

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
TİYATRO PROGRAMI**

**D 22 TİYATROSU BENT OYUNUNDA
FÜTURSUZ OYUNCULUK (2013 YILI):
DRAMATURJİK ÖGELERİN VE TOPLUMSAL BOYUTLARIN
ÇÖZÜMLENMESİ**

(Yüksek Lisans Tezi)

**Hazırlayan:
20182313006 Meltem CUMBUL**

**Danışman: Prof. Asiye KORKMAZ
Eş Danışman: Prof. Dr. Güliz ERGİNSOY**

İSTANBUL – 2022

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ÖNSÖZ	IV
ÖZET	V
SUMMARY	VI
RESİMLER LİSTESİ	VII
ETİK BEYAN	IX
1. GİRİŞ	1
2. DRAMATURJİK VE TOPLUMSAL ARKA PLAN.....	29
2.1. Fütursuz Oyunculuk: Felsefi Fütursuzlukta Enstrüman, İşçilik ve Oluş Halinin Sosyolojik Kuram ve Kavramlarla İlişkisi.....	30
2.1.1. Erwing Goffman'da Dramaturji, Kapatılma, Total Kurum, Etiketleme.....	31
2.1.2. Michel Foucault'da Beden, Cinsellik, Disipliner Kurum, İktidar Kuramı ve Kavramları	54
2.1.3. Giorgio Agamben'de Kamp Kuramı ve Kavramları	65
3. KURAMSAL ÇERÇEVE: ERIC MORRIS 'SİSTEM' VE 'BENT' OYUNU.....	84
3.1. Eric Morris 'Sistem' Temelindeki Stanislavski 'Sistem'	84
3.2. Eric Morris 'Sistem'	95
3.2.1. Enstrüman	103
3.2.2. İşçilik	116
3.2.3. Fütursuzluk Alanları	135
3.2.3.1. Prova	136
3.2.3.2. Gösteri	141

Sayfa No

SONUÇ	148
EKLER	155
Ek 1. Afiş	155
Ek 2. Röportaj	157
Ek 3. Ödül	165
Ek 4. Görüntü Kaydı	166
KAYNAKLAR	167
ÖZGEÇMİŞ	169



Bu tez eniştem Tekin Alkan ve hocam Oğuz Aral'a ithaf edilmiştir.

ÖNSÖZ

Oyunculuk mesleğinde aktörün laboratuvar çalışmasını önemsemesi ve hedefinin deneyimsel oyunculuk olması zihinsel olarak zorlayıcı da olsa devrim niteliğindedir. Metot oyunculuğunun yaratıcısı Stanislavski'nin yüzyıl önce dediği gibi, "Aktör, karakterlerin deneyimlediğini deneyimlemelidir." Ya da Eric Morris'in dediği gibi "Aktör, karakterin deneyimlediğini deneyimleyebilmenin bir yolunu bulmalıdır ve 'Sistem' in özü de budur."

Fütursuzluk, enstrüman, işçilik, oluş hali ve mutlak bilinç; bu kavramlar 'Bent' oyununa çalışan ve oyunu sergileyen aktörler tarafından karakterin gerçekte deneyimlediği şeyi kendi yaşam deneyimleriyle (duygusu aynı, olaylar, kişiler, mekanlar, nesneler farkıyla) anbean düzlemde deneyimleyebilmeleri sağlanmıştır. Aktörlerin cesaretle metot oyunculuğu gerekliliği olan "psikolojik gerçekçilik" için içsel dünyalarını benimle (yönetmen) paylaşmaları sebebiyle D22 Tiyatrosu kurucuları, Emir Çubukçu, Berkay Ateş, Can Kulan'a çok teşekkür ediyorum. Mesut Özkeçeci, Necati Kutlu, Sercan Sungur, Reha Özcan aynı sebeplerden teşekkür etmek istediğim 'Bent' oyununda aktör olarak görev almış diğer isimler. 2013 yılında 'Bent' oyunu için yaşanan beş aylık prova süreci ve üç buçuk sezon gösteri dönemine katkıları sebebiyle emeği geçen, gönüllü çalışan herkese çok teşekkür ediyorum. Ayrıca, toplam eğitim süreci dahil beş yıl süren bu sürecin teze aktarımında bana yardımcı olan çok değerli danışmanlarım Prof. Asiye Korkmaz ve Prof. Dr. Güliz Erginsoy'a da teşekkür ediyorum.

ÖZET

İstanbul'da günümüz sahnelerinde kullanılan oyunculuk biçimlerinin çoğu, oyuncunun yansıtmayı arzu ettiği karaktere hangi araçları kullanarak ulaşacağını (işçilik) göstermiş, oyuncunun enstrümanı yani kendisiyle, 'oluş hali' ile ilgilenmeyi, sadece ses-nefes-beden üzerinden çalışan tekniklerle irdelenmiştir. 1960'lı yıllarda kendi enstrümanı üzerinde yaptığı çalışmalarla ilk adımları atmaya başlayan Eric Morris, 'Sistem' adını verdiği oyunculuk kuramını geliştirmiştir ve Konstantin Sergeyeviç Stanislavski 'Sistem' kökenli bu kuramı geliştirmeye devam etmektedir. Bu çalışma İstanbul'da 2012 yılında provalarına başlanan ve 2013 yılı Mart ayında sahnelenen Martin Sherman'ın yazdığı 'Bent' isimli oyunun 'Sistem' üzerinden çözümlemesidir. Aktörler, zaman ve mekân, bu kuramın içeriği üzerinden şekillendirilmiş, sistematik bir biçimde öncelikle adına 'enstrüman' denilen, oyuncunun ruh, beden, zihin bütünlüğüne odaklanılmış, oyuncuyu an'ı 'olma' hali ile deneyimlemekten alıkoyan toplumsal zorunluluklardan kendi tercihi ile soyunmaya teşvik ederek 'felsefi fütursuzluk, prova fütursuzluğu ve gösteri fütursuzluğu' üzerinden çalışması sağlanmıştır. Eric Morris 'Sistem'de oyuncunun seçimini yaratmak için kullanabileceği otuz bir farklı araçtan yaklaşık yirmi iki tanesi kullanılarak işçilik çalışması gerçekleştirilmiştir.

ANAHTAR KELİMELEER: Enstrüman, işçilik, 'oluş' hali, felsefi fütursuzluk, prova fütursuzluğu, gösteri fütursuzluğu, 'Bent', Eric Morris 'Sistem', Stanislavski 'Sistem'.

SUMMARY

Most of the acting styles used in today's stages in İstanbul have shown the means by which actor can reach the characters he/she wishes to reflect (craftwork), and he/she explored dealing with the actor's instrument, that is, his 'being' statement, with techniques that work only through voice-breath-body. Eric Morris, who started to take the first steps with his work on his own instrument in the 1960's, developed the theory of acting, which he called the system, and continues to develop this theory based on Stanislavski 'System'. This work is an analysis of the play 'Bent' written by Martin Sherman, whose rehearsals started in 2012 in İstanbul, and staged in March 2013. By encouraging the actors to undress with their own choice from the social imperatives that are shaped by time and space, the content of this theory, systematically called the 'instrument' on behalf of the actor, focusing on the integrity of the actor's soul, body and mind, and preventing the actor from experiencing the moment with 'being' statement. 'Philosophical irreverence, Rehearsal irreverence and Performance irreverence' was ensured to work, and Eric Morris 'System', crafting work was started by using twenty two different tools that the actor can use to create his choice.

KEYWORDS: Instrument, craftwork, 'being' statement, philosophical irreverence, rehearsal irreverence, performance irreverence, 'Bent', Eric Morris 'System', Stanislavski 'System'

RESİMLER LİSTESİ

- Resim 1.1: Neve Şalom Sinagogu, 2021
- Resim 1.2: Neve Şalom Sinagogu, 2021
- Resim 1.3: Büyük Hendek Caddesi, 2021
- Resim 1.4: Taksim'den 'Hamursuz Fırını'na gelişin haritası, 2013
- Resim 1.5: Şair Ziya Paşa Caddesi, 2021
- Resim 1.6: 'Hamursuz Fırını' Dış Kapı, 2021
- Resim 1.7: 'Hamursuz Fırını' Dış Kapı, 2021
- Resim 1.8: Tiyatrodan kalan kırmızı halı eşliğinde binaya giriş yolu.
Dış cepheden vantilatörler, 2021
- Resim 1.9: Fırın kısmı havalandırma şekli iç cepheden görünüşü, 2021
- Resim 1.10: Avludaki ağaç, bina sorumlusu Rıfat Doğu, tiyatro iç giriş kapısı,
2021
- Resim 1.11: Fırın, 2021
- Resim 1.12: Fırın, 2021
- Resim 1.13: Fırın, 2021
- Resim 1.14: Fırın, 2021
- Resim 1.15: Fırın, 2021
- Resim 1.16: Fırın, 2021
- Resim 1.17: Kulisler, 2021
- Resim 1.18: Kulisler, 2021
- Resim 1.19: Kulisler, 2021
- Resim 1.20: Kulisler, 2021
- Resim 1.21: Kulisler, 2021
- Resim 1.22: Kulisler, 2021
- Resim 1.23: Kulisler, 2021
- Resim 1.24: Sahne, 2021
- Resim 1.25: Kırmızı halı, 2021
- Resim 1.26: Avludaki tek tuvalet, 2021
- Resim 1.27: Avluda iki kapı, 2021

Resim 1.28: Rifat abi ve tente, 2021

Resim 1.29: Fırındaki depo, 2021

Resim 1.30: Fırındaki depo, 2021

Resim 1.31: Sahneye çıkan merdivenler, 2021

Resim 1.32: Boş sahne, 2021

Resim 1.33: Merdiven, 2021

Resim 1.34: Merdiven başı, 2021

Resim 2.1: The Hall, 2021

Resim 2.2: The Hall, 2021

Resim 2.3: Off Pera, 2021

Resim 3.1: Eric Morris ve Meltem Cumbul, 2021

ETİK BEYAN

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- Bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

Meltem CUMBUL

1. GİRİŞ

‘Fütursuz oyunculuk’ kavramını icra eden ‘rol kişisi’ olması sebebiyle; mesleki açıdan ‘oyuncu’ tanımı Türkiye sınırlarında, 2013 yılı Kasım ayında Mesleki Yeterlilik Kurumu (MYK) nun onayıyla resmi gazetede ilk kez yayınlanmıştır. Tanımın yapılması için MYK’nın görevlendirdiği merci, 2011 yılında aktör ve eğitmen Memet Ali Alabora başkanlığında kurulan ‘Oyuncular Sendikası’dır. Gerekli bilgi, beceri, tavır ve tutumların neler olduğunu gösteren asgari norm olan Ulusal Meslek Standardı (UMS) tanıtımında ‘oyuncu’ tanımı şöyledir:

“Oyuncu; iş sağlığı ve güvenliği ile çevre koruma önlemlerine uyarak ve mesleki iletişim süreçlerini yöneterek role hazırlanma, rolü icra etme ve mesleki gelişimini yönetmeye ilişkin bilgi ve becerilere sahip nitelikli kişidir.

Oyuncu genellikle, tiyatro, sinema, görsel ve işitsel iletişim araçları vb. projelerde, projeye göre değişen işveren kurum/kuruluşlar bünyesinde, yönetmenin yönlendirmelerine göre, projelerde yer alan teknik ve set ekipleri ile eşgüdüm içinde mesleğini icra eder. Projelerin oluşumu ve hazırlık safhalarında, analitik ve dokümanter çalışmalar ile iletişim yoğunluklu faaliyetler söz konusudur.”¹

Mesleğin uluslararası sınıflandırma sistemlerindeki yeri ‘aktörler’ olarak isim aldığından tezde iki cins içinde oyuncu ‘aktör’ kelimesiyle anılacaktır.

Aktörlerin yönetimini hem sahne üzerinde hem de eser ‘Bent’ için çekilen videolarda sağlayan, sahnelemeyi gerçekleştirerek eseri ortaya çıkaran kişi meslek tanıtımında, Yönetmen (Rejisör) olarak geçmektedir. “Tiyatro, televizyon, sinema vb. performans gerektiren yapımlarda kendi vizyonu doğrultusunda, oyuncuların rollerini dağıtıp oyunu düzenleyen, metin,

¹ MYK **ULUSAL MESLEK STANDARDI**, Oyuncu seviye 6, Referans kodu / 13UMS0371-6, Resmi gazete 26.12.2013 – 28863 (Mükerrer), 8.

yorum, dekor, kostüm, müzik vb. öğeler arasında birlik sağlayan ve mevcut projeyi hayata geçiren kişiyi ifade eder.”²

Bu eserde (Bent'te) yönetmen Meltem Cumbul'dur. 2005-2007 yılları arasında Eric Morris ile Los Angeles'taki stüdyosunda, laboratuvar ortamında çalışmış; üç yıl boyunca haftada 15 saat süreyle yapılan çalışmalarda, Eric Morris 'Sistem'i hem bire bir kendi enstrümanı üzerinde hem de atölyeye katılan aktörlerle deneyimlemiştir. 'Sistem' in pratiğini Hollywood'da 'Alfabe Katili' ve 'Güzel Bir Hayat' isimli sinema filmlerinde 'aktör' olarak gerçekleştirmiştir. 2008-2009 yılları arasında İstanbul'da 'Aşk yakar' isimli dizi filminde aktörlüğü yanı sıra senaryo yazım ekibinde de yer almış, bir yıl süren hazırlık çalışmasından sonra temel rollerin aktör seçimini ve kast (cast: gösteri sanatlarında oyuncuların oluştuğu ekip) çekimlerini yapmıştır. Seçilen rol arkadaşlarına, provalar sırasında ve set (sinema ya da televizyon filmi, dizi, reklam vb. gösterim şekillerinin gerçekleştiği gerçek ya da kurmaca alanı³) ortamında, oyunculuk biçimi olarak nasıl bir yöntemle ilerleneceğini aktarma görevini üstlenmiştir.

2009 yılı itibarıyla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Tiyatro Anasanat Dalı'nda öğretim görevlisi olmuş; Eric Morris'in Türkiye'de bu 'Sistem'i öğretmesi için kendisini seçmesi dolayısıyla, dokuz yıl süreyle bu kurumda eğitmenlik yapmış ve Eric Morris 'Sistem'i öğretmek üzere ders vermiştir. Halen Meltem Cumbul Studio'da 'Sistem' üzerine eğitim vermeyi sürdürmektedir. Sistemi tiyatrodaki aktör olarak 'Göl Kıyısı', 'E-Mülteci.com', Ben'Sevgili Milena' eserlerinde, yönetmen olarak 'Bent', 'Blu' ve Ben'Sevgili Milena' da deneyimlemiştir.

2015 yılında Meltem Cumbul Studio ve Bahçeşehir Üniversitesi iş birliğiyle; Eric Morris ile yine 'Sistem' eğitmeni olan eşi Susana Morris'in

² MYK **ULUSAL MESLEK STANDARDI**, Oyuncu seviye 6, Referans kodu / 13UMS0371-6, Resmi gazete 26.12.2013 – 28863 (Mükerrer), 5.

³ A.g.d, 4.

katıldığı ve 60 oyuncunun eğitim aldığı bir uygulamalı program düzenlenmiştir. Bu dönemde Oyuncular Sendikası başkanı olan Meltem Cumbul, 40 kişiye yakın katılımcının da çalışmaları ücretsiz izlemesini sağlamıştır. Kendisi bu atölye çalışmasında hem çeviri yaparak İngilizce verilen eğitimin içerdiği doğru terminolojinin aktarımını sağlamış hem de egzersizlerin demonstrasyonlarını göstermiştir.

2009-2012 yılları arasında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Tiyatro Anasanat Dalı'nda okumuş, idealleri olan, batı formatlı, nesnel bilimsel bilgiye ve araştırmaya laboratuvar koşullarında inanan Berkay Ateş, Emir Çubukçu, Can Kulan'ın eserde isimleri aktör olarak da geçecektir. Batı denmesinin sebebi kendi uygarlığının zeminini oluşturan sağlam kayasını Ortaçağ'dan beri, derinlemesine Rönesans ile beraber temelinde insan, onun değerleri, özgür düşüncesi ve bu düşünceye saygının insanı değerli kılan biçimini ilke edinmiş Antik Kültür'ün üzerine yerleştirmiş olması. Araçlarını özellikle edebiyat ve sanattan alan bu yapı taşı "Hümanizm" olarak adlandırıldığı için. Bu "Hümanist" bakış açısını Konservatuvar ortamında korumaya çalışan yönetmen ile Eric Morris 'Sistem'i bir yıl çalışmış olan gençler mezun oldukları yıl olan 2012'de tiyatro kurmaya karar vermiş, sistemi çalıştıkları hocalarından da ilk oyunlarını sistem üzerinden yönetmesini istemişlerdir. O süreci tekrardan hatırlamak ve hatırlatmak için 2021 yılı Haziran ayında yapılan mülakatta da aralarından bir aktör konu başlığına dair anlatımlarını Eric Morris 'Sistem' üzerinden gerçekleştirmiştir. İlk oyun, aynı yıl çevirmeni (Mesut Özkeçeci) tarafından okunması için Meltem Cumbul'a verilir. İlk oyunun orijinal ismi 'Bent', İngilizcede 'kırık' anlamı taşımaktadır. 'Kırık' Türk dil kurumuna baktığımızda isim ya da sıfat olarak her ne kadar eserde içerik karşılığını bulsa da yönetmen tarafından kullanılsın istenmemiştir. 'Kanun maddesi' anlamını taşıyan 'Bent' olarak eser ismi aynı kalmış ve ilk oyunun teksti Meltem Cumbul tarafından D22 Tiyatrosu kurucularıyla paylaşılmıştır. 'Bent' bundan böyle tezde 'ilk oyun' ismiyle de geçecektir.

Mekân olarak Galata Hamursuz Fırını'nda D22 Tiyatrosunun kurulduğu alan, tiyatronun mekân sanatı olduğuna inanan yönetmenin ilk oyuna uygunluğu sebebiyle seçeneklerden biri olarak sunulanlar arasında kabul ettiği yerdir. Aktörlerden Emir Çubukçu ilk oyuna uygunluk sağlayacak mekânı bulma görevini üstlenmiştir. 2021 yılında, tez yazım aşamasında Emir Çubukçu'yla yapılan mülakatta bölgenin oyuna neden uygunluk sağladığı hatırlanmıştır. Yönetmenin günümüzde çektiği alan fotoğrafları aktörle paylaşılır. Tiyatronun kurulacağı bölgeye ait fotoğraf Neve Şalom Sinagogu ve üç bina yanındaki, oyunun yer alacağı alan opsiyonlarından biri olarak değerlendirilen yıkık bir binadır.



Fotoğraflar; Meltem Cumbul, Resim 1.1 – Neve Şalom Sinagogu, 2021

Yönetmen oyuna hazırlandıkları 2012 yılından dokuz sene önce gerçekleşen Neve Şalom ve HSBC'nin bombalanmasını aktöre hatırlatır:

“Bu bombalanmış bir alanın olduğu günümüz 2021 fotoğrafı. İslami radikal terörün 2003'te tehdidini görmüş alanlardan bir tanesi. Biz böyle bir alana girdik 2012'de. Doğru mu?”

“Doğru. Neve Şalom’la bizim aramızda biraz mesafe vardı, bir sokak kadar. Bizim mekânımızın sorumlusu Rifat Bey, o saldırı olduğunda Neve Şalom’un sorumlusuymuş. Tabii biz oradayken Neve Şalom daha bir ekstra korunuyordu, üstünden nerdeyse on sene geçmişti ve sürekli kapısında koruma vardı. Cumartesi günleri sokağın başı, sonu tutulurdu çünkü ibadet günleriydi. İbadet günlerinde, Musevi bayramlarında, barmitsva törenleri filan olduğu zaman sokağın başı, sonu tutuluyordu, oradaki esnaf bu duruma geriliyordu. Sokağımıza giremiyoruz diyorlardı.”



Resim 1.2 – Neve Şalom Sinagogu, 2021

Bölgeye dair gösterilen bir başka fotoğraf Şişhane'den Galata Kulesi'ne çıkan ve tiyatroya giden Büyük Hendek Caddesi yoludur.



Resim 1.3 – Büyük Hendek Caddesi, 2021

“Genelde tiyatroya gelmek için bu yolu kullanıyordum.”

“Seyirci genelde nereden geliyordu?”

“Genelde seyirci Taksim'den geliyordu. Taksim'de oturup, Tünel'den geliyordu ya da Şişhane'den geliyordu. Şişhane'ye otoparka, katlı otoparka park ediyordu arabasını oradan, tam da bu yoldan (fotoğrafi göstererek) yürüyerek geliyorlardı.”

“Yani ‘Bent’ i izlemeye gelen seyirci benim tam da istediğim gibi ilk oyunun arka planını, o sokaklardan yürüyerek geçerken, görerek, hatırlayarak geliyordu oyuna.”

“Evet, aynen öyle. Türk Musevileri müzesi var o yolda, onu da görerek geçiyorlardı sokaktan tabii. Galata kulesini görüyorlardı. İlk başta zorlanıyorlardı tiyatroyu bulmakta, biz bir video yapmıştık, Taksim'den nasıl gelinir Hamursuz Fırını'na şeklinde, hatırlıyor musunuz?”

“Hatırlıyorum.” (Bkz. Ek 4)



Resim 1.4 – Taksim'den 'Hamursuz Fırını'na gelişin haritası, 2013

Bölgenin içine yerleştirilmiş olan mekânımıza geçecek olursak;

Tiyatro, insanları bir araya getiren yer olarak toplumsal mekân formudur. Bulunduğu bölgenin egemen olduğu mekânsal düzenleme tarafından tamamiyle "örtölmüş" gizli bir mekân gibi kendini Galata mevkiinde dışarıdan görünmez kılar ki -İstanbul'da bu tarz mekânlar çoktur- Hamursuz Fırını (1920'lerde inşa edilmiştir), doğa (ağaçlıklı avlu) -mekân ve bitişik diğer mekân (kasap) -sokak-iş yeri (elektrik ve kablo işi) -evlerle iç içe geçmiş ya da alanda bunlarla yan yana konumlanmıştır.



Resim 1.5 – Şair Ziya Paşa Caddesi, 2021

Hamursuz Fırını bir kültürel mirastır. Şöyle de tanımlayabiliriz:

“Mekânsallığın yakın dönemde ayırt edilmiş bütün momentleri -algılanan, tasarlanan, yaşanan; mekân temsilleri, temsil mekânları; koku almadan söze dek her bir duyuya özgü mekânlar; jestler ve semboller- binlerce yıl boyunca anıtsallık içinde birleştiler. Anıtsal mekân bir toplumun her üyesine kendi aidiyetinin ve toplumsal yüzünün imgesini sunar; bireyselleştirilmiş bir aynadan daha “doğru” olan kolektif bir aynadır o. Tanıma etkisi, psikanalistlerin “ayna etkisi”nden çok daha uzağa gider. Her bir momente kendi yerini vererek bütün momentleri bir araya getiren bu toplumsal mekânda her bir momentin -elbette Kabul edilmiş bir Gücün ve bir Bilgeliğin bağrında- kendi payı vardır ve hepsi de bütüne sahiptir...”⁴

Mekânın olduğunca doğru temsili adına kurulacak olan tiyatronun ve sahnelenecek eserin mekânı işgal etme biçimi çok çeşitli işlevsellerin var olduğu bu alan içinde doğru kullanımları sağlanarak işlev, işlevsellikten başka, nesne haline getirildiği de olmuştur- örneğin kapılar.



Resim 1.6 – ‘Hamursuz Fırını’ Dış Kapı, 2021

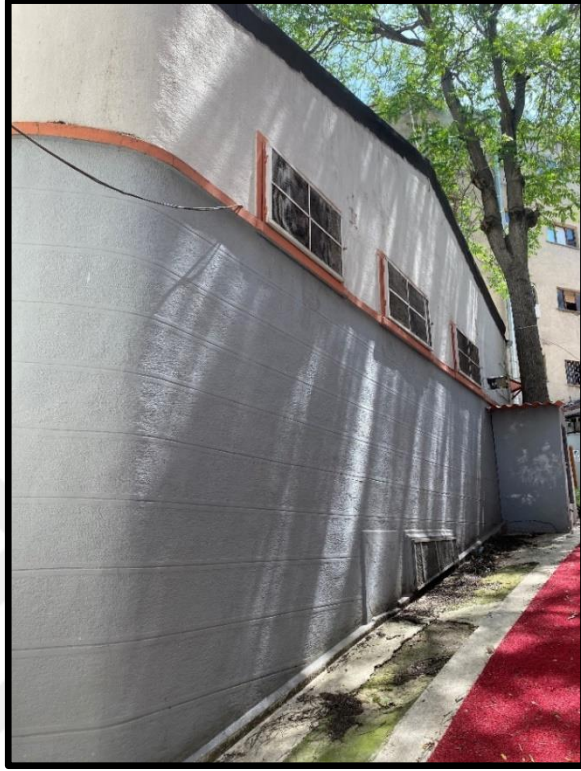
⁴ Henri LEFEBVRE, **Mekânın Üretimi**, Çev. Işık Ergüden, 232,233.

Onca elektrik kablo dükkanının arasından sanki doğaya açılan tek kapı görünümlü 13A numaralı giriş kapısı öncelikle Kabul mekânıdır ve zili çalınca kapı açılırsa, bir ritüel gibi eşiği atlayarak avluya girmiş olursunuz. Bina solunuzda kalır.



Resim 1.7 – ‘Hamursuz Fırını’ Dış Kapı, 2021

Dış cephesini kaplayan pencereler dışarıdan bakınca sıradan depo izlenimindedir. İçeriden bakınca özellikle fırın tarafından, vantilatörlü pencerelerdir. Upuzun bir karşılama yolunun hemen solundaki kapıya bitişik bir ağaçtır o dışarıdan büyük dallarını gördüğümüz yeşillik.



Resim 1.8 – Tiyatrodan kalan kırmızı halı eşliğinde binaya giriş yolu.
Dış cepheden vantilatörler, 2021



Resim 1.9 – Fırın kısmı havalandırma şekli iç cepheden görünüşü, 2021



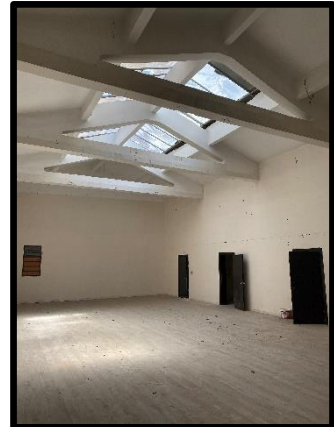
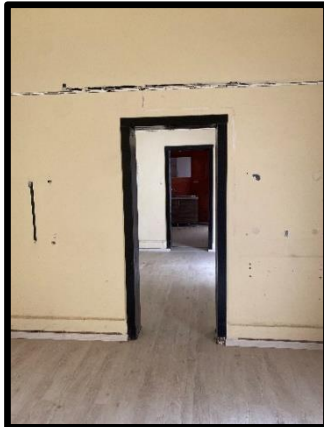
Resim 1.10 – Avludaki ağaç, bina sorumlusu Rifat Doğu, tiyatro iç giriş kapısı, 2021

Kapıyı taşıyan bir ağaç gündelik yaşamı artık tamamıyla arkada bıraktığımızı ve çerçevelediği boşluğun iki tarafa açılarak kapı vazifesi görmesiyle fırın kısmına geçip belleği canlandırmamıza geçit olur.



Resim 1.11, 1.12, 1.13, 1.14, 1.15, 1.16 Fırın, 2021

Binanın üst katında merdivenler biter bitmez başlayan, mutfak dahil dört adet dış duvar oyuğunun kapı halinde tutularak çerçevelenmesi hem sahne önü bitip sahne arkası (kulis) başladığını bize gösteren önemli nesneler haline gelmiştir hem de kimi zaman birbirine açılan iç odacıklar arasında geçiş sağlayan iki kapının arasında da sahne önü, sahne arkası olanağı sunmuştur.



Resim 1.17, 1.18, 1.19, 1.20, 1.21, 1.22, 1.23 – Kulisler, 2021

Geçiş nesnesi olarak içeriden dışarıya, dışarıdan içeriye kendi içlerinde dahi duyumsal ve duygusal bir mekân olarak teatral hale gelmiştir. Yeri gelir oyun oynandığı sırada, seyirciyi geride bırakır bir kapı arkasında sadece sevişme seslerini duyduğumuz bir odaya duyusal olarak adım atarız (işitme) yeri gelir aynı odayı kamera ve mikrofonun yerleştirildiği sorgu odalarından biri halinde kamera görüntülerinden izleriz. Fırın baca borusunun, sahne olarak kullanılacak alanın seyirciyi bloke etmesi gibi sınırlayıcı, dönüştürmeye müsaade etmeyen imkansızlıklara rağmen Musevi cemaatinin işletmesinde olan bu alan, müzikhole dönüştürülmek üzere kiraya verilecekken, yönetmenin, mekân seçeneklerini sunma görevini üstlenmiş aktörlerden Emir Çubukçu'yla beraber, Nişantaşı'nda yetkili kişiyle yaptığı görüşme sonrası cüz'i bir rakama alanın tiyatro olarak kullanılması ve değişikliklerin kısıtlayıcı ölçüde buna göre olacağının kabul edilmesiyle ilk oyunun mekânı belirlenmiştir.



Resim 1.24 – Sahne, 2021

Alana girdikten sonra da önce emek ve onun getirisi olan iş bölümü ile malzemeler, maddi gereçler Berkay Ateş, Emir Çubukçu ve Can Kulan ve dayanışma gösteren birçok tiyatroya gönül vermiş kişi tarafından sağlanarak tiyatronun kurulumu faaliyeti 2012 yılı Kasım ayında başlamıştır. Hamursuz Fırını'nda dört sezon oynayan 'Bent' oyunu, D22 Tiyatrosunun mekânla anlaşma sağlayamaması nedeniyle 2016 yılında alanı terk eder. Yönetmen, tiyatronun kurulduğu, oyunun oynandığı Hamursuz Fırınının günümüz boş haliyle fotoğraflanmış imgelerini 20 Haziran 2021 tarihinde aktörlerden Emir Çubukçu'ya gösterip bu yıpranmış ve terk edilmiş mekânın dokuz yıl önce nasıl hatırlandığını sorar. Hiç düşünmüş müdür acaba tiyatro gidince mekân ne oldu? Nasıldı? Ne hale getirildi? Oradaki objeler, insanlar, dört yıl geçirilen zaman, ne oldu onlara? Eric Morris 'Sistem' işçilik çalışmasında yer alan 'imgeler-parçalanmış imgeler- parçalanmış imgelerin görselleştirilmesi'⁵ ile örneklendirme olarak da aktarılabilecek olan bu hatırlama, mekânın dış kapısını gösteren ilk fotoğraflarla (Bkz. Resim 6-7) mekâna vurgu yaparak çalışılmaya başlanır.

