenen üç katmanlı dramaturji yaklaşımının, hem son derece iç içe geçen bir nitelikte olması ve dolayısıyla incelemeyi güçleştirmesi, hem de performansı bu bağlamda yorumlama girişiminde bulunanları, metnin aktarımı ve alımlanması konusunda analitik çerçeveden yoksun bırakması, sadece yüzeysel bilgiye odaklanılmasına neden olmasıdır. Herhangi bir performans incelemesi, sonuçtan ziyade sürece odaklanan performans teorisinin doğasına aykırı bir girişim olabilir. Bu çalışma, üç katmanlı dramaturji düşüncesiyle ilgilenenler için, bir performans alımlayıcısı olarak kolaylaştırıcı performans takibi veya icracısı için kendi özel çalışmasında uygulama olanağı sunmayı hedeflemiştir.

Bu yöntem, performans analizcilerine üç temel kazanım sağlar. Birincisi, analizi metne/öyküye indirgmeden, temsili “eylemlerin çalışması” olarak okuyabilecekleri somut bir dikkat sınavı sunar;

böylece “anlam nedir?” sorusunu dışlamadan, onu organik örgütlenmenin ürettiği etki zeminiyle birlikte düşünmeye zorlar. İkincisi, katmanları geçici olarak izole edip yeniden ekleme mantığı sayesinde, temsilin çoğu zaman sezgisel bırakılan kararlarını tartışılabilir ve yazılabilir nesnelere dönüştürür; performansın nerede “taşındığı”, nerede “bastırıldığı” ya da nerede “yankı” ürettiği daha net tariflenebilir hale gelir. Üçüncüsü ise, anımsatıcı düzeyi kanıtlanabilir anlama indirgemeden ele almayı mümkün kılar: analizci, seyirci deneyimini tekil bir yoruma kapatmak yerine, rezonans ve durum değişikliği eşiklerini etki izleri üzerinden betimleyebilir. Bu üç kazanım birlikte düşünüldüğünde, üç katmanlı dramaturji, performans analizini hem daha teknik (mikro düzeyde izlenebilir), hem daha çoğul (tek anlamı dayatmayan), hem de daha aktarılabilir (yazılaştırılabilir) bir zemine taşır.

Kaynakça

- Altun, H. (2019). Bir montaj ve düzenleme pratiği olarak oyuncu dramaturjisi. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 28, 31–54.
- Barba, E. (1985). *The dilated body: followed by the gospel according to oxyrhincus*. Zeami Libri.
- Barba, E. (1995). *The paper canoe: A guide to theatre anthropology* (R. Fowler, Çev.). London and New York: Routledge.
- Barba, E. (2009). *On directing and dramaturgy: Burning the house*. London and New York: Routledge.
- Barba, E., Savarese, N. (2017). *Oyuncunun gizli sanatı: Tiyatro antropolojisi sözlüğü* (A. Candan, Çev.). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Carreri, R. (2014). *On training and performance: Traces of an Odin Teatret actress* (F. Camilleri, Çev.). London and New York: Routledge.
- Çamurdan, E. (1996). *Çağdaş tiyatro ve dramaturgi*. İstanbul: Mitos Boyut.
- Fischer-Lichte, E. (2005). *Theatre, sacrifice, ritual: exploring forms of political theatre*. London and New York: Routledge.
- İpşiroğlu, Z. (1995). *Tiyatroda düşünsellik: Dramaturgi’ye giriş*. İstanbul: Mitos Boyut.
- McCutcheon, J. R. (2008). *Awakening the performing body*. Editions Rodopi.
- Nutku, H. (2001). *Oyun sanatbilimi: dramaturgi*. İstanbul: Mitos Boyut.
- Poirier, R. (2001). *The performing self*. P. Auslander (Ed.), *Performance: Critical concepts in literary and cultural studies* (Sayı: 4, 3–21). London and New York: Routledge.
- Richards, T. (2008). *Heart of practice: Within the workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. London and New York: Routledge.
- Stanislavski, K. (2006). *Bir aktör hazırlanıyor* (S. Taşer, Çev.). İstanbul: Papirüs.
- Stern, N. (2013). *Interactive art and embodiment: The implicit body as performance*. Gylphi Limited.
- Turner, J. (2004). *Eugenio Barba*. London and New York: Routledge.
- Watson, I. (1993). *Towards a third theatre: Eugenio Barba and the odin teatret*. London and New York: Routledge.