



MENTOR

AKADEMİK SANAT VE TASARIM DERGİSİ
ACADEMIC ART & DESIGN JOURNAL
e-ISSN: 3062-3022, <https://mentorakademik.com>
Mentor, Cilt:2, Sayı:4, 130-133, 2026
DOI: 10.64293/mentor.v2i4.66



KİTAP İNCELEMESİ / BOOK REVIEW

ANLATIM ÖNCESİ DÜZEYİN HARİTASI: *THE PAPER CANOE* ÜZERİNE BİR İNCELEME

Sercan ÖZİNAN¹

Öz

The Paper Canoe, Eugenio Barba'nın tiyatro antropolojisi alanındaki temel çalışmalarından biridir ve icracının 'anlatım öncesi' (pre-expressive) düzeydeki sahne davranışlarını merkeze alır. Barba, Odin Teatret pratiği ve ISTA araştırmalarından süzülün gözlemlerle 'sahne varlığı/presence' sorusunu, temsil edilen anlamdan önce işleyen bedensel-vokal örgütlenmeye bağlar. Kitabın temel önerisi, izleyicinin dikkatinin çoğu zaman bir mesajdan değil, bedende üretilen kinestetik canlılık ve kararlılık kalitesinden beslendiğidir. Bu kalite, gündelik tekniklerden ayrılan gündelik-dışı (extra-daily) beden-zihin kullanımıyla; ağırlık ve denge, omurga, bakış gibi fizyolojik etkenler üzerinde çalışmayı içeren 'tekrar eden ilkeler' aracılığıyla kurulabilir. Barba, bu düzeyi 'scenic bios' olarak adlandırır ve 'genişlemiş beden (dilated body)' fikriyle birlikte ele alır. Barba, 'Doğu/Batı' ikiliğine yaslanmak yerine 'Kuzey Kutbu/Güney Kutbu' ayrımıyla kodlanmış gelenekler ile kodsuz alanlar arasındaki farklılıkları tartışır; 'sats' (eyleme giden itki), 'koshi' (kalça temelli düzenleme) ve 'otsukaresama' örnekleriyle enerji ve teknik ilişkisini somutlar. Ayrıca 'tutarlı tutarsızlık', 'eksiltmenin erdemi' ve 'eşdeğerlik durumu' başlıkları üzerinden, yapay olanın nasıl inandırıcı kılındığını ve eylemin nasıl yoğunlaştırıldığını gösterir. Kitabın pedagojik vaadi ise 'öğrenmeyi öğrenmek' fikridir. Bu tanım icracının farklı teknikler arasında geçiş yapabilmesi ve kendi aracını yeniden kurabilmesi anlamına gelmektedir. Bu inceleme, kitabın akışını izleyerek temel kavramları açıklamakta; tiyatro pedagojisi ve performans analizine sağladığı yöntemsel araçları tartışmakta ve somut öneriler sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro Antropolojisi, Anlatım Öncesi Düzey, Sahne Biosu, Gündelik-dışı Teknik

MAPPING THE PRE-EXPRESSIVE LEVEL: AN ANALYSIS OF *THE PAPER CANOE*

Abstract

The Paper Canoe is one of Eugenio Barba's seminal works in the field of theater anthropology and focuses on the performer's 'pre-expressive' level of stage behavior. Drawing on observations distilled from Odin Teatret practice and ISTA research, Barba links the question of 'scenic presence' to the corporeal-vocal organization that functions prior to represented meaning. The book's central proposition is that the audience's attention is often sustained not by a message, but by the quality of kinesthetic vitality and decisiveness produced in the body. This quality can be established through an extra-daily use of the body-mind, distinct from daily techniques; through 'repetitive principles' involving work on physiological factors such as weight and balance, the spine, and gaze. Barba calls this level 'scenic bios' and discusses it alongside the idea of the 'dilated body'. Rather than relying on the 'East/West' duality, Barba discusses the differences between traditions coded with the 'North Pole/South Pole' distinction and uncoded areas; he concretizes the relationship between energy and technique with examples such as 'sats' (impulse leading to action), 'koshi' (hip-based alignment), and 'otsukaresama'. The book's pedagogical promise is the idea of 'learning to learn'. This definition means that the performer can switch between different techniques and rebuild their own instrument. This review explains the basic concepts by following the book's flow; it discusses the methodological tools it provides for theater pedagogy and performance analysis and offers substantive recommendations.