"Bu tabii çok üzücü, o zaman biz bu kapıyı boyamıştık. Kaybettiğimiz bir şey gibi. Üzgün hissediyorum ama bunu daha önce hayatımdaki kayıplarda, ayrılıklarda da yaşadım, ben mekânla çok kuvvetli bir bağ kurmuyorum. Benim bağ kurduğum şeyler daha farklı. Mekânın kendisi benim için çok güçlü bir bağ olmuyor. Tabii bu halde görmek başka, bu halde görünce aslında ben yaşadığımız ülkeye üzüldüyorum biraz. Burası bir tiyatro salonuydu. Burası güzel bir tiyatro salonuydu. Kusursuz değildi ama güzel bir tiyatro salonuydu. Bu güzel tiyatro salonu elbette başka bir yer ya da depo olabilir ama bu halde niye yani? Biz orada olalım diye değil. Biz burayı tiyatro salonu yaptık. Burası Türkiye'nin en büyük şehri, milyonlarca yıllık bir şehir. Bu şehrin binlerce yıllık bir bölgesi, tarihi bir bölgesinde tarihi bir binayı biz üç tane yirmi yaşlarında insan tiyatro haline getirdik. Hiç olmamış. Bir tane insan da çıkıp bunu tutar ya, hadi biz yapmayalım orada oyun. Biz orada oyun oynamayalım ama biri tutsun bunu ya, ayıp değil mi? Tiyatro Salonu orası, başkaları oynasın. Üzüldüyorum. Etraftaki insanların isteği buydu ama, esnafların filan daha çok,

⁵ Eric MORRIS, **Mutlak Bilinçle Oynamak**, Çev. Cemre Naz Öztürk, 101-107.

orada tiyatro olmasını istemiyorlardı. Bir tane manav Selahattin abimiz vardı, o çok seviyordu bizi. Onun dışında genelde buranın tiyatro olmasından mutlu değillerdi. Yani tiyatro, onların dünyasına girmiş yabancı bir şeydi, oradaki insanların. Dış kapı mesela, şu çok enteresan, kapı boyandı yani biz gittikten sonra. Biz gelmeden önce o kapıda hiçbir şey yoktu, o kapıda başka bir sürü yazı vardı ve biz oraya güzel bir D22 logosu yapmıştık o kapıya. D22 hiçbir anlamı olan bir şey değil, kimse bilmiyor. Fakat biz oradan çıkar çıkmaz, kapıyı boyadılar mesela, çok enteresan. Kim boyadı bilmiyorum, çok enteresan ama o kapı boyandı yani. Tiyatro buradan gitti gibi oh gitti gibi bir duygu. (Fotoğrafa bakarak.) Böyle bir grafitti yapıldı. Yine renkli bir şeye boyandı ama önce siyaha boyadılar sonra üstüne grafitti yaptılar ama onu oradan sildiler yani. D22 logosunu sildiler oradan. Öyle bir şey yoktu gibi sildiler ama halımızı kaldırmadılar. Kırmızı bir halımız vardı içeri girdiğinde, onu kaldırmadılar. Biz vermiştik parasını...”



Resim 1.25 – Kırmızı halı, 2021

Aktör mekânın avlusunu gösteren bir başka fotoğrafa bakınca tuvaleti görür.



Resim 1.26 – Avludaki tek tuvalet, 2021

“Burası tuvalet, tek tuvaletti, içeri tuvalet yapmamıza izin vermediler, bu tuvaleti bölüp iki tuvalet yapmamıza da izin vermediler. Çok sıra oluyordu, onu hatırlıyorum sadece. Şu tuvalet işini çözsük dediğimizi çok hatırlıyorum. Dışarıdaydı tuvalet, soğukta montla insanlar tuvalet sırası bekleyip, tuvalete giriyorlardı.”

Aktörün algısı, avlunun içinde tuvalete bitişik bir dükkâna gider.

“Burada da bir kasap vardı, bu kasap da yine aynı avluya baktığımız, Yusuf ağabeydi galiba adı. Koşer kasabıydı. Musevi inanişına göre helal et. Hayvanın belden yukarısını kesiyorlar, orda sadece öyle et satışı yapılıyordu. Arkada bir köfteci vardı, buradan oraya geçiş vardı, köfteci normal et yapıyordu, Yusuf abi beni köfte almaya gittiğimde kendi dükkânından geçirmiyordu. Çünkü kendisi Müslümandı ama Musevi inanişına göre bu kasaba normal bir hayvan etinin girmemesi gerekiyordu. Dolayısıyla bütün sokağı dolaşıp

köfte almaya gidip geri geliyorduk yine.” Çünkü kasap aktörlere “O köfteden buraya bir parça et düşerse, benim bütün dükkânı boşaltmam lazım, baştan yıkayıp tekrar yapmam lazım.” Diyormuş.



Resim 1.27 – Avluda iki kapı, 2021

Kasap, 2021 yılında o alanda artık mevcut değil. Kasabın arka kapısıyla karşılıklı olan, tiyatronun avluya açılan kapısının önünde her gün bankta oturduklarını, yaz, kış demeden yağmur da yağsa tentenin altında sigara içtiğini hatırlar aktör.

“Çok seviyordum o avluya yağmur yağmasını. Kapının bir de sembolik bir anlamı vardır ya her zaman, öyle bir anlamı vardı bizim için.”



Resim 1.28 –Rıfat abi ve tente, 2021

Alt katta yer alan fırın fotoğrafına bakarak mekânı tanımlamaya devam eder. (Bkz. Resim 1.12, 1.13, 1.14, 1.15, 1.16)

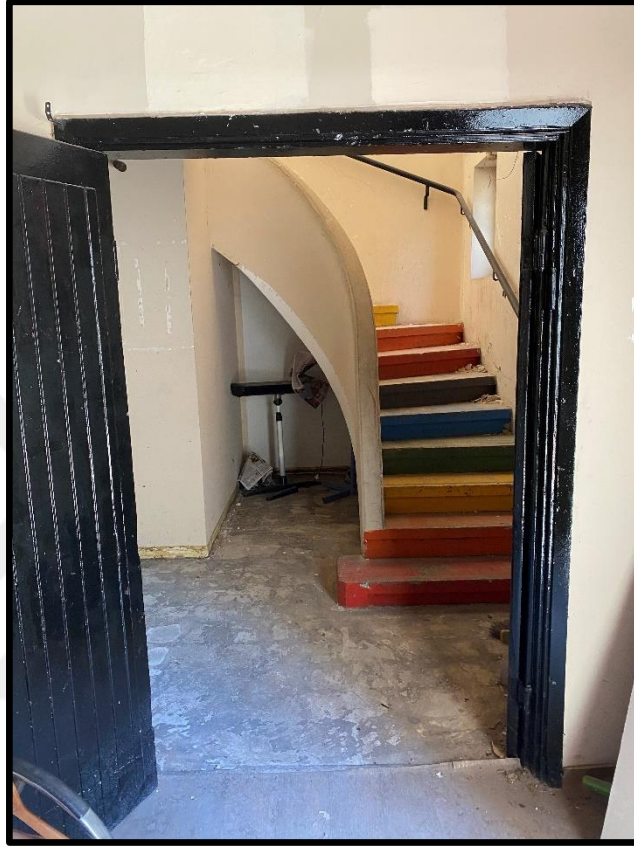
“Bu tarihi bir fırın. Aslında yüz senelik bir alet bu. Hamursuz ekmeklerinin yapıldığı bir fırın. Burayı kullanma iznimiz aslında başta hiç yoktu. Haklılar insanlar tabii. Bir anlamda dini bir alan onlar için. Kutsal bir yanı var. Fakat zaman geçtikçe, çok özenli olduğumuzu fark ettikçe, tiyatro inciği cıncığı çok olan bir şey olduğu için, bir depoya ihtiyaç duyuyorduk. Hemen fırının yanında bir kafemiz vardı ve orada bir depoya ihtiyacımız oluyordu. Dolayısıyla bu alanı depo olarak kullanmamıza izin verdiler. Biz de çok dikkatli kullanıyorduk.



Resim 1.29, 1.30 – Fırındaki depo, 2021

Hatırladığım bu depoya kediler girip kediler girerek yavruluyorlardı ve o fırının içinde yavrular ölüyordu. Deli gibi bir koku vardı ve çıkaramıyorduk o kokuyu buradan. O kokuyu nerede duysam aklıma o zamanlar geliyor. ‘Bent’ zamanı benim bir ritüelim vardı; Birinci perdede ben yoktum ve birinci perde başladığı anda yani oyun başladığı anda ben tiyatrunun her yerini dolaşıyordum. Yukarıdan gelen sesi dinleyerek binanın her yerini dolaşıyordum. Önce tuvalete giriyordum, çıkıyordum bahçeye, yağmur da yağsa üstümde kostümümle, girmedığımız dediğim alana giriyordum fırına, etrafında dolaşıyordum, merdiveni çıkıyordum beş dakika oyunu izliyordum sonra kulise gelip hazırlık pozisyonumu alıyordum. Her oyun günü bu fırında yukarıdaki sesleri dinliyordum.”

Fırının bulunduğu katın oldukça değişmiş olduğunu gözlemleyen aktör sahneye çıkan merdivenin fotoğrafına bakarak;



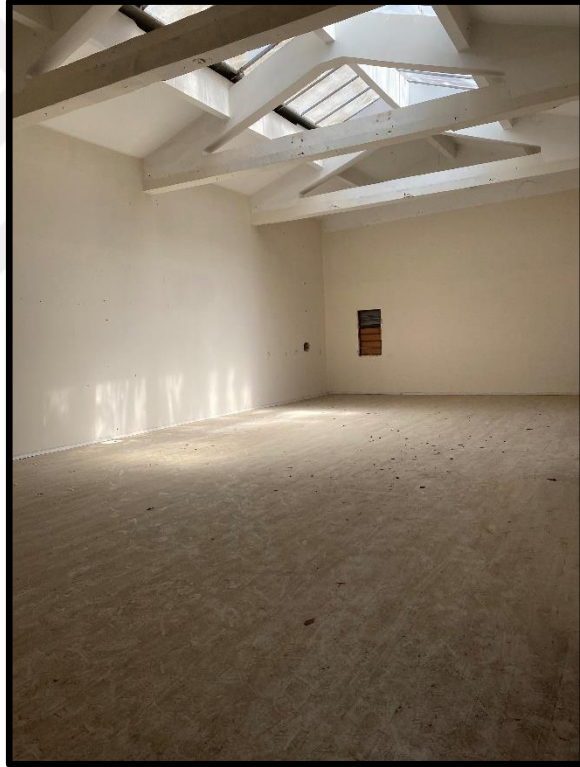
Resim 1.31 – Sahneye çıkan merdivenler, 2021

siyah olan merdivenleri bir Pride günü, Onur Haftası'nda herkes Taksim'deki merdivenleri gökkuşağına boyarken, bu renklere boyadıklarını anlatır.

“Bayağı da boyamıştım onu hatırlıyorum. Üste doğru çıktıkça yaptıklarımız artacak. Merdivenin yanındaki korkuluğu da biz yaptırık, şu anda duran korkuluğu da biz yaptırık çünkü yaşlılar geliyordu ve bir merdiven çıkmaları gerekiyordu, evet işte şu anda olmayan her şeyi biz yaptırık. Şu anda hiçbir şey yok. (Bkz. Resim 1.24) Gördüğüm fotoğrafta şu anda hiçbir şey yok. Bu sahnenin ortasında bir baca vardı, önce onla başlayayım. İlk bu alana girdiğimizde daha önceden bir oyun oynanmıştı, oyunun iki tarafında platformları vardı, o platformları, (yönetmene) siz kullanmak istediniz fakat o tiyatro (Galata Perform) bize onları satmaya kalktı, çok

pahalıydı, alamadık. Dolayısıyla oradaki mantığımız değişti, Barış Dinçel'di oyunumuzun dekorunu yapan ve Barış abiyle siz de (yönetmeni kastederek.) Biz de aramızda konuşmalar başladı. Yukarıda üç pencere var, öncelikle ses için yalıtım gerektiğinden, mekânın sahipleri izin vermeyince, ne yapalım dedik? Barış abi kadife perde önerdi. Kadife perdeleri takmakla ilgili bir meselemiz oldu, kadife perdeler takıldı, çok zor bir serüvenle takıldı.”

“Ses yalıtımı için perdeyle kaplanan camlar bunlar mıydı?” diyerek yönetmen günümüz boş sahne fotoğrafını gösterir.



Resim 1.32 – Boş sahne, 2021

“Biz yaptık. Evet bunlardı.”

“Evet tepeye yapıldı dolayısıyla martılar geldiğinde biz sadece seslerini duyuyorduk değil mi?”

“Evet, sadece seslerini duyuyorduk.”

“Çünkü bazen çalışmalarda onları görüyorduk da...”

“Yok. Ama şöyle, biz başladığımızda tabii tabii...”

“Onu demeye çalışıyorum...”

“Hatta ilk başladığımızda orası açıktı ve yağmur giriyordu. Sizin önünüze (yönetmeni kastederek.) Ufo koyuyorduk. En önemlisi, bu mekânın ısıtması yoktu ya da soğutması yoktu. Seyirciler, montla oturuyorlardı kışın, terliyorlardı yazın. Böyle bir şey vardı, izin vermiyorlardı yapmamıza, ısıtma-soğutma sistemi yoktu. Mayıs ayında geldiklerinde seyirciler, özellikle ikinci sezonda ‘Bent’ çok kalabalık oluyordu, mahvoluyorlardı. Kışın oyuna geldiklerinde de çok üşüyorlardı.”

Yönetmen yazın oyun olmadığına atölye çalışması yaptıklarını hatırlar. Yazın mekânda çalışma yaparken bir problem olmadığını söyler. Aktör imgeler üzerinden çalışmaya devam eder.

“Sonrada yavaş yavaş mekân boyandı, biz boyadık. Yere bir zemin atıldı ve simsiyah bir blackbox’a dönüştürdük. Sesin çok dağılmadığı güzel bir alana dönüştürdük ama baca hala ortadaydı. ‘Bent’ in yapısını da siz (yönetmene) o bacaya göre kurdunuz. Dikenli teller vardı ve o bacanın sağından solundan geçiyordu. Burası bayağı bayağı ciddi bir tiyatro sahnesiydi yani. (Bkz. Resim 1.32)

Bu üç tane kapı, en arkadaki kapı depo olarak kullanılıyordu, giriş-çıkış, bu iki tane yerin de bir tanesi mutfak, iki tane kulisti, pardon. Bu kapılardan girip çıkıyorduk. Bu kapılar birbirine bağlı değildi içerden iki ayrı odaydı. Daha sonra kolaylık olması için, izin alıp araya bir kapı daha yaptırıp kuliste biz geçişi sağladık. Provalar süresinde arada bir kapı yoktu. O sebeple biz odanın dış kapı tokmağı düşüp kitli kaldığımızda yan geçişimiz yoktu. Bir kulis mantığına çok ters olarak arada bir geçiş olmadığı için o ara kapıyı koyduk. Oyun sırasında bir şey olduğunda, tuvaletimiz geldiğinde tuvalete gidilemiyordu. Oyuncular tuvalete gidemiyordu. Şişelere hacetimizi gideriyorduk. Nadir de olsa sağlık problemleri oluyordu. Atıyorum, bir oyuncu oyun sırasında atıyorum ya da kuliste fenalaştı mesela, sahneden çıkarıyorduk, seyircinin arasından geçiriyorduk ama hani ‘Bent’ için çok problem olmuyordu. Ama bu bizim için büyük bir sorundu o zaman. Kulis dediğimiz şey, yani öyle anlatalım, kulis dediğimiz şey, içine bir kere girdiğimiz, bir daha da

çıkamadığımız bir kapalı odaydı bizim için. Bir kapalı odaydı. Sonra açıldı, (Bkz. Resim 1.21) Ben tiyatrodaki turlamaya başladım. ‘Bent’ oyunu üç sezon kapı açık oynadı.”

Odalar arasında yer alan duvarlar yıkılıp ara geçiş sağlandıktan sonra kulis, içine bir kez girilip bir daha çıkılmayan kapalı bir oda olmaktan çıkmış, aktörler rahat edebilmiştir. Oyunun başından itibaren kulis dışında olan Emir Çubukçu kendisi için zaten durumun böyle olmadığını, ara duvarlar yıkılmasa da 1. Perde süresince kulis dışında ritüelini yerine getirdikten sonra merdivenden çıkıp önce mutfak ve sonra yanındaki kameralı küçük odaya girdiğini ve oyun sırasında mekânı deneyimleme biçimini şöyle aktarıyor;

“Dolayısıyla aslında ben özgürdüm.”

“Oldukça özgürdün hem de.”

“Ve bu bana çok iyi geliyordu. Birinci perdenin sonunda ilk defa kulise giriyordum ve aslında o kuliste tabii bir perde boyunca hali hazırda oyun oynanmış oluyordu ve ben o havanın içine girmekten çok hoşnut kalıyordum. Birdenbire o kuliste küçük bir ışık yanıyordu ve ben dışarıdan gelip onun içine giriyordum ve oyuna girdim gibi bir hissim oluyordu ve çok iyi hissediyordum. Dolayısıyla benim için önemliydi. Kulisin zeminini önce halıfleks yaptırdık sonra laminat parke yaptırdık.”

Aktör kulisten bahsetmeye devam ederken çalışmanın dürtüsel kısmına geliriz. Fotoğraflara bakarak, mekâna ait bu odalardan kulis olarak kullanılan odalar, mutfak ve merdiven önüne vurgu yapıp objeleri, kişileri aklına ilk gelen ilk haliyle söyleyerek ve adını söylediği an diğerine geçerek parçalanmış imgeler haline getirir aktör. (Bkz. Resim 1.20)

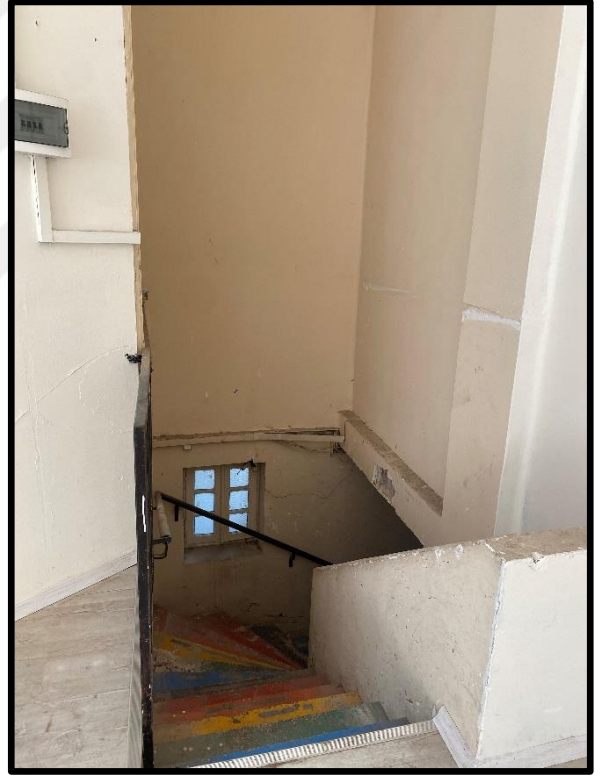
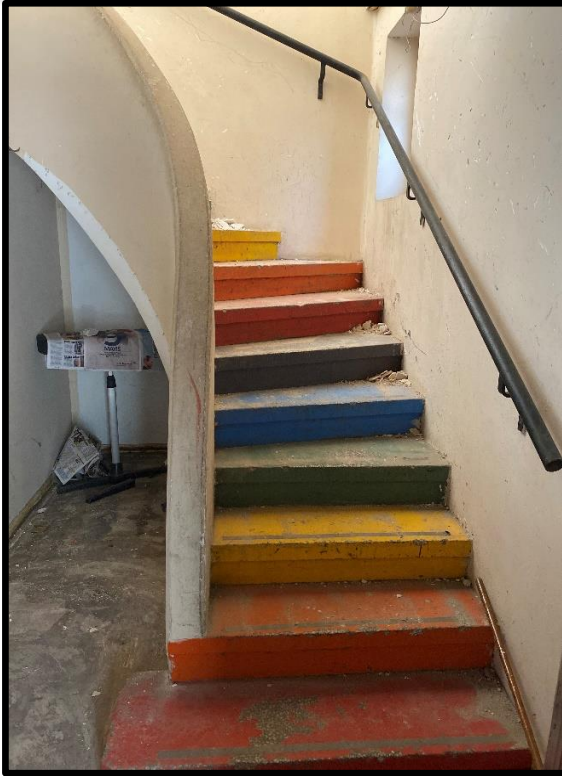
“L biçimli bir koltuk...yanda küçük bir duvar aynası...Orada yatıyorduk...Yere de bir şeyler atıyorduk...Genelde orada kalıyorduk...Yaşıyorduk orada...Yan oda...Mutfak (Bkz. Resim 1.17, 1.20) ...Kanepe...İki oda bir kulis...Diğer oda...Orada da yattığımız çok oldu... Mutfak...Köşeden giriş...Buzdolabı...Buzdolabını biz getirdik... Hala da orada...”

“Kimden gelmişti buzdolabı?”

“Hatırlamıyorum.”

“Birinden gelmişti?”

“Hatırlamıyorum...Spotçudan almıştık...Aaa Nimet. Nimet, bizim Nimet, Nimet Gürbüz... Oyuncu arkadaşımızın evinden geldi...Kırmızı bir duvar... Duvarı da biz boyadık... Mutfak... En fazla vakit geçirdiğimiz yer... Boş bir yer... Mutfak takımı aldık... Benden gelmedi... Sonradan açtırdığımız yer... Geçiş...Bu kapı da yoktu, bu kapı da yoktu...Yan taraf sahne...Geniş bir kulis... Merdiven... Yirmi dakika Mehmet Günsür’le sohbet... ‘Bent’...



Resim 1.33, 1.34 – Merdiven, merdiven başı, 2021

İlk perde sonu...Hep oturduğum yer...Işık, elektrik sistemi...Dimer... Böyle kötü değildi tabii. Tertemizdi. Buna üzülüyorum yani. Deli gibi temizliyorduk. Hayatımız burada geçiyordu bizim yani. Başka bir hayatımız yoktu.”

O dönem mekâna bakıldığında herkes zamanı yaşadığı için hareket görünür olan şeydi. Parçalanmış imgelerin görselleştirilmesine geldiğimizde

sözlü ifadeyi bırakarak, dürtüsel gidildiğinden sadece fotoğraflara bakmaya devam etti.

Bu fotoğraflarda aktör bir hareket göremediği için zamanın sadece bıraktığı izini tanımlayabiliyordu. D22 logosunun tiyatronun dış sokak kapısından önce siyaha boyanarak silinmesi, üstüne renkli grafitilerle şekiller koyulmasının aktörde yarattığı üzüntü yönetmen tarafından orada geçirilen zamanın içinin boşaltılması olarak yorumlandı.

Bu tez, 2013 yılı Mart ayında 'D22 Tiyatrosu' kuruluş ilk oyunu olan 'Bent'in, farklı disiplinleri (Film, hareket, resim, dövüş sanatı) sahneleme açısından bir araya getirerek, günümüz İstanbul sahnelerinde 'aktörlerin' önemsenmesi ve onların enstrümanlarının (kendileri) oynadıkları roller için (işçilik) gelebilecekleri en mükemmel seviyeye yöntemsel olarak (Eric Morris 'Sistem') yönetmenleri tarafından çalıştırılmalarına ağırlık verecektir. Sistemde yer alan 'Fütursuz oyunculuk' yönetmenin oyunu sahnelerken vurgu yaptığı temel kavramdır. Günümüz İstanbul şehrinde sahneler bakılınca, Covid -19 salgını sebebiyle oyunlar, kameralar ve mikrofonlarla ya canlı yayın veya çekimi yapıp montajlandıktan sonra çevrimiçi gösterimini sağlamak, mikrofonlarla açık ve büyük alanlara yerleşmek koşuluyla ya da podcast denilen radyo tiyatrosu formunda sahnelemeler izlenir hale getirilebilmektedir. Tiyatrolar kapılarını hiç kapanmamak üzere seyirciye açsa da artık koşullar sahne üzerinde film disiplinini önemsemekten geçer. Bu sebeple aktör, günümüz sahneleri tiyatro oyunculuğunda, film oyunculuğunda önem verilmesi gereken ışık, ses ve kameraya uyumlanma durumunu seyirciyi düşünerek kullandığı ses seviyesi, kamera kadrajı ve kameraya göre ayarlanan ışık düzenlemesine göre yönetmenin belirlediği sahnelerlendirmeye oynamaktadır. Aktör her anının yakın plan seyirci tarafından görüleceğini umursayarak oynadığı karakterin zorunluluklarını yerine getirme mecburiyetindedir. Enstrümanı olan beden, ses kontrolü kameran varlığı önemsenecek biçimi almalıdır. Aktör, hissettiğinden ne daha fazla ne daha az karakterin zorunluluklarını yerine getirir. Hatta zaman, mekân zorunlulukları ki ilk oyunda,

iktidarla birey arasındaki ilişki bağlamında tanımlanan, tahakküm, normalleşme, ıslah etme gibi benliği soyma amacı güden totaliter rejim, toplama kampında geçen süreç göz önünde bulundurularak ve toplama kampında, panoptikon tasarımı sahne için tasarlandığından, gözetleme kulesi ışık ve video idaresinin sağlandığı yerdir ve neredeyse aynı işlevi görür. Ayrıca izlenme, hareket ve sesin abartılmadan hatta sadece beden dili ve oyuncuların birbirini duyabileceği intim bir tona çekilmiş, 80 kişilik salonda da seyirci için duyamama güçlüğü yaşanmamıştır. Eserde olaylar II. Dünya Savaşı öncesi Almanya'sında geçer. Büyük savaşa hazırlanan Hitler ve taifesi bir gece içinde yönetici kadrosundaki tüm eşcinselleri öldürür. 'Uzun bıçak gecesi' diye anılan geceden sonra sıra ülkedeki diğer eşcinsellere gelir. Hepsi teker teker bulunup toplama kamplarına gönderilir. İnsanın sadece Yahudi olması değil, eşcinsel olması da o dönemde çok büyük suçtur. Eşcinsel olduğunu açıkça ifade etmesi iki kat büyük suçtur. Kısacası 'Faşist rejim altında, sistemin dışına düşen bütün ötekiler yok edilmeye mahkumdur.' Cezalandırılmalıdır. O dönemde öteki için, içeride olmak ile dışarıda olmak arasındaki ayrım belirsizleşirken, dışarıda sistematik olarak aşağılanma, korku salınması ve maddi-manevi varlıklarının elinden alınması ile tehdit görmesi diğer yanda trenlere koyularak çırılçıplak bırakılıp, kampa, ölüme yollanmaları. Eserin içeriği gereğince, dramatik boyutlarla, toplumsal olan arasındaki ilişki genel olarak Erving Goffman'ın total kurumlar ve etiketlemeyi kavramsallaştırıp, farklı kapatılma mekânlarını ortak bir kavram çerçevesinde incelemeyi mümkün kılan kuramsal bir yaklaşım geliştirdiğinden 'Tımarhaneler', yine dramaturjik açıdan, Michel Foucault beden, cinsellik, iktidar ve kuir kuramları, ötekileştirme bağlamında, 'Hapishanenin Doğuşu', 'Cinselliğin Tarihi', kamp kuramı ve kavramları sebebiyle de, Giorgio Agamben 'Kutsal İnsan' sosyolojik kuram ve kavramlarla ilişkisi açısından Eric Morris 'Rol Yapmayın Lütfen', 'Aktörü Özgürleştirmek', 'Fütursuz Oyunculuk' ve 'Mutlak Bilinçle Oynamak' isimli çalışmalarıyla enstrüman, işçilik ve oluş hali ilişkisi için faydalanılan kaynaklar arasında yer almıştır. Bedene ulaşmayan bir ceza nedir ki? Sorusundan yola çıkılarak ruhsal ve bedensel karşılıkların güçlü olması adına eser öncesi bir yıl, hazırlığa hazırlık, hazırlık, prova süreci beş ay ve gösteri süreci üç buçuk sezon olmak

üzere başrol oyuncularını yönetmenleri tarafından Eric Morris 'Sistem' üzerinden çalıştırılmıştır. Metot oyunculuğunu yaratan Konstantin Sergeyeviç Stanislavski'nin yarattığı araçlardan sadece biri olan duygu hafızasını (coşku belleği) kendi sisteminde işçilikte yer alan 31 seçim yoluna dahil eden Eric Morris'le bağlantısı olması sebebiyle Stanislavski 'Sistem'inden coşku belleği örneklendirmeleri ilk oyun üzerinden eserde yer alacaktır. Metot oyunculuğunu günümüz sahneleri için halen geliştirmeye devam etmekte olan Eric Morris'le 2021 yılı Temmuz ayında yönetmenin zoom üzerinden gerçekleştirdiği mülakat sonucu sistem aktarımının nasıl devam edeceği, bu tezde yer alan sisteme dair ana başlıkların kendisi tarafından kısaca nasıl açıklandığı, 61 yıldır geliştirdiği ve öğrettiği sistemde düşülen tuzaklar, çıkardığı 10. Kitap Corregidor – The End of the Line'in içeriği gibi günümüz sorularına verdiği cevaplar tezde Eric Morris 'Sistem' bölümünde yer alacaktır. Tez Eric Morris 'Sistem' in içerdiği 'Fütursuz' kavramı üzerinden yazılmıştır.

