

T.C.  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TİYATRO  
ANABİLİM DALI

BİR ROL ÇALIŞMA YÖNTEMİ OLARAK ERİC MORRİS SİSTEMİ  
VE BİR ÖRNEK UYGULAMA

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU  
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Yüksek Lisans Tezi

104952  
Gül Ebru Turna

Tez Danışmanı  
Doç. Dr. Selda Öndül

T 104952

Ankara - 2001



## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	5
1.BÖLÜM	
MORRİS OYUNCULUK YAKLAŞIMININ KÖKENLERİ	
1.a. STANİSTLAVSKY	7
1.b. STRASBERG	12
2.BÖLÜM	
ERİC MORRİS YAKLAŞIMI İLE ROLE HAZIRLIK	18
3. BÖLÜM ARZU TRAMVAYI	
3.a. METİN İNCELEME	42
3.b. KARAKTER İNCELEME	78
4. BÖLÜM ROL ÇALIŞMA YÖNTEMİ	
4.a. YORUM	84
4.b. ZORUNLUKLAR VE SEÇİM YAKLAŞIMI	87
SONUÇ	100
ÖZET	103
EKLER	105
NOTLAR	109
KAYNAKÇA	112
ABSTRACT	117

## ÖNSÖZ

Oyuncunun sahnedeki ya da kamera karşısındaki işi bir insanı ve yaşamı ifade etmektir. Kişisel olmayan, kendi ile bağlantı kurmamış, çevresini belli bir farkındalık ile kavrayamayan, yaşam ında ifade engelleri olan birinin sahnede bir gerçeklik yaratması olası değildir. Birçok oyuncu, işinde varolabilmek ve iyi olabilmek için kendilerince, sezgisel yöntemler geliştirmişlerdir. Oyunculuk okullarındaki eğitimin eksikliğini bu şekilde tamamlayarak, profesyonel yaşama geçmişlerdir. Buna rağmen, tahmin edilebilir ve klişe davranışlar sergilemekten, gerilimin yarattığı anksiyete ile yeteneklerinin işlemez hale gelmesinden, yüzeysellikten kurtulmak, her zaman önemli sorunlar olmuştur.

Eric Morris yaklaşımı, *Method Oyunculuğu*'nun Amerika Birleşik Devletleri'ndeki kullanımını eleştirmekle birlikte, temeli Stanislavsky tekniklerine dayanmaktadır. Morris yaklaşımı oyuncunun performansının renkli, kendine özgü, inanılabilir, hakikî, tahmin edilemez ve yaratıcı olması için temel olarak *Olma* kavramını önerir. *Olma*, kendi ile bağlantı kurma, etkilenmeye izin verme ve bunu ifade etmedir. Bu çekirdeğin üzerine kurulu olarak tasarlanmış yaklaşım, “rol yapmak”, “...muş gibi yapmak” eğilimlerinin karşısına ko nmuştur. *Olmak*, *Fütursuzluk*, *Nihaî Farkındalık*, Morris yaklaşımının sac ayaklarıdır.

Bu tezde, Morris yaklaşımı tanıtılmakta ve oyuncunun bir yaratıcı olarak kişisel olmasının gereği üzerinde durulmaktadır. Yaklaşım, Tennessee Williams'ın Arzu Tramvayı oyunundaki Blanche Du Bois karakteri için denenmiş ve sonuçları saptanmıştır. Söz konusu tekniklerin, oyunculuk eğitiminde kullanılabilirliği değerlendirilmiştir.

Oyuncunun, yazarın ve yönetmenin hedefleri doğrultusunda olmakla birlikte, kendi ifade şeklini bulması ve bir yaratıcılık göstermesi, onun yalnızca bir oyuncu olarak değil, birey olarak da kişiselleşmesine bağlıdır.

Doç. Dr. Selda Öndül'e; yalnızca tez danışmanlığım süresince değil, öğrenciliğimin ilk gününden beri gösterdiği dostluk, destek, anlayış ve hocalık emeği için, Prof. Dr. Nurhan Karadağ'a; Morris'e yaklaşımı konusunda benimle aynı fikirleri paylaşmamasına rağmen, gösterdiği anlayış ve sabır için, Prof. Dr. Ayşegül Yüksel'e; dostluğu ve anlayışı için, Yrd. Doç. Dr. Gülayşe Er koç'a; desteği ve dostluğu için, Prof. Dr. Yusuf Eradam'a; "Cam Güzeli" için, iki arada bir derede "Arzu Tramvayı" dersi vermek konusundaki istikrarı için, İpek Bilgin'e; bana Morris yaklaşımını öğrettiği, dostluğu, desteği ve elbette çevirileri için, Süre yya Karacabey'e; kalem her elimden düştüğünde onu yeniden elime tutuşturduğu için, Boğaç Babür Turna'ya; çevirileri için, bilgisayarla mücadelesi için, Dr. Göksel Bayam'a; bütün görüşmelerimizde tezimi sorup, damarıma bastığı için, Ahuzar Kızılgöz'e; bütün işlerimin ters gittiğini bile bile tezimi bilgisayarda yazmayı kabul ettiği için, Hüsnü, Sevda, Berk Öndül'lere; tez yazma sürecimin son bir ayında Selda Hoca'yı gece gündüz benimle paylaştıkları için, Murat Cankara'ya; Bilkent Kütüphanesi'nden taşıdığı kitaplar için, ve elbette depresyon-tez yazamama paradoksuna gösterdiği inanılmaz tahammül için, kızlarım Sümeyye ve Şebnem'e; öğrenci annelerine gösterdikleri anlayış için, var oldukları için sonsuz teşekkürler.

## 1.BÖLÜM

### MORRİS OYUNCULUK YAKLAŞIMININ KÖKENLERİ

#### 1.a. STANİSTLAVSKY

*“Bizim amacımız yalnızca insan ruhunun yaşantısını yeniden yaşatmak değil, aynı zamanda onu güzel, sanatlı bir biçimde, anlatmaktır. Bir aktör önce rolünü içten yaşamak sonra da o yaşayışa dıştan bir biçim vermek zorundadır. Gövdenin ruha bağımlılığına, bu bağımlılığın bizim sanal okulumuzdaki üstün önemine özellikle dikkatinizi çekerim. Olağanüstü incelikle, çoğunlukla bilinçaltı bir yaşantıyı anlatmak için son derece duygulu, kusursuz hazırlanmış bir ses ve gövde aygıtının denetimini elde bulundurmak gerekir. Bu aygıt tam bir duyarlık ve doğrulukla, ele avuca sığmayan en ince duyguları anında ve tastamam yeniden yaratmaya hazır olmalıdır.*

*Bir rolün dışı vurumu bile büyük ölçüde bilinçaltının etkisindedir. Aslında yapma, gösterişçi hiç bir teknik doğanın doğurduğu tansıklarla karşılaştırılmaz bile.” (1)*

Konstantin Stanislavsky zengin bir sanayicinin oğludur. İyi bir eğitim almış olan Stanislavsky, bir iş nedeniyle gittiği Paris’te konservatuarda okumuştur. 1888’de Rusya’ya döndüğünde Sanat ve Edebiyat Derneğinin başına geçmiştir. Bu dernekte yönetmen ve oyuncu olarak çalışan Stanislavsky 1897 yılına gelindiğinde dilediği gibi çalışabileceği ve zamanın önde gelen tiyatrolarının eksikliklerini telafi edebileceği yeni bir oluşumu düşlemekteydi. 1897 Haziranında Nemiroviç Dançenko, Stanislavsky’nin düşlerini gerçekleştirecek ilk adımı attı. 22 Haziran’da o güne kadar tanışmamış olan iki tiyatro adamı Slav Pazarı isimli lokantada buluştular. Saat 13.00’de başlayan buluşma ertesi sabah 08.00’da sona erdiğinde

kuracakları yenilikçi tiyatronun temellerini atmışlardır. Başarılı bir oyun yazarı, eleştirmen, yönetmen ve oyunculuk eğitmeni olan Dançenko'nun edebi danışman olarak görev yapması, Stanistavsky'nin ise yapım sorumlusu olması kararlaştırıldı. Moskova Sanat Tiyatrosu kurulduktan sonra her ikisi de yönetmenlik yapacaktı. Dançenko daha çok yönetim ile ilgilenirken, Stanistlavsky ise oyuncu ve oyunculuk eğitmeni olarak çalışacaktı.

Moskova Sanat Tiyatrosu Haziran 1898'de çalışmalarına başladı. Topluluk esas olarak 39 kişiden oluşuyordu. Bu kişiler Dançenko'nun Öğrencileri ve Sanat Edebiyat topluluğu üyeleri arasında seçilmişti. Moskova Sanat Tiyatrosu 14 Ekim 1898'de Tolstoy'un tarihi oyunu "Çar Fyodor" ile perdelerini açtı. Bu oyun için yönetmen, tüm oyuncular ve tasarımcı manastırları, müzeleri, sanat galerilerini, köyleri dolaşarak dönemin atmosferini kavramaya çalıştılar. Bir yandan da döneme ait aksesuar ve kostümler için inceleme yaptılar. Tasarımcı Viktor Simon, Archangel katedralinin, çarın Kremlin'deki kışlasının ve daha bir çok mekanın ayrıntılı ve gerçeğe uygun birer kopyasını yaptı. Perde açıldığında seyirci, perspektifi doğru bir dekor, ortaçağ Rusya'sının evleri, üzerinde kayıklar yüzen bir ırmak, gerçek kristal bardaklar, porselen tabaklar, tepsielerde domuz kızartmaları ile karşılaştı. Sonraki yıllarda Stanistlavsky, "farkın da olmadan yalnızca dışa önem veren, kaba bir doğalcılığa sapmıştık" diyerek oyunu değerlendirir. "Çar Fyodor"un büyük başarısına rağmen sonraki oyunlar "Antigone" ile "Venedik Taciri" aynı çizgiyi tutturamadı ve seyircinin topluluğa olan ilgisi azaldı. Dançenko, daha önce Petersburg'da başarısızlığa uğramış olan "Martı"yı önerdiğinde topluluk dağılma tehlikesiyle karşı karşıyaydı.

Anton Pavloviç Çehov'un yazdığı "Martı"nın 17 Aralık'taki ilk temsili çok beğenildi. Maria Roksanova'nın Nina'yı, Olga Knipper'in Arkadina'yı, Meyerhold'un Treplev'i, Stanistlavsky'nin Trigorin'i oynadığı "Martı"nın yorumunu Dançenko yapmıştır. "Martı"nın başarısı hem Moskova Sanat Tiyatrosu için hem de

Çehov için verimli, parlak bir dönemin başlangıcı olmuştur. Moskova Sanat Tiyatrosu için Çehov, topluluğun yaratıcı eğilimlerine uygun oyunlar üreten çağdaş bir oyun yazarıydı. Çehov için ise Moskova Sanat Tiyatrosu, oyunlarının psikolojik ayrıntılarını keşfetmeye ve yansıtmaya istekli bir topluluk anlamına gelmekteydi. Bu iş birliği öylesine verimli oldu ki sonunda Moskova Sanat Tiyatrosu amblem olarak kendine bir martı seçti ve “Çehov’un Evi” diye anılmaya başladı.

Stanislavsky’nin Moskova Sanat Tiyatrosu’nda sahnelediği “Martı” (1888), “Vanya Dayı” (1889), “Üç Kızkardeş” (1901), “Vişne Bahçesi” (1904) tiyatro tarihinde önemli birer kilometre taşı olmuştur. Stanislavsky sahneye çıkmadan önce oyun metninin kuramsal olarak ele alınıp, irdelenmesine çok önem vermiştir. Sahnede tek tip dekor yerine her oyunun kendine özgü atmosferini yaratan mekanlar ve doğal ayrıntılar oluşturmuştur. Dördüncü duvarın vurgulanması, oyuncuların her zaman yüzlerini seyirciye dönük tutmasından vazgeçilmesi, ışığın yansıma yaratmak için kullanılması sahneleme biçiminde kullanılan yenilikler olmuştur.

*“Sahnede gerçek ne anlama gelir? Bu tıpkı yaşamda olduğu gibi hareket ettiğimiz anlamına mı gelir? Hiç de değil! Böyle olsaydı, gerçeğin bulunması çok kolay olurdu. Resim ile fotoğraf arasında da sanat gerçeği açısından fark var; fotoğraf her şeyi saptar, resim ise yalnızca esasları; ve bu esasları tuval üzerine geçirebilmek için bir ressam yaratıcılığının olması gerekir.” (2)*

Stanislavski’nin oyunculuk konusundaki görüşleri sanatsal gerçeğin dışa yansıtılması fikri üzerine kuruludur. Bunun için yalnızca yetenek yeterli değildir. Oyuncunun sürekli olarak kendini geliştirmesi, kültürlü olması, düşünce eğitimine önem vermesi gerekir.

Oyuncu, canlandıracağı yaşantıyı ince ince düşünüp sorunları ortadan kaldırmalıdır. Dış gerçeklik'in iç gerçeklik'in bir yansıması olduğu ve doğallık'ın oyunculukta yaratıcılığın esasını teşkil ettiği görüşünden hareketle Stanislavsky oyunculuk yöntemini kurmuştur.

Yöntem, iki ana bölümünden oluşur: Oyuncunun kendi üzerinde içe ve dışa dönük çalışması ve rol üzerinde içe ve dışa dönük çalışma.

Stanislavsky, sahne üzerinde duygudan, iç yaşamdan yoksun bedensel yaşamın yapmacılığına dikkat çekmiştir. içsel yaşamın uç ucu, kayıp yiten doğasına karşın bedensel yaşam içsel yaşamı fiziksel eylemle güçlendirir, sabitler. Dış eylem, rolün içsel özüyle doldurulmalıdır.

Teatral dış eylemin içtenlikten ve doğallıktan yoksun, "gerçeklik"ten uzak, kalıplarla biçimlenmiş durumunu inandırıcı bulmayan Stanislavsky aynı şekilde "esin" ile "yaratılan" sözü ile duygusu arasında ilişki kurmayan kendisinin inanmadığını seyirciye sunan iç yaşantının da karşısındadır.

Rolün içsel yaşamının kendiliğinden ortaya çıkmadığı durumlarda bedensel yaşamı yaratmayı öneren Stanislavsky, bunu yaparken doğru ve inandırıcı bir "fiziksel doğru" fikrine sahip olunması gerektiğinin altını çizmektedir.

"Yöntem"i taşıyan temel oyuncunun kendi üzerinde çalışmasıdır. Oyuncu bir rolü ifade edebilmek için kendi düşüncelerinden, tepkilerinden, duygularından ve gözlemlerinden yararlanmalıdır. Bu nedenle de iyi bir gözlemci olmalı hem kendi dışındaki yaşamı hem de iç yaşamını gözlemlemeli, farkında olmalıdır. Esas olan "doğru" oynamaktır. Oyuncu yaşamda olup bitenin, ilişkilerin, kendi iç dünyasının, sanatın ve kültürün peşinde, bir anlamda sonsuz bir çabayla kendini beslemelidir.

Akıl ve irade duygu üzerindeki çalışmalarda oyuncunun iç yaşamını denetleyen anahtarlardır. “Yöntem”de akıl; oyunda betimlenen çevre, durumu, karakterin yapısını oyun dışında ise yaratmaya ilişkin sorunları çizmek ve konsantrasyon sağlamak için kullanılan etkin bir öğedir. Duygu ise en zor denetlenen öğedir. Dış gerçekliği belirler. Duygu her şey değildir. Duyguyu ve ifadeyi yönlendiren, oyunu “doğru” kılan “iç aksiyon”dur. iç aksiyon, sözün ya da hareketin altında yatan ifadeyi belirleyen “neden”dir, “amaç”tır, alt anlamdır.

Oyunculuk çalışmasını, rolü içsel olarak duyumsayıp onu yaşamaya bağlayan bu yöntem deneyimi ve beceriyi arttırmak için, sporu, eskrimi, akrobasiyi, dansı ve hareketi dış eylemlerin ifadesi için zorunlu kıldığı gibi iç eylemler için de çalışmalar tasarlamıştır.

## 1.b. STRASBERG

İki dünya savaşı arasındaki yıllarda, Amerika Birleşik Devletleri'nde iki grup, American Laboratory Theatre ve Group Theatre, Stanislavsky yöntemini uyguluyorlardı. Bu yöntemi Amerikan Tiyatrosu'nda yaygınlaştırmaya çalışıyorlardı. Moskova Sanat Tiyatrosu turnesinin yarattığı etkiyle ve topluluğun üyelerinden Richard Boleslavsky (1889-1937) ve Maria Ouspenskaya'nın (1881 -1949) başına geçmeye ikna edilmesiyle American Laboratory Theatre kurulur. 1923'ün sonlarına doğru kurulan tiyatrodaki bale, dans, eskrim, mim, fonetik, diksiyon, tiyatro tarihi, resim, müzik, edebiyat, düş gücünün ve belleğin kuvvetlendirilmesi, doğaçlama, konsantrasyon ve karakterizasyon alanlarında eğitim veriliyordu. 1923'den başlayarak Boleslavsky bir dizi makale yayınladı. Bu makaleler Stanislavsky yönteminin ilk Amerikan versiyonu olmuştur. American Laboratory Theatre 'm bu okul etkinliğinin yanı sıra bir gösteri topluluğu bulunmaktadır. Zamanla Ouspenskaya oyuncu eğitiminde, Boleslavsky ise gösteri topluluğunda sahneleme alanında ağırlık kazanır. Oynadıkları oyunlardan bazıları şunlardır: On İkinci Gece, Kuru Gürültü, Üç Kız Kardeş ve Thornton Wilder'in ilk uzun oyunu "The Trumpet Shell Sound". American Laboratory Theatre, diğer bir çok topluluk gibi 1930'lardaki bunalımda kapanır. Ancak öğrencilerden Harold Clurman, Lee Strasberg ve Stella Adler Group Theatre'ı kurarlar.

1928'de kendi davet ettikleri seyircilere oyunlar oynayan grup 1929'da ileride kendilerine katılacak olan bir çok kişiyle bir projede, Theatre Guild'de bir araya gelmişlerdir. Bu projeye yeni bir oluşumun ilk adımı atılmış olur. Group Theatre oyunculuk yaklaşımında Stanislavsky yöntemini uygulamaktadır. Siyasi görüş olarak sol çizgidedir. Theatre Guild bu yeni oluşmakta olan topluluğa yardım ederek ayakta kalmasını sağlamıştır. Group Theatre'm ilk oyunu Paul Green'in "The House of Connelly" eseri olmuştur. 1931 yazında üç yönetmen; Lee Strasberg, Cheryl Crawford, Harold Clurman, 28 oyuncuyla birlikte çalışmaya

başlamışlar ve sonbaharda ilk sezonlarını açmışlardır. Bunu izleyen on yıl boyunca Group Theatre, Amerikan tiyatrosunun en etkili topluluğu olmuştur. Birbirlerine sıkı bağlarla kenetlenmiş olan topluluk üyeleri Moskova Sanat Tiyatrosunun “ensemble” anlayışını model almışlardır. Oyuncular arasında, Stella Adler, Elia Kazan, Aleksandr Kirkland, John Garfield bulunmaktadır. Topluluğun ilk yıllarında Strasberg’in görüşleri baskın olmuştur. Ancak Stella Adler ve Harold Clurman’ın Stanislavsky ile Fransa’da görüşmelerinden sonra, Strasberg’in duygu belleğine verdiği aşırı öneme karşın “belirleyici koşullar” ve “büyülü eğer” ilkelerine yeterince önem vermediği gerekçesiyle onu eleştirmeye başlamışlardır. Böylelikle Strasberg’in otoritesi sarsılır. 1935’de Crawford ve Clurman Rusya’ya giderek bir çok izlemişler ve oyunlarından çok etkilendikleri Meyerhold ile görüşmüşlerdir. Clifford Odets’in “Awake and Sing” oyununu sahnelenmesine Strasberg’in karşı çıkması ancak gösterinin büyük başarı kazanması topluluktaki çatlamayı kuvvetlendirmiştir. Bundan sonra Clurman baskın duruma geçmiştir. Amerika’daki Stanislavsky sistemi ile ilgili sonu gelmez tartışmaların tohumu bu yıllarda atılmıştır.

Group Theatre’in 1941’de dağılmasından sonra, Cheryl Crawford ve Elia Kazan 1947’de The Actors Studio’yu kurarlar. Actors Studio’nun yöneticisi Lee Strasberg olur. Actors Studio tekniği, oyuncuları toplumsal baskılardan ve eleştiriden arındırmayı hedefler. Psikolojik sınırlamaları kaldırarak ve doğaçlama, duygu belleği, düş gücü çalışmalarını ve Stanislavsky’den türetilen bazı alıştırmaları kullanarak bir oyunculuk yaklaşımı oluşturulmuştur. Strasberg’in yaklaşımı, teknik beceriye önem verilmediği, oyuncunun yalnızca içsel kaynaklarına dönük eğitildiği düşüncesiyle eleştirilmiştir. Strasberg’in Stanislavsky yorumu halen tartışılmaktadır.

*“İçinizden, insanların övgüleri bize ulaşmaya başlamadan önce burada olanlar, aramızda asla resmi bir konuşma, oyunculuk ilkeleri üzerine, “yöntem” adını verdiğimiz şey üzerine, hatta Stanislavsky yaklaşımı adını verdiğimiz şey üzerinde bir tartışma*

olmadığını açıkça belirler. Sizin de bildiğiniz üzere Stanislavsky'nin adını yalnızca 1955 civarında kullanmaya başladım. Kişisel olarak ben daima ve bile isteye, onun adını kullanmaktan ya da burada herhangi bir ilkeye bağlı olduğumuz düşüncesini yaymaktan kaçındım. Stüdyonun ilk zamanlarında ben yalnızca öğretmenlerden bir tanesiydim ve bu yüzden böyle yapmanın stüdyoya haksızlık olacağını düşünüyordum. Çalışmamı, diğer insanların kendi çalışmalarını yürüttüğünü varsaydığım şekilde yürüttüm. Açıkçası ben her zaman, kendi çalışmamın belli bir yaklaşımdan kaynaklandığı konusunda net olmuştumdur. Benim çalışmam daima Stanislavsky'den türeyen ilkelerle beslenmiştir. Fakat bir şeyi asla bir başkası söylediği için ya da Stanislavsky söylediği için yapmam. Bir şeyi, denemiş olduğum ve işe yaradığını düşündüğüm için yaparım. İşe yaradığını keşfettiğimde onu bulan kişinin adını anarım. Asla, onun işe yaramasını sağladığım için kendi adımı anmam. Kullandığım şeyin Stanislavsky'e ait olduğunu söylerken her zaman çok dikkat ederim çünkü onu başka bir amaçla ya da yanlış kullanma olasılığım vardır. Stanislavsky'nin adını anmak isterim fakat benim yapabileceklerim yüzünden onun itibarının sarsılmasını istemem. Temel öğelerin Stanislavsky'ye ait olduğu doğrudur. Fakat umarım bunların bazılarının ötesine gidebilmiş, bunlara kendimden bir şeyler katabilmişimdir. Bununla beraber, öğretmenlerimin çalışmasına ve Stanislavsky'nin çalışmasından anladığım her neyse ona, teşekkür borçlu olduğumu hissediyorum." (3)

Strasberg'in Actors Studio'daki eğitim yöntemi ile ilgili görüşleri, onun bir tiyatro adamı olarak yaklaşımının da göstergesidir.

*“Her şeyden etkilenmek, her şeyi denemek amacındayız. Burada, herhangi bir şeyden vazgeçmekten korkmuyoruz. Burada kutsal bir şey yok. Daha iyi olmamıza, oyuncunun görevini daha iyi yerine getirmemize, daha canlı ve daha dinamik bir tiyatronun oluşmasına katkıda bulunmamıza yardımcı olacak her şey, kesinlikle, denemeye ve üzerinde çalışmaya değerdir.*

*Bir stüdyo, prodüksiyonla ilgilenmez. Bu yüzden de bir stüdyoda gerçekleştirilen bireysel çalışmanın başarılı veya başarısız olması fark etmez, çünkü bu çalışma yalnızca kendi ihtiyaçlarımız, kendi gelişiminiz açısından iyi ya da kötüdür. Stüdyoda, hemfikir olmanın ya da olmamanın önemi yoktur. Stüdyoda fikir birliğine ihtiyaç yoktur. Stüdyoda liderliğe ihtiyaç vardır. Aksi takdirde düzensiz bir tür faaliyet ortaya çıkar. Yine de, eğer oyuncular ihtiyaçları ve gelişim arayışları konusunda yeterince coşkulularsa, bir stüdyo liderlik olmadan da varolabilir.*

*Bizim yürüttüğümüz türden bir çalışma elbette bir okulda yürütülebilir. Bir okul olmadığımızı söylediğimizde, burada eğitim olmadığını söylemek istemiyoruz. Çalışmanın doğasının eğitim sürecinin bir parçası olduğu açıktır. Bireysel seçimlere dayanan bir okul olarak tanınıyoruz. Baş vuran herkesin girebileceği türden bir okul değil. Belli bir alandaki en iyileri seçen bir okul bu ve şüphesiz bir beklentiyi karşılıyoruz.*

*İnsanlar, stüdyonun bir okul olduğunu varsayıyorlar çünkü burada elde edilen sonuçların, zorlu, sistematik ve uzun bir çalışma olmaksızın elde edilebileceğinin farkında değiller. Daima, çalışmanın sistematik olması anlamında bir okul olmadığımızı açıklamam gerekiyor. Çalışmamız yalnızca çok küçük ve part-time bir düzeyde elde ettiğimiz sonuçların bu düzeyde başarılı olması yalnızca, bizi, çalışmayı daha sağlam bir temele oturtmaya yöneltiyor.*

*Bir okulda, deyim yerindeyse görüş ayrılıkları yoktur. Okul, başında bulunan insanlar tarafından yönetilir. Öğretmenler, ne öğretilenleri söylenmişse onu öğretirler. Bundan hoşlanmazlarsa ayrılırlar ve yerlerine başka öğretmenler getirilir. Öğrencilerin düşünce, yargı ve eylem özgürlükleri yoktur. Eğer okulda kalmak isterlerse kendilerinden isteneni yaparlar. (...) Bir okul, her birey için gerekli teknik temelleri sunmak; çalışmayı, doğru ve yanlış dikte etmekle yükümlüdür. Eğer birey aynı fikirde değilse ayrılma hakkına sahiptir. Bir okulda başka bir hakka sahip değildir.*

*“Dışarıdaki” bir çok insanın düşüncesinin aksine burada, prensibe dayalı sistematik bir prosedür olmamasına rağmen, çok keskin düşüncelerimin olduğu da bir gerçektir. Bu yüzden de stüdyodaki çalışma belli bazı yönelimler gösterir. Fakat insanların burada kendi arzuları ve inisiyatifleri doğrultusunda çalıştıkları da doğrudur. Bizim istediklerimizi yapmakla yetinenler çalışmayı değersiz bulurlar. Oyuncu, yapmak istediği, kendisi için önemli olduğunu hissettiği bir çalışmayı gerçekleştirdiğinde, kendisini çok sert eleştirilere açık tutar. Böylesi bir eleştiriyi çok kişisel bir hale gelmemesi için kontrol*

*altında tutmayı deniyoruz ama yine de engellemeye kalkmıyoruz çünkü, kolay olana, kolaylıkla elde edilebilen başarıya razı olmak yerine kendi kapasitemizin elverdiğinin en iyisini elde etme girişimlerine, kısmen, eleştiri yoluyla ve bizimle aynı problemlere sahip insanların analiz edilmesiyle adım atabiliriz. Bu alanlarda ve eleştiri, öz-eleştiri talebimiz konusunda görüşlerimiz genellikle çok katı.” (4)*



## 2.BÖLÜM

### ERIC MORRIS YAKLAŞIMI İLE ROLE HAZIRLIK

North Western School of Drama'dan mezun olan Eric Morris kariyerine oyuncu olarak başlamıştır. Yüzün üzerinde tiyatro oyununda, on beş sinema filminde ve ellinin üzerinde televizyon dizisinde rol alan Morris, yazar, yönetmen, film ve sahne yapımcısı olarak da çalışmıştır. Actors Studio'nun yönetmenlik biriminin başkanlığını yürütmüştür. 1985'te American New Theatre'ı kuran Morris, bu tiyatrodaki kendi yaklaşımıyla çalışmış ve oyuncular yetiştirmiştir. Amerika Birleşik Devletleri'nde en çok başvurulan oyunculuk öğretmenlerinden biridir.

Eric Morris'e göre Oyunculuk, "sahne üzerinde hakiki gerçekliklerin yaratılması sanatıdır." Herhangi bir malzeme üzerinde oyuncunun temel sorusu, "Gerçek nedir, bunu kendim-e /de nasıl gerçek kılabilirim?" olmalıdır.

Morris'in yaklaşımıyla oyunculuk, başından sonuna dek bir "OLMA" halidir. "OLMA" Rol Yapmayın Lütfen kitabında şöyle tanımlanır.