Keywords: Theater Anthropology, Pre-Expressive Level, Scenic Bios, Extra-Daily Technique

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Bahçeşehir Üniversitesi Konservatuvarı, sercan.ozinan@bau.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5139-1158

Başvuru/Received: 05/02/2026 **Kabul/Acceptance:** 27/02/2026 **Yayın/Publish:** 03/03/2026



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

Giriş

Eugenio Barba bu kitabı büyük bir tanım iddiasıyla değil, pratikte tekrar tekrar karşılaşılan basit sorularla açar: Aynı eylemi yapan iki icracıdan biri neden daha inandırıcı görünür? Beden hareketsizken bile dikkat nasıl tutulur? Enerji dediğimiz şey nedir ve çalışılabilir bir şeye dönüşebilir mi? Bu soruların ortak zemini, Barba'nın 'presence' diye adlandırdığı sahnesel çekim gücüdür.

Kitabın sonlarına doğru Barba, kelimelerin tuhaf bir zayıflığı olduğunu söyler: Yazıya döküldüklerinde sanki sabitlenirler ama bu sabitlik yanıltıcıdır; her kesin cümlelerin arkasında bir yanlış anlama bekler. Deneyim eşzamanlılık, yazı ise doğası gereği çizgisellik üretir. Bu vurgu, The Paper Canoe'nun yalnızca kavram anlatan bir metin değil, pratik ile bellek arasında bir köprü kurma çabası olduğunu gösterir. Dolayısıyla kitabı incelerken iki şeyi birlikte düşünmek gerekir: İlki Barba'nın sahnede olup biteni çözümlemek için önerdiği kavramsal araçlar ve diğeri bu araçların doğrudan prova/eğitim pratiklerine geri dönebilmesi.

Bu inceleme, kitabın ana hattını 'anlatım öncesi (pre-expressive) düzey' üzerinden izler: Presence'ın, temsil edilen anlamın önüne geçen bir bedensel örgütlenme olarak nasıl kurulduğunu; bunun hangi ilkelerle çalışılabilir hale geldiğini ve Barba'nın bu çerçeveyi performans araştırması ile pedagojinin ortak bir alanı olarak nasıl düşündüğünü tartışır.

1. Yöntem ve Kavramlar: Tiyatro Antropolojisi, Anlatım Öncesi Düzey ve Sahne Biosu

Barba'nın tiyatro antropolojisi adlandırması, kültürel antropolojinin tiyatroya uygulanması değildir. Onun ilgilendiği şey, organize performans durumunda icracının fiziksel-vokal varlığının nasıl kurulduğudur. Bu noktada 'anlatım öncesi düzey' kavramı devreye girer: Üslup, rol, dramatik durum ya da kültürel kodlar devreye girmeden önce, bedende çalışan bir örgütlenme düzeyi.

Barba bu düzeyi 'sahne biosu (scenic bios)' olarak adlandırır: İcracının sahnede, gündelik hayatta yaptığından farklı bir 'yaşam biçimi' üretmesi denilebilir. Buradaki 'önce' vurgusu kronolojik değil, mantıksaldır. Anlam elbette kurulacaktır; seyirci eylemi yorumlayacaktır. Ancak Barba'ya göre bu yorumlama, bedende zaten hazırlanmış bir enerji ve dikkat üzerinden işler. Bu yüzden anlatım öncesi düzeyi ayırmak, 'anlamı yok saymak' değil; anlamı taşıyan zemini görünür kılmaktır.

Kitap, gündelik (daily) tekniklerle gündelik-dışı (extra-daily) teknikler arasında da bir ayrım kurar. Gündelik teknikler çoğunlukla minimum efor mantığıyla çalışır: Az enerjiyle çok iş. Gündelik-dışı teknikler ise ters yönde ilerleyebilir: Daha fazla enerji yatırımı, hatta bazen dışarıdan bakıldığında 'az' görünen bir sonuç zannedilir. Barba'nın derdi, bu enerji yatırımını romantikleştirmek değil, onu hangi somut düzenlemelerle mümkün kıldığını göstermektir.

Bu noktada Barba'nın 'Doğu/Batı' ikiliğine mesafesi de önemlidir. Kendisi, 'Doğulu' diye genellenen kodlanmış gelenekler ile modern/bireysel arayışların aynı potada tartışılmayacağını, bu yüzden 'Kuzey Kutbu' ve 'Güney Kutbu' gibi hayali bir pusula önerir. Kuzey Kutbu icracısı, kodlanmış bir geleneğin kural seti içinde çalışır; Güney Kutbu icracısı ise daha özgür görünür ama aslında her seferinde kendi kurallarını icat etmek zorundadır. Bu ayrım, kitap boyunca teknik/özgürlük, kural/yaratıcılık gerilimini berraklaştıran verimli bir çerçeveye dönüşür.