2. DRAMATURJİK VE TOPLUMSAL ARKA PLAN

Her türlü toplumsal alan, etkileşim üzerinden Goffman'a göre incelenebilir. Bu incelemeyi 'dramaturji' tanımlamasıyla yaparken 'rol yapmak' üzerinden bireyin kendisini sunumu gerçekleşir. İlk oyun çalışma dönemi boyunca Eric Morris 'Sistem' de enstrüman, bütün bu rollere, en gerçek yerden yani kendinden karşılık verdiği için (dışsal çalışmanın içsel kısmı haricinde) ve aktörlerin 'aktör' olmaları sebebiyle rol yapmamaları, oldukları karakterin etkileşimlerini performans üzerinden değil gerçeklik üzerinden, üstelik karakterin gerçekliği, mekân, kişi ve objelerle ilişkisi üzerinden irdelenmiştir. 'Bent' ilk oyununa dair zorunlulukları yerine getirmek için, mekân olarak yine Goffman'ın kavramlarından dramaturji deyip bırakmadığı bir yerde bireyin benliğini tamamıyla dönüştürecek başka bir kavram 'total kurumlar'⁶ dan toplama kampı seçildiğinden, 'Galata Hamursuz Fırını' prova ve gösteri alanı olarak seçilmiştir. İşbirlikçiler, total kurumun "böl, parçala, yönet" stratejisinin bir ürünüdür. Eserin realizasyonunda bu duruma atfedilen seçim bir objedir. Prova alanı olarak kullanılan bir diğer mekân 'The Hall' Michel Foucault'nun 'itaatkar bedenler'⁷, 'görülmeden gözetim altında tutan hapisane sistemi' ve 'panoptikon'⁸ kavramına örneklendirme olabilmıştır. İtaatkar bedenler kavramına çalışmak üzere uygunluk gösteren seçim ise kişi-kişilerdir. Yine seçim olarak kullanılan kişiler modernliğin gereği olarak kişinin biyolojik varlığının (çıplak hayat) siyasetin strateji ve hesaplarına dâhil edilmesi, Foucault'nun 'biyosiyaset'⁹ olarak tanımladığı şeyin Agamben'e göre modern çağla bir ilgisi olmaması 'hayatın siyasallaş(tırıl)ması', 'biyosiyaset ve insan hakları'¹⁰, kavramsal olarak bakılacak diğer dramaturjik ve sosyolojik arka planlardandır. Agamben için siyaset ile çıplak hayat arasındaki ilişki belirli bir dönemi kapsamaz. Çıplak hayat siyasi gelenek içinde tam aksine sürekli bir

⁶ Erwing GOFFMAN, **Tımarhaneler**, Çev. Ebru Arıcan, 13-24.

⁷ Michel FOUCAULT, **Hapishanenin Doğuşu**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 207-253.

⁸ A.g.k., 289-331.

⁹ Michel FOUCAULT, **Cinselliğin Doğuşu**, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, 102-114.

¹⁰ Giorgio AGAMBEN, **Kutsal İnsan**, Çev. İsmail Türkmen, 157-177.

yere sahiptir. Çıplak hayat dışlandığı için siyasete dahil olmuştur. İlk oyunda dışlanma, toplumsal yaşamın dışına terk etme, siyasetin çıplak hayatla kurduğu ilişki, Agamben üzerinden kamp kuramı, insanın çıplak hayatıyla baş başa kalışı üzerinden anlatılacaktır: Kamp, istisna halinin zamanla kural haline geldiği mekândır. Kamp hukukun askıya alındığı yasadışı bir yasa uzamıdır. Bu çalışmada, farklı kapatılma mekânları olarak total kurum, disipliner kurum ve kamplar, kapatılma mekânlarının kavramsal araçları olarak analiz edilmekte ve bu kavramsallaştırma araçlarının süreçsel gelişimine değinilmektedir.

2.1. Fütursuz Oyunculuk: Felsefi Fütursuzlukta Enstrüman, İşçilik ve Oluş Halinin Sosyolojik Kuram ve Kavramlarla İlişkisi

Fütursuz oyunculukta oyuncunun atması gereken ilk adım ‘fütursuzluk’ kavramını kabul etmesidir. Yapması gereken kendi otantik yapısına güvenerek dürüst bir şekilde organik ifadelendirme sağlamaktır. Fütursuzluğu kabul eden oyuncu kendisini de kabul eder. Ne hissettiğini hiç çekinmeden açığa çıkarır. Kim ve ne olduğunu hisler üzerinden içsel ve dışsal açıdan açığa çıkaran bir aktör kendi ayakları üzerinde durur, hissettiği her şeye izin verir ve kabul görmekle ilgili endişe yaşamaz. İnandığı çalışmayı gerçekleştirmede kararlı bir enstrümana sahiptir. Bir rolle baş etmeye çalıştığında, korkularından ötürü elindeki oyunculuk tekniğini kullanmakla yetinip hakikatten uzaklaşmaz. Zira enstrümanı kendi özüne yaklaştıkça işlevsel hale gelebilmektedir. Böylelikle her rolün zorunluluklarını fütursuz bir şekilde gerçekleştirir; kendisi gibi çalışmayan çevresi onu eleştiri ve yok saymayla cezalandırırsa da inandığı yerde durarak ve “çete”den biri olmayarak varlığını gerçekleştirir.

Diğer yandan, yönetmenleriyle fütursuzluk kavramı üzerinden enstrüman, işçilik ve oluş halini çalışan aktörlerin, ilk oyunun sorumluluklarını sahne sahne bilmesinin, onları sahnenin gerektirdiği “duyguya ulaşma isteği” tuzağına yöneltebileceği de göz önüne alınmıştır. Bu bilinçle, aktörler, yine

yönetmenleri tarafından, dürtülerinin ön plana çıkarılması, an be an manipüle edilmeden, “rol yapma” tuzağına düşmeden, “yapma”nın değil, “oluş hali”¹¹ nin gerçekleştirilmesi gözetilerek çalıştırılmıştır. Bunun için yaşamda olduğu gibi mevcut gerçekler ve doğal koşullar kullanılmıştır. Aktörlerin duyguya saldırmaları ya da duygu sahteliği engellenerek çalışmalarını sağlanmış, bu şekilde eserin sosyolojik kuram ve kavramlarla ilişkisi de fark edilir hale getirilmiştir. Aşağıdaki örnekler bu tanımlamalar çerçevesinde aktarılmıştır.

2.1.1. Erving Goffman’da Dramaturji, Kapatılma, Total Kurum, Etiketleme

Erving Goffman’ın dramaturji kavramındaki yaklaşımı benliğin sunumu yani, gündelik hayatın içinde çeşitli etkileşimlerde, karşılaşmalarda ‘benlik’ kendisini nasıl sunar sorusu ‘rol yapma’ üzerinden karşılık buluyor. Kişi sistemin içindeki konumlanış biçimine göre kendi statüsünün gerekliliklerini yerine getiriyor. Goffman bu durumu dramaturji olarak tanımlıyor. Buradaki kök kelime de drama. Eric Morris’in çıkardığı ilk kitap olan ‘Rol Yapmayın Lütfen’de ise “rol yapma” bizi sosyal hayat içine kabul ettirmeye çalışan bu sonradan edinilmiş benliklerden doğan gerginlik, dayatma ve baskıdan özgürleştirecek, bütün bu yaptırımlara karşılık ‘ne hissettiğimizi’ sorgulatarak oluş haline getirecek sahne üzerinde ya da hayat içinde kendini keşfetmeye çalışarak ve dolayısıyla bilinçli bir şekilde gerçek nedir ve bu durumu kendim için nasıl gerçek kılabilirim sorularını sorarak bu rolleri içselleştirmemizi ancak bu biçimle mekanik işleyiştten kurtularak organik bir biçimde kendi benliğimize ait otantik yapıyı kabul etme ya da etmeme üzerinden bir anlayış geliştirebileceğimizi tanımlar. Aktör, uyumsuz, asi, hatta daha kötü sıfatlarla adlandırılabilir ancak güvenli alanlardan çıkarak kendisi için gerçek olanı deneyimleyebilir ve oynadığı her eserdeki karakteri eşsiz ve en gerçek yerden hayata sunabilir, ancak bu şekilde seyirci önünde imkânsız olana ulaşabilir.

¹¹ Eric MORRIS, **Fütursuz Oyunculuk**, Çev. İpek Bilgin, 22-40.

Böylece aktörler rol yapmak yerine sahtelikten uzak gerçek karakterler yaratmış olur. Goffman, insanların sosyal dolandırıcılar olduğuna inanır. Shakespeare'in 'Beğendiğiniz Gibi' eserinde "Bütün dünya bir sahnedir. Ve kadın erkek, hepsi birer oyuncu" cümlesi Erving Goffman'ın bakış açısıyla aynıdır. Bu teatral bakış açısı üzerinden drama denen bir süreçte gerçekleşen hayatın iki farklı bölgesine bakmak istemektedir Goffman, 'sahne önü' ve 'sahne arkası'. Sahne önündeyken yani sosyal ortamlar içindeyken, iyi karakterimizi ortaya koymaya çalışmak için, kendi varlığımızdan başka tek bir kişinin dahi olması kafidir. Böylece kabul görebilir ve kendimizi beğendirebiliriz. Bu sosyal ortamlarda bizlerin hayatımızın aktörleri gibi olduğumuzu söyler Goffman. İnsanların sosyal ortamlarda, yalnız olduklarından (sahne arkası) farklı davrandıklarına şiddetle inanır. 'Ben' in sabit durmadığını söylemek istemektedir. Stanislavski'nin 'Sistem'inde 'Ben' hali rolün yaşamının kişisel yaşantıyla bütünleşmesinin yarattığı bir 'Ben' halidir. Bu 'Ben' hali Stanislavski tarafından işlenmeye hazır, bloke olmaya elverişli olmayan, özgür olduğu zaten varsayılan ya da sayılı egzersizle hemen açılabilen ve işlenebilen beden-zihin-duygu-eylem dizgesine ulaşmış kişiler üzerinden düşünülerek rol kişisiyle bütünleşebilir. Eric Morris 'Sistem' bu noktada kişisel yaşantıyı irdeler. Temelde aynı yerden bakılsa da kabul gören davranış biçimlerinden, gündelik, sıradan ve kendine ezbere yaklaşan bir 'Ben'in, teyit edilen gündelik hayatın içinde bu biçimle yer alan halini gerçek alana çekmek, özgürleştirmek ve bireyin kendini keşfetmek üzere geliştirdiği enstrümana yönelik 700 egzersiz üretmiştir. Bu bölümde aktaracağım birkaç örneklendirme olacak. İlk örneklendirme oluş hali egzersizlemesi üzerinden; Goffman'a göre 'sahne önü' denilen alanın Eric Morris 'Sistem' de karşılığı "rol yapma" adıyla mevcut. Goffman'ın bahsettiği 'sahne önü' kişilerine mekânlar, insanlar, nesneler hakkındaki kendi duygusal tespitlerini soracak olsanız çoğunun uyarılara karşı özgül tepkilerden emin olmadıklarını fark edersiniz. Bu sebeple 'sahne arkası'nda 'sistem'de rol yapmamak için, içinde bulunduğumuz alanın bize ne hissettirdiğini kendimize sorabiliriz. İçinde bulunduğumuz bedenin, zihnin, mekânın, durumun, kişi ya da kişilerin bize ne hissettirdiğini anbean sorarak hissettiklerimizle bağlantılı bir hale gelmiş oluruz. Sorduğumuz sorulara

alamadığımız cevaplar da niye cevap alamadığımız sorusunu bize sordurabilir. Hissettiklerimizi ifade etmek için ne yapmamız gerektiğini, kendimize nasıl yardımcı olabileceğimizi bulmaya çalışırız. Kendimizin duyabileceği kadar bir sesle bilinç akışını sağlayarak “ne hissediyorum?” sorusuyla oluş hali alıştırmaları başlayabilir. Bu alıştırmaların adı ‘kişisel envanter 1 ve 2’dir.’¹² Bu alıştırma sözle yaptığı gibi sadece sesle de duygusal bakış açısıyla sözsüz antrenmanlanabilir. Bu çalışma şekli, aktörlerin sahne üzerinde enstrümanlarını bloke etmemek için düşünmelerini ve entelektüel olma tuzağını engelleyeceği gibi sessel çeşitliliği de ortaya çıkarır. Aktörün üzerindeki gerilimi ve baskıyı azaltır. Dürtüleriyle haşır neşir olmasını sağlar. ‘Duygusal bakış açısı envanteri’ ve ‘İçerme alıştırması’ ikisi de ‘sahne önü’ ve ‘sahne arkası’ için uygulanabilir.

“Sahnedeyken ya da kamera karşısına geçtiğinizde, durmaksızın süren bir yaşantı vardır. Repliklerin arasında ya da altında yürüyen bir yaşam ... Bu yaşam, iç monologdur, düşünce sürecidir. Bunlar, söze dönüştürülmemiş reaksiyonlarınız ve tepkilerinizdir. Oyuncu oynarken genellikle bunları kırpar, aslında bunlar gerçek yaşamda davranışın içinde var olan bir başka boyuttur. İşte gerçek yaşamı durduran da tam olarak bu normal içsel sürecin kesilmesi ya da bölünmesidir. Oyuncu gerçekliğin yerine, nasıl oynadığının farkındalığını, bir sonraki satırın ne olduğunu, çeşitli performans değerlendirmelerini ve yorumlarını koyar. Çoğu oyuncunun oynarken hissettiği dehşet, kendilerini “seyretme”lerine ya da an’a daha sıkı tutunmaları gerekliliğini hissetmelerine yol açar ...”¹³

Karakterin gerekliliklerini yerine getirirken görmezden gelinen itkiler gerçektir ve aktör bu itkileri yok saymak yerine, sahnede oynanan karakterin yaşantısına dahil edebilir. Bu gerçekleştiği zaman iç yaşantıyla kopukluk oluşmaz ve önceden tahmin edilemez bir aktör sahnede belirir. Çok iyi bildikleri

¹² Eric MORRİS, **Rol Yapmayın Lütfen**, Çev. İpek Bilgin, 44,45,47,48.

¹³ Eric MORRİS, **Fütursuz Oyunculuk**, Çev.İpek Bilgin, 30-34.

tiradları üzerinden bu egzersizleme 'Bent' oyuncularına çalıştırılmıştır. O an içinde düşündükleri ya da hissettikleri ne ise karakterin – metnin zorunluluğu değil ne kadar alakasız gözükürse gözüksün kendi hisleri üzerinden tiradın ifade edilmesi ve itkilerin tiradın sözleriyle dışarı çıkması sağlanmıştır. Aktör kendiyle kurduğu bağ kuvvetlendikçe korkularını, bunun kaynaklarını da deşifre etmeye başlar. Tekrardan metni bırakıp kendi sözcükleriyle devam etmesi istenir. Aktör, teşhir, başarısızlık, samimiyet, yetersizlik, eleştirilme ve yargılanma, utanma, reddedilme, kırılğanlık gibi korkulardan kurtulmak için bu tarz korkulara panzehir olabilecek egzersizler deneyimlemeye başlar.¹⁴ Bu egzersizlerin arasında en çok kullanılan 'Asosyal püskürme'¹⁵, ifade edilmemiş birçok duygunun en samimi ve uyumsuz bir yerden dışarı çıkmasını içerir. Eleştirilme, yargılanma korkusu tema olarak kullanıldığında aktörün de önyargılarıyla karşılaşırız ve bu duyguların hiçbiri ortamda bulunan kişiler tarafından kişisel algılanmamalı, çalışma olduğu unutulmadan gözlemlenmelidir. Aktör, açılması için ihtiyaç duyduğu duygu alanlarıyla baş ettiği, oluş halini yakaladığı için anda kalarak oynamak için hazır durumdadır. Metinde ele alınan bir zorunluluğa işçilik bazında karşılık vermeye hazır hale gelmiştir. Bu gerçek alan kurulduktan sonra çalışılan karakterlerin ve ilk oyunun zorunlulukları yerine getirilsin diye işçilik çalışmasında da yine 31 seçim yolundan birkaçını prova ve gösteri çalışmalarından, Goffman'ın başka kavramları üzerinden tanımlamalarına örneklendirme olarak sunacağım. 'Total kurumlar'¹⁶ bunlardan biri. Sert resmi kurallarla, yaptırım seviyesi yüksek düzenlemelerin işlevsel olduğu bu meknlerde toplumsal yaşamdan ihraç edilmiş benzer durumda çokça kişi uzun bir zaman sürecini bir arada geçirir. Goffman, total kurumları bellek ve benlik yitim mekânları olarak ele alır. Mesela 'Bent' oyunu ikinci yarıda geçen mekân bir total kurumdur. Bu total kurum, Nazi Almanyası'nda açılan, kırk beş bin kişinin öldürüldüğü, Münih'in on altı kilometre kuzey batısında, terk edilmiş barut ve mühimmat fabrika arazisine kurulan ilk toplama kampıdır. İsmi 'Dachau'dur. Meknla Eric Morris 'Sistem'

¹⁴ Eric MORRİS, **Aktörü zgrleştirmek**, ev. Cemre Naz ztrk, 26-62.

¹⁵ A.g.k., 43,44.

¹⁶ Bkz. (6), GOFFMAN, 13-24.

üzerinden kurulan bağ, işçilikte ‘Mevcut uyaran’¹⁷ ve ‘İnanırlık’⁶¹⁸ olarak geçen seçim yollarıyla sağlanmıştır. Mevcut uyaran, etrafınızda var olan her şey olabilir. Hamursuz Fırın’ında çalışırken mevcut olan uyaranlar arasında bina, binanın kokusu, dokusu, sokaktan gelen bir ses, akşam çalışmalarında martıların ya da geçen uçakların sesi, binanın enerjisi, duvarın dokusu, çalışan aktörler, giyimleri her şey mevcut uyarandır. Var olan bir örnekle anlatacak olursam, mekân içinde var olan bir odanın, iki aktör tarafından çalışma bitip herkes gittikten sonra, üstlerini değiştirmek üzere içine girildiğinde ve kapısı kapatıldığında kapı kolunun dış cepheden düşmesi sebebiyle kitli kalmaları ve sabaha kadar birinin onları o odadan çıkarması için beklemenin yarattığı stres yani var olan hislerin de dahil edildiğini mevcut uyarana ekleyebilirim. Oda yerine binaya kapatıldığını varsaymak ve bunun üzerine çalışmak. Burada da mevcut uyaran sonrası inanırlık devreye giriyor. Üç aktörün, geçirdikleri gerçek bir süreç olan odada kapalı kalma, telefonlarının yanında olmaması ve şarjının bitmiş olması, kimseye ulaşamamaları, seslerini binanın izole bir alanda olma nedeniyle duyuramamaları, sabaha kadar kalmak için uygun bir oturulacak ya da yatacak alanın oda içinde var olmayışı, uykusuz geçirilmiş bir gece sonrası yorgunluk ve stres gerçeğiyle başlayarak yine mevcut uyaran olan var olan mekânda geçirilen sürenin gerçekte yarattığı prömiyer tarihine yetiştirilecek bir oyun ve tiyatroyu kurma isteğinin baskısını da temellendirip sanki hiç sonuç bulmayacak bir sürece girildiği sanrısıyla bu duygu egzajere edilerek inanırlık gerçekleştirilmiştir. Berkay Ateş’in oynadığı Max karakterinin “...Bizi sonsuza kadar burada tutamazlar. Er ya da geç bizi bırakacaklar. Sadece gözaltında olduğumu söylediler. Hayatta kalacağım.” demesine ve o mekânda hayatta kalmak için onu var eden tüm benliğinden soyunmasına ve faşizmin zorbalığına karşı ittiatı seçimlemesine rağmen intihar etmesiyle sonlanan bir deneyimi yaşayan karaktere hayat vermesi böylece seyirci tarafından kabul edilir gerçekliğe ulaşmıştır. Goffman’a göre total kurumlar beş kategoriye ayrılır. Zararsız/muhtaç ve zararlı/tehlikeli kişilere yönelik bakım içeren

¹⁷ Eric MORRİS, **Fütursuz Oyunculuk**, Çev. İpek Bilgin, 246-254.

¹⁸ A.g.k., 267-277.

Eric MORRİS, **Mutlak Bilinçle Oynamak**, Çev. Cemre Naz Öztürk, 130,131.

kurumlar, koruma/korunma, ıslah etme amacıyla açılmış olanlar ve varoluşsal nedenleri meşru amaçlarla açıklayanlar. Dachau ya da benzeri kamplarda işleyiş kapatılan kişilere benliklerinden soyularak yeni benlik giydirilmekte tek tip kıyafetler giydirilip, tek tip yeni benlikler yaratılmaktadır. Eserde geçen kamp süreci boyunca sadece giydikleri kıyafetler değil yaptıkları işlerde birbirinin aynısıdır. Perde 2 Sahne 1’le başlayan kaya taşıma örneği üzerinden gidersek, kişinin ne tür becerileri olduğuyula ilgilenilmez. Fiziksel güçle iştilgal olan bir yerden bir başka yere sadece kaya taşıma ve hiç durmaksızın bu eylemi gerçekleştirme insan zihni, bedeni ve ruhunda büyük hasar yaratır. Aktörlerin koreografik bir işleyişle bir eylem gerçekleştirirken (kaya taşıma), bir yandan metindeki dramatik duygu karşılıklarını vermesi, var olan alan, var olan eylem ve var olan metin, karakterler arası işleyiş üzerinden bakıldığında anı kullanmaları yani Eric Morris ‘Sistem’ üzerinden oluş halinde olmaları yeterlidir. Böylece kişi direncini kaybeder. İstek ve umut yoksunluğu içindedir. Kişi aidiyet duygusu hissettiği kendine ait evinden, kültüründen alı koyulma yoluyla bu ve benzeri kamplara kapatılır ve benliği, kişiliği çıplak bırakılarak topluma yeniden kazandırılma bahanesiyle soyulmuş kişiliğe yeni bir benlik yüklenir. Bu değişimde oluşabilecek kişi için en büyük sorun, kendini artık hiçbir yerin yerlisi görememesidir. Kişiyi çerçeveleyen aidiyetsizlik hissi bir duygu olarak sürekli onu rahatsız eder hale gelir. Oyunculuk mesleği bu karakterlerin bütün bunları hissederken aktörün ne noktalarda hayat içinde hapsolmuş hissettiğiyle bağ kurmasından geçmektedir. Enstrüman olarak aktörlerin geçtiği bu yıldırıcı işleyişten çıkmaları, sağlıklı bir şekilde hayatlarına ve çalışmalarına devam edebilmeleri ‘Terk etme’, ‘Boşaltım’ ve ‘Şeytan çıkarma’¹⁹ denilen egzersizlerle sağlanır. Yere yatıp ruhen ve bedenlen yaşadığı bu süreci terk etmek için el, kol, bacak ve ayaklarıyla havayı döverek, boğaz ve gırtlaklarını zedelemeyen çıkardıkları haykırmayla halsiz kalana kadar bağırır sonra başı dönmeyecek şekilde kendini kontrol ederek ayağa kalkıp, ses seviyesini yüksekte tutarak, baskıladığı ve geçirdiği tüm süreci çıkan sesle ortama bırakır. Terk etme ve

¹⁹ Eric MORRIS, **Aktörü Özgürleştirmek**, Çev. Cemre Naz Öztürk, 22,23.

boşaltımla içeride olabilecek duygusal endişeyi bertaraf ettikten sonra dışarıdan gelebilecek herhangi hissettiği tehlikeleri sanki varlarmış gibi bedenini koordineli bir şekilde iki koluyla beraber öne, yana ve yukarıya doğru savurarak kovar. Defol diye her seferinde bağırmalıdır. Bu egzersiz aktör kendini rahatlamış hissedene kadar sürer. Çalışma süreceksa sakın bir ortamda dinlenmeleri, çalışma ya da oyun bittiyse evlerine gitmeleri uygunluk gösterir. Goffman'a göre, total kurumlarda biraz önce de dile getirdiğim gibi benliği soyma işlemi sistematik olarak yetersiz gösterme, aşağılama ve sonucunda yıldırma yöntemiyle ele geçirme biçimiyle benlik kavrayışını sarstığı ve çıplak bıraktığı için yarı resmi yollarla benlik giydirme işlemi eserde karşımıza Max ve Can Kulan'ın oynadığı karakter Rudy'nin tutuklu nakil trenine bindirilerek soruşturmaya alındığı 5. Sahneyle çıkar. Bu sahneye kadar bu işlemin tehdidiyle baş etmeye çalışan Max karakteri eşcinsel olduğu saptanan Rudy karakterini tanımadığını söyleyerek arkadaşı, sevgilisi olan Rudy'nin kendi gözü önünde SS Subayı tarafından öldürülmesine sessiz kalır. Sessiz kalma sebebi trende karşılaştığı, Emir Çubukçu'nun oynadığı bir başka eşcinsel karakter olan Horst'un önerisidir: "Beni dinle. Eğer trenden sağ çıkabilirsen yaşama şansın artar. Burası seni yıldırdıkları yerdir. Arkadaşın için hiçbir şey yapamazsın. Hiçbir şey. Eğer ona yardım etmeye kalkarsan seni öldürürler. Eğer yaralarıyla ilgilenirsen seni öldürürler. Eğer görürsen bile-ona ne yaptıklarını görürsen, duyarsan-ona ne yaptıklarını duyarsan-seni öldürürler. Eğer yaşamak istiyorsan onu unutmalısın. O hiç var olmadı." Max, gözünün önünde şiddete başvurularak öldürülen hayat arkadaşı Rudy'i tanımadığını söyleyerek, vurarak öldürmeye eşlikçi olmayı kabul etmiş bir karakterdir artık. Bu Max karakterinin ilk kırılma anıdır. Tarihin, hafızanın sadakat tutkusunun karşısına çıkardığı sanılan hakikatle yüzleşmeden önce tanıklık ettiğimiz Max'den eser yoktur. Bütün bu olanları olmuyormuş gibi yaşayarak travmayı tetiklemektedir. Bununla da kalmaz Max karakteri eşcinsel olmadığını SS Subaylarına kanıtlamak ve sarı yıldız almak için (Yahudi anlamına gelir sarı yıldız takmak) on üç yaşında ölü gibi belki de ölü bir kız çocuğuyla seks yapar. Max'in yanında, tren yolculuğundan beri tanıdığı, pembe üçgenini gururla taşıyan Horst vardır. Toplama kampında sarı yıldızlı

Yahudiler ve pembe üçgenliler arasında, yaptıkları işler ve yaşadıkları barakalar bakımından sınıfsal farklılıklar vardır. Sarı yıldızlı Yahudiler ne kadar kötü şartlarda yaşıyorlarsa, pembe üçgenli eşcinseller daha da kötü şartlarda yaşamaktadırlar. Bu sebeple Max, yaşama tutunmak için gerekenleri yapmış ve sarı yıldızı almıştır. Aktör, bu katmanlı duygulara erişebilmek için, enstrüman olarak hazırlık yapmalıdır. Aşağılanmaya tabii tutulduğu, olmadığı biri gibi olmak ya da istemediği bir şeyi yapmak zorunda bırakıldığı kendisine ait total kurumlardan sayılan okullarda geçen anıları küçük yaşından itibaren hatırlamaya başlar. ‘5 yaşındayım ve...’²⁰ egzersizinde şimdiki zamanda cümleler kurulmalıdır. Bu egzersiz, bilinçdışı hafızamıza attığımız birçok deneyimi hatırlayarak deneyimi yaşarken verdiğimiz tepkileri de ortaya çıkarmamızı sağlar. Egzersiz iki kişi arasında yapılıncı teşhir seviyesi arttığından, samimiyetleri de artar ve ‘Samimi paylaşım ve ifşa (iki kişilik hali)’²¹ egzersiziyle devam eder. ‘Bent’ oyun provalarında bu egzersizleme, yönetmenle aktörlerin birebir çalışması sonucu risk alarak birbirleriyle alakalı düşünceleri de dile getirme sonrası sahne için gerekli olan en samimi duygu ve dürtüler çıkarıldıktan sonra metin üzerinden paylaşılabilecek hale getirilmiştir. Samimi paylaşım ve ifşaya örneklendirme olması açısından, aktör ve yönetmen arasında oyunun sahnelenme öncesi yönetmenin evinde, ilk ekip buluşmasının gerçekleştiği zaman sürecinin hatırlandığı 2021’de aktörlerden Emir Çubukçu’yla gerçekleşen mülakattan bir bölümü aktarmak istiyorum:

Yönetmen “Biz bir araya gelip ilk okuma yaptığımızda benim evde, o zaman ne hissettin? Ne hatırlıyorsun o günden?” diye sorar.

“Ben o gün eseri okuduğumuzu hatırlamıyorum. Ben o gün öncesi ve sonrasında yaptığımız sohbetleri hatırlıyorum”

diyerek samimi paylaşım iki kişi arasında başlamış olur.

²⁰ Eric MORRİS, **Aktörü Özgürleştirmek**, Çev. Cemre Naz Öztürk, 100,166,167.

Eric MORRİS, **Mutlak Bilinçle Oynamak**, Çev. Cemre Naz Öztürk, 92,93,94.

²¹ Eric MORRİS, **Aktörü Özgürleştirmek**, Çev. Cemre Naz Öztürk, 88.

“Mesut’un (Çevirmen ve Freddie karakterini oynayan aktör Mesut Özkeçeci’yi kastederek) heyecanından çok etkilendiğimi hatırlıyorum. Bir de sizin çok yoğun bir zamanınızdı o, bu iş patlar mı diye çok korktuğumu hatırlıyorum.”

Samimi paylaşımla devam eden mülakat en gerçek yerden ilerler. Aktör o günden sonra yönetmeni yakalayamazlarsa tiyatro kurma ve ilk oyunun seyirci karşısına çıkma durumunun gerçekleşmeyeceği korkusunu daha geniş bir biçimde açıklama isteğine girer.

“Buraya kadar geldik, çok heyecanlandık, bir de tiyatro kuruyorduk ya biz o sırada, dolayısıyla bir sürüde başka şüphelerimiz vardı yani biz bunu nasıl yapacağız? Biz bunu yapabilecek miyiz? Bize aslında okulda bir şey veriliyordu, nasıl diyeyim, korunaklı bir şeydi okul, biz okulda yaptık tiyatroyu o zamana kadar kendi tiyatromuzu. Çıkınca ne olacağız? Olacak mı bu iş? Yani atıyorum, bize Meltem Cumbul derse ki, çocuklar ben Amerika’ya gidiyorum, Eric’ le çalışacağım, yeni bir şey var. Altı ay sonra yapacağız oyunu derse, biz ona, hayır yapmamız lazım şimdi diyebilecek miyiz?”

Aktör, yönetmenle kurulan yakınlığın günümüzdeki gibi de olmadığını o zaman sürecinde daha farklı olduğunu dolayısıyla bahsettiği sebeplerden ötürü korktuğunu hem de çok heyecanlandığını anlatmaya çalışmıştır.