*"OLMA, ulaşmaya çalıştığımız bir haldir. OLMA için, ne hissettiğinizi bulmalı ve bütünüyle ifade etmelisiniz. Akılla bir düzenleme yapmaksızın, dikkat dağınıklarını, kesintileri, araya girmeleri de içerecek içsel yaşantının bir dürtüden diğerine akmasına izin verilmelidir. Gerçekliği yaratma sürecinde bütün bu unsurlar içerilmelidir. Hissettiğinizden fazlasını veya azını yapmayın. OLMA organik gerçekliği yaratabileceğiniz tek haldir." (5)*

Sahnedeki gerçeklik, herhangi bir malzemeye yaklaşan oyuncunun duygusal yaşamının ve ifadesinin özgünlüğü ile ilintilidir. OLMA halindeki ve hazırlığını

tamamlamış oyuncu malzemenin ilk zorunluğunu ele almaya hazırdır. Bir karakterin duygusal yaşamını oluşturmaya başlamak için ilk basamak budur. Oyuncu metnin belirlediği zorunlukları saptadıktan sonra bunları kendinde yaşatabileceğini umduğu seçimler yapar. Bu seçimlerin içinde de gerçekliği sürdürebilen oyuncu, oyunun gerçekliğine ulaşmaya başlamış demektir.

“Gerçek sadece gerçeğin olduğu yerden yaratılabilir” an ahtar cümlesi Morris’in oyunculuk sisteminin temelini ifade etmektedir. “Method” kullanan ya da kullanmayan oyuncuların yaratıcılık ve işçilik sorunlarının kökeninde gerçekliği yaratmak ve sürdürmek vardır. Pek çok oyuncu gerçekliği yaratmak ve rolünü biçimlemek için “oyuncu içgüdülerine” güvenir. Tanımlanamayan bu içgüdü iyi bir dışsal teknikle biçimlense de çoğu kez rol, pek çok anında gerçeklikten yoksun, klişelerle ifade edilen bir genel duygulanımın sonucu olmaktan öteye gidemez. Oyunculuk, yaratıdan, özel olmaktan, oyuncuya özel olmaktan uzaklaşır.

Oyuncunun yaratı malzemesi kendisidir. Ebeveyninin yetiştirme anlayışı, toplumsal kuralların, dinin, sosyalleşmenin gerekleri ve biçimlendirmesi ile yetişen insanın çoğu kez kendini ifade yolları kapalıdır. Bazı duygular olumlu, uygun iken bazıları olumsuz, uygunsuz ifade edilmemesi olarak kabul edilir. Kimileri ise sosyal kabul görecektir ifade şekillerine doğru biçimlendirilir. Yaşamında hissetmenin önüne engeller koyan, ifade etme sıkıntısı çeken ya da kendi ile ilişkisi zayıf olan birinin oyuncu olarak gerçeklik ile bağlantısının sorunlu olması kaçınılmazdır.

Morris yaklaşımında hazırlık evresi oyuncunun kişisel gerçekliğine giden yolda karşılaşılan sorunlar için tasarlanmış alıştırımlar ile enstrüman ara sındaki bağlantıyı kurma amacını taşır. Metnin gerektirdiği bir duygusal zorunluğu yaratmak durumunda olan oyuncu için bu duygunun kendinde bir karşılığı olması gerekliliği kaçınılmazdır. Teori ile uygulama arasındaki köprü, oyuncunun yaklaşımın

aracularından etkilendiği bir yaşam durumuna ulaşmasıdır. Oyuncunun her şeyi hissedip ifade edebileceği bu alan “OLMA”dır.

Morris’e göre “Method”un oyuncular arasında yaygın olarak kullanılmamasının, büyük bir başarı elde edememesinin nedeni kişisel olmak üzere hazırlanmış bu sistemin “nasıl” sorusuna yanıt verememesidir.

1930’lu yılların başında Lee Strasberg, Stella Adler ve küçük bir grup Rusya’ya giderek Stanislavsky ile tanışmış ve iki ay kadar onunla çalışmış ve Stanislavsky’nin oyunculuk sistemini Amerika Birleşik Devletleri’ne getirmişlerdir. Bunun ardından kurdukları “Group Theatre”, “Method”un Amerika Birleşik Devletleri’ndeki temeli olmuştur. “Group Theatre” Stanislavsky sistemini kullanıp geliştirmiştir. Bu tiyatronun dağılmış ancak sonra kurulan “Actors Studio” ve “Actors Laboratory” gibi başka gruplara kaynaklık etmiştir. Sistemin eğitmenleri giderek önem kazanmaya başlamışlar ve “Method”, Amerikan tiyatro ve sinemasının bir parçası olmuştur.

Morris bu dönemde “Method oyuncularının” sayısının diğer oyunculara oranla daha az olduğunu ve “Method”u ciddiye almamanın, “Method” ile çalışan oyuncularla eğlenmenin bir çeşit moda olduğunu belirtmektedir. En çok eleştiren insanların genellikle sistem hakkında hiç bilgisi olmayanlar olduğunu altını çizmektedir. Morris’e göre “Method” bu kötü şöhretini büyük ölçüde, çok az ya da hiç “Method” eğitimi olmayan “Method” eğitmenlerine borçludur. Amerika’da bu sistemle çalışan gruplar çabuk başarı peşinde olmalarına rağmen, “Method” parlak bir başarıya ulaşmamıştır. Morris, sistemin yayılmamış olmasını eğitimsiz eğitmenlerden daha çok, pratik bir nedene bağlamaktadır; Stanislavsky sistemi “enstrümantal hazırlık” gereksinmesini tanımamaktadır. Enstrüman; oyuncunun “kendisi”dir. Morris, duygularına kolayca ulaşabilen ve yüksek duygu seviyesine sahip oyuncuların “Method” tekniklerinde daha başarılı olduğunu gözlemlemiştir. İzlenim

ve ifade sorunları olan oyuncular ise tekniklerin uygulanmasında güçlük çekmektedir. Bu karşılaştırmadan ortaya çıkan sonucu Morris şöyle açıklar .

*“Benim son 25 yıldır inancım şu ki; oyuncunun çalışma sürecine yanıt verebilmesi için ilkin bu sürecin etkilerine duygusal olarak hazır, açık olması gerekir.” (6)*

Teorisi mantıklı ve anlaşılması kolay olan “Method”un pek çok tekniğinin işe yaramaz olma sının sebebi, oyuncunun teori ile uygulama arasında bir köprüye gereksinme duymasıdır. Bu köprü, derinlikli bir duygusal hazırlık sürecidir.

Bir çok oyunculuk eğitmeni, derinlikli enstrümantal hazırlıkla ilgilenmeyi ya gereksiz bulmakta ya da bunun bir tür terapiye yaklaşmak olduğunu düşünmektedir. Oyunculuk eğitimi çizgisini aşmak düşüncesi eğitmenleri bu alandan uzak tutmaktadır. Kimileri ise oyuncunun çalışmaya hazırlanmış olarak gelmeleri gerektiğini, bunu da “bir şekilde” yapmalarını düşünmektedirler. Pek çok oyuncu yaratıcılıklarını engelleyen bir gerilim ve anksiyete yaşar. Bu gerilim ve anksiyetinin üstesinden gelinemezse organik bir gerçekliği ifade etmeleri olanaksızdır. Yaratıcı sürecin önünde duran korku, güvensizlik, davranışsal şartlanma, sosyal zorunluluklar gibi pek çok engel bulunmaktadır. Hazırlık süreci bu sorunlarla baş etme ve kişisel gerçekliği keşfetme yolculuğudur. Bir oyuncu sahnede ya inanılırdır ya da değildir. Kendini ifade eden oyuncu ile kendini ifade etme rolü yapan oyuncu arasındaki fark seyir yerinden de hissedilebilir. OLMA hazırlığa hazırlık öncesi başlangıç noktasıdır. Oyuncunun sahip olduğu yaşamsal ve duygusal birikimi ile ifade etmeyi seçtiği yaşam arasındaki çatlak Morris’in OLMA’yı aramasındaki temel neden olmuştur. Sahip olunan deneyim ile ifade arasında fark olması, daha renkli ve heyecan verici olan yaşantının iç dünyanın derinliklerine itilmişi olduğunun göstergesidir. OLMA yolunda yapılan alıştırmalarla oyuncular – öğrenciler giderek dürüstçe kendi dünyalarını ifade etmeye başlarlar. Duygusal dünyanın özgürleşmesi,

oyuncu – öğrenciyi çok boyutlu bir duruma getirir, ifadeleri kişisellik, belirlenmemişlik ve tahmin edilemezlik göstermeye başlar.

“OLMA” hissedilen her şeyle ilişki kurmak, etkilenmek ve bunu yaşamdaki bütün engelleri içererek yapmaktadır. “OLMA”, yaşam ve oynamayla bağlantı kuran bir düşünüş ve oynamak için en önemli hazırlık noktasıdır. Bu aşamayı gerçekleştiren oyuncu, duygusal olarak özgürdür ve oynayacağı malzemenin ilk zorunluluğunu ele alma çalışmaları için hazırdır.

Stanislavski'nin “Method” olarak anılan rol çalışma tekniğinin kullanımı Amerika Birleşik Devletleri'nde Strasberg'den bu yana tartışma konusu olmuştur. Sahne ve sinema oyunculuğunda “Method” kullanımı pek çok oyuncunun dayanağı olmakla birlikte, “doğal, gerçekçi, gerçeklik duygusu veren” oyunculuğun peşinde olanlar için Stanislavski yaklaşımı yeterli olmamıştır. Stanislavski kişisel verilere dayanan oyunculuğu hedef göstermişse de, “Büyülü Eğer”, “Duygu Belleği” ve “İç Aksiyon” tekniklerinin dışında uygulamaya yönelik bir yol çizmemiştir. Bir oyuncunun “üzülmeyi oynaması”nı reddeden Stanislavsky yaklaşımı, bunun karşısına koyduğu “gerçekten üzülmeye”nin nasıl gerçekleştirileceği konusunda bir yöntem göstermemiştir. Stanislavsky tekniği oyuncuların bir bölümünün işine yaramakta, yetenekli ve çalışkan olmalarına rağmen bir bölümünün işine yaramamaktadır. Kişisel malzemenin kullanılmasını öngören “Method”un boşluğu, teknik ile kişisel gerçeklik arasında bir köprü kurulmayışından kaynaklanmaktadır.

Kendi gerçekleri ve kişisel bakış açısı hakkında bir fikri olmayan ya da bunları ifade edemeyen birinin sahne üzerinde yarattığı “rol”ünün kişisel ve kendine özgü olması beklenemez. Bu durumda oyuncuların sıkça kullandıkları “klişe” davranışların, sesle oynamanın, yapaylığın ve ne zaman gelip gideceği belli olmayan duygusal patlamaların “rol”ün yerini alması kaçınılmazdır.

Eric Morris'in profesyonel bir oyuncu ve oyunculuk eğitmeni olarak yaşadığı "Method" ile ilgili sıkıntılar onu "işe yaraya bilecek" bir yaklaşım üzerinde düşünmeye itmiştir. Morris bu deneyimini Rol Yapmayın Lütfen, kitabında şöyle özetlemiştir:

*"Öğretmenliğimin ilk yıllarında oyunculuğu, Stanislavsky Metodu'ndan türetilmiş tekniklere harfi harfine bağlı kalarak öğrettim... Yine bu dönemde, bazı oyuncuların bu metodu kullanarak sonuç aldıklarını gördüm. Yetenekli olmalarına karşın bazı oyuncuların ise hiç yararlanamadıklarını fark ettim. "Method"dan yarar gören oyuncuların bile ulaşamadıkları çok geniş alanlar kalıyor, çalışmalarını genellikle klinik ya da akademik nitelikli sonuçlara varıyordu. "Method"dan bütünüyle kuşku duymaya başladım. "Method"u öğrencilerin yalnızca yüzde ikisinin kullanabileceğine değin, bazı usta oyunculuk öğretmenlerinin karamsar saptamalarına inanır olmuştum. Kaldı ki bir oyuncu olarak kendi çalışmalarında da istediğim başarıya ulaşamamış, sonuçlardan düş kırıklığına uğramıştım. İşte o sıralarda aynı teknik nasıl herkesin işine yarayabilir, kim bir başkasının ayıdır, gibi sorular sormaya başladım. Hepimizin değişik ket vurmaları, değişik kaygıları var ve doğaldır ki değişik birer geçmişe sahibiz. Oyuncular niçin kendilerinden kişisel olarak söz etmekten korkuyorlar? Niçin oyunculuk öğretmenleri oyunculuktaki kişisel etmenleri tartışmaktan kaçınıyorlar?." (7)*

"Kendi olmanın ne olduğunun aranmasıyla başlayan ve kendi olmanın sahne üzerindeki kullanımına" dayanan bir oyunculuk tekniği geliştiren Morris "rol yapma"nın karşısına "olma"yı koymuştur. Kişisel olmak için hazırlanmış bir sistem elbette ki kişisel olmayan oyuncuların işine yarayamaz. Oyuncunun kendi ile gerçek

duyguları arasında duran toplumsal tavrın farkına varması ve ondan kurtulması gerekmektedir. “Gerçeği ifade etmek” bir seçimdir. Bu seçim oyuncuyu hem yaşamında hem de sahnede belirler. Kendi gerçeğinin farkında olan ve bunu ifade edebilen, yaşama ve dünyaya kişisel bir bakışla yaklaşabilen oyuncu, sahnede, gerçeklik duygusu uyandıran, gerçek, doğal ve kişiseldir.

“OLMA” Morris tekniğinin başlangıç noktasıdır. “OLMA”; oyuncunun sorunlarını, mutluluklarını, tüm duygusal hallerini, bütün dürtülerini içermesi, kabul etmesi, hiç bir parçasını inkar etmemesidir. Oyuncuyu “rol yapmak” yolundan ayıran ilk önemli adımdır. “OLMA” durumu oyuncu gerçekten hissettiklerine en yaklaştığı anda oluşur. Bir sahnede saptanmış bir duyguya ulaşmaya çalışıldığında, o duygunun tek boyutlu, renksiz sunumuyla karşılaşılır. Oysa “OLMA” durumundaki oyuncunun ifade ettiği yaşantı tüm hissettiklerini kapsamaktadır. “OLMA” için oyuncu ne hissettiğini bulmalı ve ifade etmelidir. İfade etme akılla yönlendirilen bir süreç değildir. İçsel yaşantının tüm anları, kesintileri, sıçramaları ve dağılımları ile akmalıdır.

Her oyuncunun “OLMA” halleri ve “OLMA”yı engelleme yöntemleri elbette kendine özgüdür. Oyunculuk sorunlarını çoğu kez yaşam sorunlarından bağımsız düşünmek olanaksızdır. Yaşamda kendini ifade etmekte güçlük çeken biri sahnede de aynı güçle karşı karşıyadır. Anne babaların, okulların ve dinlerin ve toplumsal baskıların uymaya zorladığı kurallarla biçimlenen oyuncu için “OLMA” zorlu bir mücadeledir. Ancak içinde bulunduğu gerçeğin tüm duygu ve dürtülerini içererek ifade edebilen oyuncunun sahnedeki “iş” önceden tahmin edilemez, beklentileri kıran, kendine özgü, bireysel bir hal alır. “Rol yapma” yöneliminden uzak durup, “OLMA”nın engelleri ile baş edebilmek için tasarlanmış alıştırma Rol Yapmayın Lütfen ve Being and Doing kitabında yer almaktadır. Bu alıştırma oyuncunun ne hissettiğini, neye ihtiyacı olduğunu, ne istediğini, dürtüleri ile zorunlulukları arasındaki boşlukları fark etmesini ve ifade etmesini sağlar. Böylelikle tüm hissettiklerini kabul ve ifade eden oyuncu “OLMA” sürecindedir. Hissettiğinden

fazlasını ya da azını yapmadan gerçekliğini yaratır. Bu basamaktan sonra oyuncu içinde bulunduğu OLMA halinden metnin istediği OLMA haline geçmeye hazırdır. Gerçeklik, yaratıcı olunabilecek düzlemi oluşturmuştur. Yaşamda hissedilmeyen ya da oyuncunun kendini hissetmeye bırakmadığı duyguları sahnede yaratmasının olanaksızlığı “hazırlık” aşamasının omurgasını oluşturmaktadır. Duygularından birini ifade ederken onun yolunu açtığı bir diğerini olumsuz ya da uygunsuz bularak örten oyuncunun OLMA halinin akışı durur, sakatlanır. Kendi gerçekliğinin farkına varmak, kabul etmek ve ifade etmek öncelikle cesaret gerektirir. Bu cesaret yaratıcılığın yolunu açar.

Fiziksel ve zihinsel gerilim oyuncunun etkilenmesini ve tepki vermesini engeller. Gerilim, her oyuncunun yaşamı boyunca mücadele etmek durumunda kaldığı bir düşmandır. Beden gerilir, kaslar sertleşir. Terleme, titreme, ağız kuruması, nefes alamama, kalp sıkışması oyuncuyu rahatsız eder, işini yapmaktan alı koyar. Zihinsel gerilim ise düşünceleri karıştırır, repliklerin unutulmasına neden olur. Paniğe kapılan oyuncu güvensiz, huzursuz, kimi zaman da kendine öfkeli çıkış yolu arar. Gerilim azaltılamazsa oyuncunun çalışmasından iyi bir sonuç alması olası değildir. Gerilimi ve nedenlerini inkar etmek, bastırmak, yapay bir iyi hissetme duygusu oluşturmak izlenecek en tehlikeli yoldur. Rahatlanmış gibi davranmak için harcanacak enerji ve emek gerilimle baş etmek için kullanılacak enerji ve emekten daha fazladır.

Gerilim öncelikle başarılı ve iyi olma gereksinmesi ile beslenir. Bir diğer neden ise işçilik bilmemek ve enstrümanına güvenmemektir. Oyuncunun başarısızlık korkusu, endişesi, sevilme, kabul edilme ve alkışlanma arzusu ile oluşan geriliminden doğan duygusal patlamalarını “rolüne taşınması” da az rastlanır bir tutum değildir. Erric Morris’in “teatral histeri” adını verdiği bu davranışı bir çok oyuncu rollerin gerektirdiği duygu ile karıştırır ve doğal gerilimleri tükendiğinde bunu yeniden üretmenin yollarını ararlar. Derin bir duygusal yaşantı yarattıklarını

düşünürken gerçek duygusal yaşantılarına sırtlarını dönen oyuncular korku ve heyecanlarından oluşan bir duyarlılığı , yaratıcı duyarlılıkla karıştırırlar.

Gerilim sorunlarıyla baş etmenin pek çok yolu olmakla beraber esas olan, hangi yolun, ne zaman ve ne kadar işe yarayacağını bilmektir. Bu da ancak olabildiğince çok denemekle alasıdır. İlk adım gerilimin varlığını kabul etmektir. İlgiyi kendinden başka alanlara kaydırmak ve uyaranlara tepki vermek yüzeye yakın duran gerilimi hafifletmek için iyi bir araçtır.

Fiziksel rahatlama için tasarlanmış alıştırmalar birden fazla amaca hizmet edebilirler. Fiziksel rahatlatıcı alıştırmalardan bazıları şunlardır:

“GER VE GEVŞET” Yere yatarak ya da ayakta yapılır. Ayaklardan başlayarak bütün beden derece derece gerilir ve gergin tutulur. Tüm beden kaskatı olduğunda başın tepesinden başlayarak ayaklara doğru yine derece derece gevşetilir. Kaslar yorulur ve gevşer.

“AĞAR” Sırt üstü düz yere yatırılır. Bedenin ağırlığı farkına varılır ve bu ağırlık duygusu artırılır. Kollar yavaşça kaldırılır ve bedenin desteği çekilerek, kendi ağırlıkları ile düşmelerine izin verilir.

“BEZ BEBEK” Ayakta durarak başlanır. Baş önce olmak üzere her seferinde bir omurun yere doğru çekilmesine izin verilir. Dizlere geldiğinde dizler bükülür ve bir bez bebek gibi yere yığılana dek sürer.

Gerilim kendi dışındaki şeylerle ilgilenmekle de azaltılabilir. “Başkalarının Sorumluluğunu Alma” alıştırmasında oyuncu, “Ben” sözcüğünü kullanmadan, kişisel ilişkilerini dışarıda bırakarak çevredeki insanlarda gözlediklerini ifade eder. Onlara

olduklarından daha iyi olabilmeleri için nesnel, yapıcı öneriler sunar. Böylelikle, bir başkası oyuncudan ve onun geriliminden daha önemli duruma gelir.

Bir oyuncunun içsel ve dışsal farkındalığını arttırması hazırlanma sürecinin bir parçasıdır. Ne hissettiğini, neye ihtiyacı olduğunu, ne istediğini ve çevresindeki insanları, doğayı ve yaşamı farkına varan oyuncu için tüm bunlar kendisini besleyen sonsuz uyaranlardır.

Hazırlığa hazırlanma aşamasının önemli basamaklarından biri de duyal farkındalığın geliştirilmesidir. Duyuların nasıl çalıştığını keşfetme ve duyuusal donanımının ayırıcılığına varma oyunculuk işçiliğinin temel öğelerindedir. Ne hissettiğinin ve çevresinin farkına varan oyuncu için kendiliğinin keşfi daha da önem kazanır. Bu aşamada oyuncu, nelerden korktuğunu, nelerden hoşlandığını, neleri umursadığını / umursamadığını ifade eder.

Oyuncunun başkalarının gözünden kendisini tanıması, onaylamadığı duyguları ifade etmeyi öğrenmesi ve başkaları ile çatışma deneyiminin yaşanmasına izin verilecek bir ortam yaratması açısından Oturum Alıştırmaları çok önemlidir. Oyuncu bütün hissettiklerinin sorumluluğunu almayı ve dürüstçe bunu ifade etmeyi öğrenir. “Egonun Yeniden Yapılandırılması” alıştırmasında, daire biçiminde oturulur. Oyuncu, tek tek kişilere onları nasıl algıladığını ifade eder. Dinleyenler yalnızca dinlemekle yükümlüdürler, söylenenleri kabul etseler de etmeseler de... Oturumun lideri kabalık yapılmasına ve başkasının özel yaşamına saldırılmasına engel olmakla yükümlüdür. “Gönülsüzlük” alıştırmaları, rahatsızlık hissedilen, söylenmesi zor olan ya da utanılan bir şeyin ifade edilmesi üzerine kuruludur. Dört parçaya ayrılmıştır: Kendilik, Karşılaşma, Fiziksel ve Cinsel.

Kendilik gönülsüzlüğü, oyuncunun kendi hakkında ifade etmekte isteksiz olduğu bir şeyi belirtmesidir. Karşılaşma Gönülsüzlüğü, oturumdaki biri için

söylenmemiş bir şeyin ifade edilmişidir. Fiziksel Gönülsüzlük, oyuncunun fiziksel olarak yapmakta isteksiz olduğu ya da bedeni ile ilgili rahatsızlık duyduğu herhangi bir şeyin teşhir edilmesidir. Cinsel gönülsüzlük, cinsellik konusunda ifade edilmekte sıkıntı duyulanların ifadesidir.

İki Kişilik İlişki Alıştırması, sınıfta, provada, özel çalışmalarda ve sette kullanılabilir. Oyuncuyu başka bir insanla ilişki kurmaya hazırlamak ve bundan etkilenerek, tepki vermesini sağlamak amacıyla tasarlanmıştır. İki oyuncunun fiziksel ve duygusal olarak ilişki kurmasını, birbirleri için yeni ve tahmin edilemez olmalarını, birbirlerine karşı duyarlılaşmalarını, gözlem güçlerinin artmasını sağlar.

Oyuncunun kendi gerilimiyle baş etme çalışmalarından iki kişilik alıştırmalara değin u zanan “hazırlığa hazırlanma süreci”, “Duyu Belleği”nin gelişimi ile ilgilenilmeden tamamlanmış sayılmaz. Duyu Belleği pek çok “Method” oyuncusunun kullandığı bir teknik olmakla birlikte, adeta bir işçilik söylencesi halini almıştır. Duyu Belleği, yaygın D uyusal Oyunculunun temelidir. Sonuç alabilmek için sabır, sistemli ve uzun süreli çalışmanın yanı sıra “doğru” yaklaşım gerektirir. Oyuncunun malzemesini oluşturan ve onu etkilemiş her şey duyarlar yoluyla biriktirilmiştir. Bütün duyarların nasıl çalıştığını bilmek ve bunu yaratıcı bir süreçte kullanmayı öğrenmek oyuncunun en önemli donanımını oluşturur. Morris’e göre duyu belleği, duyarlar yoluyla oyuncuyu etkilemiş ve onu belli bir davranışa itmiş olan nesneyi yeniden yaratma yetisidir. Bir kahve fincanını y aratamayan oyuncu, bir yeri ya da bir duyguyu da yaratamaz.

Görsel duyu ile başlayan çalışmalar oyuncu için bir keşif yolculuğu olacaktır. Basit bir nesne ile çalışmak uzun zaman ve yüzlerce soru anlamına gelmektedir. Nesneye dair uzamsal anlamda ya da görüntüsüyle ilgili sorulan sorular oyunun kendisine kalmıştır. Ancak yanıtlar akılla değil yine duyunun kendisi ile verilmelidir. Tadma, kokusuna ya da dokusuna ilişkin sorular da duyumlarla

yanıtlanmalıdır. Nesneyi yeniden yaratmak için oyuncu gerek duyduğu kadar soru sorabilir. Duyusal ezberleme gerçekleştiğinde, basit nesnelere daha karmaşık olanlarına geçilebilir. Duyusal çalışma alışkanlığı bir yaşam biçimi haline geldiğinde bilinçli araştırma, bilinç altının kapılarını aralar ve geçmişten bu güne biriktirilen “şey”ler etkileri ile birlikte yeniden yaratmaya hazır hale gelir.

Morris, cansız nesnelere her gün kırk beş dakika ya da bir saat çalışmasını önermektedir. Oyuncu, orada olmaktan keyif duyacağı bir yerde, çalışmaktan hoşlanacağı bir zamanda çalışmalıdır. Cansız nesnelere yapılan alıştırmaların ardından oyuncu için anlamlı nesnelere yapılan alıştırmalar duyu belleğinin duygusal etkilenmeye yol açmasını sağlar. Duyusal olarak farkındalığını geliştirmiş ve enstrümanını iyi tanıyan bir oyuncu için “işçilik” ayrı bir kavram olmaktan çıkar. İşçilik de yaratı da oyuncunun kendisidir.

Hazırlığa hazırlanmanın ardından her gün yapılması gereken alıştırmalar için oyuncu hazırdır. Oyuncu gereksinimlerine uygun olarak yaptığı çalışmalarla hem sorunlarını fark edip giderebilir hem de sanatının kendisini unutmamasına engel olur.

Morris, Hazırlık evresini üç bölüme ayırmıştır. Enstrümantal hazırlık, İnsanlar, Nesnelere ve Yerlerle İlişki Kurmak için Hazırlıklar ve Rol için Hazırlıklar.

Enstrümantal Hazırlıkların ilk aşaması “Farkındalık için Hazırlıklar”dır. Oyuncu farkındalığını zayıflatan günlük koşullardan sıyrılmak, etrafını daha fazla fark etmek için çalışır. Önce fiziksel gerilim rahatlama alıştırmaları ile ortadan kaldırılır. Ardından duyarlılaşma alıştırmaları ile duyarlılık yükseltilir. Rahatlamış ve duyarlı olan oyuncu ne hissettiğini ve ne istediğini Kişisel Envanter ve Ne İstiyorum alıştırmaları ile bulur. Süper Bilinçlilik alıştırmaları farkındalık düzeyini yükseltir. Etrafta bulunan her şeyi görmek, her sesi duymak, tüm nesnelere dokunmak ve

koklamak kararıyla yola çıkılır. Bütün ayrıntılar gözlemlenmeye çalışılır. Bu ilginin nesnesi bir insan olduğunda, onunla alışılmadık bir ilişki kurulur.

Farkındalığı arttıran alıştırmanın ardından “Benlik Hazırlığı” başlar. Benlik Hazırlığı Grubundaki alıştırma, enstrümantal hazırlığın önemli birer parçasıdır. Morali düşük, kendini değersiz hisseden, üzgün, başarısız olmaktan korkan oyuncunun kendini kabul etmesi temeline dayanır. Başardıklarını azımsamaya, endişelerin altında ezilmeye eğilimli oyuncuların çalışmalarından yeteneklerine rağmen iyi sonuçlar alması olası değildir. “Bir Zamanlar Nasıldım” moral yükseltici bir çalışmadır. Oyuncular sıklıkla, daha ne kadar yol kat etmeleri gerektiğini düşünerek umutsuzluğa kapılırlar. Bu alıştırma, geçmişteki oyunculuğun ve işçiliğin bu günkü oyunculuk ve işçilik ile karşılaştırılması odağa alınarak yapıldığında mesleki anlamda morali yükseltir. Duyusal bellek ile yapıldığında ise geçmişte saptanan o zaman yaşanır.

“Hakkını Kullan” alıştırması ise başka biriyle ya da grupla yapıldığında daha etkili olur. Oyuncu çevresindeki insanlardan kendisi ile ilgili neler istediğini söyler. Yanlış anlaşıldığı ve hakkını alamadığını düşündüğü anlardan söz eder. Kendi sözünü söyleyen oyuncunun güveni artar. “Kendini Güzelleştir” alıştırmasının ilk aşaması oyuncunun güzel bulduğu yeri ile gurur duyması önemsemesi ve büyütmesi ilişkisine dayanır. İkinci adım imgeseldir. Duyusal olarak oyuncu kendine hayali ilişkiler yükler. “İdareyi Ele Alma” benliği su üstüne çıkaran, eğlenceli bir alıştırma. Utangaç, yumuşak ve düşük sesle konuşan, edilgen oyuncular için ideal bir benlik yükselticidir. Oyuncu bir grup insanın “idaresini ele alır” ve onlara herhangi bir şey satar ya da bir konuda ders, vaaz verir.