Barba'nın bu pusulası, yalnız bir terminoloji önerisi değil, 20. yüzyıl tiyatrosunun tarihine dair bir okuma biçimidir. Barba, Stanislavski'den Brecht'e, Craig'den Decroux'ya uzanan çizginin Batı geleneği diye tek bir başlığa kapatılamayacağını; bu isimlerin çoğunun Doğu ile Batı arasındaki hareket içinde şekillendiğini vurgular ve bunu 'Avrasya (Eurasian) tiyatrosu' diye adlandırır. Buradaki vurgu bir sentez kurmak değil, çalışma mantığının dolaşıma girdiği bir alanı tarif etmektir: Kathakali ve Noh, Onnagata ve Barong, Zeami ile Natya Shastra gibi referanslar, Barba için 'esin kaynağı' olmaktan çok, icracının bedeni üzerinde farklı ilke düzeneklerinin nasıl kurulduğunu göstermeye yarayan karşılaştırma noktalarıdır. Bu nedenle ISTA, kitapta bir okuldan çok bir laboratuvar gibi görünür. Farklı geleneklerden ustaları ve modern tiyatro pratiklerini yan yana getirmek, tek bir doğruyu ilan etmek için değil; benzer etkilerin farklı teknik yollarla nasıl üretildiğini görmek içindir. İnceleme açısından bu

nokta önemlidir. The Paper Canoe, kültürlerarası malzeme biriktiren bir katalog değil, karşılaştırmayı analitik bir disipline dönüştürmeye çalışan bir araştırmadır.

2. Tekrar Eden İlkeler: Denge, Karşıtlık, Eksiltme, Eşdeğerlik ve Örnekler

Barba'nın en işlevsel kavramlarından biri 'tekrar eden ilkeler'dir. Kültürlerarası karşılaştırma, farklı tekniklerin içinden bazı ilkelerin seçilebileceğini gösterir: ağırlık ve denge, omurga kullanımı, bakışın örgütlenmesi gibi fizyolojik etkenler üzerinde çalışmak, bedende anlatım öncesi gerilimler üretir. Bu gerilimler, bedeni sahnede 'kararlı', 'canlı' ve 'inandırıcı' kılan enerji kalitesini doğurur. Barba'nın iddiası, bu kalitenin seyircinin dikkatini 'mesajdan önce' yakaladığıdır. Denge için Barba, statik bir duruş olarak değil, çok küçük ağırlık kaymalarının sürekli dansı olarak ele alır. Örneğin Pekin Operası'ndaki temel bir adımın (fei-cha / 'uçan ayaklar') adlandırılması bile, dengenin 'hareket içinde' kurulduğunu hatırlatır. Bu bağlamda sahne hareketinin tiyatro-dans ayrımını aşan bir boyutu vardır. Barba, Gordon Craig'ın Henry Irving için söylediği 'sahnede yürümüyor, dans ediyor' cümlesini; Meyerhold'un Don Juan'ı için 'bale' diyen eleştirileri bir arada anarak, sahne hareketinin özünü 'dans' metaforuyla düşünmenin tarihsel izlerini gösterir. Karşıtlıkların dansında ise denge fikri, ağırlığın bir bedensel eksende eşitlenmesi değil, iki yarı arasında eşitsiz dağıtımı; üst ve alt beden, iç ve dış ritmin, itki ve frenin aynı anda çalışmasını ifade eder. Bu, icracının bedeninde bir 'çift mantık' yaratır: Gündelik ekonominin tersine, görünürde 'gereksiz' sayılabilecek bir bedensel örgütlenme, seyirci için yoğun ve okunabilir bir canlılığa dönüşür. Barba, 'stilizasyon' sözünün çoğu zaman açıklamayı kolaylaştırmak yerine bakışı köreltiğini belirtir. Kodlanmış geleneklerde doğal duruşlar 'gerekçe yokmuş gibi' bozulur; günlük ekonomiye aykırı bedensel normlar uygulanır ve bu normlar, yalnızca ayakta durmayı bile emek isteyen bir işçilik haline getirir. Ancak bu 'tutarsızlık' rastlantı değildir. Uzun süreli eğitimle bedene yerleşen yeni refleksler, tutarsız görünen deformasyonu yeni bir tutarlılığa dönüştürür. Barba'nın 'eşdeğerlik' başlığı altında yaptığı tartışma, anlatım öncesi düzeyi anlamla ilişkilendirmenin incelikli bir yolunu açar. Burada Étienne Decroux'nun sık alıntılanan cümlesi önemli bir detaydır: 'Bir şeyin sanat olabilmesi için, o şeyin fikri başka bir şeyle verilmelidir.' Barba, bu ilkeyi Japon Noh tiyatrosundaki 'i-guse' (hareketin sessizliği) örneğiyle yan yana düşünür. İcracı uzun süre 'hiçbir şey yapmıyor' gibi görünür; ancak içte gerçekleşen sessiz eylem, sahnede bir varoluş yoğunluğu üretir. Noh ustası Hideo Kanze'nin 'Sahnede bir çiçek gibi var olmak istiyorum' cümlesi, bu yoğunluğun yalnız hareketle değil, yoğunlaştırılmış bir mevcudiyetle kurulduğunu somutlar.