“Sizin balkona çıkıp, Boğaz manzarasına bakıp, ben oyuncu oldum ya. Ben bunun hayalini kuruyordum. Konservatuvar’da okuduk, şu anda profesyonel oyun oynayacağım deyip, kendimi tebrik ettiğimi hatırlıyorum. His olarak yani. Bu kadar bunu isteyip, bunun peşinden gitmiş olmamla ilgili kendimle gurur duyduğumu hatırlıyorum.”

Diğer o zaman hissettiği duyguları açıklıkla dile getirir. Bu dile getirme sırasında karşısındaki kişinin etkilenmesine izin verecek zamanı tamamlamak

için laf uzatmalarını tercihler ve güven duygusunun pekiştirilmesine iştirak eder. Samimi paylaşım devam eder.

“Buraya kadar geldim yani. Konservatuvar’ a girmenin hayalini kuruyordum deli gibi, Konservatuvar’a girdim, Konservatuvar’da iyi bir oyun oynamanın hayalini kuruyordum orta sınıflarda, okuldan çıktık, böyle bir şey, böyle bir rol var, siz çünkü dağıtmıştınız rolleri ilk başta hatırladığım kadarıyla, o gün paylaşmamıştık yani rolleri.”

Yönetmen rolleri dağıttığını, oyuncuların da onayını aldığını söyler. Aralarındaki güvenin çok zaman önce oluştuğunu aktörün şu paylaşımından da rahatça anlaşılır.

“Dolayısıyla bir güven vardı. Sizle okulda yaptığımız çalışmalar sebebiyle. Yaptığımız çalışmalarla ilgili güven duyuyordum. Okulda yaptığımız çalışmalar çok güçlüydü çünkü. Aramızda Meltem Hoca’yla oyun yapalım diyen ilk Berkay’dı. Biz dedik ki, bildiğimiz Meltem Hoca oyun yapmıyor. O daha çok oyuncunun laboratuvar çalışmasıyla ilgilenen yani daha...Kalkıp niye oyun yönetsin? dedim hatta okulun önünde konuştuk. Niye oyun yönetsin kadın? Yani zaten...Bir kazı işi onun yaptığı. Yapar mı filan?” Aktör, tiyatro kuracak olan üç kişiden aralarında en rahatının “Sorarız, yapmazsa yapmaz.” Dediğini, yani ‘n’olacak’ gibi bir durumu olduğu için de o kişinin, sorularını sorabildiklerini anlatmaya çalışır. Yönetmenin okula girmesinden itibaren onların sınıfının kaçınıcı sınıf olduğunu bulmaya çalışırlar beraberce, “biz sizin ikinci sınıfınızдық yanlış hatırlamıyorsam.” Der aktör.

“İki ya da üç olması gerekiyor. Hakan’ların sınıfı ilk, Efe’lerin, Ulaş’ların sınıfı iki...”

“Sonra biz.”

“Sonra siz. Üçsünüz, evet.”

“Bizim sınıf güçlü bir sınıftı, hatırlarsınız yani, işi seven ve güçlü bir sınıftı.”

“Kesinlikle. Çalışmayı seven. Güçlü bir sınıf.”

“Çalışmayı seven, güçlü bir sınıf.”

Güven tamamıyla iki kişi arasında tekrardan sınanmış ve sağlanmışır. İfşa etme mülakatta ağırlık kazanır. İlk adımı yönetmen atar: “O dönemde de bayağı sorunlar yaşıyordunuz okulda aslında.”

İkinci adım aktördedir:

“Özellikle sona doğru. Bizim okuldan çıkanlar bizi etkiliyordu. Dolayısıyla da böyle bir güvenimiz vardı. Yani iyi olacağını düşünüyorduk. Sizle yaptığımız çalışmalarda, ben o şeyi hatırlıyorum yani yaptığımız Alt kişilik çalışmasını. Dolabın üstüne tırmandığımı hatırlıyor musunuz?”

Yönetmen başka ne hatırladığını sorar aktöre,

“O dolabın üstüne tırmandığımı hatırlıyorum. O küçük dolabın üstüne böyle çıkıp, oraya tırmandığımı hatırlıyorum. Bir tane tirad hatırlıyorum ama ne olduğunu hatırlamıyorum. Çok iyiydi, çok, çok güzeldi sizinle çalışmıştık. Hangi tirad olduğunu hatırlamıyorum Klasik bir tirattı, ya da bir Antik tirattı. Kral Lear mıydı? Değildi. Kral Lear’ın şey tiradı mıydı? ‘Esin rüzgarlar, esin...’ Değildi.”

Aktör heyecan ve neşe içindedir. Kendini kanıtlaması gerekmediğinin, hatırlamazsa bir problem olmayacağını rahatlığındadır, ‘Don Juan’ kişiliği için iki aktörün Bodrum’da çıktıkları çapkınlık turunda nasıl hareket ettiklerini anlatırken aslında ‘Yanlışlıklar Komedyası’na çalıştıklarını fark etmesini anlatır ve devam eder;

“Benim şunu fark ettiğim bir zaman süreciydi. Evet ya ben biraz daha zihinsel biri olduğum için mesela size oranla, bu muhtemelen özgürleşme ama ben bunu biraz daha aslında şey gibi görüyorum, eğitimin, öğretimin nasıl kısıtlayıcı bir şey olduğunu anladığımız şeydi. Ama bu illa öbürünü yermek için değil. Üç sene boyunca aslında buna hazırlanıyorsun. Sizle yaptığımız çalışmalarda hep şeyi hatırlıyorum, sizin “Şimdi buradasın, şimdi buraya gidelim. Şimdi buradasın, şimdi buraya gidelim, peki öyle mi? Peki buraya gidelim mi?” gibi adım adım, soyut olmayan, oyunculukla ilgili okulda benim hep kötü hissetmemin sebebi taleplerin hep bizden çok soyut oluşuydu. O yüzden hep herkes

Zeliha Hoca'yla (Zeliha Berksoy'u kastederek.) Çok zorlanırken çok rahat ediyordum. Zeliha hocanın talebi de sizin gibi somuttur her zaman. Ben böyle, böyle, böyle istiyorum. Böyle durmanı istiyorum, çünkü bu adam böyle bakar. Böyle konuşmanı istiyorum, bu çerçevede nasıl yaparsan yap derdi. Bu bence hiç kötü bir şey değil. Çünkü hocanın talebi son derece somut. O yüzden çok rahat ettim hep, Zeliha Hoca'yla çalışırken, başka gerginlikler hariç. Sahne üstüne çıktığım zaman, kendimi çok rahat, "Hadi, n'apıyoruz gibi hissettim hep." Soyut bir şey, mesela "Gözünün feri yok." Dedi bir kere bir hoca bana. Şimdi bu ne demek yani? Ne demek? "Gözünün feri yok." Sen bir geri zekâlısın diyebiliyor muyum ben sana? Ama yani sen de salağın tekisin hayatta görüyorum."

Yönetmen aktörün demeye çalıştığını tanımlayarak sorar.

"Şöyle diyebiliriz. Kişi seni çalıştırıyor dahi olsa bu çalışmayı bilinçli bir şekilde sana ne yaptığını aktarmalı, senin de tepkine izin vermeli. Hem kolaylaştırıcı yani eğitmen tarafından hem de uygulayıcı yani aktör tarafından bütün bu süreç bilinerek işlenmediği için sıkışmışlık ve yetersizlik hissine dönüşüyor bu soyutlamalar. Soyutlama derken bundan bahsediyorsun. Doğru mu algıladım?

Aktör onaylar denileni,

"Aynen bundan bahsediyorum. Doğru. Şu sebeple aslında, çünkü okulda, Konservatuvar'da bu unutuluyor bence, biz sonra eve gidiyoruz. Benim hayatım sadece orası değil ki. Ben sonra eve gidiyorum. Ben eve o cümleyle gitmemeliyim. Ben de insanları çalıştırırken her şey bittiğinde hep, başka bir, kötü şeylerin sonuna bir iyi bir cümle ekleyerek göndermeliyim hep."

"...Ki siz, kaç egzersiz yapıp eve gidiyordunuz. Eric Morris 'Sistem'de var olan."

"Evet. O anlamda isim de verebilirim. Özgür hoca, Özgür Yalım. O da çok başka bir tarzdı. Çok şey öğrendik Özgür hocadan. Hep şunu yapardı ve bize çok iyi gelirdi, sahne çalıştığımız zaman cümleye hep "Çok güzel" le başlardı. Bu bile o kadar önemli ki. "Çok güzel çocuklar, teşekkür ederim. Ama..." Tam da bu aslında öğrencinin duymak istediği. Öğrenci, bir güzel' i duymak istiyor. Ben zaten biliyorum, harika olmadığını. Zaten söylüyor, onu öyle yapmadınız, bunu böyle

yapmadınız, bu olmamış diye. Ama bir “Çok güzel” ya da bittiğinde “Kötüydü, bu sefer böyle oldu ama bunu böyle yaparsanız böyle olur.” Beni eve şey gönder. Siz de bu hiç yoktu yani eve hep güzel gidiyorduk. Bu önemliydi.”

“...Ve kendiniz vardı, güveniniz gelmişti.”

“Evet.”

“Evet.”

“Hadi çıkalım sahneye diyorduk yani.”

“Hadi tiyatroyu kuralım” diyebiliyordunuz. Müthiş bir enerji, tutku...”

“Baştan beri üçümüzde de bir şey yapma duygusu çok vardı ama yaralanıyorduk yani...”

“Yaralıydınız ve vazgeçmeye dönebilecek bir haliniz de vardı o dönem.”

“Okul yani o dönem, şimdi bilmiyorum. Gitmiyorum da. Okul böyle, kıran bir şeydi, parçalayan değil ama çok kolay kırabiliyordu. Belki de eğitimin bir parçası bu. Belki de bize verdiği bir şey vardır. İyi bir eğitim alıp almadığımızı aslında dolayısıyla bilmiyorum. Almadık diyemem ama bilmiyorum. Çünkü, sistemli bir şey hiçbir zaman yoktu, herkes kendi metoduyla kendi şeyiyle, size kadar...kendi oyunculuğu nasıl öğrendiyse öyle öğretiyordu. Siz öyle öğretmiyordunuz çünkü siz oyunculuğu öyle öğrenmemiştiniz aslında. Bu aslında, öncesi dediğimiz “Hadi yapalım.” dediğimiz nokta da bu aslında biraz.”

Bu diyalogda geçen duygu durumu samimi paylaşım ve ifşa egzersizlerine uygunluk gösterir. İlk oyunda bu duygu haline kırılanlık seviyesi de Max ve Rudy karakteri için ekleneceğinden aktörün ‘İlkel inleme’ ve ‘İlkel terk etme’ egzersizini ardı ardınca yapması daha etkili bir sonuç verecektir. İlkel inleme, anne karnında var olduğunu düşünerek aktörün bir cenin pozisyonuna girerek ellerini bacakların arasına sıkıştırıp yere yan yatıp karın deliğimizdeki olmayan kordona hayali bir şekilde bağlanıp, çıkarılan önce kusma gibi duyulan bir inlemedir. İlkel terk etme, münferit olarak da yapılabilir bir egzersizdir. Dürtüleri ortaya çıkarmak için yapılan bu egzersiz oturarak da yatarak da gerçekleştirilebilir. Aktör oturduğu yerden belli bir ritim tutturarak sakın bir şekilde başlayan ilkel ve hayvani hareketi gittikçe büyütür ve ses de dahil edilerek vahşi bir davranışla bitirir.

“...Doğru bir şekilde yapıldığında -zapt edilemeyecek bir fiziksel güç ve ona eşlik eden hayvan sesleriyle- kişi sinir krizi geçiriyor gibi görünür. Vücut, ormanın derinliklerinde vahşi bir ayindeymiş gibi görünene dek hayvani bir ritim ve enerjiyle aşağı yukarı hareket ederek titrer! Hem fiziksel hem de duygusal olarak tamamen terk etmiş duruma ulaşmak için ne kadar süre gerekiyorsa egzersiz o kadar devam eder. Aktörde ortaya çıkarması gereken temel, ilkel ve asal bir duygudur. Bu teknik, bariz bir özgürleşme hissinin yanı sıra bilinçdışı dürtülerle cinsellik ve agresiflik duygularını da ortaya çıkaracak, açığa çıkan bu duygular ise bilinçli tepkilere yansıyacaktır...”²²

Aktör bu çalışma sonrası en gerçek yerden Perde 2 Sahne 1'deki itiraf diyaloguna girebilmiştir. Goffman'ın benlik giydirme üzerine tanımlamasında yer alan ödüllendirme, total kurumlarda itaat karşılığı az sayıda sunulan ayrıcalıklardır. Bu ayrıcalıklar kurallara uyulmadığında geçici veya kalıcı olarak iptal edilir ya da bir süreliğine durdurulur. Total kurumlarda tanınan bu ayrıcalıklar, kişinin normal şartlarda katlanmak zorunda kalmayacağı yoksunlukların yokluğudur. 'Bent' eseri Perde 2 Sahne 5 örneğinde Max ve Horst karakterleri rutin işleri olan kaya taşımayı gerçekleştirirler. Horst, hastalanmış olması, kaya taşımada zorlanması, öksürük nöbetine tutulması sebebiyle Max tarafından uyarılır. Max, bir baraka liderinin Horst'a ilaç temin edebileceğini söyler. Hasta olup iş yapamazsa karakterin öldürüleceğinin farkındadır. İlacı temin eden kişinin Max olduğunu bir sonraki sahnede anlarız. Horst daha iyidir. Daha az öksürmektedir. Max'in öksürük şurubunu nasıl temin ettiğini duyunca “Öksürüğü tercih ederdim.” der. Çünkü bu ilaç karşılığında SS yüzbaşıyla Max yatmak zorunda kalmıştır. Parası olmadığı için mecbur kalmıştır. Bu örnekte görüldüğü gibi kendisine o ilaç sağlanarak ayrıcalık kazanmıştır. Daha iyi bir yatacak yer, kendine ait bir oda, yattığı alanda çay, kahve içebilme ayrıcalığı, dövülmeden, bağrılmadan nezaketle ya da saygıyla davranılmak gibi örneklendirmeler de olabilir total kurumlar için. Bu ayrıcalık

²² Eric Morris, **Mutlak Bilinçle Oynamak**, Çev. Cemre Naz Öztürk, 83,84,85,86,87.

ya da ödüllendirme işleyişi var olan alan üzerinden bakıldığında bizim çalışmamızda şöyle karşılık bulmuştur; Sahnelemenin var olduğu alanda doğal gaz, klima kalorifer gibi ısıtıcılar olmadığı için yönetmene küçük bir ızgara ısıtıcı sağlanması ya da ocak olması sebebiyle oyuncuların sıcak olan tek alanda (mutfak) yemeklerini yemeleri, kahve ve sigaralarını mutfakta içmeleri şeklinde. Aktörlerden biriyle yapılan mülakatta mutfak şöyle anlatılıyor:

“Yemek yapıyorduk mutfakta. Sürekli yemek yapıyorduk. Patates ve makarna sürekli olarak. Gönüllülerimiz vardı tabii, yemek yapıyorlardı. (Yönetmene) Size kahve yapılıyordu. Bol bol kahve içiyordunuz. Mutfak, sosyalleşme alanıydı. Daha yalnızdık o zaman, bu birinci sezon için, ikinci sezonda ‘Bent’ e asistanlar gelmeye başladı, burası (mutfağı kastederek) biraz daha asistanların durduğu yer oldu. Biz ikinci odaya geçtik. Daha çok orada oturuyorduk. Mutfağı da biz yaptırık.”

“Burası neydi daha önce?”

“Boş bir yerdi. Aslında orası bir hamursuz fırını olduğu için, zamanında işçiler kalıyormuş orada. Burası işçilerin kendilerine yaptıkları mutfaktı ama mutfaktan çok bir ameliyathaneye benziyordu. Bir demir masa, o demir masada yemekler yapmışlar. İzbe bir yerdi. Sonra biz oraya böyle mutfak takımı aldık...” Az sayıda sunulan ayrıcalıklar, ödüllendirmeye örnek teşkil edilebilecek üç yerden bahseder aktör. Biri ‘Akın Balık’ isimli Karaköy Perşembe Pazarı’na yakın, sahilde konumlanmış meyhanedir. Galata meydanında bir diğer içki içmeye ve yemek yemeye gittikleri mekân, Güney Restaurant ve diğer yer, Galata Meydanına yakın konumlanmış bir çaycı. Asmalımescit’e de oyun sonrası yine haftada bir gün dans etmeye gittiklerini belirtir.

“Gün içinde hemen bu Galata Meydanına çıkınca solda bir küçük çaycı vardı, tabureli...”

“Sanki oraya gittiğinizi biriniz bana söylemişsiniz. Ben gitmedim, onun için bilmiyorum ama yerini biliyorum sanki...Hemen solda mıydı?

“Solda.”

“Yokuştan sonra sağa dön, solda kalıyordu.”

“Evet.”

“Minik bir yer. Hala mevcut mu bilmiyorum ama...”

“Var. Ben gördüm en son gittiğimde...Orada çay içiyorduk genelde. Öyleydi yani. Ama çok çıkmıyorduk

yani. Bu bahsettiğim haftada bir gün filan. Genelde tiyatroda, tiyatronun da bir avlusu olduğu için, o avluda da masalar olduğu için, özellikle yağmur yağmıyorsa, biz genellikle çayımızı, paramızda çok olmadığı için, orada içiyorduk. Yemeği oraya söylüyorduk dışarıdan. Yemeği tiyatroda yapıyorduk gibi filan daha çok.”

Oyuncular için ‘ayrıcalık’ ya da ‘ödüllendirme’ olarak sunulabilecek başka bir örnek de ikinci sezondan itibaren tiyatro tarafından mevcut kılınmıştır. Kulis olarak tasarlanan odanın ara geçişi olmaması sebebiyle alt katta bulunan tuvalete, seyirci alınıp oyun başladıktan sonra 1. Perde sonuna kadar gidilememesi, 1. Perdede oynayan oyuncular için sıkıntı yaratıyordu. İhtiyaçlarını şişeye ya da seyirci arasından geçerek aşağı kata inmek suretiyle gidererek bir sezon geçmişti. Tiyatro para kazamaya başlayınca kulis ile diğer oda arasındaki duvar yıkılıp kapı yapılması suretiyle artık oyuncuların 1. Perde sonunu beklemeden tuvaleti kullanabilir hale gelmeleri oyunun oynandığı D22 Tiyatrosu tarafından ilk yarım sezon sonrası, son üç sezon için sağlanmıştır. Var olan, mevcut olan alan tüm tiyatro ekibi tarafından Goffman’ın ‘benlik giydirme’ tanımlamasındaki total kurumlarda itaat karşılığı sunulan ayrıcalıklar, ödüllendirme anlatılan biçimde deneyimlenmiştir. Goffman, total kurumlarda ikincil ayarlamalar olarak adlandırdığı, çalışan personeli doğrudan zorlamayan, fakat kapatılanların yasak tatminler elde etmesine ya da yasak olmayan tatminleri yasak araçlarla elde etmelerine izin veren pratiklerin, kapatılan kişilerde çevresi üzerinde bir miktar denetim kurma ve başına buyruk davranma duygusu yaşattığını, bu yönüyle ikincil ayarlamaların benlik için neredeyse sığınılacak bir çeşit barınak ikame ettiğini belirtir.²³ Total kurum ayrıcalıklar sistemi sayesinde kendine kapatılan kişilerden işbirlikçiler devşirerek, kolektif dayanışmayı engeller. Total kurum kapatılan kişiler arasında kolektif bilincin gelişmesini tehlikeli bulur ve bunun oluşumuna izin vermez. Kolektif bilinçlenmenin neden olabileceği olası isyan ve ayaklanmaları da işbirlikçilerin iş birliğiyle bertaraf etmiş olur. İşbirlikçiler, total kurumun böl, parçala, yönet stratejisinin bir ürünüdür. Eserin realizasyonunda bu duruma

²³ Erwing GOFFMAN, **Timarhaneler**, Çev. Ebru Arıcan, 59-65.

atfedilen seçim kişi ve mekân değil bir objedir. Yönetmenin dekorun bir parçası olarak kullanmak istediği Pablo Picasso tarafından yapılmış olan ‘Guernica’ tablosunun aslı Reina Sophia müzesi-Madrid’dedir. Bu tablonun ziyaretini gerçekleştirmek üzere Reina Sophia müzesine giden yönetmen, bireysel ya da kolektif özgürlüğün tehdit altında olduğu, savaş ve şiddetin yeniden yaşandığı yerleri bir imge olarak sahnelemede kullanmak istemesi sebebiyle bu kocaman gri renkteki eserin röprodüksiyonunu aynı zamanda oyuncular için seçim olarak değerlendirebilecekleri, hikayesi olan bir obje halinde kullanmak üzere inceleme gerçekleştirmiştir. Bu inceleme gerçekleşirken, yönetmen bu sefer de Guernica’nın sahnede sadece bir dekor ya da oyuncuların kullanacakları bir var olan seçim olması yanı sıra eserin özgürleşmesi ve demokratikleşmesi, bir görüntü ve dil haline gelmesini sağlamak için üstüne projeksiyonla yansıtılacak olan videoların da çalışmasına başlama kararını almıştır. Tablo, reelinde olduğu gibi 3,493 cm yükseklik ve 7,766 cm genişlikle sahne tasarımını gerçekleştiren Barış Dinçel tarafından alana yerleştirilmiştir. 26 Nisan 1937’de Beş bin nüfuslu Guernica’nın bombalanmasına, İspanya iç savaşının neden olduğu vahşete tanıklık eden ve İkinci Dünya Savaşı’nda olacıklara dair bir ön uyarı olan dev bir poster olarak tasarlanmış bu tablo Pablo Picasso tarafından 1937’de Paris’teki Uluslararası sergide İspanyol pavyonunun bir parçası olması için yaratıldı. Modern savaşın neden olduğu ıstırap, ön bilgi olarak, sonrasında yine işçilik çalışmasında var olan ‘yaratıcı hayaletme’ ile duygusal bir bağ kurmaları sağlandı. Goffman, bu ayrıcalık sistemi ve aşağılama süreçlerine maruz kalan kapatılanın bu koşullara karşı geliştirdikleri bir dizi uyum stratejileri olduğundan bahseder. Bunlardan ilki, kapatılanın doğrudan doğruya kendisine yönelik gerçekleşen olaylar haricinde, herkesten uzaklaşması ve olaylara dışarıdan bir gözle bakması olarak adlandırılan “durumsal geri çekilme”dir. İlk oyunda Goffman’ın bahsettiği bu tanım ikinci perde ikinci sahnede taş ocağından Max tarafından bir gardiyana rüşvet vermek suretiyle iki kişinin kaya taşıdığı alana getirtilen Horst karakterinin ‘çok daha iyi bir yere’ getirildiğine ikna edilmeye çalışıldığı sahnelemeye tekabül eder. Horst, Max’in bir gardiyanla rüşvet karşılığı antlaşma yapılarak bu yeni alana getirilmesini kabul etmemektedir. “Ne demek

bu; Seni buraya aldırdım? Sen hangi hakla...” diyerek yeni alanda kayaları taşımaya devam ettiği ve kayayı düşürdüğü anda Max tarafından uyarıldığı zaman, geldiği yerin daha zor çalışma şartlarının olduğu, insanların sıkça hastalandığı, öldüğü, gardiyanlar tarafından iyi çalışmazlarsa dövüldükleri tehlikeli bir iş olduğu kabul edilse de hatta yeni alanda kimsenin hastalanmadığı, ölmediği, dayak yemediği bir yer olduğuna ikna edilmeye çalışılsa da, o alanda asıl istenenin kişileri delirtmek olduğu ve diğer yerden bu anlamda ‘çok daha iyi bir yer’ olduğu dayatması karşılık bulmaz. Sebebi Horst karakterinin oraya gelmeyi isteyip istememesinin ona sorulmamış olmasıdır. Horst, “Bana sorman gerektiği hiç aklına gelmedi mi?” der. Max’in kamptaki en iyi işin bu olması, eğer aklını başında tutarsan ve yanında konuşacak biri varsa yeterli olacağına dair sözleri Horst için anlamsızdır. Çünkü ona kaya taşımak isteyip istemediği, Max’le konuşmak isteyip istemediği sorulmamıştır. Horst karakteri, Goffman’ın bahsettiği kapatılanın uyum süreçlerinden ilki “durumsal geri çekilme” ve kapatılanın kurum personeliyle iş birliği yapmayı açıkça reddettiği ikincisi olan “uzlaşmaz hat”²⁴ dahil ikisini de uygulamıştır. İlk oyunda Horst üç gün süreyle Max’le konuşmayı reddeder. Üç gün sonunda Perde 2 Sahne 3’de zil çalıp dinlenme molası verildiğinde, kayaları yere bırakırlar ve esas duruşa geçerek yan yana dururlar. Güneşin altında terleyerek öylece dururlar. Van Gogh’un ‘Ayçiçeği Tarlası’ndan koparılmış iki çiçek gibi birbirlerine dokunmadan çok özledikleri sevişmeyi yanyana durarak gerçekleştirirler. Bu sahne ilk prova mekânı olarak kullanılan ‘The Hall’ da aktörlerle Eric Morris ‘Sistem’de var olan ‘Hayali monolog’²⁵ gerçekleştirilmiştir. Her iki aktör de cinsel yönden istek duydukları kişileri sanki karşılarında varmışçasına duyusal önermelerini de hatırlayarak var ederler. Yönetmen tarafından sorulan sorulara içsel karşılıklar verirler. Aktörlerin her biriyle bu süreç tek tek çalışılmıştır. Cinsel istek içeren seçimlerinin kendilerine ne kadar uzaklıkta durduğu, üstünde ne kıyafet olduğu ya da olmadığı, gözü, burnu, ağzı, saçları, kişiye nasıl baktığı, hatırlatan, cinsel

²⁴ Erwing GOFFMAN, **Tımarhaneler**, Çev. Ebru Arıcan, 71,72.

²⁵ Eric MORRIS, **Fütursuz Oyunculuk**, Çev. İpek Bilgin, 289-292.

istek uyaracak bir ‘Duyusal öneri’²⁶ si olup olmadığı, o’na nasıl seslendiği, ‘Uyarıcı sözleri’²⁷ olup olmadığı sorularak aktörün verdiği bedensel ve sözsel karşılıkları çalışılmıştır. ‘Seçici vurgu’²⁸ cinselliktir. Mevcut uyaran olarak var olan alan içinde duran kişiler de kullanılabilir. Prova sırasında var olan karşı cinsten kişilerin hayali monolog karşılığını bulmadığında kullanılıp kullanılmadığı bilinmemektedir. İlk oyun üçüncü sahnede aktörlerin birbirlerine dokunmadan gerçekleşen sevişme ve sonucunda orgazm olma halleri ve Horst karakterinin “...Yaptık. Bizi öldüremeyecekler. Seviştik. Gerçektik. İnsandık. Bizi öldüremeyecekler.” demesiyle, üç dakika içinde bunu becerebildiklerini daha önce hiç düşünmemiş olmaları Goffman’ın tanımladığı üçüncü evreye geçtiklerinin tanımıdır. Üçüncü evre “yerleşme”²⁹ dir. kurum tarafından dış dünyayı temsilen sunulan deneyimlerin, içerisi ve dışarısı arasındaki gerilimi azaltması, kapatılarda bir yuvaya ait olmanın yarattığı rahatlığın yerleşme duygusunu tetiklemesidir. Total kurum ortamına uyum sağlamanın dördüncü yolu, “dönüşüm”³⁰ dür. Kendisini kapatan resmi görevlilerin ve kurum personelinin kapatılanlara bakışını benimseyerek mükemmel kapatılmış kişi rolüne bürünmesidir. Psikolojide indirgemeci bir biçimde kişisel özelliklere (özellikle zekâ ve çevresel koşullara bağlı olarak uyum sağlama yolları öngörülmektedir. İlk oyunda Max karakteri dönüşümünü hayatta kalmaya odaklı bir kişi olması sebebiyle kademe kademe arttırırken, en uç noktaya çıkma durumu 2. Perde Sahne 5’te birlikte kaya taşıdığı arkadaşı Horst’un öksürük şurubunu almak için yüzbaşıyla yattığını anladığımız zaman gerçekleşmiştir. Max’in SS Yüzbaşıyla yatmak karşılığında ilaca sahip olduğunu anlayan Horst “Öksürüğü tercih ederdim.” Der ve ekler “Şu işe bak. Eşcinsel Naziler var. Ve eşcinsel azizler. Ve eşcinsel orta halli insanlar. Sadece insanlar. Buna gerçekten inanıyorum. Hirschfeld’in dilekçesini bu yüzden imzaladım. Bu yüzden sonum burası. Bu yüzden pembe

²⁶ Eric MORRIS, **Fütursuz Oyunculuk**, Çev. İpek Bilgin, 256-261.

²⁷ A.g.k., 261-263.

²⁸ A.g.k., 278-281.

²⁹ Erwing GOFFMAN, **Tımarhaneler**, Çev. Ebru Arıcan, 72,73.

³⁰ A.g.k., 73,74.

üçgen takıyorum. Bu yüzden sen de bunu takmalısın.” Max’in yanıtı oldukça durumu özetler, “Bu SS Subayı bir eşcinselle yatar mıydı sanıyorsun? Tabi ki yatmazdı. Eğer kim olduğumu bilseydi beni öldürürdü. İlacını sarı yıldızım aldı.” İlk oyunda geçen ağır koşulların olaylar anlamında aktörler aynısını yaşamak durumunda değildirler. Eric Morris ‘Sistem’ de bu duyguların karşılığı olan, aktörlerin temas ettiği duygu hafızasıyla ilgilidir. Var olan alan içinde bu olayları değil, duyguları yaratma mümkün değil ise duygu hafızasına başvurulur. ‘Duygu hafızası’³¹ nı yaratmak için tetiklenmesi gereken seçim yolu ‘Duyu hafızası’³² dir. Max karakterinin mükemmel kapatılmış kişiliğe dönüşüm göstermesi, aktörün bulunduğu bir alanda kendini farklı bir kişilik gibi göstermek zorunda kaldığı ve ancak öyle kabul gördüğü bir yaşam sürecine gitmekle başlar. Aktörün tekrar yarattığı bu duygusal süreç, duygusal sorularla önce mekânı yaratmasıyla başlar. Olay nerede geçmiştir? Bulunan alanın renkleri nelerdir? Görsel açıdan alanı tanımlaması sağlanır. Tanımladığı alan renklerine zıt renkler olup olmadığı sorulur. Alanda bulunan objeler nelerdir? Zemin nasıl bir malzemedен yapılmıştır? Olay geçtiği sırada hava şartları nasıldır? Açık havadaysa gökyüzünün rengi nedir? Bulutlar, güneş, ay ne biçim almıştır? Üstündeki kıyafetler nedir? Üşüyor mudur? Yoksa sıcak mıdır? Kapalı mekândaysa duvarlar ne yüksekliktedir? Mekândaki kişi sayısı kaçtır? Kişi ya da kişilerin görünüşlerini tarifleyebilir mi? Kimse yoksa mekân ve objeler üzerine çalışılmaya devam edilir. Beş duyuya hizmet verecek biçimde detaylı bir şekilde soru sorulmaya devam edilir. Ne işitiyordur? Duyduğu sesler kimlere aittir? Bir müzik çalıyor mudur? Hava şartlarına dair, rüzgâr veya şimşek çakması gibi hem sesle hem de açık alandaysa bedeninde hissettiği bir karşılık var mıdır? Sesler nereden geliyor? O mekâna ait hep duyulan sesler midir yoksa tanımlamakta zorluk çektiği yeni sesler var mıdır? Kokusuyla alakalı tanımlanabilecek mekân, kişi ya da objeler nelerdir? Temel koku nedir? Bu koku temel olarak mekândan mı geliyordu? Mekânın hangi alanı bu kokuya sahip? Mekânda, kişi ya da kişilerde, obje ya da objelerde dokunarak

³¹ Eric MORRIS, **Mutlak Bilinçle Oynamak**, Çev. Cemre Naz Öztürk, 237,238.