Savunmasızlık Hazırlıkları oyuncuyu gerçek ve hayali uyaranlara karşı daha duyarlı, daha etkilenebilir hale getirir. Çevresinde olanlardan ve insanlardan daha çok etkilenebilen, daha duyarlı daha savunmasız oyuncu için sahne de yaşamın

kalitesi daha yüksektir. Etkilere karşı savunmasızlık oyuncunun bir yaratıcı sanatçı olarak yaşamın içinde olmasına neden olur. Cesaret ve risk almak açıklık, yaşamı daha içinde yaşamak ve ifade etmek için gereklidir. “Gereksinmelerini teşhir eden ve incelenebilir” olan oyuncu savunmasızlığını tetikler. Komik ya da üzücü olana teslim olur. Korkularından, sevgilerinden, nefretlerinden söz eden, açıkça yardım isteyen oyuncunun savunmasızlığı artar.

“Hayali Monolog” savunmasızlığı arttırmak için kullanıldığı gibi, bir sahneye hazırlık için istenilen duygusal tepkiyi uyarmak için de kullanılan bir alıştırma. Oyuncu gerçekten yanında olmayan biriyle, yanındaymış gibi konuşur. Seçilen kişi ile gerçek yaşamda konuşulması çok zor ya da olanaksız şeyler hayali monolog araştırmasında ifade edilir. Hayali kişi “burada imiş” gibi onunla konuşulur. Alıştırma savunmasızlık için yapıldığında duygusal alanlara odaklanmak özel önem taşır. Oyuncu için anlamı olan birinin seçilmesi gerekmektedir.

Gerilimle baş etmek için yapılan “Terk Etme” alıştırması büyük duygusal akışlar yaratır. Bu da oyuncuyu savunmasız kılar. “İlkel Terk Etme” alıştırmasına temel bir ritmik tempo ile başlanır. Beden ve ses ilkel hareket ve inlemelerle bu tempoya uyar. Rahatlamaya ulaşıncaya kadar ses ve hareketler birbirinin üstüne inşa edilerek sürer. “Minik Terk Etme” oyuncunun sonuna kadar kendini bırakamayacağı ortamlarda kullanılabilen bir “terk etme” alıştırmasıdır. Oyuncu yalnız kalabileceği bir köşede alıştırma içsel olarak yapar. “Tepenin Tasını Attırma” sesli, sözlü, fiziksel olarak yapılır. Büyütülmüş, gösterişli hareketlerle oyuncu, duygularını dışa vurur. “Cin Çıkarma” alıştırmasında ise oyuncu sözle kendini baskı altında tutan insanlardan ve şeylerden kendini arındırır ve uzaklaştırırken, jestleri ile de onları kendinden uzaklaştırır.

Savunmasızlık, oyuncunun yaşam biçimini etkileyen bir hazırlık aşamasıdır. İnsanlardan ve olaylardan korunmak için geliştirilen savunma yöntemlerini

zayıflatmak ya da bir an için bile olsa bununla mücadele etmek hiç kimse için kolay değildir. Ancak yaşamın etkilerinin kıyısından yürümek ya da içinden geçmek bir seçimdir. İlk savunmasızlık alıştırmaları duygusal patlamalara, şaşırtıcı keşiflere açıktır. Profesyoneleşen oyuncu için bu, malzemesini arttırmanın ve kişisel renklerle tahmin edilemez bir yaratı oluşturmanın parçalarından biri olur. Tıpkı rol yapmakla olmak arasında olduğu gibi seçim, cesaret ve risk almakla ilgilidir. Bir oyuncunun seçimi onun bir icracı ya da yaratıcı olmasını belirler. Yüksek farkındalık gibi savunmasızlık da bir yaşam biçimine işaret eder. Oyuncunun sahne dışındaki yaşantısını, ilişkisini sanatının yaratıcı olabilmesi için geniş ve yüksek bir duyarlılıkla algılamasını, kavramasını sağlar.

“İMGELEM HAZIRLIKLARI”, bir oyuncunun yetişkin olduğunda üzeri örtülmüş olan imgelemine uyarmak ve yaratıcılığının bir parçası haline getirilmek için yapılır. “-Mış Gibi Yapma” alıştırması yalnız ya da bir başkası ile yapılabilen bir imgelem hazırlığıdır. Oyuncu sesli ya da sessiz olarak ne istiyorsa o olmuş gibi davranır. Günlük yaşamın içine rahatlıkla alınabilen bu çalışma iki kişi ile yapıldığında ortak seçtikleri hayali ortamlarda, hayali bir ilişki içinde, hayali konularda konuşabilirler. Öykü anlatma bir çok oyunculuk tekniğinde kullanılan bir alıştırma değildir.

“Saçma, Tuhaf, Esrarengiz Öyküler Uydurma” alıştırmasında mantığın sınırları kaldırılır. Öykünün başı, ortası, sonu birbiriyle bağlantılı olmak zorunda değildir. “Toplu Öykü Anlatma” grupla yapılır. Bir oyuncu herhangi bir öykü anlatmaya başlar, diğeri bu öyküyü kendince sürdürür. “Çevredeki Nesnelere İlgili Öyküler Uydurma” alıştırmasında oyuncu seçtiği bir nesne ile ilgili fantastik bir öykü kurgular. “İnanabilirlik” alıştırması ise imgelemi çalıştırmaktan çok daha fazlasını yaparlar. Oyuncunun kendisi ve inanma arasındaki engellerin ortadan kaldırılması gerekmektedir. Bir metnin zorunluluklarına inanmak ve bunları kendi gerçeklerine dönüştürmek oyunculuğun önemli parçalarından biridir. Metnin zorunlu kıldığı yer

ve zamanın, ilişkilerin gerçekliğini yaratmak düş gücüyle bunları yaratmaya ve inanmaya bağlıdır. Oyuncu kendisi hakkında doğru olmayan bir öykü anlatarak ya da bir gerçekle başlayıp içine gerçek olmayan şeyleri katarak inanmanın yolunu açabilir. İki oyuncu tamamen gerçek dışı ya da yarı gerçek bir konuda konuşabilir, tartışabilirler. İnanabilirlik oturumlarında çatışmayı canlı tutabilmek için olumsuzluk taşıyan alanlara daha sık başvurulması olumsuzluk yüklenmesine neden olabilir. Bu tuzaktan sakınmak için tamamen gerçek, yarı gerçek ya da gerçek dışı olumlu alanlar bulmak ve onları ifade etmek iyi bir önlemdir. Tek kişilik, iki kişilik ya da topluluk halinde yapılan inanabilirlik alıştırma hem imgelem için işe yarar – inanmak için oyuncu düş gücünü çalıştırır - hem de hazırlık, seçim olarak kullanılabilir. Sahnedeki evin-oyuncunun kendi evi olduğuna inanması gibi.

“İnsanlar, Nesnelere ve Yerlerle İlişki Kurma Hazırlıkları” bir filmde, bir oyunda bir gösteride oynamaya hazırlanmak aşamasıdır. İnsanlarla ilişki kurma oyunculuk işçiliğinde özel bir önem taşır. Yalnızlık anları dışında oyunculuk genellikle iki ya da daha çok kişiyle birlikte sürdürülmek zorundadır. Yer ve nesnelere ilişki kurmada en az bu kadar önemlidir. Yazarın “seçtiği” yer “özel olarak”, anlatılanla ilgilidir. Nesnelere anlamla ilişkisi vardır ve anlamı oluşturan bütünde seçilmiş işaretlerdir. Karakterlerin birbirleriyle olan ilişkileri de belirleyicidir ve anlama yöneliktir.

İnsanlarla ilişki kurmaya hazırlık alıştırmalarından “İki Kişilik İnanabilirlik”, gerçek olmayan bir durum üzerinde iki oyuncunun düş güçlerini kullanarak duygusal bir yaşantıyı paylaşmalarını sağlar. “Kör İnceleme” alıştırmasında ise iki oyuncu gözleri kapalı olarak birbirlerini inceler. Görme ortadan kalktığında daha çok çalışır ve diğer dört duyu ile oyuncular birbirlerini daha fazla farkına varır ve uyum sağlarlar. Sözlü ve sözsüz iletişim kurulan, bir oyuncunun diğeri ile kendisi için anlamı olan herhangi bir şeyi paylaştığı alıştırma ile oyuncular hem ilişki kurarlar hem de önceden tahmin edilebilirliği kırarlar.

“Nesneler ve Yerlerle İlişki Kurmak” için tasarlanmış alıştırma aynı zamanda duyu belleği antrenmanlarıdır. “Çevrede Güzel Bir Yer Yarat” alıştırmasında oyuncu içinde bulunduğu yerden daha uyarıcı olan bir ortam yaratır. “Duyusal Spekülyasyonlar” da oyuncu spekülatif sorular sorar ve duysal yanıtlar verir. “Hissetmekte Olduğunu Etkileme” alıştırması “hazırlık”ın en önemli aşamalarından biridir. Oyuncunun, tamamladığı hazırlık aşamasından metnin zorunluluklarına geçmekte kullanacağı köprüdür.

Genel hazırlıklar tamamlandıktan sonra ‘rol için hazırlıklar’ süreci katar. Eric Morris bu evreyi Rol Yapmayı Lütfen kitabında şöyle tanımlar:

*“Bir sahne için hazırlık, bu sahneyi icra ederken yaptıklarınız kadar karmaşık olması da o sahnenin icrası anlamına gelmez. Bir sahne için hazırlık, o sahnenin zorluklarını kavramak, kendiniz için açık seçik duruma getirmek anlamına gelir. Bir sahne için hazırlık, sizi seçimlerin bulunmasına ve kullanılmasına hazırlar.” (8)*

Oyuncunun metinle ilişki kurmaya başladığı ilk adım ise OLMA durumuna ulaştıktan sonra kendisinin şimdi ve buradaki durumu ile karakterin durumu arasındaki farkın tanımlanmasıdır. O sırada yaşanan duygusal yaşantıyı karakterlerinkine doğru değiştirebilmelidir. Bunun yolu da o anki OLMA durumunu etkileyebilmektedir. Morris bu sürece ‘işçilik’ adını verir. İşçilik, duygusal zorunluğun tanımlanması ile başlar. Ulaşılmak istenilen zorunluluk için kendisini etkileyebileceğini umduğu bir seçim bulmak sonraki aşamadır. Kişisel yaşam deneyiminden çıkarılan bu seçim, bir seçim yaklaşımı kullanılarak çalışır. Bu süreçte oyuncunun tavrı ‘FÜTURSUZ’ dur. ‘Fütursuzluk’, temel olarak, oyuncunun,

seçimlerinin ve bu seçimlerin kendisinde uyandırdığı duygu ve itkilerin peşinden gitmesidir.

Morris 'fütursuzluk'u yaratı sürecinin vazgeçilmez alanı olarak belirlemiştir. Felsefi olarak 'fütursuzluk'a yaklaşmanın ilk adımı bunu kabul etmektir. Kendini güvende hissettirecek işçiliğe sahip olmayan oyuncular genellikle hakikatin yerine geçeceğini umdukları bir çeşit yaşantıya ya da duyguya tutunurlar. Ancak bu çoğu kez 'genel bir heyecan', 'genel bir duygulanım' üretmekten öteye geçmez. 'Fütursuzluk'u kabul etmek oyuncunun kendisini ve ne hissettiğini göstermesi anlamına gelir. Korkmamak, tüm duygularını özgür bırakmak, içermek, hissetmeye izin vermek, kabul ve ifade etmek, itkilerinin peşinden gitmek 'fütursuzluk'tur. ancak metnin zorunlukları için cüretkar davranmak ve seçimin peşinden gitmek 'sahte fütursuzluk ile karıştırılmamalıdır. Sahte fütursuzluk, metne hakim olmayan, işçilik bilmeyen bir çok oyuncunun ne yaptığını ve yapması gerektiğini bilmeden, zorunlukların farkında olmadan metin hakkında cüretkar davranmasıdır.

Morris'e göre, oyunun yakalanabileceği bir tuzak da sonuç bilincidir. Sahnenin "sorumluluğunu" ve "sonunu" bilen oyuncu doğan olarak "o sonuç" duyguya ulaşmaya çalışır. Dürtüden daha kuvvetli hale gelen son bilinci nedeniyle oyuncu, duygusal yaşantıyı sonucun alanına doğru yöneltmeye çalışır. Bu nedenle sonuç uğruna gerçeklik ihlal edilebilir. Oyuncu sonucu bilirken sonlarını değiştirebileceğine inanmaz. Hiçbir şeyin değişmeyeceğini kesin olarak bilen birinin arzu ve ihtiyaçlarının peşinden gitmemesi kaçınılmazdır. Ancak karakterlerin ihtiyaçlarının gerçekliklerine sıkı sıkıya bağlanan ve "fütursuzca" bir gerçeklik için yaptığı seçimin peşinden giden oyuncu hedefe gidebilmek için en uçtaki olanaklara açılır. Gerçeği fikirlerinin üstünde ve ötesinde yaratmak için "isteklere" adanan bir yaşantı sona dek hakiki hale gelir.

Yaratı sürecinin çoğu araştırma ve denemelerinin yaşandığı prova süreci oyuncunun en “fütursuz” olduğu dönem sayılabilir. Metnin okunması, yönetmen ve diğer oyuncularla yapılan tartışmaların ardından oyun hakkında fikirler olgunlaşır. İlk sahne provalarına g elindiğinde oyuncunun inşa edeceği karakter hakkında düşünsel bir birikime sahip olur. Bu aşamadan sonra oyuncu bir yol ayrımındadır; karakterin “sonuç” davranışlarına hemen ulaşmak isteyen, organik bir davranışı üretecek etkilerin gerçekliklerin peşinden gitmek yerine ”...mış gibi” yaparak gerçek olmayan bir tavır geliştirmek ya da “fütursuz” davranacaktır. “Fütursuz”luğun akıl kullanılmadan yaşanan, geliş güzel ve disiplinsiz bir süreç olarak algılanmasına karşı Morris, “Irreverent Acting” kitabında süreci şöyle açıklar:

*“Elbette oyunun ne hakkında olduğu, karakterinizin kişilik parçalarının neler olduğu ve oyunun aksiyonu içinde bu karakterin yol boyunca nasıl evrildiği konusunda fikirler oluşturursunuz. Bu zaten olması gerekendir! Bir oyuncunun akli olmalıdır, karakterin zorunluluklarından sonuç çıkartan, merakla araştıran bir akli. Bir kez sağlam fikirleriniz oluştuğunda da, yaratıcı süreç başlar.” (9)*

Oyuncunun seçimini bütünüyle keşfedilmesi için seçim yaklaşımının etkilerini fütursuzca ifade edebilmesi gerekir. Seçimin doğru olup olmadığı da ancak bu şekilde anlaşılır.

Fütursuzluk, oyuncuların “OLMA” ile ilgili sorunlarının yanı sıra, işe oyuncuyu bloke ederek başlayan yönetmenlerce de engellenebilir. Bu bağlantı ile Morris yaklaşımı yönetmenlik yaklaşımını da bir öneri sunmaktadır: Yönetmenler, oyuncuların itkisel yönelimlerini ve yaratıcılığını yok edici müdahalelerden kaçınmalıdırlar.

*“Birçok yönetmen işe, oyunu derhal “bloke” ederek başlar. Siz seçimleri araştırma işi ile ilgili iken, aynı zamanda blokajı da hafifletmek zorunda kalırsınız. Yönetmenin isteklerini metnimize yazın ama bu müdahalenin yaratıcı çabalarınızın önüne geçmesine izin vermeyin. Hatta bu duruma, kahvaltı sırasında gazete okuyan biri gibi yaklaşmanızda yarar vardır. Yaratılmış gerçekliklerin doğal akışını bozduğuna kuvvetle inandığından, oyun yönetirken oyuncuları bloke etmemeye çalışırım. Eğer oyuncular doğru çalışıyorlarsa, davranışlar kendi fiziksel ifadelerini bulacaklardır. Oyuncuyu mekanik olarak bir harekete zorlarsanız, gerçekliğin itkisel akışı engellenir ve bozulur.*

*Oyunu “sahnelemek” yönetmenin sorumluluğudur, bu çerçevede içinde, yönetmen, aksiyonun geçtiği çevrenin kısıtlamaları içinde oyunun fiziksel aksiyonuna yol göstermelidir. Bu, eğer karakterler bir evin balkonunda iseler, provayı orada yapacaklar anlamına gelir. Eğer karakterler balkonu terk etmiyorlarsa, oyuncular da sahneyi oturma odasına taşımayı akıllarından geçirmemelidirler. Oyunun fiziksel aksiyonu metni takip etmelidir. Örneğin, bir sahnede karakterler ateşli bir tartışma yapmaktadırlar... Belli bir replikte yönetmen oyuncuya diğer oyuncudan uzaklaşmasını söyler. Oysaki provanın ortasında ve duygusal itkilerin kargaşasında iken, oyuncu, diğer oyuncuya yönelmeye dürtülenmektedir, ondan uzaklaşmaya değil. Eğer oyuncu bu blokajı hemen kabul ederse, gerçekliğe “kısa devre” yaptırma ve elinde o anın beceriksizliğinin farkındalığından başka bir şey kalmaması riski ile karşı karşıya kalır. Diğer taraftan, oyuncu eğer gerçek itkisine itibar eder, diğer oyuncuya doğru giderse, bu ifadeyi bir sonraki diğer itki takip eder ve*

*sonraki ve sonraki şekilde sürüp gider. Fütursuzluk hakikate adanmaktır ve gerçekte fazla bir seçeneği de yoktur.” (10)*

Oyuncu, her anın gerçekliğinin kurulması ve korunması için çalışır . Öncelikle sahnelerin zorunlukları da sorumlulukları ile ilgilenmelidir. Yaratmak zorunda olduğu yaşantıyı kendinde oluşturacağını umduğu bir seçim üzerinde çalışmaya başlar. Prova böylelikle deney ve keşiflerle dolu yaratıcı bir süreç olur. Seçimlere olan inancı “oyynamak” endişesinden büyük olduğunda, oyuncular kendilerini inanmaya adadıklarında, itkilerini fütursuzca içerip, kabul ettiklerinde, prova, oyunculuğu tahmin edilebilir olmaktan uzaklaştıran bir yaratıcı süreç olacaktır.

Morris yaklaşımında hazırlık döneminin ardından gelen metinle ilişkili olarak karakterin yapılandırılması üç ana işçilik alanından oluşmaktadır; Zorunluklar, Seçim ve Seçim Yaklaşımları.

#### A) ZORUNLUKLAR:

Oyuncunun, metin tarafından belirlenen sorumluluklar vardır. İlk adım bunları saptamaktır. Bir oyuncu karakter yapılandırabilmek için kendisinde, kendisiyle yaratması gereken zorunlukların bir haritasını çıkarmalıdır. Morris yedi ana zorunluluk saptamıştır:

#### 1. ZAMAN VE MEKAN ZORUNLUĞU :

Oyuncu, -her sahne için- karakterin içinde bulunduğu mekan hakkındaki duygu ve itkilerini kendinde uyandıracak bir mekan duygumu yaratmalıdır. Bu nedenle karakteri çevreleyen mekan ve içinde olduğu yıl, ay, gün ile ilgilenmelidir.

#### 2. İLİŞKİ ZORUNLUĞU:

Oyuncunun, oynayacağı karakterin diğer karakterlerle olan ilişkisinin gerçekliğini yaratma zorunluğudur. Karakterin ilişkileri, yakınlıkları, akrabalıkları, ilişkilerinden etkilenmesi onun en önemli yaşayan yanlarındandır.

### 3. DUYGUSAL ZORUNLUK:

Oyuncu, oyunun her sahnesinde karakterin hissettiklerine paralel bir gerçeklik yaratmak zorundadır. Bu nedenle karakterin sahneler boyunca içinde bulunduğu duygusal yaşam saptanmalıdır.

### 4. KARAKTER ZORUNLUĞU:

Oyuncu karakterle kendisi arasında fiziksel, genel duygusal, entelektüel ve psikolojik paralellikler kurmak zorundadır.

### 5. TARİHSEL ZORUNLUK:

Tarihteki belli bir zamana ait özgü davranışların, adetlerin törelerin ve tutumların yerine getirilmesi zorunluğudur.

6. TEMATİK ZORUNLUK: Oyuncu sahnedeki davranışları ile oyunun bildirisini -önerisini- desteklemek zorundadır.

### 7. ALT METİN ZORUNLUĞU:

Karakterlerin birbirleriyle olan ilişkilerinin ve davranışlarının altında yatan duygularla ilgili zorunluktur. Bir oyundaki her oyuncu çalışmasını öyle yapılandırmalıdır ki, metin altı zorunluğu desteklensin.

### B) SEÇİMLER:

İşçiliğin ikinci alanı seçimlerdir. Oyuncunun yedi ana zorunluktan birini ya da hepsini kendinde uyandıracağını umduğu “şeyler”le ilgilidir. Bir seçim herhangi bir “şey” olmayabilir; bir kişi, bir mekan, bir müzik parçası, bir fotoğraf, bir oyuncak

bir koku... Oyuncu bir seçimi, istenen bir duygu, tutum, tepki ya da ilişkiyi uyarmak için kullanır. Doğru seçim, tüm temel zorunlukları karşılayabilir.

### C) SEÇİM YAKLAŞIMLARI:

Bir seçim yaklaşımı oyuncunun seçimi kendisinde yarattığı bir araçtır. Örneğin oyuncunun zaman ve yer zorunluğuyla ilgilendiğini varsayalım. Bir “yer” seçer -ki bu seçimdir- ve duysal belleği de seçim yaklaşımı olarak kullanmaya karar verir. Duysal bellek ile o “yer”i yaratır. Morris yaklaşımında malzemenin her durumuna uyabilecek yirmi beş seçim yaklaşımı vardır.

Morris, “Acting from the Ultimate Consciousness” kitabında karakterizasyonu şöyle tanımlar:

*“Temel olarak, oyuncunun bir oyundaki ya da filmdeki karakterin yaşamını yaratması işine girişmesidir.” (11)*

Bir çok teknik oyuncuyu “başka biri” olmaya yönlendirir. Çoğu oyuncuya oynadıkları karakterden kendilerini ayırt etmeleri öğretilir. Oysa ki karakter bir “kişi”dir. Oyuncu ile arasında benzerlikler farklılıklar vardır. Eğer o “karakter” oynanacaksa, “o karakter” “oyuncudur”. Oyuncunun kendi ile karakter arasında uzaklık yaratması, oyuncunun inanma motivasyonunu kırar. Morris, yaklaşımının bu konudaki önermesi şudur: Oyuncu “karakter” olmaz, karakter “oyuncu” olur.

Oyuncu karakterin kim olduğunu bulması için dört ana alanı incelemelidir.

1. Yazar karakter hakkında ne diyor, karakteri nasıl betimlemiş?
2. Oyundaki diğer karakterler ona ya da onun hakkında ne diyorlar?
3. O kendisi hakkında ne diyor?
4. Karakterin eylemleri, etkileşimleri, etkinlikleri, ilgileri nelerdir?

Bu sorular yanıtlandıktan sonra karakter hakkında elde edilen bilgi dört alana bölünerek daha açık duruma getirilebilir; fiziksel, duygusal, entelektüel ve psikolojik. Fiziksel sorumluluk bir karakterin devinimlerinin, tavırlarının, eylemlerinin ve bedenini kullanımının tümünü kapsar. Duygusal alan, bir karakterin bütüncül anlamla ilişki kurma biçimini kapsar. Onun duygusal yaşamı ile ilgili veriler bu alanda değerlendirilir. Bir karakterin ne kadar akıllı olduğu, aklını kullanıp kullanmadığı, eğitim durumu, entelektüel konumu, dili kullanma ve ilişki yeteneği, entelektüel alanın içeriğini oluşturur. Psikolojik alan, karakterin genel psikolojik durumu ile ilgilidir. Psikolojik durumunun baskısıyla eyleme geçen karakterler üzerine bir çok film ve oyun bulunmaktadır.



### **3.BÖLÜM : ARZU TRAMVAYI**

#### **3.a. METİN İNCELEME**

Oyun, Blanche Du Bois'nın, New Orleans'daki kız kardeşi Stella'nın evine gelmesiyle başlar. Blanche gençliğinde kaçarak evlenmiş ancak kocasının eşcinsel olduğunu fark etmiştir. Kocasını Allan ise kısa süre sonra kendini öldürmüştür. Bundan sonra İngilizce Öğretmenliği yaparak geçimini sağlamaya çalışan Blanche'ın ailesinin zengin ve parlak günleri geçmişe karışmış, annesini, babasını yoksulluk içinde yitiren kadın son olarak de Belle Reve denilen en çiftlik ve evi ipotek karşılığı olarak elinden alınca "hiçbir şeysiz" ortada kalmıştır.

Gezgin satıcılarla, askerlerle ucuz otellerde beraber olan Blanche çocuk yaşta biriyle ilişkiye girdiğinin öğrenilmesi üzerine işsiz kalmıştır. Kadın, New Orleans'daki göçmen mahallesine beş parasız, geçmişi yıkıntılarla dolu, gençliğini, güzelliğini en önemlisi dünya üzerindeki yerini yitirmiş olarak gelir. Kız kardeşi Stella'nın evine sığınan Blanche, aslında bir tür davetsiz misafirdir. Duygusal olarak tam bir çöküntü halinde olan kadın, her şey yolundaymış gibi davranarak, aldığı darbelerin izini kapatmaya çalışmaktadır. Blanche, Polonyalı bir göçmen olan Stanley Kowalski ile evlenmiş olan kız kardeşinin durumunun biraz acıyarak biraz da küçük görerek karşılar. Bir yandan hayal aleminde yaşarken bir yandan da onu kurtaracak "beyaz atlı prens"i bekleyen Blanche'ın yukarıdan bakan aristokrat tavırları Stanley'i rahatsız etmeye başlar. Birden hayatlarına giren bu kadını, önce her isteğine evet diyen karısının kafasını karıştıran bir öğretmen olarak görür. Ayrıca satılan evden geriye hiç para kalmamış olması da Stanley'i kuşkulandırır. Blanche'ın kendisini hor gören davranışları ve bir aristokrat gibi yaşamaya alışmış olması yüzünden Stella ile çatışma yaşamaya başlarlar.

Bu davetsiz misafire karşı "yuva"nın savunucusu olan Stanley, önceleri karısıyla gizli gizli tartışırken sonraları hoşnutsuzluğunu açıkça ifade etmeye,

Blanche'a aklından geçenleri açıkça söylemeye başlar. Bu sırada denge Stanley'in aleyhine değişmeye başlar. Stanley'in poker grubunun bir üyesi olan Mitch, Blanche'a ilgi duymaktadır. Stanley'in aksine çok daha ince, anlayışlı bir erkek olan Mitch, Blanche'ın "beyaz atlı prensi" olma yolundadır. Ama Stanley, Blanche ile Mitch'in arasına girerek onları ayırır. Böylece alanına girmiş olan bu davetsiz misafirin tutunma çabasına ilk ciddi darbeyi indirir. Blanche'ın pek de parlak olmayan geçmişı, Mitch gibi muhafazakar bir erkek için oldukça korkutucudur.

Stanley'in ikinci büyük darbesi, Stella'nın doğum yapmak için hastaneye gittiği gece iner. Stanley erkekçe bir adımla; Blanche'ın son tutunma gayretini parçalar; ona tecavüz eder. Ardından, beklenmedik bir şekilde yuvasına gelen bu kadını, beklenmedik bir şekilde oradan uzaklaştırır. Blanche'ı akıl hastan esi görevlilerine teslim ederek, alanına girmek isteyen bu tehdit unsurunu uzaklaştırır, efendisi olduğu eski yaşamına döner.

Blanche, geldiği günden daha yıpranmış, tükenmiş, düşleri ve tüm yaşama güçleri elinden alınmış olarak evden doktor eşliğinde ay rılır ve bir akıl hastanesine götürülür.

Tennessee Williams'ın oyunlarında sık sık rastladığımız tema, burada karşımıza çok açık bir biçimde çıkar. *"Blanche karakterinin, doğal bir zarafeti, güzellik aşkı ve hayata karşı romantik bir tavrı var. Benim asal tamam, bu tavrın savunulmasıdır"* (12) der Tennessee Williams.

Tennessee Williams'ın bir yazar olarak üzerinde durduğu zemin şiirin araçlarının kullanıldığı, otuzlu yıllarda hüküm süren katı naturalistik üsluptan farklı bir gerçekçiliğin dramatik zemini .

Liberal düşüncenin gözden düştüğü, her dört kişiden birinin işsiz kaldığı büyük bunalım yıllarında Amerikan gerçekçiliği güçlenir. 1929'dan 1939'a kadar süren büyük bunalım, Ekim 1929'da menkul kıymetler borsasının çökmesiyle başlar. Ekonomideki uzun süreli durgunluğun sonucunda, 1932'ye gelindiğinde, yüzden fazla banka iflas etmiş, fabrikaların yarısı kapanmıştır. Ekonomik ve siyasi alanda yaşanan bu sarsıntı, toplumsal alandaki etkisini kısa zamanda gösterir. İnsanların güvensizliği, korkuları, umutsuzlukları ve toplumda hızla yayılan bunalım hali sahneye yansiyarak gerçekçi anlayışın kuvvetlenmesini sağlamıştır. Dönemin oyunlarının büyük çoğunluğu “şimdiki zamanda”, gerçek dünyayla paralellik taşıyan eserlerdir. “Şimdi ve burada” geçen oyunlar, oyunu izlemeye gelen insanlar gibi aynı toplumsal ve ekonomik dünyanın insanını, şehirli orta sınıf insanını anlatmaktadırlar. Amerikan oyunlarının izleyicisi sahnede kendisini, kendisine benzeyen insanları, kendi yaşamlarına benzer yaşamlar sürürken görmek istiyordu. Böylece aileyi ve ev içi yaşamı yansıtan bir tür gelişti: “evcil dram”.