Sats ve koshi kavramlarında ise Barba, Odin Teatret oyuncularının eğitimden sonra dizleri çok az bükülü bir pozisyona yerleştiğini ve bu pozisyonda sats'ın henüz yönü bilinmeyen eylem itkisi taşıdığını aktarır. Sats sıçrama ya da çömelme, geri çekilme ya da yana kayma gibi olasılıkların 'askıda' tutulmasıdır. Benzer biçimde 'koshi' örneğinde, gündelik yürüyüşte kalçanın yürüyüşü takip eden hareketi, gündelik-dışı teknikte 'bloklanır'; dizlerin yumuşaması, gövdenin bir ünite gibi devreye girmesi ve omurganın aşağı doğru baskı yapacak şekilde örgütlenmesiyle yeni bir denge üretilir. Bu örnekler, Barba'nın tekrar eden ilkeleri soyut bir liste değil, bedende denenebilir bir çalışma zemini olarak ele aldığını gösterir.

3. Enerji, Düşünce ve 'Genişlemiş Beden': Anlatım Öncesi Dramaturjiye

Kitabın orta bölümleri, enerji kelimesini açıklamaya çalışırken aynı anda onun tehlikesini de hatırlatır. Çünkü Barba'ya göre enerji, kolayca mistik bir etiket haline gelebilir. Barba bu riski, enerjiyi doğrudan somut çalışma rejimleriyle bağlayarak azaltır. Örneğin Japon nezaket dilinde performansçılara yönelik 'otsukaresama' ifadesinin kabaca 'benim için yoruldu' anlamına gelmesi, enerjinin 'gösterişli bir fazlalık' değil, bir emek ve yıpranma ekonomisi olduğunu hatırlatır. Ancak Barba için mesele yalnızca 'çok enerji' değildir; enerjinin nasıl yönlendirildiği ve nasıl askıda tutulduğudur. Bu noktada sats yeniden önem kazanır. İtkinin askıda tutulması, bedeni her an yön değiştirebilecek bir hazır oluşa sokar. Barba'nın düşünce ile enerji arasındaki ilişkiyi kurma çabası da burada görünür olur. Düşünce bedende bir yönlenme, bir ritim, bir karşıtlıklar örgüsü olarak okunabilir. Bu yüzden kitabın bir bölüm başlığı enerjiyi, 'düşünce' olarak yeniden adlandırır.

‘Genişlemiş beden (dilated body)’ kavramı ise anlatım öncesi düzeyin seyirle temasını açıklamak için önerilir. Genişlemiş beden, büyümüş bir beden değil; mikro düzenlemelerle ‘alanı dolduran’, dikkati üzerine çeken bir bedendir. Bu bedende eylem, yalnızca bir hareket dizisi değil, detaylarla örülmüş bir skor (score) haline gelir.

Barba’nın son bölümlerde yaptığı dramaturji tartışması bu açıdan çok verimlidir. Örneğin Dario Fo, sahne tasarlarken seyircinin kafasında bir ‘film kamerası’ olduğunu varsaydığını söyler: İcracı, doğru dürtülerle bu kameranın lensini ve açısını değiştirebilir. Seyirci bunun farkında olmayabilir; ama eylemin canlılığı ve açıklığı bu ‘montaj’ sayesinde oluşur. Barba’nın önerdiği ‘mikroskobik dramaturji’ fikri, anlatım öncesi ilkelerin yalnız bedende değil, aksiyon skorunun inşasında da işlediğini gösterir. Detaylar, sapmalar, karşı dürtüler ve küçük dönüşler, eylemi hem kesinleştirir hem de seyirciyi ‘hayatta’ tutar.