³² Eric MORRIS, **Fütursuz Oyunculuk**, Çev. İpek Bilgin, 237-246.

duyumsadığı his nedir? Dokunsa ne his hissederdi? Seçimlerin arasındaki dokusal farklılıklar nelerdir? Dokunduğunda elin hangi bölümünde hissedilir hal alıyor? Aktör bu çalışmayı kendi başına da gerçekleştirebilir. Duyusal çalışma sonrası on ikinci seçim yolu olan duygusal hafızaya geçilir. Olayın geçtiği zaman sürecinden daha öncesi olan bir süreçle başlar. Olay sabah gerçekleşmişse bir gece öncesi gibi...Duyusal sorulara yukarıda verilen örneklerle soru sorduktan sonra gerçekliği yaratıp yaşanan olayın o zaman hissettirdiği duyguların özgün içerikleri tekrar yaratılarak şimdi ve burada temelinde mekân, kişi ya da kişiler, obje ya da objelerle kurulan duygusal bağlantılar deşifre edilir. Olayın geçtiği mekâna karşı ne hissediyorsunuz? Kişi ya da kişilerin sizde bıraktığı izlenimler neler? Kişinin ya da mekânın size yaklaşım biçiminde hatırlamak istemediğiniz bir an var mı? O sırada gözünüze ilişen objeler nelerdi? Nasıl bir his uyandırdı? Bu sorulara cevaplar şimdiki zamanda gerçekleşmeli, sanki şu anda tekrar gerçekleşiyormuşçasına o yaşamın ortamıyla temellendirilmeli.³³ Duyusal ve duygusal hafıza ilk oyundaki olayın benzeri olmayan ama his olarak dönüştürme eylemini hissettirdiği bir alan çalışması Eric Morris 'Sistem' üzerinden tanımlanan şekilde çalışılmış olur.

Goffman'ın varoluşsal nedenleri meşru amaçlarla açıklayan total kurumları, okul, kışla ve benzeri ise 5. Kategoridir. Total kurumlar kendilerini genellikle rasyonel olarak tasarlanmış ve resmi olarak onaylanmış amaçları gerçekleştirmenin etkili bir aracı olarak takdim ederler. Sıkça başvurdukları argüman ise, kapatılmış kişilerin ideal standartlar doğrultusunda ıslah edilerek disipline edilmesidir. Çalışanlar, total kurumun kurallarını bürokratik bir disiplin içinde uygulayarak, kapatılan kişinin her etkinlik zamanını düzenlemekte, kapatılan kişiyle ilgili etki ve tepkileri sürekli kayıtlamaktadır.³⁴ Total kurum, ıslah eden, topluma kazandıran yönünü ön plana çıkartmaktadır. Kamuculuk

³³ Eric MORRIS, **Mutlak Bilinçle Oynamak**, Çev. Cemre Naz Öztürk, 95-98.

Eric MORRIS, **Fütursuz Oyunculuk**, Çev. İpek Bilgin, 331-336.

³⁴ Erwing GOFFMAN, **Tımarhaneler**, Çev. Ebru Arıcan, 85-86.

vurgusuyla, kendini kamu yararı sağlamanın etkili bir aracı olarak takdim etmiş olur. Eric Morris'in felsefi fütursuzluk halini geliştirmek için teknikler olarak ortaya koyduğu benlik hazırlığı çok çeşitli egzersizlerle çalışılabilir. Kendi sözünü söyleme, hakkını arama, kendini özel hissetme gibi egzersizler 5. Kategoriye örneklendirme olarak sunulabilir. 'Fütursuzluk' kavramı bir düşünme yöntemi olarak kabul edildiğinde aktör bu kavramı içselleştirebilmek için benlik hazırlığı'ndan geçecektir. Aktör için bu durum kim olmak isterse o olabilme adına risk alabilme ve sonucunda tahmin edilemez bir oyunculuk biçiminin heyecanını sahnede yaşayacağını bilmesidir. Kendi sözünü söyleme alıştırmalarında sahip olduğunuz tüm bilgiler, hayat, herkes ve her şeyle alakalı kişisel görüşlerinizi çalışma yaptığınız alan içinde kimsenin kişisel algılamayacağı bilinciyle sesli bir şekilde aşağıdaki egzersiz anlatısında görüldüğü gibi dile getirilmesi gerekmektedir. İlk oyunda bu alıştırmaların realizasyonu prova öncesi eğitimlerde, provalarda ve bunların dışında oyunun başlangıcındaki ön oyunda da icra edilmiştir. Her oyunda yeni seyircilerle karşılaşan aktörler oyun sırasında 'fütursuz'lukları artsın diye böyle bir alıştırmayı deneyimlemişlerdir. "Bana bakmanızdan hiç hoşnut değilim. Ne yapmamı bekliyorsunuz? Kendimi baskı altında hissediyorum. Çalışmamın daha rahat olması için bana bakmamanızı ve beni duymamanızı talep ediyorum. Oyuncu arkadaşlarımla rahatım. Onlar beni anlıyor. Herkesin sarılmasını istiyorum yanındakine. Sevgi hissetmenizi istiyorum. Terk edilmek istemiyorum. Sürekli olarak terk edilmekten bıktım. Sıkıldım. Dediklerimin sürekli yanlış anlaşılmasından bıktım. Rahat etmek istiyorum. Sesim duyulmuyor diye bağırmaktan da bıktım. Beni rahatça duyabiliyorsunuz değil mi? Fısıldayarak konuşmak istiyorum. Sevdiğim kişilerin başına sürekli kötü şeyler geliyor. Hastalanmalarını istemiyorum. Ölmelerini hiç istemiyorum. Benimle ilgili ne düşünürseniz düşünün...Rahat olun. Alt tarafı bir oyun izliyorsunuz. Hayat öyle değil ama...Alt tarafı bir oyun izliyoruz diyemeyiz değil mi? Şimdi bana kulak verin: Hiç kimseyi onu sevdiğim gibi sevmedim. Bunu da böyle bilin. Daha rahatım şimdi. Eğer o'na bir şey olursa hepinizden hesap soracağım. Konuşmadığınız için. Öylece sustuğunuz için." Egzersiz oyun sırasında belli bir zaman çerçevesinde gerçekleşir. Prova öncesi eğitimler ve

provalarda ne kadar gerekiyorsa o kadar uygulanmalıdır. ‘Benlik hazırlıkları’na yardımcı olabilecek bir diğer alıştırmayı arama hazırlığı olarak adlandırılır. Yaratıcı süreç için haklarınız olduğu bilinciyle yapılması gereken bu egzersiz sessiz ya da sesli olarak mevcut olabilir. Kendisini daha özgür hissedeceğine inanıyorsa sesli uygulaması daha işlevsel olacaktır. Eğitimlerde ve prova sürecinde zaman kavramının aktörün kendisinde baskı yaratmaması açısından oyunda egzersizin kullanılmaması ilk oyun için uygunluk göstermiştir. Örneklendirmesi şu şekilde gerçekleşir, “Başarısız olmaya hakkım var. Saçmalamaya hakkım var. Durup, öylece durup sadece ben şu anda ne yapmaya çalışıyorum bunu düşünmeye hakkım var. Makine olmadığımı, açıp kapama düğmelerimin olmadığını söylemeye hakkım var. İnsan olduğumu hatırlatma ihtiyacı hissediyorum. Ve bu hiç kolay değil. Duygularım var. Duygularımı ifade edebilme hakkım var. Kırılmaya, gücenmece yok ama. Bana öyle kolayca dokunma, bağırma, benimle alakalı soru sormadan, fikir beyan edebilme ehliyetini kimden aldınız. O ehliyetlerin hepsini iptal edebilme hakkına ihtiyacım var. Birilerine bu rahatsız edici durumu şikâyet etmeye hakkım var. Hiçbir şey bildiğiniz gibi değil. Hadi bu kadarını söyleyeyim. Saygı duymayı, insan bedenine saygı duymayı öğrenmekle başlayabilirsiniz mesela. Bedenime öyle sizin malınızmış gibi dokunamazsınız. Bu durumun farkında olmayan arkadaşlara da şunu söylemek isterim, kaç oyun daha yapmam lazım? Size dokunmanın önemli olduğunu anlatmam için benden izin alınmadan bedenime, düşüncelerime ne kadar çok dokunmaya teşebbüs ettiğinizi anlatmam yeterli olur? Gerisini sessizce, kendi kendime yapmayı tercihlerim. Sonra kendinizin sanmayın diye o düşünceleri. Buna da hakkım var sanırım. Sizinmiş gibi kullanamazsınız...”

Bir başka egzersiz kendini özel hissetme’dir. Her aktör kendisinin çok özel olduğunu hissetmeye ihtiyaç duyar. Özel olduğunu kendisine ifade etmesi seyircilerin önüne de çıkabileceğinin ve fütursuzlaşabileceğinin emniyetidir. Kendisini bu süreçte ikna edebilmek için yapacağı alıştırmada sahip olduğu

güzel meziyetleri en gerçek yerden saymayla başlar. Kendi kendine sessizce yapabileceği gibi sesli bir çalışma biçimi de uygundur.³⁵

Goffman, total kurumun kapatılan kişilerle ilgili varsayılan yorumlayıcı şemasının, kuruma giren kişinin kurumun kuruluş amaçları doğrultusunda kontrol altına alınması gereken türden bir kişi olduğunun ilk elden kanıtı şeklinde işlediğini belirtir. Goffman, bu etiketlemeyi otomatik olarak yapılan basit bir isim takma meselesi olarak görmez. Bu etiketlemeyi, toplumsal denetimin temel araçlarının merkezinde yer alan bir şey olarak görür.³⁶ Bu etiketleme 'Bent' eserinde eşcinselliği sembolize eden pembe yıldız giydirme ya da Yahudiliği sembolize eden sarı yıldız giydirme işlemiyle gerçekleşmiştir. O dönemde toplama kamplarından olan Dachau'da işlem böyle gerçekleşmiştir.

2.1.2. Michel Foucault'da Beden, Cinsellik, Disipliner Kurum, İktidar Kuramı ve Kavramları

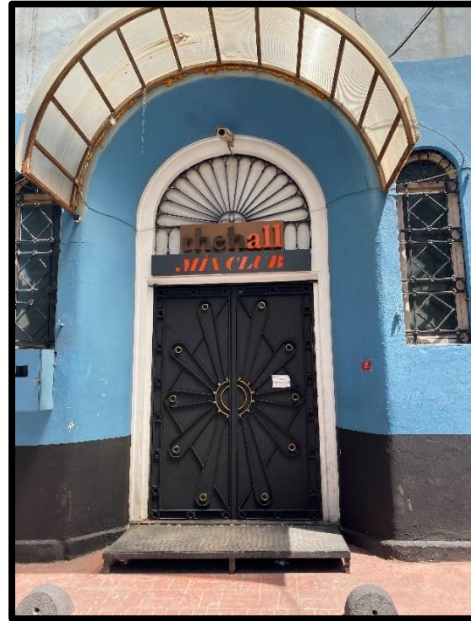
1970'li yıllarda Michel Foucault'nun geliştirdiği teori, total kurumları konu alan Goffman'ın çalışmasına yeni bir ivme kazandırır. Kapatılma mekânlarını konu alan araştırmalar, artık kurumlar yerine bunları doğuran, örgütleyen ve mevcudiyetlerini meşrulaştıran toplumsal yaşam üzerine odaklanmaya başlar. Foucault, modern hapishanelerin kökenini panoptikon dayandırır. Çemberini hükümlülerin hücrelerinin oluşturduğu daire şeklinde olan ve merkezinde uzun bir gözetleme kulesinin bulunduğu kapatılma mekânlarıdır. Panoptikon tasarımının hedefi, kurum personelinin kendileri görünmeden kapatılanları görebilmesi ve kapatılmış kişilerde sürekli izlendikleri hissini yaratmaktır. Jeremy Bentham'ın Panoptikon'u bu düzenlemenin (hapishane) mimari biçimidir.

³⁵ Eric MORRIS, **Fütursuz Oyunculuk**, Çev. İpek Bilgin, 66-69.

³⁶ Erving GOFFMAN, **Tımarhaneler**, Çev. Ebru Arıcan, 95.

“...Panopticon’un büyük etkisi buradan kaynaklanmaktadır: tutukluda iktidarın otomatik işleyişini sağlayan bilinçli ve sürekli bir görünebilirlik halini yaratmak. Gözetim altında tutmanın, eylemi itibariyle kesintili olsa bile, sonuçları itibariyle sürekli olmasını sağlamak; bu mimari aygıtın, iktidarı icra edeninkinden bağımsız bir iktidar ilişkisini yaratan ve destekleyen bir makina olmasını sağlamak; kısacası tutukluların bizzat kendilerinin de taşıyıcısı oldukları bir iktidar durumunun içine alınmalarını sağlamak. Bunu sağlamak için, mekanizmanın sürekli gözetim altında tutulması aynı anda hem çok fazla hem de çok azdır: Çok azdır, çünkü esas olan gözetim altında olduğunu bilmesidir; çok fazladır, çünkü fiili durumda böyle olması gereksizdir. Bu nedenden ötürü Bentham, iktidarın görünür ve bu varlığının kanıtlanamaz olması ilkesini koymuştur...”³⁷

Kasım 2012’de İstanbul ili, Beyoğlu ilçesi, Küçük Bayram Sokak ‘The Hall’ isimli mekânda çalışmaya başlama sebebimiz, mekânın ötekileştirilmesini yaşayan seks işçisi trans bireylerin arasında yer almasıdır.



Resim 2.1, 2.2 – The Hall, 2021

³⁷ Michel FOUCAULT, **Hapishanenin Doğuşu**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 295,296,297.

Yaklaşık birkaç haftalık sürecin ardından İstanbul ili, Beyoğlu ilçesi, Galata bölgesi, Hamursuz Fırını'na taşınılmıştır.

Eserde sadece söz olarak geçen 'Simon dedi ki' oyununun realizasyonuyla başladığımız prova süreci ve alan, bizzat trans bireyler tarafından korunmuştur. Korunmaya ihtiyaç duyulma sebebi eserdeki karakterlerin de korunmaya ihtiyacından kaynaklıdır. Kendileri gözetlenenler, 'gözetlenme' ihtimali olan oyundaki karakterleri -gerçek yaşamda oyuncu olan kişileri- korudular. Prova yapmaya başladığımız ilk mahalleye Foucault üzerinden bakacak olursak; Biyo-iktidar çağının başlamasıyla beraber siyasal açıdan cinsellik büyük önem kazanır. İktidar cinselliği biçimlendirir, meydana çıkarır, kontrol altında tutmak için de denetim sağlar. Küçük Bayram sokakta çalışan seks işçileri sistematik olarak kontrol altında tutulduklarından Foucault'nun 'Hapishanede Panoptikon' benzetmesindeki gibidir. Bir oda içerisinde Romen bir gözetmen kadın tarafından denetimin sağlandığı bu alanlardan bir tanesinde on sekiz saat çalıştırılmış, konuşmaya bile hali olmayan trans bireyin vücudu titremeyle tepki verir. Seks işçisi trans bireyin gözetlenmesi sebebiyle davranışlarını düzenlemeye çalışması gerekir. Titremeyi kesmesi, bedenın tekrardan arzu edilir ve zorunlulukları yerine getirir hale gelmesi gerekir. 'Bütünü gözetlemek' anlamını taşıyan Foucault'nun 'Panoptikon' kavramı ve 'Hapishanede Panoptikon' benzetmesi bu verdiğim örnek ile doğrudan ilişkilidir. Biyoiktidarın hedefi insanın politik yaşamı değil, çıplak hayatıdır. Bu kavramda, insan, siyasetin nesnesidir. Öznesi değil.

"Siyasal bir bahis konusu olarak cinselliğin kazandığı önem bu temelde anlaşılabilir. Çünkü cinsellik, yaşamın bütün siyasal teknolojisinin geliştiği iki eksenin birleşme noktasında yer alır. Bir yandan beden disiplinlerine bağlıdır; yani talim terbiye, güçlerin çoğaltılması ve paylaştırılması, enerjinin düzenlenmesi ya da tasarruf gibi yöntemlere. Öte yandan, doğurduğu tüm bütünsel sonuçlarla nüfus düzenlemesine bağlıdır. Aynı anda her iki düzlemde de yer alır..."³⁸

³⁸ Michel FOUCAULT, **Cinselliğin Tarihi**, Çev. Hülya Uğur, 104.

Cinsellik, bir toplumun gücünü biyolojik ve siyasal açıdan gösterebileceği ideolojik kampanyalar düzenleyebileceği bir alan halindedir. Üretim ilişkileri ve kapitalizmin gelişimiyle paralel olarak ele alındığında bu iki iktidar pratiğinden biyoiktidar kapitalizmin erken dönemlerine denk gelmekte ve emek gücünün en etkili şekilde organize edilmesini ve işletilmesini hedeflemektedir. Bu iktidar mekanizmasının amacı tekil bedenlerin disipline edilmesidir. Disipline etme amacı iktidarın sadece yasaları belirleme ve yasaya uymayanlar üzerindeki alıkoyma hakkından daha geniş, bir mekanizmalar dizisine doğru genişlemeye zorlamış olmasıdır. Islah etme, terbiye etme ve iyileştirme iktidarın yeni hedefleridir ve kapitalist-endüstriyel toplumun çıkarlarıyla paralellik göstermektedir.

"...bedenin terbiyesi, yeteneklerinin artırılması, güçlerinin ortaya çıkarılması, yararlılığıyla itaatkârlığının koşut gelişmesi, etkili ve ekonomik denetim sistemleriyle bütünleşmesi, bütün bunlar disiplinleri şekillendiren iktidar yöntemleriyle sağlanmıştır: insan bedeninin anatomo-politikası."³⁹

Emek gücünün organize edilmesi tek tek bireylerin eylemlerinin sıkı kontrolüne ihtiyaç duyduğundan üretim alanlarında mekânsal ve uzamsal bir bölümlmeyi doğurmuştur. İlk oyunun son sahnesinde yüzbaşı, Horst karakterini, elektrikli tel örgülere şapkasını attırmak ve gidip almasını istemek suretiyle öldürmek ister. Horst şapkasını almaya giderken geri dönüp yüzbaşıya saldırmak üzere hamlede bulununca gardiyan tarafından vurulur. Yüzbaşı Max karakterine cesetten kurtulması için emir verir. 2. Perde 2. Sahne'de Max'in Horst'u bilgilendirmek üzere anlattıklarından yola çıkarsak tel örgünün elektrikli olduğunu, ona dokunmamak gerektiğini, dokunursan kızaracağını ve hemen tel örgünün önünde bulunan çukurun (sahnelemede seyirci ve tel örgü arasında, oyuncuların seçilmiş vurgu yapıp duyu hafızası kullanarak hayalen yarattıkları alan) ceset dolu olduğunu, bazen cesetleri oraya atmaları gerektiğini öğrenmiş oluruz. Foucault, XVII. Yüzyıl sonunda

³⁹ Michel FOUCAULT, **Cinselliğin Tarihi**, Çev. Hülya Uğur, 99.

veba hastalığına karşı çıkartılan yönetmelikte, önlemler arasında yer alan ölü gömücülerden bahseder. İsimleri 'kargalar'dır. Kentin fakir kimselerine bu görev verilir. Hareket kabiliyetini yitirmiş hastaları taşımak, ölüleri gömmek gibi tahammül edilmesi zor iğrenç işleri yapmak görevleri arasındadır. Onlara gösterilen bölgede kalmak zorundadırlar. Aynı 'Bent' eseri sahnelemesinde tel örgüyle sınırları belirlenmiş ve Guernica tablosunun içinden geçen tankın resmi parçalara bölmüş hali 2. Perde başından beri hareketsiz ve donuk bir mekân olarak dururken, mekân içine yerleştirilmiş iki karakterden birinin ölüm sebebiyle son sahnede hareketsiz ve donmuş mekânın parçası haline gelmiş olması gibi. Bu alan Max karakterini oynayan aktör tarafından var olan alan ve var olan kişinin temsili cesedi üzerinden çukura gömülememiş, görev yerine getirilemeyerek elektrikli tel örgüye vücudunu yaslamak suretiyle intihar ederek sonlanmıştı. 2. Perde son sahnede infazı gerçekleştiren gardiyan ve yüzbaşıyı aynı aktör (Sercan Sungur) oynar. Sahnelemede, Horst yine yüzbaşıya saldırır, yüzbaşı ilk oyunda iktidarla birlikte yol alan Greta, Wolf ve Freddie dışındaki bütün iktidar temsili karakterleri bedeninde topladığından, gardiyan da yüzbaşı olarak silahsız bir kişiye karşı 'kendini savunmak üzere' Horst karakterini öldürür. Yüzbaşı, subay, gardiyan rollerinin tek bir bedende toplanmış olması istediğinde görünür; tutuklular Max ve Horst'un ışık ve video kontrol alanı olarak tribün gibi yükselen metal konstrüksiyon üstüne oturan seyircinin arka tepesine kurulan alanın gözlemlendikleri Merkez kuledeki varlığı yüzbaşıyı temsil ederken. Varlığının kanıtlanamaz olması; Gardiyan rolüyle tam da kendisinin aslında karakterler gözlem kulesine (ışık ve video kontrol alanı) bakarak taş taşırken ya da gürültülü bir zil çaldığında her seferinde, hazırolda güneş ya da kar altında dinlenmek denilen beklemeyi gerçekleştirirken. Kapı ardında, karanlık bir odada (kapı çarpması ya da aralıktan sızan bir ışık gerçekleşmeyecek bir biçimde, sessizce) gardiyan kimliğiyle aktör (Sercan Sungur) varlığını ele vermeden otomatik şekilde her temsil varlığını kanıtlanamaz bir biçimde gardiyan olarak ortaya koyacaktır. Gardiyan ve yüzbaşı karakterlerini gerçekleştiren aktör üzerinden bedeni nasıl tanımladığımızı aktarmak isterim. Hitler döneminde asker bedenine baktığımızda mekanik bir işleyiş söz konusu. Toplu halde hareketlerin aynı

şekilde, aynı biçimde, koordineli yapılış disiplini 2. Perde 2. Sahnede doğaçlamayla çalışılmıştır. ‘Simon Dedi ki’ oyununda da yüzbaşının karakterlerimizden beklentisi ‘itaatkâr bedenler’dir. İdeal olan ‘itaatkâr beden’ şöyle betimlenir;

“...Askere alınanlar ‘başı dik ve yukarıda tutmaya; sırtı bükmeden dik durmaya, karnı içeri çekmeye, göğsü dışarı çıkartmaya ve sırtı içeri çekmeye’ alıştırılmaktadırlar; ‘ve bunları alışkanlık haline getirmeleri için, bir duvara topuklar, baldırlar, omuzlar ve bel buraya değecek şekilde dayanarak onları bu konuma getirmektedirler, böylece ellerin tersi kolları dışarı döndürmekte, ama bedenden uzaklaştırılmamaktadırlar...onlara aynı şekilde gözlerini asla yere dikmemeleri, tersine, önlerinden geçtiklerinin yüzüne cesaretle bakmaları...emir beklerken kafa, el ve ayaklarını kıpırdatmadan hareketsiz kalmaları..., nihayet diz ve baldırları gergin, ayak burnu aşağıda ve dışarı doğru, kararlı adımlarla yürümeleri öğretilmektedir.”⁴⁰

‘İtaatkâr’ bedenleri işler hale getirmek için uygulanan hız, disiplin, kondisyonlu bir beden yaratmak adına spora giderek güçlü bir hale gelişinde iki aktör (Sercan Sungur ve Necati Kutlu) tarafından gerçekleştirilmiştir. İki asker arasındaki fark; Necati Kutlu’nun oynadığı Wolf karakteri için aktör, kilo seviyesi yüksek provalara başlamış, spor ve diyet uygulayarak forma girmiş, yavaş yavaş beden dik bir seviyeye sokulmuştur. Bedeni omuzlar dik, göğüs önde, baş yukarıda, kalçayı sabit tutarak, sadece bacaklar büyük adım atacak biçimde konumlandırarak yürüyüş çalıştırılmış, bu bedeni özgür bıraktığında – Perde 1 Sahne 1 dahi üst beden kollar, omuz ve baş serbest hareketi sağlanarak adımlar küçültülmüş hali kullanılmıştır. Bu dışsal çalışma Sercan Sungur’un oynadığı karakterlerde içselleştirilmiştir. Aradaki fark budur. Eric Morris ‘Sistem’ de işçilik kapsamında yer alan mega seçim yollarından Dışsallar, hayvanlar, insanlar, cansız nesneler ve böcekler

⁴⁰ Michel FOUCAULT, **Hapishanenin Doğuşu**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 207-215

üzerinden çalışılır. Bu çalışma kendi bedeniniz aracılığıyla başka bir canlı ya da cansız bedenin duyumunu yaşamak suretiyle gerçekleşir. Yüzbaşı karakteri için aktör 'Adolf Hitler' yani kişi üzerinden çalıştırılmıştır. Bu seçim yolunda hayvanlarla ya da nesnelerle çalışmanın farkı insan davranışına tercüme edilmesine ihtiyaç duyulmamasıdır. Hitler'in genel ritmi, bedenindeki merkezi tanımlamak için aktörün kendi ön merkezini, ikincil merkezini, ağırlık, denge ve güç merkezlerini tanımlaması gerekir. Uyumlu ve zıtlaşan alanlarını, bireye yönelik özgü tavırlarını öncelikle kendinde deşifre etmelidir. Çalışmada öncelik aktörün kendi beden deşifresi ardından izlediğimiz Hitler'e dair videolar üzerinden o kişiye dair aynı tanımlamaları aktörün bedenine yerleştirilme işlemi başlar. Böylelikle aktörün bedenine uyarlama yapıp fiziksel enstrümanda tamamıyla değişim gerçekleşir. Var olan kişi üzerinden çalışmak videodan bakarak çalışma kadar zahmetli olmaz. 'Hitler' gibi çokça video ve ses kaydı mevcut olan kişiyi aktör çalışırken özellikle kendine özgü uyumlu ve zıtlaşan ritimlerini yakalamakla alakalı zahmetli bir süreçten geçmediğini belirtmek isterim. Zahmetli olan alınan örnek açısından, 'Dışsal' çalışmada, bedeni bileşenlerine ayırmak ve hepsini tek tek çalışmak sonra bütün halinde görebilmektir.

"İnsanlar için uyumlu ve zıtlaşan ritimler çok bireyseldir, türe özgü değildir. Bedenin uyumlu ve zıtlaşan ritimleri, bireyin kendine has özelliklerinin, geliştirilmiş olduğu tavırların bir sonucudur. Ama bu küçümsenerek göz ardı edilmemelidir; çünkü bu belli bir kişiye ilişkin duyumu geliştirmenin çok önemli bir parçasıdır. Caddede insanların sanki kendi içsel orkestraları için tempo tutar gibi yürüdüklerini hepimiz fark etmişizdir; baş belli bir vuruşla aşağı yukarı hareket ederken beden de melodiyi çalar ve ayaklar da sanki bunlarla ilgilenmiyormuş gibi hareket eder. Bu, çeşitli uyumlu ve zıtlaşan ritimler için tasvir edici bir örnek olmalıdır..."⁴¹

⁴¹ Eric MORRIS, **Fütursuz Oyunculuk**, Çev. İpek Bilgin, 316-320.

Hitler'in sadece fiziksel yapısını aktöre giydirmekle kalmayıp yine Eric Morris 'Sistem' işçilik çalışmasında yer alan, kaynağı 'Arketipler' üzerine kuramsal çalışmalar yapmış olan Carl Gustav Jung'a ait mega seçim yollarından 'Alt kişilikler'den şeytani-iblis taraf aktörde ortaya çıkarılmıştır.

"Alt kişilik arketipleri üzerinde kuramsal çalışmalar yapmış olan C. G. Jung'dur. Onun inancına göre, bir kişi birçok yüzü olan birçok parçanın karmaşık bir koleksiyonudur ki biz buna kişilik diyoruz. Bu yüzlerin, sanki kendi yaşamları ve güçleri, adeta bir kişiyi ele geçirerek yaşamını tamamen kontrol etme güçleri vardır. Bu tekniğin kökeninin tarihçesine derinlemesine girmeyeceğim, bu tekniği kendisinden terapi aldığım bir psikolog olan Dr. Hal Stone aracılığıyla keşfettiğimi söylemek istiyorum. Hal ile karısı Sidra, Ses Diyalogu denen bir teknik geliştirmişlerdi. Bu, çeşitli kişilerle 'konuşmanın' ve eğer konuşmaya gönüllü değillerse, onları ortaya çıkarmanın bir yoluydu. Bu tekniğin oyuncuya bahsettiği o inanılmaz olasılıkları keşfetmeden önce oraya sadece birkaç defa gitmiştim. Bu süreci oyunculukta kullanmak için hemen işe koyuldum. Çok sayıda denemenin ardından, Alt Kişilikleri, oyuncunun metnin gereklerini yerine getirmek amacıyla, bir araç olarak kullanmasının yollarını buldum. Bu kitapta Alt Kişiliklerin incelenmesini bir seçim yaklaşımıyla sınırlandırarak, bu tekniğin diğer alanlarını başka bir kitaba bırakacağım. Bu tekniğin kökeni psikoterapi olmasına rağmen, benim çalışmamda kullanılırken oyunculuktur."⁴²

Eric Morris, 'Fütursuz Oyunculuk' ve 'Mutlak Bilinçle Oynamak' kitaplarında seçim yolu olarak sınırlandırarak açıkladığı 'Alt kişilikler' tekniğinin diğer alanlarını bir başka kitaba bırakacağının söylemi üzerine 2021 yılında 'The Actor's Other Selves' ismini taşıyan bir kitap çıkarttı. İlk oyunda seçim yolu olarak kullanılan 'Alt kişilikler' çalışmasını yönetmen ise Eric Morris ile San Bernardino County'de bulunan bir köy Lake Arrowhead'de çalıştı. Jung ve 'Arketipler' üzerine ön bilgi olarak gittiği çalışma sırasında faydalandığı kitap

⁴² Eric MORRİS, **Fütursuz Oyunculuk**, çev. İpek Bilgin, 356-370.
Eric MORRİS, **Mutlak Bilinçle Oynamak**, çev. Cemre Naz Öztürk, 238-242.