Evcil dram, on sekizinci yüzyılda, burjuvazinin yükselmesiyle Avrupa'da ortaya çıkmış bir türdür. Burjuvazi Avrupa'da on sekizinci yüzyılın sonunda eski feodal düzeni yıkacak kadar güçlenmiş ve Feodalizmin yerine, malların serbest mübadelesine dayanan, öncelikle kar etme amacı güden bir sistem kurmaya başlamıştı: Kapitalizm. 1780'lerde makineli dokuma tezgahının ve buhar makinesinin icadı ile öncelikle İngiltere'de binlerce küçük, bağımsız imalatçı ustası “ücret karşılığında çalışan kalfa” durumuna gelmiştir. Buharlı makineleri ile hızlı ve ucuz üretim yapan fabrikaların “el işi”ni yok etmesi kaçınılmaz bir süreçti. Geçimini sağlayamayan, giderek yoksullaşan dokumacılar sonunda üretim araçları olan el tezgahlarını satmaya başlamışlardır. Böylelikle endüstriyel kapitalizm için bir zorunluluk olan mülksüz emekçi sınıfı doğmuştur.

Sanayi devriminden dolayı en az değişikliğe uğrayan sınıflar, bu devrimden en fazla kâr sağlayan sınıfı ar olmuştur. Aristokrasi ve taşra eşrafı, yükselmekte olan

orta sınıf iş adamlarının duyarlıklarını da dikkate alarak toplumsal egemenliklerini sürdürmüşlerdir. Orta sınıfın güven içinde yaşaması için kendilerini emekçilerden farklılaştırması gerekiyordu. Emeği istihdam etmek ise bu farklılığın tek yolu olmuştur. Orta sınıf liberal iktisadın görüşü, piyasaya sunulan işlerin, ne olursa olsun ve hangi ücretle olursa olsun kabul edilmesi gerektiği yönündedir. Sanayi devriminin başlangıcındaki siyasi ve toplumsal karmaşa, toplumsal yoksullaşmaya yol açmaktaydı. Yoksul emekçilerin eski hayat tarzları, eşdeğer olarak kabul edilebilecek bir seçenikle ikame edilmeden ortadan kaldırılmıştı.

Burjuvazi, liberal düşünce ve ekonomi bilimini başlatan Adam Smith'in yazılarında iktisadi alandaki ihtiyaçlarını dile getirmiştir. Ulusların Zenginliği 'de Adam Smith, toplumu birleştirici bir ilke olarak "mal değişimi, takas ve mübadele fikrini açıklayıcı ilke olarak da 'kişisel çıkar arayışı' " sunar. Smith, insanların çıkar dürtüsünü izlemelerinin piyasa düzeni ile sağlanabileceğini ve bu durumun üretimi arttıracığını öne sürmüştür. Piyasa düzeninin baskıyı ortadan kaldırarak ahlaki açıdan da olumlu bir toplumsal ortam yarattığını belirten Smith'in bu görüşünün en güçlü eleştirisini Karl Marx yapacaktır.

Burjuvazi, iktisadi gücüyle politik gücünün orantılı olmasını istemekteydi. Ticaret ve endüstrideki "bırakınız yapsınlar" sloganının politikadaki karşılığı "aklın yönetimi" olarak belirlemiştir. Aklın yönetimi, dönemin bilimsel ve ahlaki görüşlerini ifade eden faydacı felsefenin sonucudur.

Yüzyılların monarşik düşüncesini sarsan Fransız ve Amerikan devrimleri o zaman için radikal olan bir görüşe dayanmaktaydı: Tüm insanlar eşit yaratılmıştır ve özgürdür. Monarşik sistemde toplum üçe ayrılmıştır: Güçlü ve ayrıcalıklı soylular, ekonomik olarak güçlü ama soylular kadar siyasi ayrıcalığı olmayan orta sınıf ve hiç bir ayrıcalığı ve gücü olmayan, nüfusun çoğunu oluşturan çalışan sınıf. Yeni doktrin bu üç sınıfa bir anlamda eşit saymaktaydı. Ancak eşitliği gerçekleştirmek için

yapılacak devrim, çoğunluğun yararına olacağı halde, söz konusu çoğunluk eğitim yönünden yetersiz ve gelenekler nedeniyle hazırlıksız olduğu için iktidarı yararına kullanma yetisinden yoksundu. 1815’de Napolyon’un yenilmesi ile önce Fransa’da sonra tüm Avrupa’da muhafazakar hükümetler iktidara gelmiştir. Bir çok ülkede yalnızca mülkiyet sahiplerine oy hakkı tanınmıştı. Endüstrileşmeden ve kentleşmeden en çok yarar gören orta sınıf ise işçilerin çalışma koşullarının iyileştirilmesini istememekteydi. Yoksulların yönetenlerin merhametine kaldığı bu sistemde iktidardakiler, her türlü reform fikrine, verilecek bir ayrıcalığın yeni istekleri ve sonunda da bir ayaklanmayı doğuracağı düşüncesiyle karşıydılar. Avrupa’da Fransız Devriminin hayaletinden korkan hükümetler için bu bir çözüm olmadı.

Endüstrileşmenin en önemli sonuçlarından biri de kentleşmedir. Fabrikaların kurulmasıyla çok sayıda insan endüstri bölgelerine göç etmiştir. Temel kamu hizmetleri kitlesel gücün hızına yetişememekteydi. 1830’lardan itibaren kolera ve tifo, tarım dışı hayata alışık olmayan yoksul nüfusun yaşamaya çalıştığı kenar mahallelerde kol gezmeye başlamıştı. Yoksulluk ve hastalıkla kuşatılmış dünyalarında diğer sınıflar tarafından ezilerek yaşamaya çalışan işçiler için şiddet tek silah gibi görünmekteydi. 1850’de ilk ayaklanma dalgası başladı. Daha kuvvetli olan ikinci dalga ise 1845-1850 yılları arasında gerçekleşti. Bir çok ayaklanma bastırıldı, ancak 1850’ye gelindiğinde daha demokratik politik sistemlere ihtiyaç olduğu ve pek çok sorunun acil çözüm beklediği artık kabul edilmişti. On dokuzuncu yüzyılın sonunda oyun yazarlarını kitlelerin sorunlarını, daha önceleri üst sınıflar için yapıldığı gibi ciddiyetle ele almaya yönelen bu farkına varışın sonucudur.

Önemli sorunların farkına varılması geçmiş için duyulan hayal kırıklığını da beraberinde getirmiştir. Hayal kırıklığının etkileri ise politikada ve ekonomide olduğu kadar edebiyatta ve tiyatrodaki da kendini göstermiştir. XVIII. yüzyıl sonunda orta sınıfın sahnede kendi acılarını, sıkıntılarını, yaşam tarzını görmek istemesiyle

ortaya çıkan evcil dram, XIX. Yüzyılda önce Avrupa'da ardından Amerika kıtasında doğalcılığa ve gerçekçiliğe evrilmiştir. XIX. yüzyılın başında baskın olan Romantizm ise yıkılması gereken bir hedef durumuna gelmiştir.

XIX. yüzyılın ortasına gelindiğinde geçmiş tutumları sorgulayanların sayısı, yeni fikirlere sempati ile yaklaşacak bir seyirci topluluğu oluşturacak kadar artmıştır. Yeni eğilimin temelinde ise toplumsal sorunlara bilimsel yöntemle yaklaşılması yatmaktadır. Bu görüşün temsilcisi Augustin Comte'dur (1789 -1857) Comte'a göre esas olan; gözlem, hipotez ve analize dayanan bilimsel yöntemi toplumsal olgulara uygulanarak sorunların, sorunların nedenlerinin belirlenebilmesi ve sonuçların kontrol edilebilmesidir. Klasik olguculuğun kurucusu olan Comte, toplumun esenliğinin bilimsel bilgiye bağımlı olduğunu öne sürmüştür. Comte'un düşünceleri, Charles Darwin'in teorisiyle desteklenmiş ve Türlerin Kökeni ile bu düşünceler gelişmiştir. Darwin'in Türlerin Kökeni eseri on dokuzuncu yüzyılın en önemli çalışmalarından biridir. Darwin'in görüşleri ana hatlarına indirildiğinde bütün olguların "kalıtım ve çevre" ile açıklandığını görürüz. Darwin, teorisini iki temel görüşe dayandırır. İlki tüm canlıların bir kökene sahip olduğudur. İkincisi ise türlerin evriminin "en güçlü olanın hayatta kalması" anlamına gelen seleksiyon ilkesine bağılı olarak gerçekleşmesidir. İki temel ilkenin belki de en önemli sonucu, metafizik olanın yerini, "şimdi ve burada" doğrudan gözlemlenebilir olanın almasıdır. Nedenselliğin kalıtım ve çevre etmenleri ile açıklanması evrenin ancak beş duyu ile algılanabileceği sonucu ortaya çıkmaktadır. Böylelikle, bilimsel yöntem tarafından doğrulanmayan olgular güveni lirliklerini yitirirler. Kutsal kitaplarda anlatılan yaratılış öyküsünün, Darwin'in tüm canlıların ortak ve tek bir atadan türediğine ilişkin görüşü ile çelişmesi ise tanrı düşüncesini sarsmıştır. Bunun ötesinde, nedensellik ilkesinin çevre ve kalıtım etmenlerine bağlanması, ilahi bir kudret tarafından yönlendirilen insanlık düşüncesini de geçersiz kılar. Darwin'in tasarısında insanın evren içindeki konumu ciddi bir şekilde değişmiştir. İnsan artık doğal sürecin rastlantısal bir ürünü ve diğer biyolojik olgular gibi üzerinde bilimsel araştırmalar

yapılabilecek bir canlı türüne indirgenmiştir. Kalıtım ve çevre etmenleri ile açıklanan nedensellik insanı kaderini yapma ayrıcalığından da yoksun bırakmaktadır. İnsan artık “koşullarının kurbanı”dır. Ne çevresi ne de kalıtımı üzerinde etkisi yoktur.

İnsan davranışının kökenindeki nedenleri inceleyerek, psikanaliz denilen yöntemi geliştirerek doğalcı, gerçekçi akımların sembolü haline gelen Sigmund Freud da on dokuzuncu yüzyılın düşüncesini belirleyen düşünce ve bilim adamlarından biridir. Freud’un kişilik kuramında ortaya attığı görüşler, insan davranışının temelinde yatan itkilere dikkat çekmiştir. Doyurulmamış içgüdülerin haz arzusuyla çatışması, bastırılmış cinselliğin kişiliğin aygıtlarını yıkabilmesi, çocukluktaki travmaların yetişkinlikte neden olduğu nevrozlar gibi davranış açıklamaları hem edebiyatı hem de tiyatroyu etkilemiştir. Oyun kişinin davranışları, onun bilinç dışında biriktirdiği itkilerle oluşur. Bazı oyun yazarları psikanalitik bir yaklaşım kullanarak anormal kişilik özellikleri taşıyan oyun kişilerinin davranışlarının altında yatan nedenleri sergilemişlerdir. Sapkın davranışlar ve şiddet, Freud’un cinsellekle ilgili görüşleriyle bağlantılı olarak ele alınmıştır. Bastırılmış, doyurulmamış cinsel içgüdüünün şiddete dönüşerek ortaya çıkması ya da sapkın davranışlara yol açması teorisi pek çok yazarı etkilemiştir. Freud’un “süper ego”ya ilişkin görüşleri doğrultusunda değerler, kaynağını tanrısal düzen gibi bir mutlakten değil, toplumsal baskı ve kişilikten alırlar. Böylelikle ahlaki gerçek değişken ve görece bir hal alır. Oyun kişilerinin de davranışları, çatışan iç dünyası ile değerlendirilmiştir. Toplumsal baskı ve vicdanı ile kendi ihtiyaçları ve iç güdülerini arasında kalan insanın davranışları sergilenmiştir.

İnsanı kendisini biçimleyen çevresi, iç dünyası, hayvani yönleri, güzelliklerinin yanında çirkinlikleri ve sıradan yaşantısı ile yansıtan gerçekçilik, böylece önce Avrupa’da sonra da Amerika’da sahnelere egemen olmuştur. Orta sınıf insanını kendi çevresinde, kendi evinde, kendi acıları ve çatışmalarıyla sergileyen

gerçekçi tiyatronun en önemli okulu olan Moskova Sanat Tiyatrosu, 1920'lerde yaptığı Amerika turnesinde, Amerikan tiyatrosunu etkilemiştir.

1920'li yıllarda Moskova Sanat Tiyatrosunun Amerika turnesi, Reinhardt'ın bir dizi oyun sergilemesi, Copeau'nun Karamazov Kardeşleri sahnelemesi Amerikan tiyatrosunu önemli derecede etkilemiştir. Ayrıca Stanislavski'nin oyuncularından Richard Boleslavski ve Maria Ouspenskaya'nın 1923 ile 1930 yılları arasında Amerikan Laboratory Theatre'ı yönetmesi ile Stanislavski sistemi yaygınlık kazanmıştır. Amerikan Laboratory Theatre'da eğitim gören öğrencilerden bir çoğu Amerikan Tiyatrosunu önemli derecede etkileyeceklerdir; Stella Adlar, Lee Strasberg, Harold Clurman, bu okulun öğrencileridir.

Amerikan Tiyatrosu'nda köklü bir geleneğin oluşmasını sağlayan en önemli adım, devletin tiyatroyu mali olarak desteklemesi ilkesine dayanan "Federal Tiyatro Projesi"dir. İkinci büyük adım ise 1931 yılında Harold Clurman, Cheryl Crawford ve Lee Strasberg'in, New York'da "Group Theatre"ı kurmalarıyla atılmıştır. Bu topluluk yaklaşım ve yöntem olarak Moskova Sanat Tiyatrosunu model seçmiştir. Stella Adler, Morris Carnovsky ve Elia Kazan'ın da dahil olduğu "Group Theatre" sosyalist bakış açısıyla toplumsal başkaldırı oyunlarını ele alıyordu. Sydney Kingsley'nin "Beyaz Gömlekliler" (Men in White) oyunu sahnelendiğinde, topluluk hem ticari hem de sanatsal bir başarı elde etmiştir. Oyun 1934 Pulitzer Ödülünü kazandı. 1935'de ise oyuncularından Clifford Odets'in yazdığı "Lefty'i Beklerken" (Waiting for Lefty) adlı oyun büyük yankı uyandırdı. Taksi şoförlerinin bir yıl önceki grevlerinden yola çıkarak yazılan oyun, kapitalizm tarafından ezilen toplumun yapıcı üyelerini sergilemekteydi. Odets'le birlikte, Erwin Shaw, Robert Audrey, William Saroyan gibi yazarların da oyunlarını sergileyen Group Theatre bir "okul" olmuştur. Odets ve Saroyan gibi yazarların, Clurman, Kazan, Adler, Strasberg gibi oyuncu ve yönetmenlerin yetiştirdiği bu okul, Amerikan Tiyatrosunda da bir gelenek yaratmıştır.

Aynı dönemde evcil dramın yanı sıra Avrupa etkisinde alternatif eserler de ortaya çıkmıştır. Bu arayışın önemli temsilcilerinden olan Maxwell Anderson, içerik olarak evcil dramdan çok uzaklaşmasa da biçim olarak manzum trajedi denilebilecek eserler vermiştir. Anderson'un, 1930'lu yıllarda Amerika'da hüküm süren naturalistik bakış açısı ve şiirsel dil anlayışından duyduğu tatminsizlik Tennessee Williams'ın üzerinde duracağı bir zemin hazırlamıştır. Anderson'dan sonraki nesilde Arthur Miller gibi yazarlar, Odets gibi seleflerinin yaptığı gibi toplumun aynası olan ev içlerine politik açıdan bakmışlardır. Tennessee Williams ise Anderson'un yolundan giderek insani eylemler ve serüvenler içinde öyküler, şiir in araçlarını da kullanarak bireyin yaşamını anlatmıştır. Williams'ın oyunlarındaki insanlar "sıradan insanlar" değil, toplumdan uzaklaştırılmış, alışılmadık insanlardır. Williams'ın etik anlayışında toplumcu bir yaklaşım yoktur. Yazarlık kariyerinin başında sosyalizme yakın görünen Williams, daha sonra belirli bir ideolojinin kurumsallaşmasıyla toplumsal sorunların çözülebileceğine olan inancını yitirmiştir. Çağına göre romantik denilebilecek bir yaklaşım gösteren Williams toplumsal çelişkilerin sevgi ve anlayışa dayanan bir düzenle ortadan kalkabileceği düşüncesine tutunmuştur. Bu düşünce yazarın kendisi kadar kahramanlarını da romantik kılmaktadır.

Williams imgelem gücü ve duyguların mantığıyla Amerikan toplumunun bilinçaltına ve bilinçaltı ile yaşayan bireyin yanılsamalarla dolu dünyasına ulaşmaya çalışmıştır. Yazarın kendine özgü nitelikleri arasında "güneyli" olması da ayrı bir yer tutar. Toplumsal deneyimleri, sahip olduğu doğal özellikler, iklim şartları, insanların dünya görüşleri ve yaşam tarzları ile güney pek çok yazarın eserlerinde derin izler bırakmıştır. Ernest Hemingway, John Steinbeck, William Faulkner gibi büyük yazarların eserlerinde belirgin olarak kendini gösteren "Güney" için Williams şöyle demektedir:

*“Kuzey hakkında yazmıyorum, çünkü kuzeyle ilgili bir şey hissetmiyorum. Kuzey hakkında yazmıyorum, çünkü kuzeyin, kültürel olarak kaybedebileceği hiçbir şeyi, hiçbir zaman olmadı. Ama güneyin bir zamanlar bir hayat tarzı vardı.” (13)*

Eleştirmen Hugh Holman güneyli yazarların paradoks anla yışını ve bu anlayışla uğraşmalarını, güneyin edebi rönesansını hazırlayan temel nedenlerden biri olarak değerlendirmektedir (14). Holman’a göre güney bilmecesinin merkezinde karşıtların uyumu bulunmaktadır. “Yoğun bir bireysellik ve toplum kurallarına, ahlaki normlara uyulması için yoğun bir grup baskısı, aristokratik bir hiyerarşi gerektiren bir kast ve sınıf yapısı” (15) içinde sıkışıp kalan bir insan motifi çıkar karşımıza. Bu karakterler savaş yıllarını, bunalım ve yokluk yıllarını unutup, eski hatalardan, çürümeden, ailevi ve toplumsal sorumluluklardan, kurallardan kaçma arzusundadırlar. Böylelikle özgür ve saf olmayı ümit ederler. Ancak geçmişten kaçan insan hem çevresini hem kendini reddetmiş olur. Böylelikle farkında olarak ya da olmayarak başkalarının taleplerine yanıt veremez duruma gelir. Mutlak ve ideal saflığın ve asaletin peşinden giden insan sonunda yalnızca “kaçmış” olacak ve kaçışın yasaları onun için de işleyecektir. Yaşam gerçeğiyle yüzleşmekten korkan “kaçak” karakterler, “kaçmak” için kişiliklerine yaşam deneyimlerine ya da umutlarına kendilerine yollar yaratacaklardır.

Williams’ın bütün oyunlarında kahramanları saran gerçek dünyada yoğun bir çürüme ve vahşilik görülür. Bu katı gerçekliğin dünyasında kahramanlar için fazla seçenek yoktur. Ya yaşanan dünya ile uzlaşılacak, uyum sağlanacaktır ya da uzlaşma reddedilecektir. Uzlaşmayanlardan bazıları çürümeyi sorgularken diğerleri ise “kaçmayı” seçeceklerdir.

Amerikan Rüya’sının materyalist değerleri insanlar arasındaki ilişkileri bozmuş, indirgemiş ve çürütmüştür. Endüstri toplumunun bu vahşi ortamı ince, kırılğan, duyarlı, düşünen insanlar için tehditler ve tuzaklarla doludur. Bu dünya ile

baş edebilmek için onun kadar acımasız, vicdani değerlerden yoksun, katı, duyarsız, kaba ve “sıradan” olmak gerekmektedir.

Williams’ın dünyaya uyum sağlamayan kahramanları, ısrarlı direnişleriyle romantik bir boyut kazanırlar. Bir çoğu kaybedilmiş yaşam oyunun ardından ölümlerini bekleyecekleri bir son sığınak ararlar, yaşları ne olursa olsun. Başkaldırılarını güçlü bir eylemle ortaya koyamadıkları için tek savunma ve direnme araçları imgeleridir. Onlar romantizmi çoktan unutmuş bir dünyadaki romantiklerdir. Bu nedenle bu kahramanlar için yıkım kaçınılmaz bir son olarak belirir.

Williams’ın “kaçak” kahr amanları uyum sağlayamadıkları ya da uzlaşmak istemedikleri bu dünyadan kaçmak için çeşitli yollar kullanırlar.

“Dövme Gül” (The Rose Tattoo) oyunundan Sicilyalı Katolik bir kadın olan Serafina, kocasının ölümüyle ağır bir depresyona girer, çevresindeki insanlardan kaçır ve eve kapanır. Dine ve kocasının anılarıyla dolu iç dünyasına çekilerek gerçeklerle yüzleşmekten kaçır. “Yaz ve Duman” (Summer and Smoke) oyununda Alma, insanın evrendeki yerine soyutlamalarla yaklaşır. Bir din adamının kızı olan Alma, be deninin doğal arzularını reddederek, gotik katedrallerin gölgesindeki kaçır yolunda ilerlemeye çalışır. Alma, soyut kavramlara, dine sığınan Williams karakterlerinden biridir.

Kaçır yollarından biri de imgeleme, yanılsamalarla örülü bir dünyaya sığınmaktır. Williams’ın kısa oyunu “Madonna’nın Portresi”nde Lucrezia Collins, kendini dış dünyadan tamamen soyutlayarak, bir zamanlar aşık olduğu adamla ilgili düşler kurar ve bu düşlerle yaşır. “Sırça Kümes” (The Glass Managerie)’de Laura, sırça biblolarının düşsel dünyasına sığınmıştır. Aynı oyunda Amanda’nın anılarının, geçmiş güzel günlerinin dünyasına çekildiğini görürüz. Laura’nın ağabeyi Tom ise babası gibi sorumluluklarından fiziksel anlamda kaçır ve evini yaşadığı şehri terk

ederek, oradan oraya savrulur. “İguana’nın Gecesi” (The Night of the Iguana) oyununda Shannon, kiliseden atılmış bir rahiptir. Toplumdan dışlanmış olan bu karakter, fiziksel olarak kaçanlardan biridir. Bir kız okulunun öğretmenlerine rehberlik yaparken bir depresyon atağı sonunda Meksika’daki tur programının dışına çıkan Shannon, kafileyi “Costa Verde” Oteline zorla götürür ve oraya sığınır. “Gençliğin Tatlı Sesi” (Sweet Bird of Youth) oyununda Alexandra del Lago, ünlü bir aktristir. Gençliğini ve güzelliğini yitirmeye başlayan kadın, si nemaya dönüşü olarak tasarlanmış son filminin galasında büyük bir hüsrana uğrayacağı endişesiyle her şeyi arkasında bırakarak kaçır. Bu oyunda olduğu gibi, başka oyunlarında da yazar alkole ve uyuşturucuya sığınan bir çok karakter çizmiştir. “Kızgın Damdaki Kedi” (Cat on a Hot Tin Roof)’de Brick, Yaz ve Duman’da Alma, İguana’nın Gecesi’nde Shannon bu yolla kaçmaya çalışan karakterlerdir.

“Arzu Tramvayı”nda Blanche Du Bois karakteri ise Tennessee Williams’ın bütün bu kaçak karakterlerinin iyi çizilmiş bir ö zeti gibidir. Blanche her şeyini yitirdiği Belle Reve’i terk ederek kız kardeşinin yanına sığınır ve fiziksel anlamda kaçır. Alkol ve imgelem de onun giderek en önemli kaçış yolları haline alır. Gençliğinde yaşadığı, beğenildiğini, önemsendiğini hatırlatan güzel günleri de kaçmak için kullandığı bir anılar yoludur.

Williams’ın gerçek dünya ile uyum sağlayamayan bu “kaçak” karakterleri, onun karşı kahramanlarıdır. Hiçbir yerde ve hiçbir zamanda yaşamayı başaramayan bu kahramanlar ya yer değiştirerek ya da buldukları yerde anılara, imgelemine, alkole ve uyuşturucuya sığınarak gerçek yaşamdan korunmaya çalışırlar. Genellikle hayal edebilecek bir yarınları olmayan bu kişiler benliklerini korumak ve baskıdan kurtulmak için bilinçdışı bir savunma mekanizması geliştirmişlerdir. Fakat çoğunun sonları birbirine benzer. Kurban baş kahramanın karşısındaki düzene ayak uydurmuş karakterlerin tehdidi altındaki kaçaklar, şiddet dolu, adaletsiz, katı yasalarla yönetilen erkeksi dünyanın karşısında parçalanırlar. Kaçak kahramanların sonu

çıldırarak, yıkım, yalnızlık ya da ölümdür. Kendilerini korumaya çalıştıkları gerçeğinin baskısı sonunda onları sırça biblolarmışçasına kırar, ufalar. Yanılsamalarının sırça dünyası, gerçeğinin sert ve katı dünyası ile çarpıştığında karakterler için fazla bir seçenek kalmaz; ya yanılsamalarını terk edecek ve aldıkları yaralarla yaşamaya çalışacaklardır ya da sığındıkları düşler ile birlikte yok olacaklardır. Williams'ın oyunlarında genellikle ikinci seçenek işler.

Blanche'ın kurtuluş ümidiyle sığındığı ev, Stanley'in "alanı"dır. Blanche'ın gelişi ile Stanley'in düzeni bozulur, ev bir perde ile ikiye bölünür. Perdenin bir yanında Stanley'in arkadaşları ile birlikte poker oynadıkları, bağıştıkları, içki içip sarhoş oldukları bir mekân, diğer yanında ise Blanche'ın kağıt fener taktığı ampulü ile loşlaştırdığı, parfüm ve pudra kokan "yeni" bir mekân oluşur. Böylelikle Stanley'in evi ikiye bölünür. İki mekân arasında gidip gelen Stella'nın ablasını olduğu gibi sevmesi, kabul etmesi, onun isteklerini yerine getirmeye çalışması dengenin Blanche yönüne doğru bozulmasına neden olur. Ardından Stanley'in aleyhine denge bir kez daha sarsılır. Stanley'in egemenliğini sağlamlaştıracı bir niteliğe sahip olan "poker grubu" çatlar. Mitch, Blanche ile yakılaşmasından dolayı ansızın bir tehdit olmaya başlar. Oysa poker grubu bir oyun grubu olmaktan öte anlamlar taşımaktadır. Stanley'in kendini rahatça ifade edebildiği, kimsenin kendisini ezemediği, göçmenliği yüzünden dışlamadığı, hakimi olduğu bir topluluk , hatta tebaadır.

Stella'nın ardından, tebaanın başka bir üyesinin Blanche'a yaklaşması, Mitch'le kurulacak ittifak Stanley'in varlığı için ciddi bir tehdit oluşturur. Stanley, kendi alanına giren bu yabancıyı bir an önce uzaklaştırılması ve Mitch'in eski rolüne geri dönmesi gerektiğine karar verir. Blanche'ı yenilgiye uğratmak ve eski itibarını elde etmek için Mitch ve Blanche'ın birlikteliğine müdahale eder ve ilişkiyi kopartır.

Stanley'den Blanche'ın geçmişini öğrenen Mitch poker grubuna geri döner. Ancak bu Stanley için yeterli değildir. Blanche'ın zayıf noktasını keşfetmiştir. Karısı doğum yaparken Stanley, Blanche'a tecavüz eder. Bunun ardından ruhsal olarak paramparça olan kadını akıl hastanesine göndererek yeniden "yuva"nın tek hakimi olur.

Bu mücadele, Tennessee Williams'ın algıladığı ve aktardığı, insanoğlunun yeryüzündeki mücadelesiyle paralellikler taşımaktadır. Duyarlı ve kırılan insanlar bu dünyaya uyum sağlayamaz. Gerçek dünyaya "Arzu Tramvayı" ile gelmiş olan Blanche Du Bois gibi insanlar ise gerçek ile yüzleşmekten kaçındıkça hüsrana uğramaya mahkûmdur. Williams için bu, içinden çıkılmaz bir paradokstur. Yenilgiler ve acıdan kaçanlar için yeni bir dünya yoktur. Ve hiç olmayacaktır. Onlar bir zamanlar sahip olduklarının ya da olmayı umut ettiklerinin hayaliyle yaşarken gerçek dünyanın acımasız temsilcileri onları alanlarından dışarı sürecektir.

"Arzu Tramvayı", fallik iktidar ve ekonomi karşısında öteki olarak konumlanmak durumunda bırakılan dişilin, baştan çıkarma oyunu oynayarak varlığını sürdürmeye çalışmasının ve ilk andan belli olan parçalanışının öyküsüdür.

Blanche De Bois, güneyin ve gençliğinin parlak günlerinde, bir "Southern Belle" iken aslında fallik iktidarın bir parçasıdır. Erilin onun için uygun gördüğü kimliği sürdürürken bir öteki ile karşılaşmak onun yaşamındaki ilk kırılma noktası olmuştur. Püriten ahlakla silahlanmış güneyde Allan, bir eşcinsel olduğu için bir öteki ve aslında dişil olandır. Blanche ise iktidara özdeş ve erildir. Allan'ın karşısındadır. Güneyin ve gençliğinin "güzel düş"ü bittiğinde Blanche Belle Reve'den erilin ona öğrettiği tek bilgiyle sürülür:

*"Baştan çıkarma simgeler evrenine hükmetmeyi temsil eder, oysa iktidar gerçek evreni temsil etmekten ibarettir." (16)*

Bunun sonucu olarak kadın, yalnızca bir görünümdür. Dişillik ise erilliğe yapılan bir göndermedir.