Sona geldiğimizde kitabın başlangıcındaki temel soru olan sorunun cevabı olarak şu söylenebilir: İki icracının aynı şeyi yapması, aynı etkiyi üretmeyecektir. Çünkü ‘aynı hareket’, aynı iç örgütlenmeyle yapılmaz. Barba’nın çerçevesi, bu farkı görünür kılmak için bir terminoloji önerir; ancak terminolojiyi sabitlemenin de riskli olduğunu kabul eder. Nitekim ‘Canoes, Butterflies and a Horse’ (Kanolar, Kelebekler ve bir At) bölümünde, usta isimlerin kelimeleri zaman zaman bırakıp yenilediğini; Stanislavski’nin ‘ruh’ gibi sözcükleri bırakıp ‘fiziksel aksiyonlar’ dilini tercih etmesini ya da Meyerhold’un aynı alanı sırayla ‘dans’, ‘grotesk’ ve ‘biyomekanik’ gibi farklı isimlerle anmasını bu perspektiften okur. Terminoloji değişir; aranan şey bedende ve eylemde işleyen ilke düzeyidir.

4. Değerlendirme ve Sonuç

The Paper Canoe’nun en güçlü yönü, ‘presence’ gibi dolaşımda olan bir kavramı, belirsiz bir alandan çıkarıp çalışılabilir bir düzleme çekmesidir. Barba anlatım öncesi düzeyi ayırarak, temsil/yorum tartışmalarını bir kenara itmez; tam tersine, bu tartışmaların üzerinde yürüdüğü bedensel zemini görünür kılar. Bu yaklaşım, pedagojik olarak iki sonuç üretir.

Birincisi, teknik eklektizme kapılmadan teknikler arasında dolaşmayı mümkün kılar. ‘Öğrenmeyi öğrenme’ fikri burada somutlaşır. İcracı, tek bir yöntemin ‘doğrusu’na kapanmak yerine, farklı yöntemleri ilke düzeyinde okuyabilir ve kendi aracını yeniden kurabilir. İkincisi, prova süreçlerine analitik bir dil kazandırır. Denge, karşıtlık, eksiltme, eşdeğerlik, sats gibi kavramlar; ‘neden şimdi düştü/dağıldı?’, ‘neden şimdi toparlandı?’ gibi pratik sorulara geri dönebilen araçlara dönüşür. Performans analizi açısından da kitap, gösterimi yalnızca anlam katmanlarıyla okumamayı önerir. Aksiyonun ayrıntıları, mikro dramaturji, bedende kurulan dikkat rejimi ve gündelik-dışı enerjinin örgütlenmesi; eleştirmenin ya da araştırmacının ‘ne anlatıyor?’ sorusuna ek olarak ‘nasıl var oluyor?’ sorusunu sormasını sağlar.

Bununla birlikte, ‘tekrar eden ilkeler’ yaklaşımı her zaman dikkatli kullanılmayı gerektirir. İlke düzeyinde ortaklık aramak, kolayca bir evrenselleştirme refleksine dönüşebilir. Barba’nın metni bu riski tamamen çözmez; fakat onu yönetmek için iki hat önerir: (i) ilke düzeyi ile stil/kültürel kod düzeyini karıştırmamak ve (ii) karşılaştırmayı, bir geleneği diğerine üstün kılmak için değil, icracının işçiliğini daha iyi görmek için kullanmak. Bu nedenle kitabın bugünkü değeri, hazır cevaplar vermesinden çok, bakışı yeniden ayarlayan bir çalışma disiplini önermesindedir.

Sonuç olarak The Paper Canoe, hem eğitim hem analiz için şu fikri kalıplaştırır: Sahne etkisi, yalnız ‘ne söylendiği’ ile değil, bedende ‘nasıl bir yaşam’ kurulduğuyla ilgilidir. Anlatım öncesi düzey üzerine düşünmek, icracının sahnede bir şey ‘temsil etmeden’ önce, sahnede gerçekten var olma koşullarını araştırmaktır.

Kaynakça

Barba, E. (1995). *The paper canoe: A guide to theatre anthropology* (R. Fowler, Çev.). Routledge.