Jung'a ait 'Kırmızı kitap' tır. 'Arketipler' çalışma sırasında 'Ses diyalogu' tekniğiyle birbirinden ayırt edilerek saf bir şekilde duyulur hale gelir. 'Kolaylaştırıcı' bu kişiliklerle konuşan kişidir. Kolaylaştırıcı kendi bedenini çıkan her enerjiye göre biçimlendirir. Her enerjinin birbirinden ayrı alanlarda olması için araya mesafe koyulur. Kişinin baskıladığı kişilikler, gün içinde üstünde taşıdığı en az üç kişilik dışında, gerçekleştireceği karakterin zorunluluğuna karşılık verecek başka enerjiler de olabilir. Subay, yüzbaşı ve gestapo kişiliklerini gerçekleştirmesi için aktörle yapılan çalışmada öncelikle ortamdan, ailesinden, arkadaşlarından onay almak adına geliştirdiği 'memnun edici' parçasıyla yönetmen konuşmuş, şeytansı enerjisini neden gizlemek durumunda kaldığının alt yapısını aktörün de duymasını sağlamıştır. Aktörün kendine yaptığı bu baskılamanın Freud'daki tanımıyla Jung'daki tanımı farklıdır. Jung da bilincin gücünü zayıflatan kesin bir güç olduğundan Freud gibi emindir. Bilincin derinlere dalıp bilinçdışı haline gelmesi sebebi Freud'un bakış açısından bu derine batmanın üst taraftan yapılan baskılamanın yardımıyla olduğu yönündedir. Jung ise gözlemlerine dayanarak üstten bir baskılama olmadığı kendi kendine bastırıldığını söyler. Bilinçdışını oluşturan her türlü envanter kendi kendine içe dönük hale gelmektedir. Jung'a göre bastırıldıkları için değil, kesin bir bağımsızlıkları olduğu için. "Kimi zaman bir şeyleri tanımlamak için konuşmak istediğimde ortaya çıkıyorlar, istediğim şeyi söylememe yardımcı olmak yerine kendileri adına konuşarak beni engelliyorlar. Yapmak istemediğim bir şeyi yaptırıyor. Ya da yapmak istediğim bir şeyi yapmaktan alıkoyuyorlar. Sonra tamamen yok oluyorlar ortadan." Diyerek vurgular arketipleri Jung. 'Bilinçdışının Psikolojisi' isimli kitabın yayınlanmasıyla beraber de Freud'la Jung'un yolları tamamıyla ayrılır. Artık birlikte çalışmayacaklardır. Jung, 1916'da Analitik Psikoloji Derneği'nde 'Bilinçdışının yapısı' başlıklı bir seminer verir. Bu seminerde bilinçdışının iki katmanını ayırt eder. Kişisel ve kişisel-olmayan (kolektif bilinçdışı.)

"Bunlardan birincisi, insanın yaşamı boyunca edindiği ve aynı zamanda eşit derecede bilinçli de olabilecek öğelerden oluşan kişisel bilinçdışıydı. İkincisi de kişisel-olmayan ya da kolektif bilinçdışıydı. Bilinç ve kişisel

bilinçdışı kişinin yaşamı boyunca edinilip gelişirken kolektif psişe kalıtımsaldı...Jung'a göre kişisel ve kolektif psişeyi birbirinden ayırt etmek zor bir görevdi. İnsanın karşısına çıkan etkenlerden biri persona, yani 'maske' ya da 'roldü.' Bu da kolektif psişenin yanılgıyla kişisel olarak görülen kesitine karşılık geliyordu. Bu çözümlendiğinde kişilik kolektif psişeye çözülüyor, bu da bir dizi fantezinin ortaya çıkmasına yol açıyordu: 'Mitolojik düşünme ve duyguyu barındıran hazinelerin kilidi açıldı.' Bu durum ile delilik arasındaki fark, bunun kasıtlı olmasıydı. İki olasılık doğmuştu; kişi gerileyerek personayı yeniden kurmaya ve önceki duruma dönmeye çalışabilirdi, ancak bilinçdışından kurtulmak olanaksızdı. Öte yandan, kişi tanrı-gibi-olma koşulunu kabul edebilirdi. Bununla birlikte, üçüncü bir yol daha vardı; yaratıcı fantezilerin yorumlama ile ele alınması. Bunun sonucu da bireysel ile kolektif psişenin bireysel yaşam çizgisini ortaya çıkaran bir senteziydi. Bu, bireyselleşme süreciydi...Kişisel ve kişisel olmayan bilinçdışının birbirinden ayırt edilmesi Jung'un mitolojik fantezilerine yönelik kuramsal bir anlayış ortaya koyuyor: Buna göre, Jung bunların kişisel bilinçdışından değil, kalıtımsal kolektif psişeden kaynaklandığını düşünüyordu. Öyle ise fantezileri psişenin kolektif insan mirasından geliyordu ve kişiye özgü ya da kişiye bağlı olarak geçirilemezdi."⁴³

'Alt kişilikler' tekniğinin aktörle çalışma örneklendirmesinden devam edecek olursak, içsel çalışmasında aktör öncelikle bastırdığı, onay görmeyeceğini düşündüğü belirli bir duygu durumuna sokulur, bu durum gerçekleştirdiği karakterin zorunlulukları olan gereklilikler üzerinden kendi hayatındaki karşılıklarına odaklanmasını da gerekli kılar. Ortaya çıkan duygunun bilincinde olması için çağrışımların ve fantezilerin ayrımı yapılması adına araya yardımcı araçlar iliştilir. Bunlar duyusal etmenler olmalıdır ki çalışan aktörün opera geçmişisi sebebiyle aldığı eğitim süreçleri, sesini kullanma biçimi, bildiği bir arya, bir aryaı dinlemesi üzerinden kullanılmıştır. Resim yapması ki bu çalışılan dışsal kişinin (Hitler) bir uğraşı olan araçlardandır. Buradaki amaç aktörün yarattığı ilk duygu durumundan

⁴³ C.G. JUNG, **Kırmızı Kitap**, Çev. Okhan Gündüz, 45,46.

kopmadan çağrışımları ve fantezileri özgürce ifadelendirebilmesidir. Dışsal çalışmaların içsel süreçleri anlamsız cümlelerle başlayabilir. Aktörün unuttuğu ve tekrar hatırlamaya başladığı kendi 'öteki' sesinin üzerinden bu cümlelerin anlamlı hale gelebilmesi süreci kolaylaştırıcı (yönetmen) tarafından sabırla gözlenir, notlandırılır. Bu süreç üretildikten ve somut hale getirildikten sonra istenildiğinde çıkabilecek biçimiyle enerji, bilinçli bir şekilde ilk oyundaki sahneler üzerinden başkasının sözlerine (Martin Sherman) sanki kendi sözleriymiş gibi bedenlenir, sesi haline getirilir. Ses çalışması tamamıyla aktörün bu çalışmalar süresince kendinden çıkan, yok sayılan, bir opera şarkıcısının sesidir. Sadece arya formunda değildir. Unuttuğu 'öteki' sesin iyice duyulur hale gelmesi için konuşma formunda tekrar tekrar hatırlanması sağlanır. Bilinçli ve bilinçdışı yaratımın birleşmesiyle ortaya çıkan bu ses ve beden üç buçuk sezon oynayan aktörün, ilk oyunda her temsil aksatılmadan duyurmak istediği ses gerçekleştirilmiştir. Eğitim, provalar ve temsiller sonrası enerjinin aktörü terk etmesi için öncelikle uygulanan egzersizler Eric Morris 'Sistem' de yer alan muhteşem üçlü 'Terk etme', 'Boşaltım' ve 'Şeytan çıkarma' dan 'Terk etme'dir. 'Terk etme'⁴⁴ aktörün rahat edeceği bir zemin üzerinde sırt üstü yatıp bağırarak sesli ve fiziksel olarak bedenini havayı yumruklarcasına sağa sola sallamasıyla gerçekleşir. İçsel ve dışsal çalışma sürecini terk edişi temsil eder. Daha sonra aktör hiçbir yorumda bulunmadan yarattığı enerjinin geçtiği alanlara (sahne) objektif bir noktadan bakar. Bu egzersizler tamamlandığında aktör normal yaşantısına devam edebilir. Çalışılan kişi (Hitler) ve anlayışı Nazizm, Foucault tarafından 'kan mitosu' olarak adlandırılır.

"...XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, kan konusunun cinsel tertibatlar aracılığıyla uygulanan siyasal iktidar türünü canlandırmak ya da tarihsel bir varlıkla desteklemek durumunda kaldığı görülmüştür. Irkçılık (modern, devletsel, biyolojikleştirici biçimiyle ırkçılık) bu noktada oluşur: Bütün bir nüfus, aile, evlilik, eğitim, toplumsal hiyerarşi ve mülkiyet politikasıyla bedenler, davranışlar, sağlık ve gündelik yaşam düzeyindeki bir dizi sürekli müdahale, renklerini ve

⁴⁴ Bkz. (14), MORRIS, 22.

gerekçelendirmelerini kanın saflığını koruma ve ırkı zafere ulaştırmanın destansı kaygısından yola çıkarak kazandı. Nazizm, kan düşlemleriyle (fantazm) disipline dayanan bir iktidarın son örneklerinin en naif ve en kurnaz – ve kurnaz olduğu için naif- birleşimini oluşturdu. Toplumun öjenik biçimde bir düzene sokulmasına ve bunun gerektirdiği şekilde sınırsız bir devletleştirme örtüsü altında mikro-iktidarların yayılıp güçlenmesine, üstün bir kanın düşsel heyecanı eşlik ediyordu. Bu heyecan, hem diğerlerinin sistematik olarak soykırıma uğratılması hem de kendisinin bütünsel olarak kurban edilme tehlikesine açık olması riskini içeriyordu. Tarihin ne garip cilvesidir ki; Hitler'in cinsellik politikası önemsiz bir uygulama olarak kalırken, kan mitosu, şimdilik insanların anımsayabileceği en büyük katliama dönüştü.”⁴⁵

2.1.3. Giorgio Agamben'de Kamp Kuramı ve Kavramları

Giorgio Agamben, 'Kutsal İnsan' kitabında 'çıplak hayatı' başrole konumlandırır. Öldürülebilir (dışlanma yoluyla), fakat kurban edilemeyen bir insan olan homo sacer'in (kutsal insanın) hayatıdır başrolde olan. İlk oyunda ilk dışlanan kişi Rudy karakteridir. Greta'nın kulübünde dansçı olarak çalışan karakter çalışmaya elverişli olmayan bir zemin üzerinde ki zemin betondur, ayak bileklerini mahvedercesine dans etmeye sistematik bir şekilde mecbur bırakılmaktadır. Dans etmesi karşılığı aldığı ücretin yetersizliği sebebiyle beton üzerinde dans ederken aynı zamanda aklında ödeyemedikleri bakkal hesabı vardır. Gösteri sonrası beraber olduğu bir diğer karakterin, Max'in, bir SA süvarisiyle yakınlaşması sonrası kulüpte çıkan kavga neticesinde subayı da alıp geldikleri evlerinde üçlü bir birleşme gerçekleştirmediği için de dışlanmışlardır. Gecenin sabahında ne yaşadıklarını hatırlamayan Max karakterinin, Rudy'nin çok severek baktığı bitkilerini öldürmekle tehdit etmesi üzerine ancak bir gece önce ne yaşadıklarını dillendirebilecektir: “Üçlü değil.

⁴⁵ Michel FOUCAULT, **Cinselliğin Tarihi**, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, 106-107.

On ikili. Bütün garsonları davet ettin. Hepsini aynı anda. Bir masanın üzerine çıktın ve genel bir duyuru yaptın.” Der. Nicky isimli kişi tarafından Max’in masadan aşağıya itildiğini, deriler giymiş SA süvarisinin üzerine düştüğünü anlatır. Britannica ansiklopedisi açıklamasına göre SA, 1921’de Hitler tarafından Münih’te kurulmuştur. Weimar Cumhuriyeti’nin ilk günlerinde solcularla sokakta savaşıyor, çoğunluğu eski askerlerden oluşan silahlı serbest çalışan gruplar Özgür Kolordu (Freikops) ilk üyeleridir. Mussolini’nin Faşist Kara Gömleklilerinin modasına uygun kahverengi üniformalar giyen SA üyelerinin görevleri, parti toplantılarını korumak, Nazi mitinglerinde yürümek ve siyasi muhaliflere fiziksel saldırıda bulunmaktır. Münih darbesi başarısızlığı sebebiyle kargaşa içine giren bu grup 1925’te yeniden örgütlenip ulusal ve yerel seçimlerde seçmenlerin gözünü korkutmuştur. Yöneticileri Ernst Rohm olan SA, 1931’den itibaren radikal antikapitalist fikirler besleyen, ana askeri güç olmayı planlarken, Hitler’in 1933’te iktidara gelmesi sonrası, 30 Haziran 1934’te Uzun Bıçaklar Gecesi gerçekleşmiş, Hitler, SS güçlerini kullanarak Rohm’u tutuklatıp, Rohm ve düzinelerce SA liderini idam ettirmiştir. Gücü azalan SA, var olmaya devam etse de Nazi meselelerinde rol oynamayı bırakmıştır. SA süvarisi o adamı eve getiren Max, Rudy’i de aralarına alarak üçlü bir cinsel ilişki kurmak ister. Rudy, üçlü bir ilişki kurmaktan hoşlanmadığı için de dışlandığını Max’e açıklar. Ayrıca ‘acı’nın o günlerde moda olduğundan ve sertleşmeye başladıklarından ve bundan hoşlanmadığından da dem vurur. Dışlanmaya hazırlık süreci olarak provalarda, Rudy karakterine çalışan aktör, yönetmenle kendisinin dışlandığı ortamlar üzerine provalarda ‘Monolog paylaşımı’⁴⁶ gerçekleştirir. Çaresiz hissettiği olayları duygusal ve duygusal olarak hatırlayarak gerçekleşen monolog paylaşımları bedenini de sürece hazırlaması açısından gösterilerde monolog paylaşımı gerçekleşmeden sadece ‘İlkel inleme’⁴⁷ ile egzersizlenmiştir. Anne karnında bir cenin pozisyonu olarak çıkarılan ses annesiyle bağı kesilen kişinin göbük deliğine bağlanarak çıkardığı sesin varlığı üzerinden çalışılır. Kusma gibi duyulan ilk seslerin

⁴⁶ Eric MORRIS, **Mutlak Bilinçle Oynamak**, Çev. Cemre Naz Öztürk, 259, 263.

⁴⁷ Bkz. (14), MORRIS, 54.

devamı kesik kesik öksürük ve ağlamadır. Ağlama doğum olayındaki gibi yüksek sesle gerçekleşmez, daha içsel bir gözyaşı dökülmesi biçimindedir. Bu hazırlık süreci karakterin aslında söylemek istediklerini ancak mecbur hissettiğinde naif bir ses tonuyla açığa çıkarmasını sağlar. Gerçekleştirilen karakterin bu anlamda zorunluluğuna da hizmet etmektedir. SA süvarisinin yatak odasından Max ve Rudy'nin bulundukları salona gecenin etkisiyle pervasızca gelişi ve Rudy'i yok saymaya çalışması, bir kez daha dışlanmaya çalışılan Rudy karakteri karşılığında dersi kaçırdığı için yapamadığı dans egzersizlerinin bedensel olarak süvariye alt eder biçimde o ortamda karşılık vermesiyle tepkilendirilir. Bu bedensel hareketler koreograf tarafından belirlenmiştir. Hareket iki içerik taşır. Kendisini kanepeden iten süvarinin alanını terk ederek kendi reddedişini sergileyebildiği ve tek başına olduğu bir büyük sofada önce oturur pozisyona geçmesi ardından oturur pozisyonda yaptığı arabesk'dir. Bu hareketle, ilk oyunda dışlanan ikinci karakter SA süvarisi Wolf karakteri olacaktır. Max'in gece boyunca kendisine söylediği birçok şeyin gerçek olmadığını anlayan Wolf bir gece önce Polonya aksanıyla konuşan Max karakterinin aksanının olmadığını, Max tarafından gidileceğine söz verilen kır evinin ya da gidilecek arabanın da olmadığını anladığında dışlanmışlık hissiyle şaka yapıldığını düşünmek ister. Şaka yapılmadığının Max tarafından söylenmesi bile onu kandırıldığına ikna etmez. "Şakalardan hoşlanmam. Sizinle gelmemi istemiyorsun değil mi? Belki de senin için yeterince iyi değilim. Yeterince zengin değilim. Babam saatçiydi. Bu pek iyi sayılmaz. Değil mi, Baron?" sözlerini sarf etmesine sebebiyet verir. Kandırılmış ve dışlanmışlığının kanıtı olarak bir de üstüne para vermesi gerektiğini kabul etmesi gerekircesine, Max şu sözleri sıralar: "Dinle, sevgili Wolf, gerçekten çok tatlısın ve yakışıklısın ve senden çok hoşlandım ama anlamalısın, o kadar da mükemmel değilim, çünkü körkütük sarhoş olup, bazı şeyleri abartmak gibi bir huyum var. Bana inan, ben Baron değilim. Ev yok, para yok. Aslında hiç param yok. Bazen olur. Bazen kokain satarım, bazen iş yapacak yeni insanlar bulurum, bazen...şey, uçkağıt işleri, anlarsın, bu işlerde iyiyim ve birkaç hafta içinde yeniden param olacak. Ama şu anda hiçbir şey yok. Rudy ve ben

kiramızı bile ödeyemiyoruz. Bu ayın kirasını. Buranın, bu bitli dairenin kirasını. Sahip olduklarımızın hepsi bu...”

Kapı ısrarla çalınmaktadır. Gelenin ev sahibi Rosen olduğu Max ve Rudy tarafından düşünülür. Max devam eder, “Ve kapıyı çalan şu adam bizim ev sahibimiz. Ve bizi dışarı atacak. Çünkü kiramızı ödeyemiyoruz. Sokağa Wolf, sokağa. Pislik ve serserilerle dolu sokaklara. Ve bitler. Ve...sidik. Eğer birisi bize yardım etmezse. İşte gerçek bu. Bana inanmıyorsun, sana göstereceğim. Orada filmlerdeki gibi açgözlü bir ev sahibimiz olduğunu göstereceğim. Trampet lütfen. Ve huzurlarınızda, eşi benzeri olmayan, Abraham Rosen!”

Gelen kişi ev sahipleri değil, SA süvarisi Wolf'u tutuklamaya gelen bir yüzbaşidir. Max, Rudy ve Wolf donakalırlar. Wolf selam duruşuna geçer, tutuklanmaya karşılık kaçmaya davranınca boğazından kesilmek suretiyle oracıkta yüzbaşı tarafından infaz edilir. Wolf, ‘uzun bıçak gecesi’ diye adlandırılan, ordunun eşcinsellerden arındırılma emrinin Hitler tarafından verildiği gecenin sabahı SA süvarisi olarak ordudan, SS yüzbaşı tarafından öldürülerek dışlanır. Britannica Ansiklopedisi açıklamasına göre SS, Hitler tarafından küçük bir kişisel koruma olarak 1925’de kurulmuştur. Nazi hareketinin başarısıyla büyümüş, polis ve askeri güçleri toplayarak devlet içinde devlet haline gelmiştir. Wolf karakterinin üstüne düşen Max’in bir gece öncesinden başlayan süreci şöyle çalışılmıştır: Enstrüman çalışması, üstünde üniforma olduğu zaman karakter nasıl davranır, olmadığı zaman karakter nasıl davranır sorusuyla başlar. Üstünde SA süvarisi kimliğini taşıdığı anda, var olan güveni bedensel olarak Foucault’nun ‘itaatkâr beden’ tanımlaması üzerinden koreograf tarafından hareketler çalıştırıldıktan sonra üniformanın taşınmasına rağmen parti sahnesinde yine koreograf Berk Sarıbay tarafından kendine güvenli, ne istediğini bilen ama sivrulan bir beden niteliğiyle varlığını değiştirir. Ali Betil’in kamerayı kullandığı ve yönetmenle beraber Asmalımescit Numara:14a’da o dönem (2012-2013) ikamet eden kulüp ‘Off Pera’da gerçekleştirilen çekimlerle, ilk oyunda Greta’nın kulübünde geçen Rudy’nin

bahsettiği gece, film olarak Rudy'nin gecenin etkisinde kalarak gördüğü rüya olarak seyirci karşısına çıkar.



Resim 2.3 – Off Pera, 2021

Parti sahnelerinin çekiminde, Nicky tarafından itilmek suretiyle deriler giymiş SA süvarisi Wolf'un üstüne düşen Max ve Wolf arasında yakınlaşma olması için provalar 'Hamursuz Fırını'nda gerçekleşmiştir. Aktörlerin baş düşmanı olan gerginliğin atılması için eğitimler sırasında da egzersizlenen 'Logi', 'Ger ve gevşet', 'Derin nefes', 'Ağırlık ve yer çekimi', 'Gerin ve esne', 'Bez bebek'⁴⁸ uygulanan fiziksel rahatlatma tekniklerindendir. 'Logi', oturarak da yapılacağı gibi yere uzanarak uygulatılmıştır. Çıkarılacak sesin yüzeysel değil, göğüs kafesi bölgesinden gelmesi ağırlaşma için uygundur. Önce sesle başlayan antrenman bedenin külçe gibi hissedene kadar zemine yayılması devamında aynı ses dışavurumuyla 'Logi' kelimesini deşifre ederek, kelimenin tekrar etmesiyle kolların ve bacakların yerden kalkamayacak kadar

⁴⁸ Eric MORRIS, **Aktörü Özgürleştirmek**, Çev. Cemre Naz Öztürk, 19-21.

ağırlaşması sağlanır. 'Logi' kelimesi Eric Morris tarafından uydurulmuş, ağır, tembel ve uyuşuk anlamına gelir. Çevirmen İpek Bilgin'in Morris'e ait 'Rol Yapmayın Lütfen' kitabında 'Ağırkanlı' olarak çevirisini yaptığı 'Logi' egzersizinin 'Aktörü Özgürleştirmek' kitabında 'Logi' olarak kalma sebebi, yönetmenin eğitimler ve uygulamalarda 'Ağırkanlı' kelimesini 'Logi' yerine deneyimlediğinde işlevsel olmamasıdır. Ağırlaşma sağlanıp sağlanmadığı, kolaylaştırıcı (yönetmen) tarafından bedenlerden izin alınarak, 'dokunabilir miyim?' sorusuyla kişinin kol ya da bacağı kaldırılmak suretiyle test edilir, eğer ağırlaşma gerçekleştiyse gerin ve esne egzersizine geçilir. Bu egzersiz bedenin ayaktan başlayarak baldır, üst bacak, kalça, bel bölgesi, üst beden, kollar, eller dahil boyun ve baş bölgesine doğru tırmanarak kasılması sağlanır. Tüm vücut sert bir şekilde kaskatı olduktan sonra önce baş sonra boyun ve vücudun aşağı doğru diğer parçaları gevşeme yoluyla zemine rahatça bırakılır. Derin nefes egzersizinde ise hava göğüs kafesine derin bir solumayla alınarak nefes akciğere doldurulur ve sonra sanki derin boş bir kap varmışçasına nefes, adım adım bu kaba boşaltılır. Aynı işlemin birkaç kez tekrar edilmesi rahatlamayı pekiştirecektir. Bu egzersizden sonra ağırlık ve yerçekimi sessiz bir şekilde gerçekleştirilir. Vücudun ağırlaşma işleminin unutulmaması için logi alıştırmalarının sessizce tekrar hatırlama olarak gerçekleştirilmesidir. Bütün bu işlemlerden sonra bedenin gerinmesi ve esnemesi sağlanır. Sabahları uyandığımızda yaptığımız gibi gerinerek sesli bir şekilde esneyerek gerin ve esne egzersizini bedenimiz rahat edene kadar tekrar ederiz. Duyusal çalışmaya ihtiyaç duyulması dahilinde beş duyunun kontrol edilmesi sağlanır ve ayağa kalkmak suretiyle 'Bez bebek' egzersizine geçilir. Her bir omur yere doğru eğilmek suretiyle yavaş yavaş başın öncülüğünde yere doğru bükülür. Bedende bükülme gerçekleşirken dizde de aynı yavaşlıkta esneme gerçekleştirilir. Yere ulaşıncaya kadar beden zemine bırakılır. Kişisel envanter çalışması başlar. Ne hissettiğin, nasıl hissettiğin soruları sorularak, kendi kendine rahatlamamanın gerçekleşip gerçekleşmediğinin kontrolü sağlanır. Wolf ve Max karakterlerinin realizasyonunu sağlayan aktörler karşılıklı oturmak suretiyle korkularından bahsederler birbirlerine, 'Başarısızlık', 'Teşhir',

'Samimiyet', 'Yetersizlik', 'Yanlış anlama'⁴⁹ gibi korkularını birbirlerine 'Samimi paylaşım'⁵⁰ ile dile getirirler. 'Gözlemliyorum, algılıyorum, merak ediyorum'⁵¹ üzerinden gerçekleşen korkuların deşifresi iki aktörün birbirini anlama, birlikte çalışacak olmalarının üzerlerinde yarattığı ya da yaratacağı korkuların kalkmasını sağlayacaktır. Birbirinin bedenlerine dokunabilme iznini verebilmek için duyusal olarak çalışma yaparlar. Gösterinin başlangıç kısmına da bir kısmı taşınan bu egzersizlerin dayandığı temel, kulüp sonrası geline Max ve Rudy'nin yaşadığı evde iki karakterin şiddet içeren cinsel yaklaşımlarının sağlanması için (Max ve Wolf) Rudy'i dışlamaları ve sonra da seyirciyi dışlamaları suretiyle 'Monolog paylaşımı'⁵² kendilerini neden kırılğan hissettiklerine dair, izlenilmelerinin kendilerinde yarattığı rahatsızlık duygusuna seçilmiş vurgu yaparak ve 'Asosyal monolog'⁵³ da eklenerek gerçekleştirilmiştir. Asosyal monolog çalışması, Wolf ve Max karakterlerinin sahnedeki Rudy karakterine ve seyirciye ifadelerini keyfi bir şekilde çok büyük hale getirerek korku duyacakları her türlü asosyal duyguyu serbestçe ifadelendirerek bir delilik ve öfke nöbetinden geçermişçesine her türlü rahatsızlıklarını püskürtmeleridir. Cinsel engelleri kaldırmak için kendisine dokunarak şehvetli bir şekilde 'Tensellik'⁵⁴ içeren, bu durumdan keyif aldığını belli eden sesler de çıkararak diğer aktörle yapacağı karakterin zorunluluğuna dair davranışlara meydan okurlar. 'Pisleşme'⁵⁵ Wolf ve Max karakterlerini oynayan aktörler tarafından sıkça egzersizlenen bir başka alıştırmadır. Aktörler birbirlerine iğrenç hallere girerek cinsel bayağılıklardan bahsederler. Çirkinleşmeden kaçan güzel gözükmeye derdinde olan aktörler için de fayda gösteren bu çalışma sözle ve bedenle kabul gören tüm davranışların tam zıttı bir forma ulaşabilmesi için güzel bir meydan okumadır. Wolf, Max ve Rudy karakterleri hem çekilen filme hem de ilk oyundaki cinsellik içeren sahnelerine dışlanma ve dışlama üzerinden bu şekilde hazırlanmışlardır.

⁴⁹ Eric MORRİS, **Aktörü Özgürleştirmek**, Çev. Cemre Naz Öztürk, 26-33.

⁵⁰ A.g.k., 56.

⁵¹ Eric MORRİS, **Fütursuz Oyunculuk**, Çev. İpek Bilgin, 105,106.

⁵² Bkz. (46), MORRİS, 259-263.

⁵³ Eric MORRİS, **Aktörü Özgürleştirmek**, Çev. Cemre Naz Öztürk, 71,72.

⁵⁴ A.g.k., 76,77.

⁵⁵ A.g.k., 79,80.

Agamben, kamp kuramını anlatabilmek adına iki tezde bulunur. İlk tez, insanın çıplak hayatı (zoe) ile siyaset arasındaki ilişkinin, modernliğe özgü olmadığıdır. Zoe, Antik Yunan'da hayat kelimesinin karşılığı olan iki terimden biridir. Canlılık olgusunu ifade eder. Diğer terim bios ise toplumsallıktan kaynaklanan haklar ve ödevlerle ilişkilidir. Siyasi düşünce ve pratiklerin bahsettiği yaşam biçiminin bios olduğu varsayılır. Siyasal sistemin gizlice dayandığı temeli oluşturan yapının çıplak hayatı hem siyasal düzenden dışlayan hem de düzenin içine hapseden istisna durumudur. Foucault'nun tezinde geçen modern siyasetin belirleyici özelliği Agamben'e göre, çıplak hayatın bir sınır-kavram olmaktan çıkmasıdır. 'Kutsal İnsan' kitabında öne sürülen ikinci tez de budur. İnsanları toplumsal-siyasal yaşamları ile biyolojik varoluşları arasında bir belirsizliğe mahkûm eden mekanizmalar çeşitlendikçe, siyaset alanını çevreleyen ve çıplak hayatın konumlandığı sınır çizgisi de bulanıklaşmıştır. Çıplak hayat ile siyaset alanı bir araya gelmeye başlamıştır.