Üreten güç fallik iktidar tarafından erillik olarak tanımlanmıştır. Bu nedenle bir dişil, kendisini yeniden üretmek dahil ne üretirse üretişin iktidarın parçası olarak sistemle uyur ve öteki olmak yalnızca üretimin dışında kalan ya da tutulan için geçerlidir. Baştan çıkarma ise erilliğin iktidar olmadığı tek alan olarak dişile bırakılır. İçi boşalmış semboller evrenin egemenliğini, dişil/ötekine sunulur. Blanche'ı böyle bir evrenin asil ve mutsuz kraliçesi ilan eden Williams'ın da aynı eril tuzağa düştüğünü ve ötekiliğini, -eşcinselliğine rağmen- aynı olana arzu duymakla fallik ekonomiye teslim ettiğini söyleyebiliriz. O da Blanche gibi güneyden sürülmüş, öteki olmuş ancak eril üretim sisteminin içinde -Broadway'de, Hollywood'da- fallik iktidarla birleşmiştir.

Stanley Kowalsky'in evreni, erildir. Kowalsky fallik iktidarı temsil eder. Amerika için bir miti, güneyli olma mitini sürükleyen Blanche, Kowalsky'nin iktidarının karşısında dişil ve öteki olandır.

Yanında getirdiği sandıkta sahte mücevherler, sahte kürkleri, modası geçmiş giysiler ve ona öğretilen tek var olma biçimi vardır; erili baştan çıkarma. Baudrillard, baştan çıkarma eyleminde egemenliğin dişilin elinde olduğunu, cinsellik eyleminde ise egemenliğin erilin elinde olduğunu belirtir. Bu düşünce eril söylemin bir sonucu olmakla birlikte Williams'ın çizdiği evren için de geçerlidir. Arzu Tramvayı oyunundaki yaşantı da bunu doğrular. Blanche, Kowalsky ile giriştiği iktidar savaşında baştan çıkarmayı kullanır. Baştan çıkarmanın olası sonuçlarından birinin cinsellik olması ise bu oyunun kör noktasıdır. Fallik iktidarı arzularak ve onun kendisini arzularmasını isteyerek oynanan bu oyun Blanche'ı parçalayacaktır.

Egemenlik kısa bir süre için yarılrsa da arzunun nesnesi olmak isteyen, görünüm ve semboller evreninin dışı, savaş alanından erilin en ilkel silahı ile sürülecektir.

Blanche De Bois, Williams'ın pek çok oyununda bulunan bir kültürel tavrı taşır; güneyli olmak. Güneylilik Amerikan seyircisi için Blanche'ı tanıdık kılar.

Belle Reve, “güzel düş”, tükenmekte olan bir mite işaret eder. Güney geleneği bir aile geleneğidir. Zaferler ve onur, aile tarihinin parçasıdır. Güneylilik doğumla elde edilen bir hak ve mirastır. Plantasyonlarda yaş am gerçek dışılığa yaklaşan bir görkem ile sürer. Güneylinin efsanesi; viskisi, atları, düelloları, kölelerin evlerine gece ziyaretleri hedonist bir tablo oluşturur. Toprak sahibi beyaz erkekler, efendiler, Southern Gentility ile donanmışlardır. Güçlü, sert, mücadeleci, onurlu, ailesine düşkün, zengin ve kibar erkek idealizasyonu; Southern Gentility'dir. Püritendir ve görünürde yüksek moral değerlerle hareket eder. Bu idealizasyonun karanlık yüzünde ise alkolik, köleci ve ırkçı, tecavüz eden, dar görüşlü, ailesi için duygusal sorumluluk taşımayan bir “efendi” bulunur.

Püritenliğin ölçüleri kadınlara daha çok uygulanır. Kadınlardan dini bir coşkuya sahip olmaları beklenir. Sadık, bakire, duyarlı ve ciddiyet duygusu gelişmiş bu idealizasyon aynı anda, maceracı, bağımsız, canlı ve flörtçü bir kişilik öngörür ki, güneylilik bölünmüş kişilik anlamına gelir. Geçmiş zaferlerin ruhu ile beslenen bu kadın ve erkekler tıpkı “Rüzgar Gibi Geçti” filmindeki kahramanlar gibi gerçekdışıdır.

Belle Reve ya da yitirilmiş düşler ölmekte olan güney mitinin topraklarıdır. Bu, eril özellikler taşıyan bir mittir. Fallik iktidarın sahibi olan beyaz, Hıristiyan erkek efendidir. Hem toprağın –üretim- hem evin hem de çiftlikte yaşayan insanların sahibidir. Kendisi gibi olmayanlar, zenciler, onun topraklarında, onun için çalışır. Buna karşılık efendi -sahip lütufkardır, yol göstericidir, cezalandırıcıdır. Evin

sahibesi beyaz, Hıristiyan kadın ise aslında yalnızca bir görünüm evreninin sahibidir. “Ev”, hizmetkarlar ve kölelerce çekip çevrilmekte, çocuklara dadılar bakmaktadır. Bu durumda kadın genç ve güzel olmak, ahlaklı olmak, kendisinden istendiğinde cinselliğini efendisine kurban etmek, duyarlı kültürlü bir hanımefendi olmak ve flört etmek dışında bir eylemde varlık gösteremez . Gerçek olmayan bir dünyada, gerçek olmayacak bir kişiliğe sahip olması beklenen bu kadınlara varolabilmeleri için tek tutanak gösterilmiştir; Bir erkeğe ait olmak ve bir arzunun nesnesi olmak. Erkekler tarafından arzulandıkları sürece “biri” olabilirler .

Güneyin iktidar sahibi, erkek ve kadınlarının dışında kalan insanlar yalnızca köleler ve hizmetkarlar değildir. Evlenememiş kadınlar, yoksul dullar, eşcinseller, fahişeler de bu düzenin “öteki”leridir. Güney geleneğinin ve püriten ahlakın çemberinin dışında kalanlar, bu soylu idealizasyonun ve yanılısamannın topraklarında ya zararsızlaştırılırlar ya da buradan sürülürler.

İlk darbeyi iç savaşta alan güney, hızla yapılanan sanayi toplumunun, değişen üretim ve ilişki biçimlerinin karşısında çözülürken dünya savaşı ile iktidarı kökünden sarsılır. Sıradan ve küçük insanların Amerikan rüyasından pay talep etmeleri ve üretim biçiminin değişmesi güneyin tarıma ve köleciliğe dayanan ekonomisinin çatlaması, miti tahtından eder. Zafer ruhu ile beslenen güney miti, yeniliği karşısında parçalanır.

Blanche Du Bois, güneyin bölünmüş kişiliğinin bir sembolüdür. Belle Reve’de ailesi ile tipik bir güney çiftliğinde yaşamıştır ve bir Southern Belle’in tüm özelliklerine sahiptir. Blanche’in dünyasında derin bir çatlak oluştu ran olay onun Allan’a aşık olmasıdır. On altı yaşında kaçarak evlendiği Allan’ın eşcinsel olduğunu, onu bir erkekle yakalayınca öğrenen Blanche, gerçekte ilk çarpışmasını yaşamıştır. Ancak aşkının yanıltılmasının intikamını alır; Allan’ın ondan yardım ve a nlayış beklediğini bildiği halde ona bir güneyli olarak gerekli yanıtı verir:

*“Bunun nedeni – dans pistinde- kendimi tutamayıp –söylememdi  
Gördüm! Biliyorum! Beni iğrendiriyorsun...” (17)*

Blanche’ın bu saldırısı bilinçli bir cezalandırma olmamakla birlik te, Püriten ahlakının sonucudur. Sığındığı tek limandan böylelikle sürülen Allan kendini vurur. Blanche ‘öteki’ni, kendini arzu etmeyi cezalandırmış ancak suçluluk duygusu ile karanlığa gömülmüştür.

Belle Reve’in yitirilişi hem Blanche’ın bireysel tarih inde bir dönüm noktasıdır hem de güneydeki yaşamın bir özeti gibidir:

*“BLANCHE, içi kağıtla dolu bir zarf çıkarır. – Tarihleri yüzlerce yıl geriye doğru giden daha bir çok kağıt var. Düşüncesiz, ileriye görmekten yoksul dedelerimizin, babalarımızın, amcalarımızın ve kardeşlerimizin dillere destan hovardalıkları yüzünden Belle Reve’i nasıl parça parça yiyip bitirdiklerini gösteren belgeler. (İçini boşaltır gibi bir gülüşle gözlüklerini çıkarır.) Stella da bilir, bütün bu hoyratça peşkeşlerden sonra ona bir bana kalan, bir evle aile mezarlığımızı da içine alan 80 dönüm kadar bir araziden başka bir şey değildi. (Zarfin içindekileri masaya boşaltır.) İşte bütün kağıtlar burda. İstedığın gibi didikle, araştır, incele. İstersen virgülüne kadar ezberle... Korkarım, hayalinde büyüttüğün o kaca Belle Reve diye, şimdi iri parmaklarının arasında tuttuğun şu eski kağıt parçalarından başka bir şey bulamayacaksın...” (18)*

Parça parça tüklenen Belle Reve yok olurken, Blanche, '6 sütunlu ev'de yoksullukla ve ölümlerle yaşar. Tükenecek sanılan zenginlik, ebedi sanılan yaşam geçmişe karışırken bu çöküş Blanche'in her şeyini yitirmesine neden olur. Güney'in düşsel dünyası gerçeğe, ölüm ve yoksullukla sınıılır.

*"BLANCHE. – Ben, bütün o yumrukları ben yedim, Stella. Yüziime, vücuduma. Mezarlığa doğru yollanan ölümler alayı benim gözlerimin önünden geçti. Babam, annem, Margaret, birbiri ardından o korkunç yola düştüler. Tanrı öylesini göstermesin kimseye. Tabut bulmak bile mesele oldu. Nerde ise, çöp gibi yakmak gerekiyordu onları. Sen tam cenaze törenine yetiştin, Stella. Ölüme göre cenaze töreni ne güzel şey. Cenaze törenleri sessizlik içinde geçer. Ama ölüm öyle mi? Ben onların, kimi boğuk boğuk hırıltılar halinde, kimi sayıklama gibi, bazan "Bırakma beni!" diye haykaran iniltilerini, can çekişmelerini kulaklarımla duydum. Hayatta tatmadık zevk koymamış doksanlık yaşlılar bile son nefeslerinde "Beni bırakma!" diye bağııırlar. Onları gitmekten alıkoymak elindeymiş gibi. Ama cenaze törenleri renk renk çiçekler arasında sessiz geçti. Tabutlar debdebeli idi. Baş uçlarında bulunup da onların "Bırakma beni!" diye haykırmalarını duymadıkça, geçirilen ölüm ve kalım didişmesini nasıl anlayacaksın? Senin rüyalarına bile girmeyen bu sahneleri ben gördüm... gözlerimle gördüm. Şimdi karşıma geçip bana, "Evi barkı yitirdin!" diye çıkışmak kolaydır. Bütün o hastalıkların, ölümlerin masrafları nereden çıktı santıyorsun? Ölüm ucuza mal olmuyor, Bayan Stella" Margaret'in hemen arkasından Jessi'nin*

*hastalık ve ölüm masrafları, sonra ötekiler... Azrail çadırını eşiğimize kurmuştu. Belle Reve'yi karargah seçti kendine. İşte Stella, Belle Reve böyle çıktı elimizden. Gidenlerin hangisi servet bıraktı? Geçtik servetten, bir kuruş bırakan oldu mu? Yalnız zavallı Jessi... kalan yüz doları ancak tabut masrafını karşıladı. Bu ağır külfetin karşısında benim küçücük aylığımdan gayri ne vardı?"*  
(19)

Zengin ve parlak çocukluk günlerinden sonra para için öğretmenlik yapmak ve bir aylığa mahkum olmak Blanche'ı –sıradan insanlarla aynı düzeyde yaşamak anlamına geldiğinden- incitmiştir.

Güneyli tarzı aşkın, zenginliğin, ailenin ve toprakların yitirilişi Southern Belle'in sahip olduğu her şeyin yitirilişi anlamına gelmektedir.

Güneyin fallik iktidarına ortak bir özdeş kimlikken Blanche zeminin parçalanması ile bir öteki durumuna geçer. Evini ve ailesini yitirdikten sonra bir otelde yaşamaya başlar. Allan için duyduğu suçluluk ve dayanılmaz hale gelen yalnızlığı nedeniyle karşısına çıkan her erkekle ilişki kurar. Kendi arzusunun bir nesnesi yoktur. Tek istediği erkekler tarafından isteniyor olmaktır. Güneyin kadına yüklediği bilgi temel olarak budur; gözde olmak ve arzulanmak. Bölünmüş kimlik; saygı değer, iffetli, duyarlı, kültürlü Southern Belle ve bütün erkeklerin arzuladığı flört eden, maceraperest kadın olarak belirlenir. İkisini birbirine karıştırmadan yaşamaya çalışması uzun sürmez, sonunda, çocuk yaşta biriyle beraber olunca Southern Belle'in öteki yüzü keşfedilir. Okuldaki işinden de atılan Blanche yersiz, parasız ve fahişe olarak damgalanmış, yalnız ve aşksız zeryüzündeki son sığınağına hareket eder : New Orleans'a.

New Orleans, “kozmpolit bir kent”dir. Zenciler, göçmenler, beyazlar bir arada yaşamaktadırlar. Blanche’ın geçmişindeki güney ile burası taban tabana zıttır. Sütunlu büyük evlerin yerini burada küçük, iç içe evler almıştır. Sıradan insanlar bir arada yaşamakta, büyük balolar yerine bowling salonlarına gidilmekte, beyaz erkekler üstleri başları kirlenerek çalışmakta ve Meksikalılarla poker oynamaktadır. New Orleans’ın bu kenar mahallesi çözülmüş gü neyin karşısında yapılan sanayi toplumunun ve değişen değerlerin küçük bir modelidir. Blanche için ise bir parçası olmaya çalışacağı yeni bir iktidar biçimi.

Bu yeni iktidar biçimi yeni ilişki biçimlerini de beraberinde getirmiştir. Buna rağmen “öteki” olanlar için mücadelenin anlamı değişmeyecektir; iktidar ile özdeş olmak ya da iktidarın uygulandığı öteki olmak. New Orleans’da Blanche, Allan’ın yerini alacaktır.

Williams’ın oyunun I. Tablosunda betimlediği New Orleans sokağı, üretime adanmış burjuva toplumunun yaşam yeri modelidir. Kentin bu eski mahallesinde çeşitli ırklardan gelen erkekler bedensel güçleri ile üretime katılırlarken, kadınlar da cinsellikleri ile üretimin iktidarına ortak olurlar. Blanche New Orleans’a beş parasız gelir. Bu şehirde yapabileceği hiçbir iş yoktur. Zaten o, bir “iş” yapabilecek durumda da değildir. Sığındığı ev kız kardeşinin kocasına, Stanley Kowalsky’e aittir. Üreten ve yaşamak için gerekli parayı kazanan Kowalsky’dir.

*“(iki adam köşeden görünür: Stanley Kowalsky ve mitch. Her ikisi de aşağı yukarı 28-30 yaşlarındadır. Üzerlerinde mavi iş tulumları vardır. Stanley’in ceketi kolunda ve kasaptan getirdiği kırmızı lekeli bir paket elindedir.)*

STANLEY, Mitch’e – Peki, ne dedi?

MITCH - Bize para bile verecekmış.

STANLEY - Desene, iş tıklarında.  
STANLEY, haykırır - Hey. Stella! Orada mısın?  
STELLA, tathı bir sesle - Bir daha bana öyle bağıрма. Merhaba  
Mitch.  
STANLEY - Tut!  
STELLA - nedir o?  
STANLEY - Et.  
(paketi ona atar)" (20)

Stanley Kowalsky'ı sahnede gördüğümüz ilk an, onun çalışan ve evine "et" getiren bir erkek olduğunu serimler. Mississippi'deki gibi beyaz sütunlu, büyük bir çiftlik evinin zengin efendisi olmasa da Kowalsky de kendi evinin efendisidir. Güneyli sahipler gibi mirasyedi değildir ama onlar gibi gösterişe düşkündür. Stanley'in evreninde viskinin yerini bira, atların yerini arabalar almıştır. Erkek arkadaşlarına bağlılığı, kadınlara tepeden bakışı ve sahip olma duygusu ile güneyli efendilere benzemektedir.

Belle Reve'in yitirildiğini öğrenen Kowalsky'nin tepkisi onun bir kapital sahibi olma konusundaki hırsını gösterir.

"STANLEY. -Ya! Anladım, anladım. Şimdi onları bırak da şu, çiftliğin nasıl elden çıktığını dön.  
STELLA - Ha, evet.  
STANLEY -Nasıl olmuş? Kim almış? Şunu iyice bir anlayalım.  
STELLA. -Yatışuncaya kadar bu konudan söz açmamak daha iyi .  
STANLEY -Susalım ha! Kardeşin Bayan Blanche böyle ufak tefek işlerle şimdi uğraşacak halde değil!

STELLA -Öyle söyleme, Stanley. Dün akşamki halini gördün.

STANLEY. - Hım, gördüm. Peki kaçta satılmış? Kağıtları nerde?

STELLA -Kağıt filan görmedim.

STANLEY -Ohh! Ne kağıtlarını gösterdi sana, ne satış ilamı, ne hiçbir şey, ha?

STELLA. -Anlaşılan satılmamış.

STANLEY -Peki cehenneme mi gitti? Hayır kurumlarına mı bağışladı?

STELLA -Şışt, duyacak.

STANLEY. -Duysun, ne olmuş? Beni yalnız kağıtları ilgilendirir.

STELLA -Kağıt mağıt görmedim, diyorum sana. Kağıtların derdine de düşmedim.

STANLEY -Senin Napoleon yasasından haberin yok, galiba?

STELLA. -Hayır Stanley, hem haberim yok, hem olsa bile...

STANLEY -öyleyse yavrurum, dinle beni.

STELLA -Peki dinliyorum.

STANLEY. -Louisiana eyaletinde uygulanan Napoleon yasasına göre, kocaya ait her türlü mal aynen karısının, karıya ait olan mallar da aynen kocasının olur. Diyelim, benim bir arsam olsa, yahut sen bir arsaya sahip olsan...." (21)

New Orleans'daki küçük evin iktidarı Kowalsky'nin elindedir. Bu iktidar, üretim biçimi güneydekinden farklı olduğu için, Blanche'ın alışık olmadığı bir çevrede hüküm sürmektedir.

Üretim sanayiye dayanmakta ve geniş toprakları olmayan insanlar başka nesnelere üzerinden sahiplik geliştirmektedirler. Büyük çiftliklere, toprağa ve kölelere efendilik etmenin yerini, küçük çaplı işine, küçük evine, komşu, arkadaş ve eşe efendilik etme almıştır. Biçim değişse de ilişki kiler fallik iktidarın özüne uygun olarak yaşanmakta bu nedenle New Orleans'da da "öteki" olmak, dışıl olmak anlamına gelmektedir. Kowalsky, fallik iktidarın sahibidir. İlişkilerin odağındadır. Blanche'ın güneyli dünyasında, "göçmen bir öteki" olması gerek en bu adam, New Orleans'da Amerikalıdır; üreten vatandaşdır. Karısı, oğlu, erkek arkadaşları, komşuları onun merkezinde bulunduğu bir yörüngede dönerler.

Cennetkapı Kowalsky'nin topraklarıdır. Bilmediği bu topraklarda ancak bir "şeyin" sahibi ya da üretimin ortağı olduğu durumda Blanche iktidara eklenebilecektir.

Hayvanların kendilerine ait bölgeleri, kokuları ve idrarları ile sınırladıkları gibi, Kowalsky de evinin sınırlarını birası, teri ve tohumları ile belirler. Kowalsky'nin gücü üretime dayanan güçtür.

*"Her tür eril güç, üretimden gelen güçtür. İsterse kendini kadın olarak üreten kadın söz konusu olsun, kendini üreten her şey eril gücün siciline işlenir. Dişiliğin tek ve karşı konulmaz gücü bunun tersi olan baştan çıkarmadır. Baştan çıkarma üretimin gücünü geçersizleştirme dışında özgül değildir." (22)*

Kowalsky'nin topraklarında Blanche, bir başka eril gücün, güneyin, kendine öğrettiği tersinlemeye sığınır; baştan çıkarmaya. Blanche'ın arzusunun nesnesi yoktur aslında. O, başkalarının arzusunun nesnesi olmak istemektedir. Etrafındaki bütün erkeklerle flört etmektedir. Ayarttığı erkeklerin Blanche için iki anlamı vardır. Onun farkında olduğu anlamı bu yolla yalnızlığını hafifletmesi ve kendi dışıyla bağlantı kuruyor olmasıdır. Blanche'ın farkında olmadığı anlam ise, baştan çıkarma oyunu ile fallik iktidara sahip erkeğe meydan okuyarak onun topraklarında iktidara geçici bir süre için de olsa ortak olmaktır. Baştan çıkarma oyununda hiçbir gösterge kesinlik taşımadığı ve her sembol kastettiği anlamın tersine de işaret edebildiği için, hedef erkek kısırlanmaktadır. Oyunun sonunda iktidar sahibi erkek baştan çıktığında, ayartanın kesinlik göstermeyen iktidarına yenilir.

*“Dişil, baştan çıkarmadan ibaret değildir; o, aynı zamanda, erilin cinselliği temsil etmesine, cinselliğin ve hazzın tekeli elinde tutmasına meydan okur; aynı zamanda o, erilin kendi egemenlik alanını sonuna dek ve öldüresiye kullanmasına meydan okur.” (23)*

Blanche baştan çıkarma oyunu oynadığı için arzusu tersinen bir anlam taşır. O bir erkeği arzulamaz, erkekle kendisini arzulayacağı konusunda bir bahse girer. Cinsel hazzı gönderme yaparak kaçır. Bu oyun cinsel eylemdeki eril hükümdarlığa başkaldırır. Baştan çıkarma sonsuza dek sürebilecek bir oyundur. Yenen ve yenilen kesin olarak belirli değildir ve sürekli olarak yer değiştirebilir. Bu nedenle oyun sürdüğü sürece Blanche yaşayabilecektir.

Fallokrasinin indirgenmiş bir modeli olarak Cennetkayı'da, Blanche varlığını sürdürebilmek için oyuna başvurur. Fallokrasi içinde her türlü egemen eril olma özelliği taşır. Başlangıçta dişil olan da egemen olduğunda artık erildir. Üretime dayanan egemenlik sisteminde her türlü eylem bir işleve dönük olarak

değerlendirildiğinden cinsellik de üretime ve hazza yönelik bir işlev taşır. Baştan çıkarma ise işlevi kesinlenemeyen bir oyun, bir ritüeldir.

Blanche'ın yanında getirdiği tüm sahte mücevherler ve sahte kürkler, gösterişli giysiler baştan çıkarma oyununda kullandığı aksesuarlardır. Yitirmekte olduğu gençliği ve güzelliği telafi edebilmek ve uy gun atmosfer yaratabilmek için loş ışık altında yaşamaktadır. Oyununu oynayabilmek için kendine kurmaca bir dünya, kurmaca bir kişilik ve bir sahne yaratır. Bu, onun güneyden getirdiği bölünmüş kişiliğine de uygun bir yöntemdir.

Oyunun II. tablosu Blanche'ın oyuna başladığı ve bir hedef olarak Stanley'i tanımaya çalıştığı stratejik bir durumu betimler. Stanley ve Stella, Belle Reve nedeniyle tartışmışlar ve Stanley dolandırıldığına hükmederek Blanche'ın bavulunu alt-üst etmiş, sahte olduğunu anlamadığı mücevher ve kürkleri de delil kabul etmiştir. Stella dışarı çıkar. Blanche banyodan çıkar, üzerinde kırmızı saten bir sabahlık vardır.

*“BLANCHE, neşeli – Merhaba Stanley. Rahat, güzel bir banyo yaptım. Mis gibiyim, şimdi. Kendimi bambaşka bir insan duyuyorum.*

*(Stanley bir sigara yakar.)*

*STANLEY. – İyi.*

*BLANCHE, pencerelerin perdelerini çekerek. – İzin verirsen cicilerimi giyineceğim.*

*STANLEY. – Tabi, Blanche.*

*(Blanche iki oda arasındaki perdeleri çeker.)” (24)*

Blanche az önce çıplak olduğu bir mekândan, bany odan çıktığını ve bedeniyle ilgili bir eylemde bulunduğunu, yıkandığını imleyerek girer sahneye.

Hemen ardından giyineceğini belirterek önce pencerelerin perdelerini çeker, ardından da ikisini ayıran perdeyi. Perdenin ardından giyinmekte olduğunu işaretin i verir böylece.

*“BLANCHE. – Stella yok mu?*

*STANLEY. – Dışarıda, verandada.*

*BLANCHE. – Öyleyse sana bir zahmet.*

*STANLEY. – Ne imiş o?*

*BLANCHE. – Arka düğmelerim. Girebilirsin. (Stanley odalar arası perdeyi aralar girer. Öfkelidir.) Nasıl bir değişiklik var mı bende?*

*STANLEY. – İyi görünüyorsun.*

*BLANCHE. – Teşekkürler. Haydi bakalım düğme başına.*

*STANLEY. – Beceremem ki böyle şeyleri.*

*BLANCHE. – Siz erkekler öylesiniz. İpiri, ama bir şeye yaramaz parmaklarınız vardır. Sigarandan bir nefes alabilir miyim?*

*STANLEY. – Yaksana kendine.*

*BLANCHE. – Alacağın olsun!... Ne o valiz durup dururken patladı galiba!” (25)*

Stanley’i yardım etmesi için perdenin öte yanına kendi bölgesine çağıran Blanche ilk küçük zaferini kazanır. Adamın ona dokunmadan düğmeleri iliklemesi ne imkan yoktur. Bir sonraki hamle Stanley’in kendini kaba saba ve işe yaramaz hissetmesini sağlamak olur. Ancak Stanley “sigarandan bir nefes alabilir miyim” oyununa gelmez. Başkasının malına ortak olanlardan hoşlanmamaktadır. Buna karşılık Blanche valizi nin karıştırıldığının farkında olduğunu ima ederek onu yeniden köşeye sıkıştırır.

Bu diyalog, Blanche'ın Stanley'e gönderdiği işaretlerle örülüdür. Kowalsky'nin tutumu ise bu tablodan son ana dek değişmeyecektir.

*“STANLEY. – Hiçbir zaman.*

*BLANCHE. – Bir parça basit, ama minare gibi doğru, içi dışı bir erkeksin. Seni kendine çekebilecek kadının... (Belirsiz bir jestle durur.)*

*STANLEY. yavaşça – Oyunu açık kartla oynaması lazım.*

*BLANCHE. Gülümseyerek. – Evet, evet... açık kartla... Hayat kaçınmalar, şüpheler ve çekingenliklerle doldur. Bence en iyi ressam ana renkleri seçmesini bilen ve onları dobra-dobra kullanandır. Pembeden, kremden, zayıf ve çelimsiz insanlardan hoşlanmam. Geçen akşam eve geldiğin zaman, kendi kendime, “kardeşim tam bir erkekle evlenmiş.” Dedim. Tabii, bu senin için söyleyeceklerimin hepsi değildi.*

*STANLEY. gürlür – Kes şu matrak lafları!*

*BLANCHE. Elleriyle kulaklarını tıkayarak –Ouuu! (Püskürteci alır, önce kendi üzerine, sonra şakalaşır gibi Stanley'in üzerine püskürtür. Stanley püskürteci yakalar ve tuvalet masasının üzerine fırlatır. Blanche başını geri atarak güler.)*

*STANLEY. – Baldızım olmasaydın, bilirdim sana yapacağımı.*

*BLANCHE. – Mesela ne yapardın?*

*STANLEY. – Saf numarası yapma. Ne yapacağımı bilirsin.” (26)*

Blanche için Stanley elde edilemeyecek olandır. Yalnızca kız kardeşinin kocası olduğu için değil, kabalığı, sığılığı ve duyarsızlığı ile oyun için kötü bir partner olması nedeniyle de... Kowalsky kartların açık oynandığı oyunları sever, Blanche

için ise bu olanaksızdır. Yin e de iktidar baştan çıkarıcıdır. Bu yüzden Blanche için düşlenen erkek iktidar sahibi olmalıdır.