“Siyasal düzenin sınırları bulanıklaşmaya başlayınca, bu düzende ikamet eden çıplak hayat kendisini bütün kente özgürce salıveriyor ve siyasal düzendeki çatışmaların hem öznesi hem de nesnesi haline hem Devlet iktidarının örgütlendiği hem de bu iktidardan özgürleşmenin gerçekleştiği mekân haline geliyor. Her şey, sanki, Devlet iktidarının, canlı bir varlık olarak insanı kendi özgül nesnesi yaptığı disiplin süreciyle birlikte, büyük ölçüde modern demokrasinin doğuşuna tekabül eden bir başka süreçte, canlı bir varlık olarak insan kendisini artık siyasal iktidarın bir nesnesi olarak değil; bu iktidarın bir öznesi olarak sunuyor. Pek çok açıdan birbirinin karşıtı olan ve (en azından görünüşte) birbiriyle acımasızca çatışan bu iki süreç, vatandaşın çıplak hayatı bağlamında, insanlığın yeni biyosiyasal bedeni bağlamında birleşiyor.”⁵⁶

⁵⁶ Giorgio AGAMBEN, **Kutsal İnsan**, Çev. İsmail Türkmen, 18,19.

İlk oyunda, bu iki tezin karşılık bulma biçimi önce, ev sahibi Rossen'in ödenmeyen kiranın ödenmesi için geldiği sanılarak Perde 1 Sahne 1'de kapı açıldığında karşılaşılan SS yüzbaşı tarafından aranmakta olan SA süvarisi Wolf'un kaçmaya teşebbüsüyle öldürülmesidir. Perde 1 Sahne 2'de, kulüp sahibi Greta karakterinin (Reha Özcan) olayın geçtiği, Max ve Rudy'nin ikamet ettikleri adresi ihbar ettiğinin iki karakter tarafından Greta'nın kendisinden öğrenilmesi ve Greta'nın eşcinsel tercihini saklayarak -bir kadınla evli ve çocuklu olması sebebiyle- bu halinin kabul edilebilecek biçiminin "SS'lerle oyun oynanmaz" sözleriyle deşifre edilmesi, Max ve Rudy'nin kaçması gerektiğinin anlaşılmasıdır. Bir tanık ve ifşa eden kişi olması sebebiyle Greta karakteri filme çekilerek ilk oyunda diyalog olan anlatımı monolog şeklinde gerçekleştirir. Çünkü ifşasını gerçekleştirirken Max ve Rudy karakterinin ne söyleyecekleri umurunda değildir. Aktörün, Greta karakteri için 'Hamursuz Fırını' sahnesinde çekimi gerçekleştirilmeden önce yönetmenle kuliste yaptığı görüşme sırasında stresli olduğu fark edilmiş, öncelikle kendisinin misafir oyuncu olarak aramıza katılmış olmasından duyulan mutluluk, sözcüklerle ifadelendirilerek onurlandırılmış, stresi bertaraf edilmiştir. Kendisine verilen değeri mütevazı bir gülümsemeyle karşılayan aktörün biraz daha rahatlaması için dışsal hazırlığına yardımcı olacak elementler; makyaj, peruk ve kostüm kendisine özenle giydirilmiştir. Yakın ve bel plan yapılacak olan çekimde özel bir kadraj isteği olup olmadığı sorulmuştur. Aktörün, yönetmene güvendiğini belli eden "Senin benden istediğin, özellikle olmasını talep ettiğin bir şey var mı?" sorusuna yönetmenin, aktörü metnin fazlaca bilgi içirme zorunluluğu sebebiyle ezberin atlanmaması, atlanırsa tekrar tekrar bilgiyi tam verebilmek adına çekimi yineleyebilecekleri ile ilgili bir isteği olduğu vurgulanmıştır. Bu isteğin aktör açısından bir problem teşkil etmeyeceği teyidi alındıktan sonra çekime girilmiş, Almanca telaffuzların tekrar tekrar üstünden geçilmiş, rahat bir çalışmayla çekim iki saat içinde tamamlanmıştır. İlk oyunda Greta'nın karakterlerimizle diyalogu, karşısındaki karakterlerin ne dediğinin umursanmaması açısından timsah gözyaşlarıyla itiraf monoloğu şöyle aktarılmıştır:

“Ben Greta. Onlara Wolfgang Grantz’ın nerede olduğunu ben söyledim. Kahramanlarım neredesiniz? Bütün acılı şarkılara son veriyorum. Kimi kandırıyorum? Kulübü kapatacağım. Belki kapatmam. Ama orada başka bir şey yapacağım. Göreceğiz. Salak ibneler, hiç mi kafanız çalışmıyor? Burada kalamazsınız. Burası güvenli değil. Gitmeyin, kalın. Ölü ibneler olun. Kimin umurunda? Benim değil. Wolfgang Grantz, Ernst’in erkek arkadaşıydı. Karl Ernst’in. Çevrenizde olup bitenleri hiç merak etmiyor musunuz? Karl Ernst kimdi? Von Helldorf’un vekili. Von Helldorf’u tanıyor musunuz? Berlin’deki Fırtına Süvarilerinin lideri. Bir travesti. Hitler’in arkadaşı, sağ kolu. Ve dün gece Hitler, Rohm’u tutuklattı. Aslında SA’da bir yetkilinin öldürüldüğü söyleniyor. Rohm ve fırtına süvarileri, Carl Ernst, Wolfgang Grantz ve Von Helldorf ve diğerleri bir darbe planlıyormuş, öyle düşünüyorlar. Ben buna inanmıyorum. Aman her ne boks, öldürsünler birbirlerini, kimin umurunda? Ama öte taraftan bu, kulübün sonu demek. Çünkü bir eşcinsel kulübü ancak Rohm gibi birinin çevrede dolanmasıyla güvencededir. Ve siz, eşcinseller, artık popüler değilsiniz. Sizin güvenliğinizi Rohm sağlıyordu. Artık birer Yahudiler gibisiniz. Sevilmediniz bebeğim, sevilmediniz. Ben mi? Ben eşcinsel değilim. Karım, çocuklarım var. Bugünlerde bu kimseye hiçbir şey ifade etmiyor değil mi? Para neredeyse ben oraya giderim. Giderdim. Para nerede? Burada. Ben Greta. Wolfgang Grantz’ın nerede olduğunu onlara ben söyledim. Söyledim. Kahretsin, onlara Max ve Rudy’nin evlerini gösterdim. Neden olmasın? SS’lerle oyun oynanmaz. SS’lerle oyun oynanmaz.”

Karakterleri siyasal-toplumsal kimliğiyle değil, biyolojik özellikleri üzerinden tanımlayan Greta karakteri Max ve Rudy karakterinin, yasal çerçevede zaten korunmadığını Rohm’un öldürülmesiyle tüm eşcinsellerin artık hiç korunmayacağını bu monologda anlatmaktadır. Karakterlerin ormana kaçmaktan başka bir şansları kalmamıştır. Orman, bu anlamda Max ve Rudy için bir anlamda ilk kamp alanını temsil eder. Gestapolara yakalanmamak için ormandan gizlenerek şehre inen Max, 1. Perde 3. Sahnede, Greta karakteri gibi evli ve çocuklu olan eşcinsel amcasıyla parkta buluşur. Amcası Freddie

(Mesut Özkeçeci) Max'e kimlik kartı çıkarttırmış ve Amsterdam'a bir bilet hazırlamıştır. Rudy'nin de kendisiyle gelmesini isteyen Max, iki bilet istemiştir.

Freddie tek bilet alma durumunu şöyle açıklar:

“Tek bilet. Hepsi bu. Senin için bu yeni kağıtları ayarlamak hiç kolay olmadı. Eğer ailen bir öğrense...Dikkatli olmalıyım. Biliyorsun, bir yasa çıkarttılar. Biz kırıklar artık eskisi gibi hoş karşılanmıyoruz. Öpüşmemiz ya da sarılmamız bile hoş karşılanmıyor. Fantezilerimiz bile. Aklından geçenler için seni tutuklayabilirler...Aile benimle ilgilenir, bana bakar. Ama sen. Gerçeği herkesin yüzüne çarpıyorsun. Seninle görüşmemelerine şaşmamalı. Çenenin neden tutamadın sanki? Düzenli bir hayat kurdum, evlendim, istediğimde parasını ödeyip harika erkeklerle beraber oluyorum. Kimsenin bir şey bilmesi gerekmiyor. Al şu bileti...Bu tarafa bakıyor. Polis olmalı.”

Freddie karakteri için hazırlanan aktörle, eğitimler sırasında yapılan çalışmalarda, aslında söylemek istediği ama söyleyemediği, aslında yapmak istediği ama yapamadığı duygusal davranış tepkileri tespit edilmiş, bunların varlığı tespit edilerek bu duygusal alanların hiçbirine girmemesi provalar sırasında karakter zorunluluğu halinde hatırlatılarak egzersizlenmiştir. Bir bankta bacakları üst üste gelecek biçimde atması ve üst bedeni dik bir şekilde sabit, düzgün bir formda kalması sağlanarak laflarını anlamlandırmadan, düz bir şekilde söylemesi ve karşısındaki karakterin öfkelenmesi, sinirlenmesi ve onu provoke etmesine izin vermeyen bir duvar gibi biçim alması hem beden hem zihnen sağlanmıştır. Provalar sırasında, aktörün girmek istediği duygusal alanlar sadece olmaması gereken alanlar olarak ifadelendirmesine izin verilmiş, tanımlanmış, enstrümanın kendisini ifadelendirmesi dışında işçilik sürecinde kullanılmamıştır.

Agamben'in 'Kutsal İnsan' kitabı IV. bölüm 'siyaset ya da bir halkın hayatına şekil vermek' başlıklı kısımda bahsettiği yirminci yüzyıl başından itibaren Almanya'da liberal teorilerin ortaya çıkmasıyla beraber 'insan' değeri

önemsenir ve tanımlanır hale gelir. Ekonomiye de hâkim olan liberal biçim sayesinde Almanya'da 'canlı bir servet' olduğu gözlemlenir. Siyaset, biyolojiyle ekonominin mantıksal bir sentezini oluşturarak biyosiyasetleşir.

“Reiter'e göre Nasyonal Sosyalizmin getirdiği büyük yenilik şu gerçeğe dayanıyordu: Bu canlı servet, Nasyonal Sosyalizm'le birlikte, Reich'in çıkar ve hesaplarında ön plana çıkıyor ve yeni bir siyaset oluştuyordu. Bu siyaset her şeyden önce 'halkın yaşayan değerini hesaba katacak olan bir bütçenin tesisiyle başlıyor ve 'ulusun biyolojik bedeni'yle yakından ilgilenmeyi planlıyordu. 'Biyoloji ile ekonominin mantıksal bir sentezini oluşturmaya çalışıyoruz...Siyaset (kurumu), belki bugün ilk evrelerini yaşayan; ama biyoloji ile ekonominin birbirine bağımlı güçler olduğunu açıkça ortaya seren bu sentezi başarmaya mahkumdur.”⁵⁷

Dolayısıyla tıp, devletin işlev ve organlarına dahil edilmeye başlanır. Bu yeni biyosiyasetin ilkelerini belirleyen şey, bir halkın genetik kalıtımını inceleyen bilim olarak anlaşılan öjenik olur. O dönem Almanya'sında, Nazi rejiminin biyosiyasetini en doğru tanımlayacak kavram 'ırkçılık' değildir. Nasyonal Sosyalist Biyosiyasette, doğal kalıtım siyasal bir görev haline dönüştürülmüştür. Egemenliğin temeli olan hayat artık devlet siyasetinin öznesnesi olur. Dolayısıyla devlet siyaseti de 'polis' biçimini alır. “Ancak ana görev olarak 'halkın bedeni'nin formasyon ve gözetimini üstlenebilecek tek devlet, özde ulusun hayatının ta kendisi üzerine bina edilen bir devlet olabilirdi.”⁵⁸ Ona göre yasal düzenlemeler yapılır. Hitler'in başa gelmesinin ilk haftalarında hemen ilk yasa belirlenir, 'kalıtımsal hastalıkların önünün kesilmesi.' 18 Ekim 1933 tarihinde de 'Alman halkının kalıtımsal sağlığının korunması' kanunu yürürlüğe girer. Naziler için bu yasalar doğrudan doğruya siyasal nitelikli şeylerdir. Bu anlamda bu yasalar Yahudileri ikinci sınıf vatandaş durumuna düşürür.

⁵⁷ Giorgio AGAMBEN, **Kutsal İnsan**, Çev. İsmail Türkmen, 189.

⁵⁸ A.g.k., 193.

“Nasyonal Sosyalist Biyosiyaset, on sekizinci yüzyılın polis-biliminden miras alınan ‘hayatın gözetimi’nin mutlaklaştırıldığı bir ufka doğru kayıyordu. Siyaset ile polis ayrımı üzerinde duran Von Justi, birincisine sadece negatif bir görev verirken ikincisini pozitif olarak görevlendiriyordu: Birincinin görevi Devletin dış ve iç düşmanlarına karşı mücadele etmek; ikincinin görevi ise vatandaşların hayatını gözetmek ve geliştirmektir. Nasyonal Sosyalist rejimin biyosiyasetini -ve bununla birlikte de, Nazi Almanyası dışındaki de dahil olmak üzere modern siyasetin önemli bir bölümünü- anlayabilmemiz için, öncelikle bu siyasetin söz konusu iki terim arasındaki farkın ortadan kaldırılmasını gerektirdiğini anlamalıyız: Burada artık polis siyaset oluyor ve hayatın gözetimi ile düşmanla mücadele çakışıyor...Polis ile siyasetin, öjenik güdüler ile ideolojik güdülerin, sağlığın gözetimi ile düşmana karşı mücadelenin birbirinden asla ayırt edilemeyecek derecede iç içe geçtiği Yahudi soykırımının tam olarak ne anlama geldiğini kavrayabilmek için meseleye bu açıdan bakmamız gerekiyor.”⁵⁹

Kamp, askıya almanın süreklileştiği mekânsal düzenlemedir. Max ve Rudy karakterleri Yahudi oldukları için değil, çünkü Yahudi değillerdir. Eşcinsel oldukları için Köln şehrinin dışında bir ormana saklanmışlardır. Saklandıkları çadır kolonisi yüzlerce işsiz konumlandığı bir kamptır aslında. Gestapo’dan kaçmayan işsizlerin konumlandığı alan. Burada rahat bir hayat sürememeleri dışında onları rahatsız edecek şey, yapmamaları gereken şey, eşcinsel olduklarının ya da başka bir ülkeye kaçmaya çalıştıklarını bilindir kılmamalarıdır. Yoksa Gestapo tarafından yakalanacak ya öldürülecek ya da Nazi kamplarından birine yollanacaklardır. Hayat ve ölüm arasında kalmışlardır. Bu iki kavram Peter Medawar’ın gözleminde bilimsel değil, siyasal kavramlardır. Sadece yakalanmaları ve ağızdan çıkacak bir kararla siyasallaşan kavramlardır bunlar. Bu sebeple Max amcasından bir anlaşma yapmalarını ister. On yıldır görmediği babasının Max’in evlenmesi için ayarlamaya çalıştığı

⁵⁹ Giorgio AGAMBEN, **Kutsal İnsan**, Çev. İsmail Türkmen, 191, 192.

düğme fabrikaları olan adamın kızıyla evlenmesini kabul ettiğini, halen dul ve Brüksel’de yaşayan bu kişiyle tekrardan evlenme ayarlanmasının kendisi için uygun olacağını beyan eder. Böylece Max’in babasının fabrikalarıyla, kızın babasının fabrikaları da birleşebilir. Bütün bunlar olup bittikten sonra da Max, Almanya’ya ailesi tarafından geri getirilebilir. Aynı amcası gibi bir erkekle olmak isterse parayla yapabilir. Amcası gibi sağduyulu olacağına, sessiz kalacağına, söz verir. Bunları yapması karşılığında Rudy ve kendisinin ormandan canlı çıkmasının sağlanması gerektiğine amcasını ikna etmeye çalışır. Amcası babasına soracağını söyler, Max ise önce yapmasını sonra sormasını dikte eder. Amcası tarafından tekrar uzatılan, yeni kimliği ve tek kişilik Amsterdam’a uçak bileti zarfını almayı Max reddeder. Freddie, “Bu tarafa bakıyor. Polis olmalı. Hayır kırık. Gözlerinden anlıyorum, donuk bakıyor. Artık gitsen iyi olur. Doğal ol. Son derece normal. Babanla bu konuyu konuşacağım.” Der. “Seni arayabilir miyim?”. Ormanda olduklarını hatırlatır. Sözleşirler, cuma günü Max amcasını arayacaktır.

Max karakterinin park sahnesine gelirken geçirdiği yakalanmama endişesi bedeninde ve nefesinde, taşınan zorunluluğu, takip edildiği hissine vurgu yapılarak, hızlı ritimlerle yürüme, durma, bedeni saklayarak yürüme, koşma, yorulma, yavaş yavaş yürüme gibi biçimlerin içinden yönetmen tarafında tespitlerde bulunularak seçimlenmiş hareketlerin koreografla temizlenmesi ve hareketlerin ne olacağına karar verilmesiyle mevcut kılınmıştır. Fiziksel yorgunluk sağlandıktan sonra, Park’a nefes nefese gelip, istediklerinin istediği biçimde gerçekleşmemesinin karakterde yarattığı öfke, polis tarafından yakalanma endişesi, var olan alanda izleyen seyirci konumundaki kişiler kullanılarak, onlardan bir şeyleri saklarcasına ve sinirini dizginlercesine büyük hareketlerin her biri seste olduğu gibi kullanılan stakatolar şeklinde, bedende durdurularak çalışılmıştır. Ne hissettiği kendisi tarafından provalarda sesli bir şekilde, oyunlarda içinden karşılık bulmuş, hissettiklerini yok saymadan, kabul ederek, tekrar metne dönmesi sağlanarak fütursuz bir alandan hissettikleri üzerine metni öylesine söylemesi ve yarattığı alanda tamamıyla var olan karşısındaki aktörün motamo konuşması, var olan

seyreden kişilerin onda yarattığı tedirginlik, var olan dışarıdan gelen seslerden duyduğu rahatsızlık, duygu durumları tek tek deşifre edilerek hayatta kalma çabası metin üzerinden enstrümanında ve işçiliğinde gösterilmiştir. Karakterin tek isteği Rudy ve kendisinin yakalanmaması, öldürülmemesi ya da toplama kampına gönderilmemesi olduğu için, amcasından yukarıda aktarılan monolog'daki isteklerde bulunmuştur. Monolog 'İnanırlık'⁶⁰ üzerinden yaratılmış, var olanların kullanımı karakter zorunlulukları üzerinden beceriyle sağlanmıştır. Karakterin taşıdığı korku sebepsiz değildir. Nazi kamplarına alınan çingeneler, Yahudiler, siyasi muhalifler, eşcinseller, sakatlar gibi tam anlamıyla 'vatandaş' sayılmayan kesimler, halkın sağlığı, devlet güvenliği gibi gerekçeler gösterilerek kamplarda kısırlaştırılmış, denek olarak kullanılmış veya öldürülmüşlerdir. Bu işlemler, yasanın ihlali anlamına gelmediği için suç teşkil etmemiştir.

“...Yahudi soykırımından söz ederken ‘Holocaust’ terimini kullanarak olaya bir kurban havası verme isteği, sorumsuz bir tarihyazımı körlüğüdür. Nazizm altında yaşayan Yahudiler, bu yeni biyosiyasal egemenliğin ayrıcalıklı negative göndergesi/nesnesiydi ve bu insanlar, öldürülebilen ama kurban edilemeyen hayat anlamındaki homo sacer’in apaçık bir örneğiydi. Dolayısıyla da kitabımızın ilerleyen bölümlerinde göreceğimiz gibi, bu insanların öldürülmesi ne ölüm cezasıydı ne de kurban edilmeydi; bunların öldürülmesi, Yahudi olmanın içkin sıfatlarından biri olan ‘öldürülebilme özelliği’nin gerçekleştirilmesinden başka bir şey değildi. Buradaki (söz konusu olaya maruz bırakılanlar için yüzleşmesi zor olan, ama bizim bugün kurban nitelermeleriyle örmemiz gereken) gerçek şuydu: Yahudiler, delice ve dev bir kurbanın nesneleri olarak yakılmadılar; Hitler’in ilan ettiği gibi, ‘bitler olarak’, yani çıplak hayat olarak yakıldılar. Bu kıyım ne din boyutunda ne de hukuk boyutunda değil; biyosiyaset boyutunda gerçekleştirildi.”⁶¹

⁶⁰ Bkz. (18), MORRİS, 267-277.

⁶¹ Giorgio AGAMBEN, **Kutsal İnsan**, Çev. İsmail Türkmen, 153.

Amcası Freddie'yle görüşmeden sonra ormana Rudy'nin yanına dönen Max, Rudy'nin gün içinde kimlik kontrolü yapılmayan, Köln'ün hemen dışında bir yol yapımında çalışıp, hendek kazarken, yol yapımında çalışan bazı adamlardan sınırın kolayca geçilebileceği bilgisini aldığını öğrenir. Hatta sınırdan diğer tarafa geçiş noktalarını bildiğini söyleyen adama Max'la konuşması için nerede ikamet ettiklerini de söylemiştir. Max, bu ifşaya sinirlenmiştir, “burada olduğumuzu ya da sınırı geçmeye çalıştığımızı kimsenin bilmesini istemediğimizi söylemiştim. Bunu anlamayacak kadar aptal mısınız?” der. Polise haber vereceğinden endişelidir. Amcasıyla yaptığı anlaşmadan da iş olmadan bahsetmek istememektedir. Rudy yürümekten ve çukur kazmaktan yorgun düşmüştür. Ormandan gitmek istemektedir.

“Gidebilirdim. Frankfurt'ta bir adamla tanıştım. Sen kasabadaydın, 'anlaşma üzerine çalışıyordun'. Beni arabayla gezdirdi. Yaşlı bir adamdı, zengindi. Onunla kalabilirdim. Beni gerçekten istedi, diyebilirim. Ama hayır, seni düşündüm. Bu sana haksızlık olurdu. Haklısın, ben aptalım. Bu şansı yakalamayı sen isterdin...”

Birbirlerine dokunmak, sevişmek istemektedirler.

Max “Yapma. Eğer bizi görürlerse...diğer çadırlardan...sürekli izliyorlar...bizi buradan kovabilirler...dokunduğun için...dikkatli olmalıyız...çok dikkatli olmalıyız...”

Polis baskını gerçekleşir. Max ve Rudy tutuklanırlar. Bu sahnenin polis baskınına kadar olan kısmı Rudy karakterinin dansçı olması sebebiyle tamamıyla koreografik olarak çalıştırılmıştır. Gestaponun gelişi, Hitlerin propaganda konuşmalarının elektronik müzik alt yapısıyla birleşerek Nurkan Renda'nın hazırladığı yüksek volümde sahneyi kaplayan rahatsız edici bir müzikle etkili hale getirilmiştir.

'Canlandırma ve özgürlük'⁶² olarak Eric Morris 'Sistem'de egzersizlenen bir enstrüman çalışması, yönetmenin Tai Chi hocası Yang Fu Lin tarafından hazırlanan dövüş sanatı hareketleri ile iki karakterin yakalanmaya karşı - görmedikleri ama var olan güçlerle- mücadelelerini anlatmak için seçilmiş bedene vurgu yapan anlatımıdır. Tutuklandıklarında, Guernica tablosunun içine projeksiyonla yansıtılan Führer'in Almanya halkı tarafından alkışlanarak karşılanan konuşmaları, törenler ve toplama kamplarından görüntüler mevcuttur. Sahne kararır. Seyirci karanlıkta bırakılır. Kulis yan odasında kurulan bir mikrofon ve odanın tavanına yerleştirilen kamerayla karakterlerin sorgu sahnesi (sahne 5) seyirciye Guernica tablosunun içine yansıtılan canlı görüntüyle seyrettirilir. Sessizce tanıklık etmeleri sağlanır. Tren vagonu olarak konumlandırılan bu mekânda soruşturmayı yapan subay dışında, Max ve Rudy ve bir kişiyi daha görürüz, Horst. Gözlükleri olması sebebiyle Subay tarafından Rudy 'entel' olarak etiketlenir. Gözlükleri alınır. Üstüne basarak gözlüklerini kırması Rudy'den, subay tarafından istenir: "Ez onları". Gözlüklerinin üstüne basar Rudy. Subay tarafından Rudy odadan çıkartılıp yan odadaki soruşturma alanına alınır. Orada ona işkence yapıldığının seslerini duyarız. Rudy çığlık atmaktadır. Diğer odada bulunan Max de sesleri duymaktadır. Horst kendisini uyarır, "Kımıldama. Ona yardım edemezsin." Max sayıklamaktadır: "Bunlar olmuyor." Horst, "oluyor" der. Dachau'ya götürüldüklerini Horst'tan öğrenir. Daha önce de oraya nakledilmiştir Horst, bir propaganda filmi için Köln'e götürülmüş tekrar Dachau'ya dönüyordur. Rudy'nin çığlıkları devam eder. "Hiç şansı yoktu. Gözlükleri vardı."

5. Sahnenin gerçekleştirilmesi var olan alanın yarattığı etki ve provalar sırasında karakterlerin yeterli derecede aktörlere mekân, kişi-kişiler, objeler ve metin zorunlulukları üzerinden çalıştırılması sonucu gerçekleştirilmiştir. Bu sahnede en fazla dikkat edilmesi gereken teknik unsur, kamera kadrajı dışına çıkmamak ve mikrofondan uzaklaşmamaktır. Rudy'nin işkence gördüğü odaya

⁶² Eric MORRIS, **Aktörü Özgürleştirmek**, Çev. Cemre Naz Öztürk, 83.

mikrofon ve kamera yerleştirilmemiştir. Çıplak hayat üzerine uygulanan şiddet, sadece ses karşılığıyla, çıplak olarak seyirci ve diğer aktörler tarafından işitilir kılınmıştır.

Toplama kampları, bir istisna durumundan ve sıkıyönetimden doğmuştur. Dışarıda tutulan anlamına gelen 'istisna', kampa alınarak dışarıda tutulan şeyin, dışlanmak suretiyle içlenmesidir. Bu yeni siyasal özneyi oluşturan biyosiyasal beden, gerçek ile hukukun tamamen ve ayrılmaz bir biçimde iç içe geçtiği belirsizlik mıntıkasında işleyen egemen bir siyasal kararın mekanıdır. Kapatılma ve tutuklamanın hukuksal temeli ise örfi hukuk değil, koruyucu gözetimdir. "... Mart 1933'te Hitler'in Reich başbakanlığına seçildiği zaman Dachau'da 'siyasal mahkumlar için bir toplama kampı' kurmaya karar verdiğinde kamp doğrudan doğruya SS'in eline teslim edildi ve -koruyucu gözetim sayesinde de- ceza hukuku ve cezaevi hukukunun dışında tutuldu."⁶³ Carl Schmitt "Devlet, Hareket, Halk" başlığı taşıyan derlemesinde, bahsedilen bu yeni biyosiyasal bakış açısının belirsiz hukuksal kavramlar yarattığını ifade eder. Hukuksal düzenlemelerin içine yerleştirilen 'doğru inisiyatif', 'iyi ahlak', 'zorunluluk durumu', 'tehlike durumu', 'önemli güdü' gibi bir duruma işaret eden kavramlarla bütün hukuk kurallarını kesinliği ve hesaplanabilirliği hukukun dışına atmak suretiyle belirsiz hale getirerek yargıçların bağımsızlıklarının temeli olan, hukuksal kesinlik ve hukuka bağlılığın sağlam zemininden uzaklaştırmıştır. Bunu yapabilme kaynağı da Schmitt'e göre, hukukun belirleyici bileşeni olan egemenliğin tanımından geçer. Egemen, olağanüstüne karar verendir. Bu yetkiye sahip olmak egemenliğin temelidir. Bu tanımıyla, sıkıyönetim veya olağanüstü hâl kararnamesinden değil, devlet kuramının genel bir kavramı olduğundan bahseder. Genel kavram, istisnai bir durumun tespit edilmesiyle meydana gelir. Bu durumu tespit edecek bir konuma da yetki verir. Bu konum, tespiti gerçekleştirir ve gerekli kararları alabilir. Olağanüstü hâl kararı, yasanın, siyasal düzenin korunması adına askıya alınmasıdır. Yasanın uygulanmama hali, geçerliliğini korur, lakin uygulanmayan yasal

⁶³ Giorgio AGAMBEN, **Kutsal İnsan**, Çev. İsmail Türkmen, 220.

düzende temellenmiştir ve bu düzen sayesinde legalleşir. Bu anlamda yasa, siyasetle ilişkilenmeme ilişkisinde olan çıplak hayat gibi, bir uygulanmama ilişkisi şeklinde korunmuş olur. İşte egemenin iktidarı da buradan kaynaklanır. Bu sebeple, Agamben'e göre kamp, "...gerçek ile hukuku, kural ile uygulamayı, istisna ile kuralı birbirinden ayırmanın asla mümkün olmadığı; ama buna rağmen, bu ikisini sürekli birbirinden ayıran bir mekandır."⁶⁴ Kampta yaşanan her olay, Alman biyosiyasal bedenini gerçek kılan çıplak hayat üzerindeki tahakkümünün bir uygulamasıdır.

⁶⁴ Giorgio AGAMBEN, **Kutsal İnsan**, Çev. İsmail Türkmen, 226.

3. KURAMSAL ÇERÇEVE: ERİC MORRİS ‘SİSTEM’ VE ‘BENT’ OYUNU

Tezin bu bölümünde aktörlerin ‘Bent’ oyununa hazırlanmaları ve gösteri dönemi Stanislavski ‘Sistem’ temelli Eric Morris ‘Sistem’ ile ‘Sistem’ in içerdiği ‘Fütursuzluk’ kavramı üzerinden enstrüman, işçilik ve fütursuzluk alanlarından olan prova, gösteri tanımlamalarıyla açıklanacaktır .