Kendi başına bir yaşam kurabilecek kadar parası ve bir işi olmayan Blanche, kendisinden hoşlanmayan kayınbiraderin evinde, perdeyle ayrılmış bir bölmede yaşamaya çalışır. Stanley'in iktidarının kullarından biri olan Mitch, Blanche için uygun bir çıkış yolu gibi görünmektedir. Stanley'in annesine bağlılığı nedeniyle alay ettiği bu adam bekar ve poker grubundaki diğer erkeklere göre daha duyarlı, incelikli bir adamdır. Blanche onu keşfedince oyunu başlatır:

*“(BLANCHE bluzunu çıkartır. Pembe ipek sutyeni ve beyaz kombinezonu ile kapı perdesinden sızan ışıkta durur. Oyun sessizce devam etmektedir.)*

*STELLA. – Söylemek istediğim ne dehadır, ne de alınındadır.*

*BLANCHE. – Peki nedir? Neresindedir? Söyle, öğrenmek istiyorum.*

*STELLA. – Sürükleyici enerjisinde. Işıktta duruyorsun, Blanche!”*  
*(27)*

Yarı çıplak ışıkta duran kadın Mitch için işaret vermektedir. Bu arada Stella, neden Stanley olmadan diğerlerin işe yaramayacaklarını açıklamaktadır. Etrafındaki insanlara yaşam veren Stanley'in sırrı “sürükleyici enerjisinde”dir. Stanley, Baudrillard'ın deyimiyle “kapitalin psişik metaforu olan libido”sunu etrafına yayarak yaşamaktadır. Fallokrasiyi biçimlendiren erilliğin Freud eliyle kutsanan libidosu, erkek libidosudur. Stella tohumları taşıyan ve erkek çocuk doğuran bir kadın olarak erildir, iktidara eklenmiştir.

Mitch, annesine bağılılığı nedeniyle diğerk erkeklerden farklı görünmektedir. Ancak hala evlenmemiş olması ve annes i öldüğünde “tanrıdan başka kimsesinin kalmayacağı”nı düşünmesi onun fallik bir anneye bağımlı yaşadığının ilk işaretleridir.

Mitch, oyunda hiç görülmeyen annesinin gölgesi ile yaşamaktadır. Otuz yaşlarındaki adam hiç evlenmemiştir ve şimdi hayatta olmaya n, bir zamanlar kendisine aşık olmuş “garip” bir kızın anısından başka bir romantik geçmiş i olmadığı anlaşılmaktadır.

“BLANCHE. – ....

(güçlülkle okur)

“Bir gün ölüm çalarsa kapımı

seni daha çok seveceğim

hayatta sevdiğimden.”

Browning’in çok sevdiğim bir sonesinden alınmış.

MITCH. – Sahi biliyor musunuz bunu?

BLANCHE. – Elbette.

MITCH. – Bunu yazanın bir de öyküsü var.

BLANCHE. – Romantik bir şey olmalı.

MITCH. – Oldukça dokunaklı bir öykü.

BLANCHE. – Ya!

MITCH. – Zavallı kız şimdi hayatta değil.

BLANCHE. – Size çok düşkün olduğunu tahmin ederim.

*Hasta insanlar derinden ve içten bağlanırlar.*

MITCH. – Tabakayı bana verirken öleceğini biliyordu. Pek garip bir kızdı. Pek tatlıydı!” (28)

Mitch, kendisini çok sevmiş bu “zavallı kız” için acıma duygusundan başka bir şey beslememiştir. Şimdi bir kadınla yakınlaşmak istemesinin nedeni de annesinin ölmeden önce oğlunu evlenmiş görmek arzusudur. Mitch, ilk bakışta, Blanche’ın da aldandığı gibi Cennetkayı’daki diğer erkeklere göre daha incelikli görünmektedir. Oysa Mitch, erilliği Stanley gibi doğrudan taşımamakla birlikte, daha tehlikeli bir şekilde, annesi dolayısıyla imlemektedir. Fallik anne de, eril sistemin taşıyıcı ve koruyucularından biridir. Mitch, bu annenin değerlerini ölçü olarak kullanmakta ve onun arzusu ile evleneceği bir kadın istemektedir.

Blanche, Mitch’den tıpkı Allan’ın kendisinden istemiş olduğu gibi yardım istemektedir. Kendisini ve geçmişini gözleyerek Mitch’e tutunmaya çalışacaktır. Onun kendisini çekip kurtarmasını, korumasını isteyecektir. Ancak Blanche’ın Allan’ın söze dökemediği yardım çağrısına sırtını dönmesi gibi Mitch de ona sırtını dönecektir.

Böylelikle Mitch belki de yaşamının tek derinlikli duygusal deneyimine sahip olur; suçluluk duygusu. Tıpkı Blanche’ın Allan için duyduğu gibi.

Mitch, Blanche için yalnızca bir sığınak değildir. O esas olarak fallik iktidarın kullarından biridir. Bu nedenle Blanche için onunla evlenmek, bir yer kazanmak, iktidara eklenmek anlamına da gelmektedir.

III. tablo, Blanche ve Stanley arasındaki savaşın patlak verdiği sahnedir. Van Gogh renkleri ile nevroitik bir atmosfer yaratılmıştır. Stanley, Pablo, Steve ve Mitch poker oynamaktadırlar. Poker, bu erkeklerin eğlencelerinden biridir. Süresiz bir oyun oluşu, rekabet içermesi ve kartların eninde sonunda açılıyor olması nedeniyle eril bir oyundur. Poker grubu, Stanley’in grubudur. Onun etrafında, onun egemenliği altında yaşayan, güçlü kuvvetli, üretici erkekler topluluğudur. Blanche, Mitch’i ayartmak için harekete geçtiğinde Stanley’e meydan okumuş olur. Önce

radıoyu açarak grubun dikkatini müziğe çeker. Stanley dışındakiler müzikten hoşlanır. Ardından Mitch'in kendisini gözetlemesine neden olduğu için oyun bölünür. Sonunda Mitch tuvalete gitmek bahanesi ile pokeri bırakır, Blanche'ın yanına gider. Böylelikle Stanley kullarından birini Blanche kaptırır. Stella'nın da Blanche tarafından etkilenmeye başladığını fark eden Kowalsky için bu, iktidarında çatlak anlamını taşımaktadır. Perdeyi açıp da Mitch'i dans etmeye çalışırken görünce önce radyoya, ardından Stella'ya saldırır. Stella'nın evi terk edip Eunice'e sığınması ile Blanche kazanmış gibi görünür. Ancak bu görünürde bir zaferdir.

Stella, aynı gece Stanley'e, yatağına geri dönecektir. IV.tablo, Stanley ve Blanche arasında gidip gelen Stella'nın, kocasının alanına geri dönüşünü vurgulayarak başlar. Parlak bir yaz sabahında Stella yataktadır. Huzurludur, dıngındır. Blanche ise uykusuz geçirdiği gecenin ardından huzursuz, giriş kapısının önünde durmaktadır. Stella evinde, yatak odasında, yat ağındadır. Blanche ise evin kapısının önünde, sokaktadır. Stella geceyi kocası ile sevişerek geçirmiştir. Blanche yabancıların evinde, korku içinde ve yalnız bir gece geçirmiştir. Stella'nın bir elinden renkli bir çizgi roman dergisi sarmakta, bir eli gebelikle belirginleşmiş karnının üzerinde durmaktadır. Blanche parmaklarını sinirli sinirli dudaklarına bastırmaktadır. İkisinin arasında, banyonun eşiğinde Stanley'in pijaması durmaktadır.

Stanley kazanmıştır. Silahı ise cinselliğidir. Ancak Blanche hayatt a kalmak için savaşmaktadır.

*“BLANCHE : Bu tip insanların en göze batan özelliği hayvansal kuvvetleridir. Ve dün gece bunun en şahane örneğini gördük. Böylesine bir erkekle yaşamının tek yolu onunla yatağa girmektir.” (29)*

Blanche'ın hayvansal kuvvetten kastettiği baskın libidodur. Kadının bunun karşısında varlığını sürdürebilmesi için fazla seçeneği yoktur aslında. Bu nedenle bir Southern Belle olarak ve Stella'nın da güneyli asaletinden bir kısıntı taşıdığını umut ederek, Stanley'in "düpedüz bir hayvan" olduğuna kız kardeşini ikna etmeye çalışır. Karısının ve Blanche'ın konuşmalarını duyan Stanley tehlikenin büyüdüğünün farkına varır. Blanche kayınbiraderinin evinden kurtulmak için tek yolun Mitch'le evlenmek olduğuna karar vermiştir. Ancak bölünmüş kişi liği gücünü zayıflatmakta, kurgu ve gerçek birbirine karışmaktadır. V. tabloda kapıya gelen genç gazeteciyi bir fahişe gibi baştan çıkarmaya çalışırken hemen ardından Mitch'e ne kadar zayıf, kırılabilir ve iffetli olduğunun işaretlerini verir.

Mitch, zayıf görünerek diğerini zayıflatmak anlamına gelen bu baştan çıkarma oyununda Blanche'a teslim olur. Ancak Stanley iktidar çemberinden birini yitirmeye razı değildir. Blanche hakkında yaptığı araştırma kadınıla ilgili gerçekleri öğrenmesini sağlar. Stanley, Mitch'e Blanche'ın Laurel'de fahişelik yaptığını ve okuldan kovulduğunu anlatır. Böylelikle aynı taburda askerlik yaptığı, beraber çalıştığı arkadaşını korur. Bu, esas olarak onun iktidarını koruması anlamına gelmektedir.

Mitch, diğer erkeklerden çok da farklı olmadığını gösterir. Blanche "annesine götürebileceği bir kadın" değildir. Mitch'in annesi bir fallik annedir ve görünmeyen varlığı en az Stanley kadar erildir. Mitch'le birlikte son umudunu da kaybeden Blanche, fantezilerine sığınır. Hala bir erkeğin onu istediğini arkadaşları ve gidecek yeri olduğunu düşler. Ancak Stanley ile girdiği alan savaşında yeniktir.

Stella'nın doğuma gittiği gece Stanley zaferini kutlar. Blanche artık bir tehlike değildir. Ancak bütün yaptıklarından sonra cezalandırılması gerekmektedir. Kadının kendine yer edinme çabası Stanley'in egemenliğini zedelemiştir ve başkasının alanına giren hayvanlar gibi bu eyleminin sonuçlarına katlanması

gerekecektir. Blanche'ın yenik, kimsesiz, yoksul ve yarı çılgın bir durumda olması Stanley'i ilgilendirmez. İktidarını tehdit eden ve bir fallus olarak Stanley'i işe yaramaz duruma getirmeye çalışan Blanche bunun bedelini öder. Stanley sonunda baştan çıkar ama onu baştan çıkararak Blanche'ın oyunu değil, zafer kazanan erilliğinin sarhoşluğudur. Kastre eden Belle yerini erilliği yücelten fahişeye bıraktığında Blanche, Stanley'in karşısında oyun oynama hakkını da yitirmiştir. Böylelikle cinselliğin özerkliği kırarak baştan çıkarma oyunu sona erer. Cinsellik eyleminde efendi erildir. Stanley de efendinin kendisi olduğunu Blanche'a gösterir. Allan'ın sonu olan fallik form, Stanley'in kurtarıcısıdır. Stanley yalnızca kendisini ve evinin düzenini değil, bağlı olduğu eril sistemin kanunlarını da korumuştur.

Cennetkapı, akıl hastanesinin kapısıdır. Blanche ora da kendine ait bir alan olduğunu rahatça düşleyebilir, istendiğini arzu edildiğini varsayabilir. Fallokrasinin tecrit ettiği diğer ötekilerle birlikte, ötekiliğinin sınırlanmayacağı ve buna rağmen yaşayabileceği tek "yer"dir akıl hastanesi.

Baştan çıkarma kendisine yönelen bütün şeytani, kötücül ve lanetli anlamları, düzene başkaldıran oyunsuluğu ile kazanmıştır. Fallik iktidarın egemenliğindeki evrende anatomi –Freud ve Darwin'in teorik üretimleriyle- "kader"dir. Tek libido, erkeğin libidosudur. Cinselleşme bedenleri birbirinden ayırır ve böylelikle fallik iktidar oluşur.

Cinsellik de bir üretim, bir işlemdir. Üretimden gelen güç ise erildir. Üreten olmayan ya da olamayan dişlilik ise egemen olan, cinselliği tekelinde tutan cinsiyete, eril'e gönderme yapandır. Her tür egemenin erillik payesini aldığı fallik sistemde, düzeni bozma ya da en azından rahat kaçırma için, dişil, baştan çıkarma oynar. Baştan çıkarma cinselliğin, üretimin gücünü geçersizleştirir. Fallik iktidara eklenenebilmenin yolu üretimden geçer. Fiziksel ya da zihinsel olarak üretime katılmak gibi erilin tohumlarını taşımak da ortaklaşmanın yolu olabilir.

İktidarın çevrelediği yaşam alanının dışında kalan öteki -dışıl, kendine bir varoluşunu sürdürebilmek için özdeş -erilin egemen olmadığı bir bölgede bulunmak durumundadır. Baştan çıkarma bir semboller evrenidir. Bu evrende egemen güç dışılıdır. Cinsel işaretler belirginleştirilip, çoğaltılır; cinselliğe yapılan göndermeler ve tüm semboller tersinebilir, kaygan ve kaypaktır. Bu belirsizlik ve dışılın fallusu işlevsizleştirilmesi gerçekliğe ve üretime tutunmuş eril için tehdit ve meydan okuma anlamına gelir. Eril'in kendisine cinsel olarak haz vermesinden kaçan dışıl, cinselliğin dışlanmış formu olarak, egemen forma üstün gelir.

Ancak baştan çıkarmanın olası sonuçlarından biri cinselliktir ve cinsel eylemde efendi erildir. Bu nedenle baştan çıkarma oyunu, sonunda evlenme gibi bir iktidar ortaklaşması olasılığı yoksa, cinsel eyleme ulaşmadan, sürebildiğince sürmelidir. Fallokrasinin esaslarından biri özel mülkiyet olduğundan, cinsel sermaye de erilin mülküdür.

Blanche güneyde bir özdeş ve erildir. Belle Reve'i yitirmesi, yoksullaşması, üretime ortaklaştığı öğretmenlikten uzaklaştırılması ile egemen konumundan ötelenir. Allan'ın yitirilmesi ile kişiliğinde oluşan çatlak, onu püriten ahlakın yargıladıklarından biri yapar. Böylece Blanche Du Bois güneyin bir metaforu olarak, üretim biçiminin değişmesi ile üstelik kendi ahlak değerlerinin baskısıyla bitimliliğin eşliğine gelir.

Blanche, Belle Reve'den New Orleans'a, tarıma dayalı üretim bölgesinden, yeni bir üretim sisteminin egemen olduğu bir bölgeye gelir. Sanayi üretimine adanmış bu yeni yerde güneyin değerleri geçersizdir. Güneyde ancak bir öteki olabilecek göçmenler burada iktidara özdeştir. "Southern Belle" ve "Southern Gentility" tarihe karışmıştır. Plantasyonların yerini küçük evler almıştır. Ancak iktidarın özü değişmemiştir. Şimdi Blanche bir ötekidir ve iktidara eklememenin

bir yolunu bulmak zorundadır. Fallik iktidarın sembolü olan Kowalsky, bask ın libidosu ile gÜneyin efendilerinden yalnızca biçim olarak farklıdır. Bir kenar mahalle olan Cennetkapı'daki ev, karısı Stella ve komşuları “onun”dur. İktidara Stanley yolu ile ortak olmayacağını anlayan Blanche baştan çıkarma oyunu ile adamın fallik gücünü geçersizleştirir, Mitch'in ve Stella'nın aklını çeler. Ancak kendini uzun süre gizleyemez. Onun bir fallik anne değil bir fahişe olduğunu öğrenen Stanley “uçurtmasının kuyruğuna teneke bağlar.”

Allan gibi geçmişi ve farklı oluşu nedeniyle bir öteki ol an Blanche da eril tarafından zararsızlaştırılır.



### 3.b. KARAKTER İNCELEME

Tennessee Williams, Blanche'ı sürgünde olduğu New Orleans'da kendine bir varoluş ve yaşam alanı oluşturmaya çalışan iki kimlikli bir karakter olarak çizer. Stanley'in evi ve çevresi "Zeitgeist" in kendini tüm zalimliği ile gösterdiği bir alandır. Stanley de evini, yaşam ve varoluş alanını aynı anda "eril egemenliği" savunmaktadır. Bu egemenliğin efendisi Stanley'dir. Stella, Mitch, Eunice, Steve ve diğerleri Stanley için "özdeş", Blanche ise "öteki" ve "dişil"dir.

Blanche karakterinin en önemli yapıtaşlarından biri "güneyli kadın" olmasıdır. "Southern Belle"; zarif, incelikli, kültürlü, cinselliğini gizli kılan, evinin düzenleyicisi, kendi gibi boyun eğen kız çocuklar ve toprakların efendisi olacak erkek çocuklar yetiştirecek olan bir hanımefendidir. Southern Belle, etrafındaki erkeklerin gözlerini kamaştırmakla birlikte saklı tuttuğu cinselliğini yalnızca efendi kocasına kurban eder. Güney'in büyük çiftliklerinde kadın, kırılğan bir "şey"dir. Erkek, "Southern Gentility"i temsil eder. Baskın cinselliği, hükmediciliği, kadınlara davranışındaki inceliği, evini ve topraklarını sahiplenmesi, kahramanlığı ile idealize edilmiştir. Bu yüceltilmiş kadın ve erkek imgeleri gerçeklikle sınılandığında kimlikler ikileşir. Kadına ve kölelerine hükmeden erkek, pamuk tarlalarında çalıştırdığı siyah kadın kölelerle ve kasabalardaki fahişelerle ilişkiye girmektedir. Evdeki hanımefendi arzudan, cinsel hazlardan arınmıştır. Bir süs eşyası olarak Southern Belle'e incellekle yaklaşan erkek için cinsellik ayrımcılık, baskı ve tohum saçıcılıktır. Kahramanlık da zafer kazanmaktır; "öteki"ni topraklarından sürmek, ezmek ya da yapıya dahil etmektir.

Güneyli kadın ise ev içindeki yaşantının; davetlerin, ağırlamaların, çocukları yetiştiren dadıların, evdeki kölelerin efendisidir. Güzel, boyun eğen, ulaşılmaz bir kurbandır. Pürüten ahlakla donanmıştır. Bedeni efendisine sunulacaktır ama hep istenen olarak kalmalıdır. Bu nedenle cinselliğini bir yandan bastırır ve kendini

arzudan uzakta tutmaya çalışırken efendisini elinde tutmak için de bunu gizli bir silah olarak kullanmayı öğrenir.

Blanche, Allan'ın aşağılayarak bir Southern Belle'in yapması gerekeni yapar. Öteki'ni güvenli ana rahminden sürer. Üstelik bunu belirgin ve kesin olarak yapmaz. Yatak odasında, evde hiçbir şey olmamış gibi davranıp bir dans pistinin ortasında onunla dans ederken, fısıltıyla, gizlice akıtır zehrini "Beni iğrendiriyorsun!" Bu hamleden sonra Allan'ın yenilgisi kendi eliyle gerçekleşir. Allan dans pistinden; insanların birlikte oldukları, heteroseksüel gizli cinselliğin bilendiği bu mekândan ayrılır ve dışarıda, tabanca ile; yine erkekliği imleyen bir araç ile kendini vurur. Blanche özdeş olarak ötekini sürmüştür ve kazanmıştır. Bir kadın duyarlı gına, cinselliğine ve inceliğine sahip olan erkek beden Southern Belle'in hadım edici anne kimliği ile öldürülmüştür.

Blanche'in güneyli hanımefendi kimliği ilk darbeyi bu olayla alır. Allan'ın ölümüyle hissettiği ağır suçluluk duygusu, ailenin yoksullaşm ası, annenin ölümü, hizmetkar-kölelerin yitirilişi, Stella'nın kaçması ve nihayetinde Belle Reve'in yitirilişi güney'in darmadağın olan değerlerinin ve püriten ahlakın öyküsüne benzemektedir. Blanche, Belle Reve'de yaşanan yoksulluk yüzünden öğretmenlik ya pmaya başlar. Edebiyat öğretmenliği yalnızca para kazanmasına yarayacak bir "iş" değildir. Bir Southern Belle olarak sahip olduğu incelik ve kültürle, bir sınıf erkek öğrenci karşısında gizil, bastırılmış cinselliğini hissettirebileceği bir erk alanıdır ay nı zamanda.

"Southern Belle" için genç erkekler henüz keskinleşmemiş erkeksilikleri ile Allan'ın yaşında ve yerinde hem de onun karşısındadırlar. Genç erkekler Allan'ın yıkımına neden olan fállık form ile yücelmişlerdir. Blanche, Allan ile birlikte arzunu n nesnesini de yitirmiştir. Borçları yüzünden "el değiştiren" Belle Reve'den, eski hayranlardan ve Southern Gentility'den geriye yalnızca onların Blanche'daki

imgeleri kalmıştır. Yeni erkek hayranlar bu içi boş ve sahte varoluşun gerçekliğini kesinleyebilecek tek koşul gibi görünmektedir. Oysa Blanche yeni hayranlar için gerekli en önemli özelliği yitirmektedir; gençliğini, güneyli hanımefendi varoluşunu sürdürebileceği alandan sürülmeye başladığını fark etmesi ve Allan için hissettiği suçlulukla yeniden seviliyor ve isteniyor olmanın tek çıkar olduğu yanılısamına tutunur.

Arzunun nesnesini yitiren Blanche kendi “ben”ine gömülür. Geçmişin hayaletleri ile çevrili, nasıl daha fazla “istenen”, “hayran olunan”, “sevilen” bir kadın olabileceği ile ilgilenir. Onun ilgisini çeken onun kimi istediği değildir. Güneyli dünyasında yalnız ve yenik bir kadındır. Cinselliğini kullanılır ve kendini şeyleştirir. Cinsellik ona haz vermese de bir an için bile olsa yalnız ve yersiz hissetmesini durdurmaktadır. Böylece hiç tanınmadıkları ya da genç öğrencileri ile ilişkiye giren Blanche yok olmamak için bildiği tek yolu kullanmaktadır. Cinsel olarak kendini kurban ederken hem erkeğin topraklarına sığınmakta hem de birinin arzusunun nesnesi olmaktadır. Blanche bir fahişe, bir erkek yakalayıcı (cock tears) olarak, tanımadığı erkekleri, tohum saçıcıları yakalamakta, yalnızlığını ve hiçleşmesini unutmaktadır.

Blanche, New Orleans’a Stanley’in evine, son sığınağı Tarantula Otelinden de sürülmüş olarak gelir. Cinselliğini kullanarak kurduğu yanılısama sarayı yıkılmıştır. “Fahişe” yüzünden “Southern Belle” bir bavul dolusu imitasyon eşya ile yeryüzündeki ana rahminden dışarı atılmıştır. Son durak, “Cennetkapı”, Belle Reve’den kaçan kız kardeşinin evidir. Blanche önce Arzu Tramvayı’na ardından da Mezarlıklar Tramvayı’na binerek ulaşır “Cennetkapı”ya.

“Della Robbia Blue” ile erkekleri hadım eden bu fahişelik anne bavulunda kırmızı sabahlıklı bir fahişe taşımaktadır. Stanley için korkutucu olan bu anne -fahişe tarafından hadım edilmektedir. Blanche bir eve, bir yere sahip olmak için bildiği tek

silahı da yanında getirmiştir. Bu silah Blanche'ın Fallokrasi içinde kullanabileceği tek kozdur; Baştan çıkarma.

• Baştan çıkarma kötücül bir büyü, şeytani bir kurgu, düzeni tehdit eden kuralları belirsiz bir oyun, anlamları her an tersine dönebilen işaret ve göstergelerin öldürücü dili, ikincilliğin yani dişilliğin gizemi, içi ve dışı bir olmayan yanılısamalar evi olarak görülmüştür. Baudrillard, dişilin gücünün baştan çıkarmanın gücünden başka bir şey olmadığını söylerken, dişil'i, "eril olanı baştan çıkararak" olarak tanımlıyor.

Anatomiyi kader olarak belirleyen Freud'un, libidoyu erkeğe bağlı olarak tanımlayan teorisi nedeniyle dişil olanın konabileceği tek yer burası.

*"Freud haklı; Aslında tek bir cinsellik, tek bir libido var: erkeğe özgü olanı. Cinsellik de bu kuvvetli ayrıncı yapıdan, fallusa, hadım edilmeye, babanın adına, bastırılmışlığa odaklanmış bu yapıdan başka bir şey değil. Ondan başka yapı da yok. Fallusa dayanmayan, engellenmemiş, damgalanmamış başka bir cinsellik hayat etmek boşuna. Bu yapının içinde dişili engelin öbür yanına geçirmeyi istemek işe yaramaz, ya yapı aynen kalır ve dişilin tamamı eril tarafından emilir ya da yapı çöker ve ne dişil kalır ne de eril: Yapının sıfır noktası." (30)*

Dişilin evrendeki yerini erili baştan çıkararak belirleyen Baudrillard'ın tutumu aslında eril olanın kökleşmiş, yaygın söylemidir. Baudrillard "baştan çıkarma"yı fallik iktidarın yıkımı olarak görmekte ve bu silahı Fallokrasi içinde dişilin tek olası hareket biçimi olarak yüceltmektedir. Ancak bu yüceltme Freud'un, Darwin'in ve tüm eril egemen söylemin dişilin ikincilleştirilmesinde kullandığı kodların aynı ile yapılmaktadır. Feminist yaklaşım da aynı nedenlerle baştan

çıkarmayı yok saymaktadır. Oysa ki “baştan çıkarmayı” hileli, gözlenmiş ve tehlikeli bir sınır aşma ritüeli, ikincil olanın gerçeği örtbas edip, görüntüyü süsleyerek ve güzelleştirerek kurban aradığı bir dişil oyunu yapan, dişilin cinselliğinden kaynaklanmaktadır. Üstelik bu oyunu öğreten ve bu tehlikeden haz alan yine erilliğin kendidir.

Dolayısıyla Baudrillard’ın belirttiği gibi, Stanley tehlikeyi bertaraf edecek ve yapıyı korumak için eril, dişilin tamamını emecektir.

Williams, aslında eril tarafından tehdit olarak kabul edilen “öteki” nin yok edilmesini anlatmaktadır. Yerinden edilmiş Southern Belle ve Allan, ikisi de aynı kudret tarafından zararsızlaştırılmışlardır. Beyaz, hıristiyan, heteroseksüel Amerikalı erkek tarafından. Etraflarına çizilen eril yaşam alanı içinde yalnızca baştan çıkarmayı silah olarak kullanabilen ve aslında eril olanın oynamaktan hoşlandığı bu oyunu yitiren insanlara acıyan seyirci-okuyucu için Blanche sonunu ne yazık ki hak etmiştir.

Oysa Blanche, Allan’a fısıldarken kadınlığının tercih edilmemiş olmasının intikamını nasıl aldıysa, Stanley de baştan çıkarma oyununun tüm tehlikelerinden zevk almış ve Blanche’in çizgiyi aşmasına asla izin vermemiştir. Bebeğin doğacağı gece Stanley’nin tohum saçıcılığının taçlanmasıdır. Erillik Blanche’a verdiği silahı kadının kendi üstüne ateşlemiştir. Stanley bir oğul sahibi olduğundan hadım edici anneden korkmasına gerek kalmamıştır. Blanche ise ne hanımefendi -anne ne de fahişedir artık. O erilin sistemine “dahil edilip” zararsızlaştırılmıştır. Blanche’a yalnızca istendiği, beğenildiği günlerin cılız hayaleti ve fantezileri kalmıştır. Savaşmasının bir anlamı yoktur; fark etmiştir ki savaşı başlatan da onu silahlandıran ve oyunu kuran da aynı erilliktir. Yenilgisi baştan bellidir.

Cennetkapı, tımarhanenin kapısıdır. Orada kendine ait bir alanı olduğunu rahatça düşleyebilir, istendiğini, arzu edildiğini varsayabilir, doktorlarla flört edebilir ve buna rağmen savaşmak zorunda kalmaz. Diğer “öteki”lerle birlikte “öteki”liğinin gerçeklikle sınanmadığı tek yere doğru hareket eder.



## 4. BÖLÜM : ROL ÇALIŞMA YÖNTEMİ

### 4.a. YORUM

Blanche Du Bois karakterinin yorumunu onun bir “öteki ve dışıl” oluşunun üzerine kurdum. Blanche’ı değerlendirirken onun “normal dışı davranış” biçimlerinin, önce güneyin dayattığı şizofrenik “Southern Belle” idealizasy onu ile, ardından da her şeyini yitirerek bir “fakir akraba” , “sığıntı” oluşu ile ilgili olduğunu gözden kaçırmamak gerektiğini düşünüyorum. Blanche yalnızca “Belle Reve”i değil aynı zamanda yeryüzündeki tek varoluş alanını, onu yaşatacak parayı, işini de yitirmiştir. Blanche “mülk”ün esas olduğu bir yaşam ve kültür ile biçilenmiş ardından bütün mülkleri elinden alınmıştır, güzelliği ve gençliği de buna dahildir. New Orleans’da mülk sahibi olmanın yolları ve mülk efendisinin yaşam biçimi değişse de Blanche için çıkış olmayacaktır.

Blanche yoksulluğu, normaldışılığı ve diğerlerine benzemiyor, onlar gibi davranmıyor oluşu ile bir ötekidir. Öteki ise fallik sistemde her zaman “dışıl”dır. Dışıl başıboş bırakıldığında bir tehdit oluşturur. Tek silahı baştan ç ikarma oyunudur. Dışıl ya iktidara eklemenecek ve erilleşecek, hem kendini hem sistemi koruyacaktır, ya da eril ve özdeş olan onu zararsız hale getirecek “kapatacaktır.” Blanche için New Orleans’da iktidara eklemenemenin tek yolu Mitch ile evlenmektir. “Kral” Stanley, kız kardeşi ile evlidir. Bu nedenle Kowalsky ile ortaklaşması olanaksızdır. Stanley’in üretime tohum taşıyıcı olarak katılmış bir ortağı vardır zaten. Blanche’ın para kazanmak için üretime doğrudan katılma, örneğin erkeklerin çalıştığı fabri kada çalışma, olanağı da yoktur. Üstelik Laurel’de çalışmayı denemiş, cinsel obsesyonu nedeni ile sürdürememiştir. Böylelikle Blanche, Mitch ile evlenmek dışında bir kurtuluş yolu göremez. Tıpkı Allan’ın kendisi ile evlenmek dışında bir yol bulamaması gibi.

Blanche'ın normal dışılığını yorumun odağına almak, daha derinde olan bir sorunu gözardı etmek anlamına gelmektedir. Bu karakterin anormal olarak sınıflandırılması, Stella'nın bütün kayıplarını cinsellikle telafi edişini, Mitch'ın anne fiksasyonunu ve korkak bir potansiyel öteki oluşunu, Stanley'in tecavüzünü normalleştirmek anlamına gelmektedir.

Tennessee Williams'ın Blanche için yarattığı yazgı bir felaketler silsilesidir. Deli gibi sevdiği kocasının eşcinselliği ve intiharı, ailesini yitirmesi ve Bell e Reve'in elden çıkışı, yoksullaşması, işten kovulması, kasabadan sürülmesi, yoksul bir akraba olarak Stella'nın evine sığınması, istenmemesi, ihbar edilmesi ve tecavüze uğraması... Normallik sınama için zorlu bir yolculuk!..

Blanche'ın baştan çıkarma oyu nu onun şeytani, ahlaksız kötücül bir cadı olarak damgalanmasına neden olmaktadır. Oysa bu bir tür meydan okuma, eril semboller evreni karşısında aciz olduğundan tek tutunma yoludur.

Blanche karakterini Eric Morris yaklaşımı ile çalışırken öncelikle zorunlukları saptadım. Zorunluklar için bulduğum seçimler ve bu seçimlerin sonuç vermesi için kullandığım seçim yaklaşımlarının doğru ve öznel sonuçlar verdiğini düşünüyorum. Belirlediğim zorunluklar ve kullandığım seçim yaklaşımı egzersizlerini tablolarla açık duruma getirmeye çalıştım. Ancak zorunlukların gereklerini bende uyandıracığını umduğum seçimler tablolarında belirtilmedi. Morris yaklaşımının temel önerilerinden olan risk alma ve fütursuzluk ilkelerini kendiliğimin çeperlerine dayanacak kadar sadakatle uyguladım. "Seçim"ler özel oldukça sonuçları öznelleşiyor ve bir oyuncunun yaratısını diğerlerinden ayıran duygusal ve duygusal coğrafya böylelikle oluşuyor. Genel ve olası olan seçimlerin herkes tarafından kabul görebileceğini bilerek "güvenli" bir yaratıcılık (!) sürecini seçmenin, yaklaşımın ruhuna aykırı olduğunu düşünüyorum. Ancak çalışırken seçimler konusunda aldığım riski, onları teze yazarak genel okumaya açmak konusunda

almıyor olmamın ve bu anlamda fütursuz davranmayışımın anlayışla karşılanacağını umuyorum.



#### 4.b. ZORUNLUKLAR VE SEÇİM YAKLAŞIMLARI

Morris yaklaşımının uygulanması için Arzu Tramvayı oyunundan Blanche karakterinin I., IV., VI. Tablolardaki tiratları seçilmiştir.

##### I. TABLO (Blanche'ın tiradı)

BLANCHE : Ben, ben, yüzüme ve bedenimin her yerine o darbeleri yiyen bendim. Bütün o ölümler! Mezarlığa doğru giden uzun cenaze alayı. Babam, annem! O korkunç yıl, Margaret! Öylesine şişmişti ki tabuta sığmadı. Çöp gibi yakılması gerekti. Sen tam cenaze törenine yetiştin, Stella. Ve cenaze törenleri ölümlerle karşılaştırıldığında güzel bile gelebilir. Cenaze törenleri sükunet doludur. Ama ölümler – öyle değildir. Bazen solukları kabadır ve bazen çığırak gibi ve bazen çığlık çığlığa yalvarırlar sana. “Gitmeme izin verme” diye. Yaşlılar bile bazen “gitmeme izin verme” derler. Sanki onları durdurabilirmişsin gibi. Ama cenaze töreni sükunet doludur. Güzel çiçeklerle ve ah onları ne muhteşem kutulara koyarlar. Eğer orada, yataklarının baş ucunda değilsen onlar “beni tut” diye bağırırlarken. Bir nefes, bir damla kan için savaş verdiklerini asla aklına getirmezsın. Rüyada bile görsen inanmazsın. Ama ben gördüm! Gördüm! Gördüm! Ve şimdi orada oturmuş, bakışlarıyla bana orayı kaybetmemize izin verdiğimi ima ediyorsun! Bütün o hastalık ve ölümlerin nasıl ödenmiş olabileceğini düşünüyorsun? Ölüm pahalıdır küçük hanım! Yaşlı kuzen Jessi, Margaret'ten hemen sonra gitti. Orakçı çadırını kapımıza kurmuştu!... Belle Reve onun karargahı olmuştu Stella! İşte elimden böyle kayıp gitti tatlım -! Hangisi bize bir servet bıraktı? Hangisi bir centlik sigorta parası bıraktı? Yalnızca zavallı Jessi tabutu için – bir yüzlük. Hepsi bu kadar Stella! Ben de okuldan aldığım sefil maaşımınla kaldım. Evet, özür dilerim! Orada öylece otur ve dik dik bana bak. Belle Reve'i kaybetmemize izin verdiğim için. Ben kaybettim. Sen neredeydin? Yatakta – Polâğınla!

TEMATİK Z.	ALTMETİN Z.	TARİHSEL Z.	YER VE ZAMAN Z.	İLİŞKİ Z.	DUYGUSAL Z.
Güneyli yaşam tarzının simgesi olan Belle Reve'in ölümü. (1)	Belle Reve'in bitimliliğe direnme süreci ve yaşamın tükenmesi. (2)	Güneyin (tarım ekonomisinin) çözülüşü	Y: New Orleans (3), cennetkapi, Kowalski'nin evi, oturma odası ve mutfak olarak kullanılan oda. Z: Mayıs akşamı.	Blanche'in kızkardeşi Stella'yı kendini kurtarmış olduğu için kiskanması. (4)	Kıskançlık, öfke, suçlama, yaşadıklarının acısını çıkartma

Anahtar Sözcükler: Ödemek, pahalı, servet, sigorta parası, yüzük, sefil maaş

TEMATİK Z.	ALTMETİN Z.	TARİHSEL Z.	YER VE ZAMAN Z.	İLİŞKİ Z.	DUYGUSAL Z.
Belle Reve'de zenginliğin tükenmesi	Yoksullaşmak ve buna duyulan öfke	Güneyin ekonomisinin çözülüşü ve güneyli efendinin yoksullaşması	Y: New Orleans, cennetkapi, Kowalski'nin evi, oturma odası ve mutfak olarak kullanılan oda Z: Mayıs akşamı	Blanche'in Belle Reve'in kaybedilişini ve yoksulluğu kabul edememesi	Öfke, suçlama, ve kızkardeşinin vicdanına saldırma

Anahtar Sözcükler: Ben, sen, kaybettim, yatakta, Polak

TEMATİK Z.	ALTMETİN Z.	TARİHSEL Z.	YER VE ZAMAN Z.	İLİŞKİ Z.	DUYGUSAL Z.
Belle Reve'den kaçan Stella'nın yeni iktidara eklememesi	Kendini kurtaran ve güvenlikte yaşayan kızkardeşe duyulan öfke.	Güney mitinin geçmişte kalması	Y: New Orleans, cennetkapi, Kowalski'nin evi, oturma odası ve mutfak olarak kullanılan oda Z: Mayıs akşamı	Blanche kendi yaşamiyla Stella'nın yaşamını kıyaslamakta ve kendisi yoksulluk, hastalık ve ölümlerle mücadele ederken, onun güvende ve kocasının yanında olmasını kıskanmaktadır.	Kıskançlık, suçlama, aşağılama, seçerek incitme.

I. TABLO Blanche'in tiradı için

Seçim Yaklaşımı	Seçim Yaklaşımı	Seçim Yaklaşımı	Seçim Yaklaşımı	Seçim Yaklaşımı	Seçim Yaklaşımı
TEMATİK Z.	ALTMETİN Z.	TARİHSEL Z.	YER VE ZAMAN Z.	İLİŞKİ Z.	DUYGUSAL Z.
Seçilen yer için: Duyum belleği	Seçim için: Duyum belleği	Seçim için: Y: Duyum belleği Z: Duyum belleği	Seçim için: Tabut Monoloğu	Seçim için: Yükleme	

#### IV. TABLO (Blanche'ın tiradı)

BLANCHE :

Böyle bir adam yalnızca hayvani güç gösterisinde bulunur. O da bunun en muhteşem örneğini sergiledi. Böyle bir adamla birlikte yaşamının tek bir yolu vardır; onunla yatağa girmek. Bu da senin görevin - benim değil!

(Sessizlik)

Bağışla beni - ama - çok avam! Nereden geldiğimizi böylesine unutmuş olamazsın Stella, onda centilmenliğin kırıntısı bile yok... Hayır! Oh, o yalnızca - sıradan! Basit - ama iyiliğe ya da tekinliğe gelince - asla. Açıkçası onda - hayvani bir şey var! Böyle söylediğim için benden nefret ediyorsun değil mi? (sessizlik) Hayvan gibi davranıyor. Bir hayvanın alışkanlıklarına sahip! Hayvan gibi yiyor, hayvan gibi hareket ediyor, hayvan gibi konuşuyor! O, henüz - insan olamamış - insanlık mertebesine ulaşamamış! Evet. Onda - maymunumsu bir şey var. Gördüğüm resimlerdeki gibi - antropoloji araştırmalarındaki! Binlerce yıl geçmiş o hep aynı - Stanley Kowalsky - taş devri kalıntısı! Ormandaki avdan eve çiğ et getiren - ve sen - sen burada - onu bekliyorsun! Belki seni dövecek, belki homurdanacak, belki öpecek! Tabii öpüşmek biliniyorsa! Gece çökecek, diğer maymunlar da gelecek! Orada, mağaranın önünde hepsi o nun gibi homurdanacaklar, döke saça yiyecekler, içecekler ve oraya buraya devrilerek, oynayacaklar! Poker gecesi! - diyorsunuz. - Bu maymunlar partisine!. Biri hırlayacak - öbür yaratık bir şey kapıp kaçacak - işte sana kavga! Tanrım! Belki insan tanrının tasarladığı insan imgesinden çok uzakta, ama Stella - kardeşim - yine de o zamandan beri bir gelişme oldu! Sanat gibi - şiir gibi - müzik gibi - o zamandan beri dünyaya yeni ışıklar doldu! İnsanın bazı türlerinde küçük de olsa incelikli duygular oluştu! Ki biz bunları geliştirmek zorundayız! Ve bunları sıkı sıkı kavramalıyız, bayrağımız gibi! Yürüdüğümüz bu karanlık yolda, nereye doğru gittiğimizi adlandıramadığımız bu karanlık yolda... Sakın - sakın bu vahşilerle bir olma!

Anahtar Sözcükler: hayvani güç, yaşamak, yatak, öpmek, karanlık yol, tekin değil

TEMATİK Z.	ALTMETİN Z.	TARİHSEL Z.	YER VE ZAMAN Z.	İLİŞKİ Z.	DUYGUSAL Z.
1. "Erişil" in baskın libidosu karşısında "dişil" in tutunma çabası. (5)	1. Blanche'in Stanley'in arzusunun nesnesi olmak istemesi ve aynı zamanda bundan korkması	1. Güneyde ancak bir "öteki" olabilecek olanın New Orleans'da "özdeş-eril" olması	Y: New Orleans, cennetkapi, Kowalski'nin evi, yatak odası Z: Yaz sabahı, erken saatler	1. Blanche a: kızkardeşiyle b: kızkardeşi üzerinden Kowalski ile ilişki kurmaktadır. a: Kızkardeşinin yerinde olmak ve Kowalski ile birlikte olmak ister. b: Kowalski'nin cinselliğinden korkar	1. Stella ile doğrudan: kıskançlık ve aşağılama. Stella dolayımı ile Stanley: baştan çıkarma arzusu, baştan çıkarmanın sonuçlarından korkma ve bu nedenle gizleme, yok sayma

TEMATİK Z.	ALTMETİN Z.	TARİHSEL Z.	YER VE ZAMAN Z.	İLİŞKİ Z.	DUYGUSAL Z.
İktidar sahibi olanı yalnız bırakma	Blanche, kızkardeşinin aklını çelerek, onu Stanley'den uzaklaştırmaya çalışır. Böylelikle Stanley'in "eril" iktidarını kırmak istemektedir. (6)	Eski ekonomik sistemde de, yenisinde de iktidarda bulunanın "eril" olması	Y: New Orleans, cennetkapi, Kowalski'nin evi, yatak odası Z: Yaz sabahı, erken saatler	a: Blanche'in Stella dolayısıyla Stanley'in cinselliğini geçersizleştirme çabası b: Stanley'i Stella'nın gözünden düşürme	Stella ile doğrudan: baştan çıkarma ve korumaya çalışma. Stella dolayımı ile Stanley: öfke ve aşağılama.

Anahtar Sözcükler: Gelişme, sanat, şiir, müzik, incelik, bayrak, centilmenlik

TEMATİK Z.	ALTMETİN Z.	TARİHSEL Z.	YER VE ZAMAN Z.	İLİŞKİ Z.	DUYGUSAL Z.
Artık "öteki"leşmiş güney değerlerinin canlı tutulmaya çalışılması	Yitik idealin savunulması	Güney mitinin ölümü	Y: New Orleans, cennetkapi, Kowalski'nin evi, yatak odası Z: Yaz sabahı, erken saatler	Stella'ya eski değerlerin karşısında Stanley'in zavallılığını göstermek	Küçük düşürme ve aşağılama.

IV. TABLO Blanche'in tiradı için

Seçim Yaklaşımı	Seçim Yaklaşımı	Seçim Yaklaşımı	Seçim Yaklaşımı	Seçim Yaklaşımı	Seçim Yaklaşımı
TEMATİK Z.	ALTMETİN Z.	TARİHSEL Z.	YER VE ZAMAN Z.	İLİŞKİ Z.	DUYGUSAL Z.
Seçim için: Etkin bellek ve ego yükseltici egzersizler.	Seçim için: Etkin bellek	Seçim için: Y: Duyum belleği Z: Duyum belleği	Seçim için: Y: Duyum belleği Z: Duyum belleği	Seçim için: Samimi paylaşım	Seçim için: Hayali monolog

## VI. TABLO (Blanche'ın tiradı)

BLANCHE : Çocuktu. Yalnızca bir Çocuk. Ben de gencecik bir kız. Henüz on altıındaydım, aşk diye bir şeyin varolduğunu yeni seziyordum. Hem de birden bire ve bütün gönül ağrılarıyla. Uzun zamandır gölgede kalmış bir şeyin üzerime aniden kör edici bir ışık tuttuğunu düşün. İşte dünya bana böyle görünüyordu. Ama ben şanssızdım. Gerçekleri göremedim. O farklıydı. Görünürde asla efemine değildi – ama - değişti, bir erkeğe yakışmayacak ürkeklik, yumuşaklık ve incelik... Benden yardım diledi. Ben anlamadım. Kaçıp, evlenip geri dönene kadar hiçbir şey anlamadım. Ancak bildiğim bir şey vardı ki onu garip bir biçimde hayal kırıklığına uğratmışım; ona yardım edememişim, söze dökemediği sıkıntısını dindirememişim; Bir bataklıktaydı – ve elle rimi tutmaya çabalıyordu. – Ama onu çekip çıkaramıyordum, ben de bataklığa doğru kayıyordum! Üstelik de bunun farkında değildim. Bildiğim tek şey ona olan sonsuz aşkımdı. Akan zamanın yıpratamayacağı bu aşk ne ona ne de bana yardım etmeye yetmiyordu. Sonra gerçekle karşılaştım. Olabilecek en kötü biçimde. Boş olduğunu düşündüğüm bir odaya aniden girerek – ki aslında boş değilmiş -, içinde iki kişi varmış... Evlendiğim çocuk ve yaşlıca bir adam, dört yıldır arkadaşlık ettiği... Daha sonra hiçbir şey olmamış gibi davrandık. Evet, üçümüz Ay Gölü Gazinosuna doğru yola çıktık. Yol boyunca içtik ve güldük. (Polka duyulur) Sonra Varsoeviana ile dans ettik! Birden bire dansın ortasında evlendiğim çocuk beni bıraktı ve gazinodan koşarak çıktı. Birkaç dakika sonra – bir silah sesi! – koşarak çıktım – Herkes çıktı – hepimiz koştuk ve göl kıyısındaki o korkunç şeyin etrafında toplandık! Kalabalıktan yaklaşıyordum. Sonra biri kolumu tuttu. “Yaklaşma, geri gel. Görmek istemezsin” Görmek? Neyi görmek?! Sonra sesler duydum. “Allan! Allan!” diye bağırarak sesler duydum. Grey revolveri ağzına sokmuş ve ateşlemiş – kafasının arkası – havaya uçmuş! Nedeni – dans pistinde – kendimi tutamayıp – söylememdi – Biliyorum! Biliyorum! Beni iğrendiriyorsun... Ve o zaman dünya üzerine tutulmuş o ışık söndürüldü. Ve bir daha asla, bir an için bile bu – bu mumdan daha kuvvetli bir ışık yakılmadı...

Anahtar Sözcükler: çocuk, farklı, efemine, ürtek, yumuşak, incelik, bataklık, yardım, anlamadım, yaşlıca bir adam

1-Geçmiş 2-Bu gün

TEMATİK Z.	ALTMETİN Z.	TARİHSEL Z.	YER VE ZAMAN Z.	İLİŞKİ Z.	DUYGUSAL Z.
1. Öteki ve dışıl olanın (Allan'ın kendi gerçeğini gizleyerek yardım istemesi.	1. Blanche'in Allan'ın yardım isteğini anlayamaması.	1. Püriten ahlakın "öteki"ni yargılaması.	Y: 1. Güney, Laurel, ev ve Moon Lake Gazinosu Z: 1. Blanche'in onaltı yaş, yaz gecesi.	1. Allan ile ilişkisi: Blanche eşcinsel olduğunu evlendikten sonra anladığı intihar eden genç kocası Allan'a derin bir suçluluk duygusu ile bağlıdır.	1. Allan için suçluluk, kendini affettirmesinin olanaksızlığı nedeniyle acı ve nesne yitimi nedeniyle acı.
2. Öteki ve dışıl olarak Blanche'in gerçeğini gizleyerek yardım istemesi.	2. Blanche'in Mitch'in kendisini anlamasını umut etmesi.	2. Ahlak sistemleri karşısında "öteki". (7)	Y: 2. New Orleans, cennetkapi, Kowalski'nin evi Z: 2. Blanche'in otuzlu yaşları, yaz gecesi.	2. Mitch ile ilişkisi: Mitch kıyıda güvenli bir liman. Blanche'in yardım istediği iktidar ortağı. (8)	2. Mitch için, gizli bir yardım çağrısı derin bir yarayı gösterme, korunma talebi ve buna rağmen kendi gerçeğini gizleme.

Anahtar Sözcükler: ben, aşk, şanssız, evlendiğim çocuk, öğrendiğim silah sesi, revolver, polka  
1-Geçmiş 2-Bu gün

TEMATİK Z.	ALTMETİN Z.	TARİHSEL Z.	YER VE ZAMAN Z.	İLİŞKİ Z.	DUYGUSAL Z.
1. Özdeş-eril olanın öteki-dişili cezalandırması. (9)	1. Blanche'in kendiyile hesaplaşması ve suçluluk duyması.	1. Püriten ahlakın "öteki"ni yargılaması.	Y: 1. Güney, Laurel, ev ve Moon Lake Gazinosu. Z: 1. Blanche'in onaltı yaşı, yaz gecesi.	1. Ölmüş olan Allan ile kurduğu suçluluk ilişkisi. (10)	1. Allan için suçluluk, acı, acıyı dindirme çabası.
2. Öteki-dişilin cezadan korunmaya çalışması	2. (Daha sonra suçluluk duyacak olan Mitch'e) yardım çağrısı.	2. Ahlak sistemleri karşısında "öteki".	Y: 2. New Orleans, cennetkapi, Kowalski'nin evi. Z: 2. Blanche'in otuzlu yaşları, yaz gecesi.	2. Mitch'e sığınma arzusu.	2. Mitch'e Allan'ı anlatırken: gizli bir yardım çağrısı ve kendi gerçeğini gizleme, çığlığını duyurmaya çalışma ve baskı altında olma, anlaşılmamaktan korkma ve gerçeğin anlaşılmamasından korkma.

Anahtar Sözcükler: gölge, kör edici ışık, görmek, mum  
1-Geçmiş 2-Bu gün

TEMATİK Z.	ALTMETİN Z.	TARİHSEL Z.	YER VE ZAMAN Z.	İLİŞKİ Z.	DUYGUSAL Z.
1. Blanche'in, Allan'in ölümlüyle arzusunun nesnesini yitirme	1.a.Allan'ın ölümlüyle Blanche'in yaşam ışığının zayıflaması b. Allan'ın gölgesinin (gizinin) gerçekliğin ışığı altında ortaya çıkışı c. Bedenin gizi	1. Güney değerlerinin çift kodlu idealleri	Y: 1. Güney, Laurel, ev ve Moon Lake Gazinosu Z: 1. Blanche'in onaltı yaş, yaz gecesi	1. Allan'ın karanlığının Blanche'in karanlığına dönüşmesi	1. Gerçek karşısında: Allan için suçluluk, aldanmışlık ve kırınlık
2. Blanche'in, Mitch'in arzusunun nesnesi olmak istemesi. Böylelikle dişil ve eril yer değiştirmeleri ve arzusunun ölümlü	2.a. Blanche'in gölgesini gizlemek için alacakaranlığa saklanması b. Bedenin gizi	2. New Orleans'da oluşan yeni ahlakın çift kodlu değerleri	Y: 2. New Orleans, cennetkapi, Kowalski'nin evi Z: 2. Blanche'in otuzlu yaşları, yaz gecesi	2. Kendini gizleyerek Mitch'le yaşayabileceği umuduna kapılması	2. Gerçek karşısında: a. yardım isteme, korku, kırınlığını baştan çıkarma için kullanma b. Gerçekten korkmak ve aldatma

VI. TABLO Blanche'in tiradı için

Seçim Yaklaşımı	Seçim Yaklaşımı	Seçim Yaklaşımı	Seçim Yaklaşımı	Seçim Yaklaşımı
TEMATİK Z.	ALTMETİN Z.	TARİHSEL Z.	YER VE ZAMAN Z.	İLİŞKİ Z.
Seçim için: İncinebilirlik egzersizleri.	Seçim için: İncinebilirlik egzersizleri.		Seçim için: Y: Duyum belleği Z: Duyum belleği	Seçim için: Samimi paylaşım.
				Seçim için: Hayali monolog.

## KARAKTER ZORUNLUĞU

**FİZİKSEL :** Blanche Du Bois, otuzlu yaşlarını sürdürmektedir. Gençliği ve güzelliği solmaya başl amıştır. Bir “Southern Belle” olarak yetiştirildiğinden konuşması incelikli, hareketleri seçilmiştir. Baştan çıkarma oyunu oynadığında cinselliğini kullanışı bedenini etkiler.

**DUYGUSAL :** Blanche, kırılgan bir duygusal yapıya sahiptir. Duyarlıdır ve çabuk incinebilir. Kendi dışındaki evrenle ilişkisi zayıftır ve bu özelliği onu zaman zaman bencil kılmaktadır. Blanche’ın duygusal dengeleri psikolojik durumunun derin etkilerini taşımaktadır.

**ENTELEKTÜEL:** Blanche bir “Southern Belle”in tüm kültürel özelliklerine sahiptir. Zevkleri ve estetik algısı güneyli aristokrat değerlerle biçimlenmiştir. Sanatla içselleşmiş bir bağı bulunmaktadır. Zekidir ve iyi bir eğitim almıştır.

**PSİKOLOJİK :** Sahip olduğu her şeyi, Belle Reve’i, ailesini, kocasını, işini yitirmiş olan Blanche’ın psikolojisinin en önemli özelliklerinden biri geçmişe ve düş dünyasına kaçması, giderek kurgu ve gerçeği birbirine karıştırmasıdır. Allan’ın ölümü Blanche için ağır bir travma olmuştur. Genç kocasını idealize edişinin ve tutkusunun bedelini onun eşcinsel olduğunu görerek ödemiştir. Allan’ın ölümünden kendisini sorumlu tutan Blanche için “suçluluk duygusu” yaşamını belirleyecek bir cinsel obsesyona da neden olur. Allan’ın ölümü ile arzusunun nesnesini yitiren Blanche ağır bir depresyon yaşamaya başlar. Julia Kristeva’nın tarifıyla utanç verici kaybın yerine geçen bir boşluk oluşur. Depresif davranış bu boşluğun içinde gelişir. Artık arzu edemeyen, bu nedenle kendi dışına çıkma deneyimi kırılan Blanche “yalnız olmamak” için kendini tehlikeye atar . Blanche, bir dişil depresyon yaşamaktadır ve Kristeva, depresyondaki kadın için erosun delirtici olduğunu

belirtmektedir. Bu durumda kadın erkekleri kendine oyuncak ve narsizmine ayna yapabilir. Suçluluğunu hafifletmek, yalnızlıktan kurtulmak, Allan'ın boşluğunu doldurmak için çoğunluğunu çocuk yaşta olanların oluşturduğu bir çok erkekle birlikte olur.

Blanche'in suçluluk duygusunu yalnızca Allan'ın ölümü beslemez: Belle Reve'in kaybı ve karşısına çıkan her erkekle birlikte olması da ağır bir çatışma yaratır. Güneyli kişilik idealizasyonunun içerdiği şizofrenik yapıdaki çatlak böylelikle derinleşir. Güney hem iffetli, sadık dinsel coşku taşıyan, kültürlü, duyarlı, kırılğan hem de efendinin eşi olabilmek için flört eden baştan çıkarıcı bir kadın imgesi tasarlamıştır. Bu çifte kodlamanın sonucu olarak kadın, kaçınılmaz şekilde bölünmektedir. Kendi gerçeğini gözleyerek yaşamaya çalışan Blanche, alkole, cinselliğe ve düş dünyasına kaçar. Gerçeklikle ilgili son umudunu yitirdiğinde dış dünyayla arasındaki uçurum derinleşir. Stanley'in tecavüzü ile kapılarını gerçekliğe tamamen kapar. "Yabancıların inceliğine" sığınmaktan başka çaresi kalmamıştır.

Karakter zorunluğu için iki temel seçim yapılmıştır. Bu seçimler: duyum belleği ve alt kişilik egzersizleri ile çal ışılmıştır.

## SONUÇ

Tezde, bir oyunculuk yaklaşımı olarak, Eric Morris tasarımı incelenmiştir. Tez, “rol yapma” geleneğinin karşısına “olma” kavramını getiren bu yaklaşımı tanıtmaktadır. Yaklaşımın, Stanislavsky ve Strasberg öncülerinin karşısındaki durumunu tartışmaktadır. Örnek bir uygulama olarak, Tennessee Williams’ın Arzu Tramvayı oyunu incelenmiş ve Blanche Du Bois karakteri Morris yaklaşımıyla çalışılmıştır.

Tezin sonucunda genel olarak görülenler şunlardır: Oyuncunun bir yaratıcı sanatçı olabilmesinin önkoşulu, kendiyle bağlantı kurabilmesi ve bunu özgürce ifade edebilmesidir. Morris yaklaşımı, kendiyle bağlantı kurma teknikleri, gerilim ile başa çıkma, karakteri yapılandırma önerileri ile oyuncunun sahnedeki performansını, tahmin edilebilir ve klişe olmaktan çıkarmaktadır. Yaklaşım, tiyatro ve sinema oyunculuğunda oyuncuyu kişisel ve özgün kılmakta, yaratıcılığın engellerini kaldırmaktadır.

Gerçekçi oyunculuk, bir oyuncu ile bir rol arasındaki mesafenin yaratıcılık ve ifade teknikleri kullanılarak yakınlaştırıldığı bir sürece temellenir. Metnin zorunlukları ile belirlenmiş olan oyun kişisi sahnede varolabilmek için kendisini yaşatabilecek bir bedene gereksinir.

Bir başkası olmak ya da bir başkasını gerçek kılmak, kurgusal alandaşizofrenik bir uğraşa dönüşebilir. Kimi kez de oyunculuk, duyguların olası ifadelerinin taklidi ile uğraşan bir zanaat olma tehlikesi ile karşı karşıya kalır. Oysa oyunculuğu sanat kılan esas özellik, yaratıcılıktır. Yaratıcılık -tıpkı diğer sanatlar için olduğu gibi- ifade teknikleri ile biçimlendirildiğinde oyuncunun arkaik oynama dürtüsünü sanat haline getirir. Sanatçı, kendi ile, yaşam ile kurduğu ilişki kadar

özgündür. Bu ilişkilerin kendisinde uyardığını ifade edemeyen, farkındalığı gelişmemiş bir oyuncunun bir başarısını keşfetmesi ve ifade etmesi beklenemez.

Morris yaklaşımı kuşkusuz bu bağın gerekliliğine işaret eden tek tasarım değildir. Ancak oyuncunun kendini ifade etme deneyiminde engelleri ortadan kaldırma ve bağımsız bir yaratıcı olarak bir kurgusal kişiliği gerçekliğe yaklaştırmada önemli bir sistemdir.

Morris yaklaşımı “fazla psikolojik” ve bu nedenle de tehlikeli olarak da değerlendirilmektedir. Söz konusu tasarım eğitimde kullanılan bütün tasarımlar gibi yetkin bir eğitmenin tasarrufu altında kendisi de eğeri bulabilir. İnsanın kendi ile bağlantı kurmasının “tehlikesi” ironik bir kaçınma davranışıdır. Oyuncu eğitimi bir yaratıcı sanatçı eğitimi olarak değerlendirildiğine göre, bu kaçınma ve güven arayışı yaratıcılık kavramının kendisi ile çelişmektedir.

Oyunculuk eğitimi Türk Tiyatrosunun önemli sorunlarından biridir. Oyunculuk eğitmenlerinin bütünlüklü bir sistem yerine bireysel deneyimlerinden yararlanıyor olması da oyuncululuğu kaygan bir zemine taşımakta ve içerdiğinden çok daha göreceli bir değerlendirmeye itmektedir.

Tek tip oyuncu yetiştirmek tiyatro sanatını hiçleyecek bir eylemdir. İfadenin kişiselleştirilebilmesi ve özgünleştirilebilmesi yaratıcılığın önündeki engellerin kaldırılmasıyla mümkündür. Morris yaklaşımı bir oyuncunun ebediyen etrafını çevirecek bir kurallar bütünü ya da egzersizler yığını değildir. Bir sanatçı olarak oyuncu, tasarımı kendine uygun bir şekilde işletebilir, dönüştürebilir, değiştirebilir. Sistemin taşıdığı esneklik varlık amacını bütünlüklü.

Morris oyunculuk yaklaşımı Stanislavsky'nin geliştirdiği Method oyunculuğunun eksik halkasını tamamlamaktadır. Sistem profesyonel oyuncuların

“bir karakter yaratma” uğraşında yol gösterici olduğu kadar oyunculuk eğitiminde de öğrencinin yaratıcılığının biçimlendirilmesinde olumlu sonuçlar vermektedir.



## ÖZET

Stanislavsky'nin oyunculuk yaklaşımı, 1931 yılında New York'ta Group Theatre'nin kurulmasıyla, Amerika Birleşik Devletleri'nde tanınmıştır. Bu topluluk, yöntem ve model olarak Moskova Sanat Tiyatrosu'nu seçmiştir. Ayrıca 1923 ile 1930 yılları arasında, Stanislavsky'nin oyuncularından Richard Bolovslaky ve Maria Ouspenskaya'nın, American Laboratory Theater'ı yönetmesi de Stanislavsky yaklaşımına yaygınlık kazandırmıştır. Burada eğitim gören öğrencilerden bir çoğu, Amerikan tiyatrosunu önemli derecede etkilemişlerdir; Stella Adler, Lee Strasberg, Harold Clurman bu okulun öğrencileridir.

Önce Group Theater'da, ardından da Actors Studio'da oyunculuk eğitimi veren Strasberg, "method oyunculuğu" denilen bu yaklaşımın Amerika Birleşik Devletleri'ndeki öncüsü olmuştur. Stella Adler ve Harold Clurman da, Strasberg gibi, Group Theater'da ve Actor Studio'da bu yöntemle çalışmışlardır. Stella Adler'in, New York konservatuarında "method"u kendince yorumlayarak öğretmesinin ardından, yaklaşım pek çok eğitimci tarafından tartışılmış ve yorumlanmıştır. Ancak "method"un Amerika'daki uygulamaları, oyunculuk eğitiminde taraftar bulduğu kadar muhalif de bulmuştur.

Morris, "method"un uygulanmasındaki zorlukların eksik bir halkadan kaynaklandığını ileri sürmektedir. Bu halka, oyuncunun kendisiyle bağlantı kurmasının sağlayan bir hazırlık sürecidir. Yaklaşımın odağı, "rol yapma"nın karşısına konmuş olan "olma" kavramıdır. Oyuncuların, duygularını harekete geçirebilmek, bir karakteri yapılandırabilmek, seçimleri işe yarar kılabilmek için verdikleri ağır mücadeleyi bir kör dövüşü süreci olmaktan çıkarıp, yaratıcılığın önünde duran engellerin aşıldığı bir süreç önerilmektedir. Hiçbir yaklaşım, yeteneğin kullanımı ve yaratıcılık konusunda büyülü bir anahtar değildir. Ancak oyuncunun bir yaratıcı sanatçı olabilmesinin önkoşulunun kendi ile bağlantı kurabilmesi ve bunu özgürce

ifade edebilmesi için tasarlanmış bu yaklaşım, sorular soran pek çok oyuncunun yolunu açacaktır.

Bir yaklaşımın tamamıyla işle yip işlemediğine, onun tüm gereklilikleri yerine getirildikten sonra karar verilebilir. Kendiyle bağlantı kurabilen bir oyuncu, bu yaklaşımın güven veren işçilik teknikleriyle çalıştıktan sonra elbette kendine özgü olan bir gelişme süreci yaşayacaktır. Bu yaklaşım, oyunculuk eğitiminde kullanılması gereken önemli bir kaynaktır. Ülkemizin oyunculuk okullarında, oyuncu - öğretmenlerin deneyimlerinden yararlanılan bir eğitim anlayışı hakimdir. Bunun sonucu olarak, ister istemez, oyuncu-öğrenciler kendine özgü olmak ve bir karakter yapılandırabilmek için şanslarına ve sezgilerine güvenmek durumunda kalmaktadırlar. Bütünlüklü bir yaklaşımın kullanılmaması, oyunculuk öğrencilerini, tıpkı pek çok profesyonel oyuncu gibi, olasılıkların ve günlük duygusal yaşamlarının ellerine terk etmektedir.

Morris yaklaşımı profesyonel oyunculukta kullanıldığı kadar oyunculuk eğitiminde de kullanılabilir. Yaşamın ve insanın ifadesi olan oyunculuk sanatı, diğer sanatlarda olduğu gibi, kendine özgülük ve yaratıcılıkla biçimlendirilme k durumundadır. Bu koşul ancak sanatçının kişisel olması ve yaşama özgün bir duyarlık ve farkındalık ile yaklaşmasıyla olasıdır.

## EKLER

1. Thomas E. Porter “Myth and Modern Drama” eserinde plantasyon mitosunun genel ayrıntılarının Amerikan kültüründe çok iyi bilindiğini belirtmektedir. Büyük, beyaz, altı sütunlu ev, etrafında dönümlerce bahçe, bahçenin periferinde köle kulübeleri ve ardından büyük pamuk plantasyonları, güneydeki genel yerleşim biçimidir. Büyük evin sahibi olan erkek, “efendi”dir. Şövalye erdemlerine ve asilzade günahlarına sahip olan bu efendiler, gösterişli, yürekli, heybetli, cesur, kibar ve ateşli aşıklar olarak idealize edilmişlerdir. Büyük beyaz evin hanımı ise mükemmel olduğu kabul edilen örnektir. Oğullar ve kızlar anne -babalarını taklit ederler. Plantasyondaki hayat, bahçe partileri, kıyafet baloları, ziyaretler ile kolay ve neşeli görünür. Efendi zaman zaman atla topraklarını gezmeye çıkar. Evin hanımı hizmetkarlarını incelikle idare eder. Genç erkekler ve hanımlar zamanlarını oyun oynamakla ve flörtle geçirirler. İç savaştan önceki günlerde (Antebellum days) güneyli olmak diğerlerinden farklı olmak anlamına gelir. (31)

2. Felicia Hardison Londré “Belle Reve” tamlamasının Fransızca kurallarına uygun olmadığını belirtmektedir. Fransızcada “Rêve” kelimesinin rüya anlamına geldiğini ve bu kelimenin başına gelebilecek güzel anlamındaki sıfatın “beau” olabileceğini dile getirir. Böylelikle eğer “Belle” kullanılacaksa o zaman arkadan gelen isim ancak “rive” olabilecektir. Londré’ye göre “Belle Reve” tamlamasındaki bu deformasyon, Blanche’ın ailesinin maddi durumunun bozulmasının bir sembolüdür. (32)

3. W. Kenneth Holditch “The Broken World: Romanticism, Naturalism in A Streetcar Named Desire” makalesinde oyundaki New Orleans imgesini çözümler. Bu kent, çift yüzlüdür. Holditch parlak ve güzel bir yer gibi görünen kentin bütün binalarının böcek ve sinek dolu olduğunu, çürüme, yozlaşma ve tenin günahları ile örüldüğünü belirtir. (33)

4. William Kleb “Marginalia: Streetcar, Williams and Foucault” başlıklı makalesinde Blanche’ın, Stella’ya geçmişi hatırlattığını dile getirir. Bu geçmiş, hastalık ve ölümlerle eşanlı hale gelmiştir. “Blanche, Stella için ne ifade ediyor?” sorusuna Kleb “alkolizm, histeri, cinsel uçukluk ve tatsız psikolojik bir miras” yanıtını vermektedir. Blanche, Stella için yalnızca evliliğine yönelik bir tehdit değil, bebek Kowalski için de bir tehlikedir. Bu nedenle Stella, ailesini bu hastalıklı akrabalık ilişkisinden korumak zorundadır. (34)

5. W. Kenneth Holditch “The Broken World: Romanticism, Naturalism in A Streetcar Named Desire” makalesinde bu oyunun fallusun ve heteroseksüel arzusunun yasası ile yönetilmekte olduğu saptamasını yapar. (35)

6. Bert Cardullo “Birth and Death in A Streetcar Named Desire” makalesinde Stanley ve Blanche’ın iktidar savaşına dikkat çekmektedir. Bu savaş benzerliklerinin beslediği düşünülebilir. İkisi de Stella ve Mitch’i kendilerine isterler, viskiyi paylaşırlar, başkalarının gözü önünde soyunup giyinirler, banyo için tartışırlar. (36)

7. Michel Foucault Deliliğin Tarihi’nde toplum düzenini tehdit edenlerin; fakirlerin, işsizlerin, hastaların, delilerin, zührevi hastalık taşıyanların, homoseksüellerin, fahişelerin, dini suç işlemiş olanların, zina yapanların, günahkarların, ahlak sızların, serserilerin, aile düzenini bozanların (gürültücü kadın, evden kaçan oğlan, çok okuyan kız), kısacası toplumun istediği gibi hareket etmeyenlerin akıl dışı hareket ettiklerinin kabul edildiğini ve toplumsal anlaşmayı bozdukları için “kapatıldıkları” belirtir. Böylelikle “öteki” dışarıda bırakılmaktadır. “Öteki”, “özdeş”i tehdit eder. (37)

8. Thomas E. Porter “Myth and Modern Drama” eserinde Mitch karakterini “Southern Gentleman Manqué” (yetersiz centilmenlik) koduyla

tanımlamaktadır. Mitch, Bl anche'a sempati duymakta, saygılı davranmakta, ama onu anlamamaktadır. Mitch iki dünya arasında kalmış bir karakterdir. Annesine olan bağımlılığı, ölen ilk aşkı ve güneyli idealine olan hayranlığı ile diğer poker oyuncularını arasında patetik bir figürdür. Mitch aynı zamanda güneyli kadının kuzeyli erkeği baştan çıkarması idealine karşılık gelmektedir. Stanley'in tekin olmayan dünyasında Blanche, güvenliği için kendine daha yakın bulduğu Mitch'e yönelir. (38)

9. William Kleb "Marginalia: Streetcar, Williams and Foucault" başlıklı makalesinde "öteki" ile "özdeş" arasındaki efendi -köle ilişkisinin Stella-Blanche, Mitch-Blanche ve Stanley-Blanche ilişkilerinde gözlemlenebildiğini belirtmektedir. Kleb'e göre Stanley, Blanche'ın "öteki"liğinin altını sık sık çizer ek kadının efendi olması ihtimalini engeller. Stanley, Foucault'nun tarif ettiği "kral" figürüne tipik bir uygunluk göstermektedir. Stanley "özdeş"i elinde tutmaktadır, "öteki"ni ise "kapatacağı". Blanche'ın akıl hastanesine gönderilmesi, tehditin ortada n kalkması anlamına gelmektedir. Blanche'ın yenilgisi, "akıldışı"nın yenilgisidir. Güvenlik, istikrar ve ailenin kutsallığı zafer kazanır. Stanley, Blanche'ı "kapatarak" cezalandırır. Ancak kadın da onu bir cinsel suçluya dönüştürür. Stanley'in içine "öteki"ni eker. (39)

10. Laurlyn J. Harris "Perceptual Conflict and the Perversion of Creativity in A Streetcar Named Desire" adlı makalesinde Blanche'ın, Allan'la yaşadığı ilişkiyi incelemektedir. Yazar, "Yirminci yüzyılın ikinci çeyreğinde yaşayan onaltı ya şındaki bir genç kız o zamanların tabusu olan eşcinselliğin psikolojisi hakkında ne bilebilirdi? İdealize etmiş olduğu kocasının kendisini değil de bir erkeği tercih ettiği gerçeğiyle yüzleştiği zaman nasıl bir tepki verebilirdi?" sorularını sorar. Blanche 'ın "ideal aşk fantazisi" gerçekdışıdır. Blanche'ın Allan'a olan tutkusu ve ona yüklediği gerçekdışı mükemmellik, genç erkeğin belirsiz erkekliği üzerinde baskı yaratır. Blanche, Allan'ın ölümünden hiç durmadan kendini suçlar. Aslında Allan, Blanche'a

yaklaşırken yeryüzünde sığınabileceği bir yer aramaktadır. Daha sonra Blanche de Mitch'den aynı şeyi talep edecektir. (40)



## NOTLAR

- (1) Konstantin Stanislavsky, Bir Aktör Hazırlanıyor, Çev: Suat Taşer (Ankara: Dost Yay., 1988), sf. 26,27.
- (2) a.g.y sf. 117.
- (3) Lee Strasberg, Strasberg at the Actor's Studio: Tape Recorded Sessions, (New York: Theater Communications Group, 1991), sf. 25.
- (4) a.g.y sf. 56.
- (5) Eric Morris ve Joan Hotckins, Rol Yapmayın Lütfen, Çev: İpek Bilgin, (Ankara: Dost Yay., 1998), sf. 21.
- (6) Eric Morris, Irreverent Acting, (A Spelling Publication, 1985), sf. 3.
- (7) Eric Morris ve Joan Hotckins, Rol Yapmayın Lütfen, Çev: İpek Bilgin, (Ankara: Dost Yay., 1998), sf. 17-18.
- (8) a.g.y sf. 169.
- (9) Eric Morris, Irreverent Acting, (A Spelling Publication, 1985), sf. 38.
- (10) a.g.y sf. 43.
- (11) Eric Morris, Acting From the Ultimate Consciousness, (Los Angeles, CA: Ermor Enterprises, 1988) sf. 153.
- (12) J. Devlin, Conversations with Tennessee Williams, (University Press of Mississippi, 1977), sf. 286.
- (13) a.g.y sf. 128.
- (14) Jack Tharpe, A Tribute, Tennessee Williams, (University Press of Mississippi, 1977), sf. 87.
- (15) a.g.y sf. 88.
- (16) Jean Baudrillard, Baştan Çıkarma Üzerine, Çev: Ayşegül Sönmezay, (İstanbul: Ayrıntı Yay., 2001), sf. 17.
- (17) Tennessee Williams, A Streetcar Named Desire, (New York: New Directions Books, 1947), sf. 109.

- (18) Tennessee Williams, Arzu Tramvayı, Çev: Halit Çakır, (Ankara: M. E.B. Yay., 1965), sf. 57-58.
- (19) a.g.y sf. 21-22.
- (20) a.g.y sf. 7.
- (21) a.g.y sf. 27-28.
- (22) Jean Baudrillard, Baştan Çıkarma Üzerine, Çev: Ayşegül Sönmezay, (İstanbul: Ayrıntı Yay., 2001), sf. 23.
- (23) a.g.y sf. 32.
- (24) Tennessee Williams, Arzu Tramvayı, Çev: Halit Çakır, (Ankara: M.E.B. Yay., 1965), sf. 31.
- (25) a.g.y sf. 32.
- (26) a.g.y sf. 34, 35.
- (27) a.g.y sf. 45.
- (28) a.g.y sf. 48.
- (29) a.g.y sf. 64.
- (30) Jean Baudrillard, Baştan Çıkarma Üzerine, Çev: Ayşegül Sönmezay, (İstanbul: Ayrıntı Yay. , 2001), sf. 15.
- (31) Thomas E. Porter, Myth and Modern Drama, (Detroit: Wayne State University Press, 1969), sf. 157.
- (32) Felicia Hardison Londre, Tennessee Williams, (Cambridge University Press, 1997), sf. 58.
- (33) W. Kenneth Holditch, "The Broken World: Romanticism, Naturalism in A Streetcar Named Desire", Confronting Tennessee Williams' A Streetcar Named Desire: Essays in Critical Pluralism, (Wesport: Greenwood Press, 1993), sf. 149.
- (34) William Kleb, "Marginalia: Streetcar, Williams and Foucault", Confronting Tennessee Williams' A Streetcar Named Desire: Essays in Critical Pluralism, (Wesport: Greenwood Press, 1993), sf. 31-42.

- (35) W. Kenneth Holditch, "The Broken World: Romanticism, Naturalism in A Streetcar Named Desire", Confronting Tennessee Williams' A Streetcar Named Desire: Essays in Critical Pluralism, (Wesport: Greenwood Press, 1993), sf. 140.
- (36) Bert Cardullo, "Birth and Death in A Streetcar Named Desire", Confronting Tennessee Williams' A Streetcar Named Desire: Essays in Critical Pluralism, (Wesport: Greenwood Press, 1993), sf. 184.
- (37) William Kleb, "Marginalia: Streetcar, Williams and Foucault", Confronting Tennessee Williams' A Streetcar Named Desire: Essays in Critical Pluralism, (Wesport: Greenwood Press, 1993), sf. 31-42.
- (38) Thomas E. Porter, Myth and Modern Drama, (Detroit: Wayne State University Press, 1969), sf. 167, 168.
- (39) William Kleb, "Marginalia: Streetcar, Williams and Foucault", Confronting Tennessee Williams' A Streetcar Named Desire: Essays in Critical Pluralism, (Wesport: Greenwood Press, 1993), sf. 43.
- (40) Laurlyn J. Harris, "Perceptual Conflict and the Perversion of Creativity in A Streetcar Named Desire", Confronting Tennessee Williams' A Streetcar Named Desire: Essays in Critical Pluralism, (Wesport: Greenwood Press, 1993), sf. 60.

## KAYNAKÇA

- ADLER, Alfred, Psikolojik Aktivite (Üstünlük ve Toplumsal İlgisi), Çev: Belkıs Çorakçı, İstanbul: Say Yay., 1993.
- BAUDRİLLARD, Jean, Baştan Çıkarma Üzerine, Çev: Ayşegül Sönmezay, İstanbul: Ayrıntı Yay., 2001.
- \_\_\_\_\_, Simulakrlar ve Simulasyon, Çev: Oğuz Adanır, İzmir: Dokuz Eylül Yayınları, 1998.
- \_\_\_\_\_, Foucault'yu Unutmak, Çev: Oğuz Adanır, İzmir: Dokuz Eylül Yayınları, 1998.
- \_\_\_\_\_, Üretimin Aynası ya da Tarihi Materyalist Eleştiri Yanılsaması, Çev: Oğuz Adanır, İzmir: Dokuz Eylül Yayınları, 1998.
- BENEDETTİ, Jean, Stanislavski, London: Methuen, 1998.
- CANDAN, Aşın, 20. Yüzyılda Öncü Tiyatro, İstanbul: Yapı Kredi Yay., Yaşayan Drama Tiyatro Dizisi: 15, 1994.
- CASSİNER, Ernst, İnsan Üstüne Bir Deneme, Çev: Nejla Arat, İstanbul: Remzi Kitabevi Yay., 1980.
- CÜCELOĞLU, Doğan, İnsan ve Davranışı, İstanbul: Remzi Kitabevi Yay., İkinci Basım, 1994.
- \_\_\_\_\_, İnsan İnsana, İstanbul: Altın Kitaplar Yay., İkinci basım, 1980.
- CRANDELL, George W., Tennessee Williams: A Descriptive Bibliography, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1995.
- ÇALIŞLAR, Aziz, Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü, İstanbul: May Yay., 1980.
- \_\_\_\_\_, 20. Yüzyılda Tiyatro, İstanbul: Mitos-Boyut Yay., Tiyatro Kültür Dizisi: 5, 1993.
- DANOVAN, Josephine, Feminist Teori, Çev: Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılar, İstanbul: İletişim Yayınları, Politika Dizisi, 2001.

- FİSCHER, Ernst, Sanatın Gerekliliği, Çev: Cevat Çapan, İstanbul: Payel Yay.,  
Sanat Kuramı Kitapları: 14, Sekizinci Basım, 1995.
- FOUCAULT, Michel, Entelektüelin Siyasi İşlevi, Çev: Işık Ergüden, Osman Akınbay, Ferda Keskin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, Seçme Yazılar 1, 2000.
- \_\_\_\_\_, Klasik Çağda Deliliğin Tarihi, 1. Cilt, Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: İmge Kitabevi Yay., 1992.
- \_\_\_\_\_, Özne ve İktidar, Çev: Işık Ergüden, Osman Akınbay, İstanbul : Ayrıntı Yayınları, Seçme Yazılar 2, 2000.
- FROMM, Erich, İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri, 1. Kitap, Çev: Şükrü Alpagut, İstanbul: Payel Yay., İkinci Basım, 1993.
- \_\_\_\_\_, İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri, 2. Kitap, Çev: Şükrü Alpagut, İstanbul: Payel Yay., İkinci Basım, 1995.
- \_\_\_\_\_, Sahip Olmak ya da Olmak, Çev: Aydın Arıtan, İstanbul: Arıtan Yay., 1997.
- \_\_\_\_\_, Sevgi ve Şiddetin Kaynağı, Çev: Selçuk Budak, Ankara: Öteki Yay., Yedinci Basım, 2000.
- FREUD, Sigmund, Cinsiyet Üzerine, Çev: A. Avni Ökkeş , İstanbul: Say Yay., Üçüncü Basım, 1981.
- \_\_\_\_\_, Düşlerin Yorumu I, Çev: Dr. Emre Kapkın, İstanbul: Payel Yay., Freud Kitaplığı: 4, Üçüncü Basım, 2001.
- \_\_\_\_\_, Düşlerin Yorumu II, Çev: Dr. Emre Kapkın, İstanbul: Payel Yay., Freud Kitaplığı: 5, İkinci B asım, 1996.
- \_\_\_\_\_, Sanat ve Edebiyat, Çev: Dr. Emre Kapkın, Ayşen Tekşen Kapkın, İstanbul: Payel Yay., Freud Kitaplığı: 15, 1999.
- \_\_\_\_\_, Uygurlüğün Huzursuzluğu, Çev: Haluk Barışcan, İstanbul: Metis Yay., Ötekini Dinlemek: 5, 1999.
- GEÇTAN, Engin, Çağdaş Yaşam ve Normaldışı Davranışlar, İstanbul: Remzi Kitabevi Yay., 1989.

- \_\_\_\_\_, İnsan Olmak, Varoluşun Bireysel ve Toplumsal Anlamı, İstanbul: Adam Yay., İkinci Basım, 1984.
- \_\_\_\_\_, Psikanaliz ve Sonrası, İstanbul: Remzi Kitabevi Yay., Beşinci Basım, 1993.
- \_\_\_\_\_, Psikodinamik Psikiyatri ve Normaldışı Davranışlar, İstanbul: Remzi Kitabevi Yay., Onuncu Basım, 1993.
- \_\_\_\_\_, Varoluş ve Psikiyatri, İstanbul: Remzi Kitabevi Yay., İkinci Basım, 1993.
- GRİFFIN, Alice, Understanding Tennessee Williams, Columbia: University of South Carolina Press, 1995.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan, Felsefe Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitabevi Yay., Yedinci Basım, 1989.
- \_\_\_\_\_, Ruhbilim Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitabevi Yay., 1988.
- HAUSER, Arnold, Sanatın Toplumsal Tarihi, Çev: Yıldız Gölönü, İstanbul: Remzi Kitabevi Yay., İkinci Basım, 1995.
- HOBSBAWM, Eric J., İmparatorluk Çağı. 1875 -1914, Çev: Vedat Aslan, Ankara: Dost Kitabevi Yay., 1999.
- \_\_\_\_\_, Sanayi ve İmparatorluk, Çev: Abdullah Ersoy, Ankara: Dost Kitabevi Yay., 1998.
- HORNEY, Karen, Çağımızın Nevrotik Kişiliği, Çev: Selçuk Budak, Ankara: Ekin Yay., 1990.
- JONES, David Richard, Great Directors at Work: Stanislavsky, Brecht, Kazan, Brook, Berkeley: University of California Press, 1986.
- JUNG, Carl Gustav, İnsan Ruhuna Yöneliş, Çev: Engin Büyükinal, İstanbul: Say Yay., Dördüncü Basım, 2001.
- KATARİA, Gulshan Rai, The Faces of Eve: A Study of Tennessee Williams' Heroines, New Delhi: Sterling Publishers, 1992.
- KIERKEGAARD, Soren, Baştan Çıkarıcının Günlüğü, Çev: Süha Sertabiboğlu, İstanbul: Ayrıntı Yay., 1996.

- KOLIN, Philip C., (edited by), Confronting Tennessee Williams' A Streetcar Named Desire: Essays in Critical Pluralism, New York: Greenwood Press, 1993.
- \_\_\_\_\_, Williams: A Streetcar Named Desire, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- LEİTER, Samuel L., From Stanislavsky to Barrault: Representative Directors of the European Stage, New York: Greenwood Press, 1991.
- LEVİN, İrina, Working on the Play and the Role: The Stanislavsky Method for Analyzing the Characters in a Drama, Chicago: İvan R.Deer, 1992.
- MORRİS, Eric, Acting From the Ultimate Consciousness, Los Angeles, CA: Ermor Enterprises, 1988.
- \_\_\_\_\_, Irreverent Acting, Toronto: A Spelling Publication, 1985.
- MORRİS, Eric, HOTCKİS J., Rol Yapmayın Lütfen, Çev: İpek Bilgin, Ankara: Dost Kitabevi Yay., 1998.
- NUTKU, Özdemir, Oyunculuk Tarihi, Başlangıcından 19. Yüzyıla, İstanbul: Yapı Kredi Yay., 1995.
- \_\_\_\_\_, Dram Sanatı, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi G.S.F. Yay., 1983.
- ÖZTÜRK, M. Orhan, Psikanaliz ve Psikoterapi, Ankara: Bilimsel Tıp Yay., Üçüncü Baskı, 1998.
- \_\_\_\_\_, Ruh Sağlığı ve Bozuklukları, Ankara: Hekimler Yayın Birliği, Beşinci Basım, 1994.
- PORTER, Thomas E., Myth and Modern Drama, Detroit: Wayne State University Press, 1969.
- REİCH, Wilhelm, Kişilik Çözümlemesi, Çev: Bertan Onaran, İstanbul: Payel Yay., İkinci Basım, 1991.
- ROOSE-EVANS, James, Experimental Theater: From Stanislavsky to Peter Brook, London: Routledge, 1989.
- STANİSLAVSKİ, Konstantin S.A., Bir Aktör Hazırlanıyor, Çev: Suat Taşer, Ankara: Dost Kitabevi Yay., 1988.

- \_\_\_\_\_, Bir Karakter Yaratmak, Çev: Suat Taşer, Ankara: Dost Kitabevi Yay., 1988.
- \_\_\_\_\_, Bir Rol Yaratmak, Çev: Çiğdem Genç, Fırat Güllü, Bora Tanyel, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yay., 1999.
- \_\_\_\_\_, Oyuncunun El Kitabı, Çev: G. Aylan, İstanbul: Düşünen Adam, 1993.
- \_\_\_\_\_, Sanat Yaşamım, Çev: Suat Taşer, İstanbul: Can Yay., 1992.
- STRASBERG, Lee, Strasberg at the Actor's Studio: Tape Recorded Sessions, New York: Edited by Robert H. Hethmon, Theater Communications Group, 1991.
- SUÇKOV, Boris, Gerçekçiliğin Tarihi, Çev: Aziz Çalışlar, İstanbul: Adam Yay., 1982.
- ŞENER, Sevda, Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, İstanbul: Adam Yay., 1982.
- \_\_\_\_\_, Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı, İstanbul: Yapı Kredi Yay., 1997.
- WILLIAMS, Tennessee, Arzu Tramvayı, Çev: Halit Çakır, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yay., Tiyatro Sanatı Üzerine Eserler Serisi: 98, 1965.
- \_\_\_\_\_, A Streetcar Named Desire, New York: New Directions Books, 1947.
- WORRALL, Nick, The Moscow Art Theater, London: Routledge, 1996.

## ABSTRACT

In this thesis, Eric Morris approach is studied as an acting method. The thesis introduces an approach which offers the concept of “being” instead of “acting”. The approach is also discussed in relation with its premises such as Stanislavsky and Strasberg. Besides, as an application, A Streetcar Named Desire by Tennessee Williams is analysed and the character Blanche Du Bois in the play is characterized using the method.

General observations at the end of the thesis are as follows: No approach is the magic key for creativity and the use of talent. However, the prerequisite for the actor's being a creative artist is to establish a connection between the actor and his/her self and to express this connection freely. Morris approach saves the actor's performance from being predictable and cliché by offering techniques to cope with problems such as tension, characterisation and building a connection with what is inside of the actor especially. The approach makes the actor personal and original both for the stage and the camera and removes the obstacles in front of creativity.