3.1. Eric Morris ‘Sistem’ Temelindeki Stanislavski ‘Sistem’

Yirminci yüzyıl tiyatrosunun gelişimini günümüz tiyatro ve sinema oyunculuğu ve oyuncu yönetiminde etkileyen Stanislavski ‘Sistem’i tiyatro sanatının bilimidir. Bu sebeple laboratuvar deneyleri yapmaya, keşfetme, deneyimleme olasılıklarına sahiptir. Stanislavski’nin yöntembilimi, gözlem ve iç gözleme dayanır. Hem oyuncu hem yönetmen hem de eğitmen olarak sistemi yaratırken bütün bu deneyimlerinden faydalanmış, kırk yıl gibi bir zaman sürecini insan davranışı incelemeye adanmıştır. “Bilinç aracılığıyla bilinçaltı” sözünü oyuncuk yaklaşımında anlamlandıran kişi Stanislavski’dir. Bu sözün insan nörofizyolojisinin var olan problemleriyle doğrudan bağlantılı olduğunu fark eden ilk bilimsel kitap fizyolog P. V. Simonov’a aittir. Kitabın bir bölümünde Simonov şöyle der: “Modern rasyonel psikoterapi nevrozlar -ki bunları iradenin doğrudan çabasıyla etkilemek mümkün değildir...Öte yandan böyle araçlara sahip olan bir sistem zaten mevcuttur; bu sistem, ayrıntılı bir biçimde geliştirilmiş ve pratikte binlerce kez sınanmıştır. Bahsettiğimiz sistem Stanislavski’nin ‘fiziksel eylemler’ yöntemi’dir.”⁶⁵ Dışsal fiziksel aktarımlar ifadeyle gerçekleştirilir ve bu ifadeler var olmadan içsel deneyim olmaz. Beden bu anlamda önem kazanır. İçsel deneyimlerimizi bedenle aktarabiliriz. Bu aktarım gerçekleşirken belli kırılmalar olmaktadır. Bu tarz kırılmaların farkına

⁶⁵ Sonia MOORE, *Stanislavski Sistemi*, Çev. Özgür Çiçek, Bülent Sezgin, Cüneyt Yalaz, 38.

vararak aktör, fiziksel ve ruhsal kırılmalara karşı transformasyonu oynadığı karaktere geçirirken bunun üstesinden gelebilmesi için psikolojik süreçlerin yanı sıra bedeninin de dahiliyeti şarttır. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümü 1. Sınıf öğrencisi olduğum 1987 yılında bize önerilen ilk kaynak kitaplar Konstantin Sergeyeviç Stanislavski'ye aitti. 'Sanat yaşamım', 'Bir Aktör Hazırlanıyor', bu iki kitap Stanislavski'nin yaşamında yayınlanan ilk edindiğimiz kitaplardı. Editörlerin Stanislavski'nin ölümünden sonra var olan taslaklar ve notlar üzerinden yeniden tasarladıkları 'Bir Karakter Yaratmak' ve 'Bir Rol Yaratmak' diğer iki kaynak kitaptır. "Gerçeklik" üzerine en fazla çalıştığımız ders olan sahne dersinde "sahne insan olun, yaratık olmayın." cümlesini çok kıymetli hocamız Müşfik Kenter'den duydukça bunu nasıl becereceğimize dair endişemiz oluşurdu. Müşfik Kenter'in Stanislavski 'Sistem' terminolojisini kullanmadan kendi üzerinden örnekledirmelerle sistemde yer alan 'Coşku belleği'⁶⁶ çalışması, derslerde en sık başvurduğu öğretme aracıydı. Duyusal çalışmayla başlattığı süreç coşku belleğiyle devam ederdi. Duyusal hafızasında dokunma ve görmeyi kendi hatırlamalarında öncelikli tutardı. 'Duygu belleği'ni harekete geçirebilmek için duyu hafızasını çok iyi kullanabilir halde olmamız gerektiğinin o zaman farkına vardığımı hatırlıyorum. Müşfik Kenter, "En gerilere gittiğimde babamın beni havuzdan çıkaran ellerini hatırlıyorum." diyerek Hamlet'in babasının hayaletiyle konuştuğu sahneye çalışma örneği verdiğinde, yine babasının dahil olduğu ona olan sevgisini, ilgisini hatırlatan belleğine yerleşmiş dokunaklı anılarını bizimle paylaşıp, bir anı üzerinde vurgu yaparak o deneyimi bir daha yaratmaya başladılar. Sonrasında sahnede Hamlet'i oynayan aktörden, aktörün varsa kendi babasıyla kurduğu ilişki üzerinden 'Coşku belleği' çalışması yapmasını isterdi. Coşku belleği, Stanislavski'nin tiyatro üzerine yaptığı teorik ve tarihsel çalışmaların yanısıra psikoloji, estetik ve fizyolojik çalışmalar sonucu sisteme dahil ettiği, geçmişte yaşanmış bir deneyimi yeniden yaratmak için kullanılan

⁶⁶ STANİSLAVSKİ, **Bir Aktör Hazırlanıyor**, Çev. Suat Taşer, 221-258.

bir araçtır. Stanislavski psikolojiyi bir doğa bilimi olarak kabul eder ve ona göre psikoloji, doğa tarafından belirlenmiş yasaların incelenmesidir. Estetik kuramı da 'doğa' ya dayanır. Sanat doğanın kendisi olmalıdır. Doğa 'içsel' ve 'dışsal' bakımdan yaratıcı olan tek kaynaktır. Aktör de psiko-teknik yoluyla kendi doğasındaki sırlarla dolu gizli derinlikleri keşfederek 'içsel' ve 'dışsal' yaratıcılık gereğine ulaşabilir. Stanislavski'ye göre ancak bu şekilde sahnede doğal, gerçek ve organik olunur. Sistem kurulmadan önce oyunculuk okulları gerçeği önemseyen oyunculuğu değil daha fiziksel öğeler üzerine çalışmayı uyguluyordu: Eskrim, bale, ses, konuşma, diksiyon gibi...İç eylem tekniği Stanislavski zamanında ilk kez tiyatro sanatında yöntem haline geldi ve bu içsel mekanizmalara bilinçaltı ismi verildi. Stanislavski doğmadan önce doğal olmayan, yapay ve abartılı oyunculuk biçimine karşı mücadele veren Maly Tiyatrosu'nun başarılı oyuncusu Mikhael Semenoviç Şepkin (1788-1863) "realizmin babası" olarak nitelendiriliyordu. Stanislavski, Şepkin ekolünden de faydalanmıştır. Şepkin dönemi oyunculuk biçimi Stanislavski'nin genç çağlarındaki oyunculuk biçiminden çok daha tutucuydu. Oyuncular, Şepkin'in 'Hatıralar'ında anlattığı gibi kimsenin doğal bir sesle konuşmadığı ve bunun iyi oyunculuk sayıldığı bir biçimi benimsemişlerdi;

"...oyunculuk abartılı ve çirkin hitabetten oluşur, sözcükler olabildiğince yüksek sesle söylenir, hemen her söze bir jest eşlik ederdi. Özellikle aşk sahnelerinde öyle yüksek sesle konuşulurdu ki hatırladıkça gülerim; aşk, tutku, ihanet sözcükleri insanın ulaşabileceği en yüksek ses seviyesinden haykırılırdı. Henüz, oyuncuya yardım edecek herhangi bir yüz oyunu yoktu, oyuncunun sahneye ilk girişinde takındığı doğal olmayan, gergin yüz ifadesi bütün oyun boyunca devam ederdi. Ve bir de bir oyuncu güçlü bir konuşmayı sonlandırıp sahneden çıkacağı vakit, sağ elini havaya kaldırmasından anlaşılır ve böylelikle sahneyi terk ederdi. Şu anda, birdenbire, konuşmasını bitirip kolunu kaldırmadan çıkışa yönelen bir meslektaşımı hatırladım. Ne mi yaptı? Yarı yolda hatasını düzeltmeye karar verdi ve törensel bir biçimde değerli kolunu havaya kaldırdı. Seyirci buna bayıldı!"⁶⁷

⁶⁷ Jean BENETTİ, **Stanislavski: Bir Giriş**, Çev. Kerem Karaboğa, 23.

Stanislavski'nin Maly Tiyatrosu'ndan edindiği faydalı bilgiler sadece Şepkin üzerine değildir. Fedotov ve Glikerya Fedotova'dan oyunculuk etiği, sahne arkadaşınla doğru iletişim ve profesyonel aktör olmak için gerekli olan davranışlar yine tiyatrodan edindiği bilgiler arasında yer alır. 'Gerçeklik' olgusunun oluşumunda etkin olan yazar Anton Çehov'un eserlerinde, insanların içsel dünyalarına dair gerçeğe sadık olma durumlarından da etkilenen Stanislavski gerçekliğe ulaşmak için içsel deneyim araçlarının keşfinde psikologlardan faydalandı. Stanislavski'nin 1897'nin Haziran ayında Vladimir Nemiroviç-Dançenko'yla kurduğu Moskova Sanat Tiyatrosu repertuarının çoğu 'psikolojik gerçeklik' üzerinden yazılmış Çehov eserlerinden oluştu. 1917 Devrimi öncesi psikologlarından Theodule-Armand Ribot (1839-1916) 'entelektüel bellek' ile 'duygusal bellek' arasındaki ayrımı netleştirdikten sonra, Ribot'un 'duygusal bellek' kavramını aktörün içsel deneyimlemesi için Stanislavski, sistemine dahil edip 'duygusal bellek' aracıyla içsel deneyimlemenin temelini oluşturdu. 1930'larda bu yaklaşımın terminolojideki ismi 'Coşku Belleği' oldu. Belleğin bu çeşidini ilk defa tanımlamaya çalışan Ribot'un yaptığı gibi ne anlama geldiğini bir öyküyle açıklayabilirim. "Bir yönetmen, bir oyuncu 'Bent' isimli oyunda birlikte çalışıp bu oyunla D22 Tiyatrosunu kurduktan sekiz yıl sonra izlenimlerini anlatırlar. Biri yaptığı her şeyi en ince ayrıntısına kadar anımsar; nasıl, niçin, nereye gitmiş; nereye tırmanmış, nereden inmiş; nereye atlamış, nereden atlamış, hepsini bir bir söyler. Diğeri ise bütün bunları anımsadığı gibi duyduğu, duyurduğu bütün coşkuları da hatırlar. Kendinden eminlik, güven, dayanışma, korku, heyecan, tutku, sevgi...Ribot'un bahsettiği coşku belleği bu duygular silsilesidir. Stanislavski 'Sistemi'ni Amerika'da geliştiren en önemli kuramcı ve eğitmen Lee Strasberg (1901-1982) bu yaklaşımda değişiklikler yaparak yaklaşıma 'Duygu Belleği' ismini verir. 1950'lerden itibaren sistemin öğretildiği Lee Strasberg'in kurduğu 'Actors Studio' da Martin Landau'nun öğrencisi olarak mezun olan Eric Morris, kendi sisteminde 12. Seçim yolu olarak

‘Fütursuz Oyunculuk’ kitabında ‘Duygu Belleği’ ismiyle bu seçim yolunu anlatmıştır.

“Duygu belleği yaşamınızdan tüm bir deneyimi yeniden yaratma sürecidir. Bu süreç, yaşamak istediğiniz deneyimin olduğu an’a kadar olan her şeyi içerir. Oyuncu Duygu Belleği sürecine o olayın meydana geldiği günün ilk saatlerinden başlayabilir. Tüm süreç Duyu Belleği kullanımı aracılığıyla gerçekleştirilir. Bir Duyu Belleği yaklaşımını başarıyla yürütebilmek için Duyu Belleği Yaklaşımı ve süreci hakkında gelişmiş bir anlayış ve ustalığa sahip olmanız gerekir!”⁶⁸

Duygu Hafızası üzerine aktör çalışırken kendine soracağı sorular duyu hafızası üzerinden şimdiki zamanda gerçekleşmelidir. Ancak bu şekilde tüm uyaranlara gerçek bir noktadan verilen duygusal etki ve tepkileri hatırlayabilir. Diğer şahısların duygusal etki ve tepkilerini hatırlamak için de bir mekâna, objeye, olaya çalıştığınız gibi, yardımcı malzemeler kullanarak (olayın gerçekleştiği zaman sürecinde giydiğiniz kıyafet, kullandığınız bir obje ya da fotoğraflar) yine duygusal sorularla gerçek olay bilinçdışı yeniden yaratılarak yeniden yaşanması sağlanarak hatırlanabilir. Duygu Belleği yerine Duygu Hafızası demekteki sebep, 2020 yılında Türkçe çevirisi yayınlanan ‘Mutlak Bilinçle Oynamak’ kitabının çevirmeni Cemre Naz Öztürk’le yönetmenin terminoloji ve üç buçuk ay süren sahnede sistem çalışmaları sonucunda ‘bellek’ yerine daha çağdaş olduğu düşünüldüğü için ‘hafıza’ kelimesini kullanmaya karar vermiş olmalarıdır.

Stanislavski, ‘Bir Aktör Hazırlanıyor’ kitabında coşku belleğinin duygudaşlık yoluyla da yaratılabileceğini söyler. Sadece kendi başımıza gelen geçmişteki olayların coşkularını (duygu) değil başkalarının coşkularına da duygudaşlık yaparak, onlarla paylaştığımız duygular kendi öz duygumuz olana dek inceleyebiliriz. ‘Coşku Belleği’ne örnek olması adına yönetmenin, Horst karakterini oynayan aktörle yaptığı mülakatta Stanislavski, ‘Coşku Belleği’

⁶⁸ Eric MORRIS, **Fütursuz Oyunculuk**, Çev. İpek Bilgin, 331-336.

aracı üzerinden D22 Tiyatrosunun kurulması ve 'Bent' eserinin sahnelenmesi sürecindeki bazı coşkulara seçilmiş vurgu yaparak hatırlanıp, bazı duygular tekrardan yaratılmıştır. Bu duyguların arasında aktörün oynadığı Horst karakteri zorunluluklarından bazıları da mevcuttur. Aktaracağım mülakatta süreç aktörün oyunla alakalı hafızasında kalan genel kaniyle başlar, aktörün coşkularını inceleyen ve yer yer onun coşkularıyla duygudaşlık eden yönetmenin imgesel kışkırtıcı olarak kullandığı fotoğraflar aktörün hafızasında itici güç olmuştur. İç uyarıcı olarak ayrıca 'Bent' teksti de 20 Haziran 2021 Bozcaada, Kemerbaşı Mevkii, 'K Hotel'de gerçekleşen mülakatta aktörün seçim olarak kullanması için kendisine verilmiştir. İlk oyunda bulunan duygu ve düşüncenin gereklilikleri (zorunluluklar) tekstle temas eden aktörün coşkularını daha rahat aktarabilir hale gelmesi için mevcut kılınmıştır. Aktör üç buçuk sezon oynanan oyunun onun bedeninde ve zihninde nasıl yer ettiğini şu cümlelerle açıklar:

"İyi oynuyordum gibi bir şey değil ama kendimi oyuncu olarak tatmin olmuş hissediyordum, belli anlamlarda. Bugün de kendimde eksik gördüğüm bir şeyin aslında eksik olmayabileceğini hissettim. Tam anlatabildim mi bilmiyorum. Tam bunu tamamladım, bak bunu ben de yapabiliyor muşum gibi hiç değil ama haa bu oldu ya bugün... Demek ki oyuncu bir de şeydir ya biraz kendinde hep bir eksiği... İzlersin bir oyuncuyu beğenirsin ve içinin bir yerinde şey vardır o hayranlıkta yani hep, bende bu yok yani gibi. Bazen oynarken ne kadar diyeyim atıyorum on oyunun üçünde, dördünde diğerleri on oyunun üçü dördü standart geçiyordu, diğer kötülerde de şöyle bir şey oluyordu o sizle alakalı, 'bugün ne oldu ya?' gibi bir rahatlığınız vardı yani ben çok ben çok arkadaşım biliyorum mesela ya bir daha gelse ne olur biletini ben alacağım dediğim. Çünkü çok çok... Böyle işte..."

Yönetmen tarafından bu mülakatta gözlenen şeylerin başında, aktörün enstrümanı ile ilgili onaylanmaya ihtiyaç duyduğunu ifadelendirmeye çalışması gelmektedir. Geçmişi anlatırken coşkuları o döneme ait aynı kendini ifade etme biçimiyle gerçekleşmektedir. Kendini övememe, başarısını rahatlıkla dile

getirememe, yönetmeniyle rahat ettiğini, arkadaşlarının onaylamasına ihtiyaç duyduğunu söylemektedir aslında. Önem verdiği kişilerin fikirleri ayrıca kendisi için kıymetlidir ve bu durum aktörün enstrümanında kendini ifadelendirirken zorluk çekmesini sağlamaktadır.

“MSGSÜ İstanbul Devlet Konservatuarı Tiyatro Bölümü Sahne dersi, ders yürütücüsü izleyip şey demişti, oyunu izledikten sonra, hepimiz için söylemişti ‘Böyle bir oyunda bu kadar ahlaklı olmak çok zordur. Bunu çok iyi yapıyorsunuz.’ Böyle rollerin olduğu bir oyunda böyle karakterlerin olduğu bir oyunda ahlaklı oynamak çok zor.”

Bu hatırlamadan sonra aktörün enstrümanında rahatlama gözlemleyen yönetmen, ‘Hazırlık’ sürecine geçmeden elinde tuttuğu tekstin aktörde yarattığı etkinin ne olduğunu, tekstin ilk okuma gününü hatırlayıp hatırlamadığını, o zaman sürecini sorar.

“Hatırlıyorum. Önce tek tek okumuştuk. Ben ilk okumada çok sevmediğimi hatırlıyorum, ilk okumada.” Der aktör. Sebebini de şöyle açıklar, “Biraz daha klasikçi yapım hep vardı, okul bitince de böyle klasik oynayacağız gibi bir yaklaşım vardı. Dolayısıyla biraz daha böyle nasıl diyeyim daha bir şey söyleyen, tırnak içinde bir şey arıyordum ilk okuduğumda. İlk okuduğum bu, sonra beraber okuduğumuzda üçümüz de dedik ki bu çok iyi bir metin.”

Yönetmen beraber okudukları alanı hatırlıyor mu diye sorar.

“Hatırlıyorum. Beraber okuyup sonra birlikte konuştuğumuzu hatırlıyorum. Üçümüz, Ara Kafe’de. Taksim’de oturup, “bu çok iyi bir metin, biz bunu yaparsak çok ses getirir.” dediğimizi hatırlıyorum. Şunu hatırlıyorum, “çok zor roller becerebilir miyiz?” bunu konuştuğumuzu hatırlıyorum. Ve şunu konuştuğumuzu hatırlıyorum, bunu becerirsek Meltem Hoca’yla yaparız. Çünkü bu tamamen öyle bir alan. Oradan ne çıkacağını çok merak ediyoruz. Ya mesela iki şeyimiz vardı. Çok iyi bir oyun. Çok ses getirir. İlk oyunumuz. Bizde birazcık hani böyle biliyorsunuz, anarşist olmayı da

istiyorduk biraz. Dolayısıyla başımıza bir şey gelecekse de böyle bir şeyle gelsin, ne var? Gibi bir konuşma oldu ve evet ya ok, bunun üzerinden gidelim dedik.”

Tiyatronun ilk oyunu olarak homoseksüel karakterler ile başlamış olmanın aktörlerde tedirginlik yarattığını hatırlayan yönetmen daha sonrasında üçü için de oyunun ikna edici bir hal almış olmasının sebebini sorar. Aktör o süreci belleğinde kalan şekliyle ifade etmek isterken sansürlü mü sansürsüz mü konuşacağına dair yönetmenden teyit alıp sansürsüz anlatır.

“Sanırım ama şeyle ilgiliydi o, toplumsal cinsiyet duygusuyla değil, daha becerebilir miyiz gibi...Bizim hiçbir zaman bununla ilgili okurken de daha önce hayatımızda da bir duvarımız yok diye bilirdik. Hiçbir zaman ama, benim hiçbir zaman o güne kadar da hiçbir kucağına yatıp sevgilimden bahsettiğim bir gay arkadaşım olmamıştı. Bu Bent’le oldu. Dolayısıyla oturup bu konuları konuşup gözyaşı döktüğüm bir gay arkadaşım da olmamıştı. O da Bent’le oldu. Bu hepsi aynı arkadaşım değil birden çok arkadaşım. ‘Yavrum sana kocam diyeceğim.’ diyen bir trans arkadaşım da olmamıştı, Bent’le oldu. Zaman içerisinde. Bent’in aslında bizim hayatımızda işin bu boyutunu normalleştiren bir yanı da oldu. Yani aslında kendi duvarımızla da karşılaştığımız. Ben demin dedim, toplumsal cinsiyetle ilgili bir şey değil dedim ama doğru değil. Yani aslında biraz onunla da ilgiliydi. Çok bilmediğimiz bir alandı yani çok bilmediğimiz bir alanda saklanıyordu yani konservatuarda da eşcinsel arkadaşlarımız vardı. Bunu biliyorduk ama bunlar saklıydı. Yani bizim için saklanan bir alandı, girmediğimiz. Biliyorduk, yadırgamıyorduk ama o alanda hiçbir şey, hiçbir sohbetimiz olmuyordu. Okulda da yani aslında ne kadar kötü bir şey. Yani Shakespeare oynuyorsun ama yanındaki gay arkadaşınla bu konuda hiç sohbet etmiyorsun. O zaman nasıl oynayacaksın ki aslında? Yanındakini anlamak için bu kadar çaba sarf etmiyorken, okuduğunu nasıl anlayacağın gibi... Şimdi düşünüyorum, o tedirginlik muhtemelen vardı. Belki benim hani mesela oynadığım karakter bir de bunu çok savunan bir karakterdi ama en az tensel, oyun içerisinde en az tensel temasta bulunan karakterdi aslında. Hiç tensel bir durumu yoktu. O tamamen

duygusal olarak yaşayan bir karakterdi. Bana o da iyi geldi. Bir de o zamanlar gerçekten yani aşık olma durumunun hiç fark etmediğini anladığım zamandı yani. Yani ben aşıktım, yanımdaki arkadaşım aşıktı, başka bir arkadaşım aşıktı, öbür arkadaşım da aşıktı ve o bir erkeğe aşıktı ve bizim gibiydi yani yaşadığı şey. Yani hissi, şarkıyı dinlediği zaman duygulanması, sadece romantize etmek için söylemiyorum, kızdığı zaman da aynı yerden kızılıyordu. Ben eve gidiyorum, bir rahat yok, tek başıma oturmak istiyorum diyordu yani ben de oyundan çıkıyorum tek başıma oturmak istiyorum diyordum, bir rahat yok. Aynı yerden yaşıyorduk dünyayı.”

Etrafındaki uyarıcı kişi ya da kişilerden faydalandığını dile getirmek istemektedir:

“Ben galiba biraz dışsal buldum karakteri. Bilmiyorum siz tabii daha iyi gözlemlediniz ama o karakteri biraz daha dışsal bir yerden buldum. Galiba benim öyle bir yanımla var oyuncu olarak.”

Diyerek yönetmenin teyidini bekler ve yönetmenden karakteri kendi bedeninde bu cümlesinin alt metni olarak, hatırlamasını ister. Yönetmen coşkularını aktarmaya başlar.

“Kadın formu üzerinden çalıştığın dışsalı içselleştirmen belli bir süre aldı. Dışsal çalışma sürecin daha hızlı ilerledi. Bulduğun o bedeni kendine ait bedende birazcık egzajere ederek kendi vücudunda var olan kalçadan atarak yürüme özelliğini diz kapakları daha bitiştirip kalçayı daha fazla atarak yürüyen bir beden haline getirdin. Normalinde kollarını savurarak üst beden hareketini sağlarken kollarını daha usturlu bir hale getirerek, üst beden sivrulması daha kırılğan bir yapıya evrildi, yani içsel dünyasında Horst'u hissederek yaptığımız çalışmalarla, egzersizlerle o kırılğan yapıyı birazcık daha bedeni kontrol edip daha çekimsiz bir hale, daha mesafeli bir hale, daha kırılğan bir hale getirerek...”

Aktör oyundaki diğer bir aktörün yaptığı çalışmadan bedensel ve ruhsal olarak ne kadar çok etkilendiğinden bahseder. “Rudy karakteri gibi bir kırılma değildi benimkisi” der. “Çünkü o karakter dansçı ve başka bir karakter” cevabını verir yönetmen. Aktör “Ben hayranlıkla izledim Rudy’i mesela...” der. Okulda yönetmenin derslerinde de aynı aktörün yaptığı çalışmaları hiç unutamadığını ısrarla belirtmektedir. Yönetmen o dönemde bir günün nasıl geçtiğini sorar.

“Sabah geliyorduk. Akşam çıkıyorduk. Böyle bir tiyatronun içinde ne yapılması gerekiyorsa...İlk sezon sadece ‘Bent’ vardı. Çünkü mekân bize başka zamanlarda girmeye izin vermiyordu. İkinci sezondan itibaren mekânda ağırlık bizde oldukça her gün burada olmaya başladık. Çünkü başka oyunlar, konserler, işletmesi de devreye girdi. Biz sahneyi ‘Bent’ e göre kurduk ve ‘Bent’ i oynadıktan sonra buradan gideceğiz, burası sadece ‘Bent’ için var diye bir yapıyla kurduk. Dolayısıyla perde, zemin, seyirci platformu o kadar. Sonra süreç içerisinde, yavaş yavaş orası gelişti. ‘Bent’ in ilk sezonu çok iptidai, ilkel bir yerd. Sadece sahne güzel gözüküyordu, seyirci arka tarafı görse çeker gider, öyle bir yerd ilk sezon özellikle. Sonra biz orayı işletmeye başladıktan sonra izin aldıktan sonra bacayı kaldırdık, geniş bir mekâna dönüştükten sonra tiyatro haline geldi ve hep küçük dokunuşlarla, öyle birdenbire değil. Işıklar vardı tabii ilk. Böyle bir ışık barı yapıp, ışık astık. Dolayısıyla ‘Bent’ in ışık sistemiyle biz idare ettik uzun süre. Sonraki oyunlara da biz ‘Bent’in ışık sistemiyle devam ettik. Daha sonra ekledik ışık, sonraki oyunlar için.”

İlk oyun ikinci perdede yer alan toplama kampı gibi bir mekânın gerçek gibi yaratılmış olmasının var olan uyarıcılara eklenmesiyle de coşku belleği güçlenmiş olur ve yönetmen ekler, “gerçek yaşamın illüzyonunu, bu illüzyonun canlı duyuş-düşünüş havası’nı yaratma yolunda kullanılan, dekor gibi, mobilya gibi ışık, ses ve başka etkiler gibi sahne üzerinde çevremizi kuşatan bütün uyarıcıları artık iyice öğrenmiş bulunuyorsunuz. Bütün bunları toplar, daha da öğreneceklerinizi onlara eklerseniz, pek çok uyarıcı elde etmiş olduğunuzu

göreceksiniz. Bu uyarıcılar, sizin, nasıl kullanılması gerektiğini öğrenmek zorunda bulunduğunuz psiko-teknik hazinenizdir.”⁶⁹

Aktör fotoğrafa bakmaktadır. (Bkz. Resim 1.12, sayfa 12)

“Burası gişeydi, tiyatromuzun değişen müdürleri de hemen burada çalışırdı. Haa burayı kırmışlar, bakın, burada bir kafe vardı. O duvarı yıkıp, fırınla birleştirmişler. Hay Allah...Bir duvar vardı.”

“O kafe nasıl oluşturulmuştu? Hatırlayabilir misin?”

“Orası, o kafe neydi? Çok kirli bir depoydu. Merdiven altına kenara doğru girilen, fırınla merdiven arasında bir bölümde arkada genişliyordu. Biz de rica etmiştik, buraya bir kafe yapabilir miyiz diye ve gittik masalar aldık, çok şık değildi ama aldık yani, para verip. Halıfleks yaptırdık güzel bir kırmızı, bir tane banko koyduk, orada oyun günleri annelerimiz çalıştırıyordu. Oyun günleri sadece açıktı. Düşük meblağlara oyun günlerinde satış yapabiliyorduk. Annelerimiz gelip orada kekleri, börekleri yapıyorlardı...Poğaçalar yapıyorlardı, kekler, börekler...”

Yönetmen ekler:

“Çay vardı. Onlar olmasa da hep kekler, börekler servis ediliyordu. Kapının önünde de servis edildiğini hatırlıyorum.”

“Servis ediliyordu, doğru. Burasını da biz boyadık. Burası da şey bir yerdi, beyaz bir badana duvar, dışı mekânın, izin alınca, biraz para vererek hafif bir renkli boyama yapmıştık.”

“Ses yalıtımı için perdeyle kaplanan camlar bunlar mıydı?”

“Biz yaptık. Evet bunlardı.”

“Evet tepeye yapıldı dolayısıyla martılar geldiğinde biz sadece seslerini duyuyorduk değil mi?”

“Evet, sadece seslerini duyuyorduk.”

“Çünkü bazen çalışmalarda onları görüyorduk da...”

“Yok. Ama şöyle, biz başladığımızda tabii tabii...”

“Onu demeye çalışıyorum...”

“Hatta ilk başladığımızda orası açıktı ve yağmur giriyordu.”

⁶⁹ STANİSLAVSKİ, **Bir Aktör Hazırlanıyor**, Çev. Suat Taşer, 255.

Stanislavski ‘Sistem’de yer alan ‘Coşku Belleği’ çalışması sayesinde anıların gücünden yararlanarak kurulan bir tiyatronun ve oynanan bir oyunun sadece başlangıç dönemine vurgu yapılarak, fotoğraflardaki duyusal öneriler de dahil edilip özlem, hayal kırıklığı, heyecan, aşk, tutku, çaba, hayranlık, risk alma, sadakat duygularına erişilmiştir.

Eric Morris ‘Sistem’de bu çalışma işçilik süreci olarak tanımlanır. İşçilik süreci üçe ayrılır: Zorunluluklar, seçim ve seçim yolları. Örneklendirmede zorunluluklar, yukarıda sayılan erişilmiş duygulardır. Bu duygulara erişmek için seçim olarak mekân, kişi-kişiler ve objeler kullanılmıştır. Seçim yolu ise, Eric Morris ‘Sistem’ deki adlandırılmasıyla Duygu Hafızası, Duyu Hafızası, Seçilmiş Vurgu, Monolog Paylaşımı, Duyusal Öneri’dir.

3.2. Eric Morris Sistem

26 Temmuz 2021 yılı Los Angeles saatiyle sabah dokuz ila on, İstanbul’da akşam yedi ila sekiz arası Meltem Cumbul(yönetmen) ile Eric Morris arasında yapılan mülakatta bugün 89 yaşında olan Morris’in yarattığı ‘Sistem’ ve yönetmenin yazdığı tezin öncülü konuşulmuş, öneriler değerlendirilmek üzere notlanmıştır. Eric Morris söze şöyle başlar:

“Oyunculukta hedef deneyimsel oyunculuktur. Yüz yıl önce Stanislavski, ‘Aktör, karakterlerin deneyimlediğini deneyimlemelidir.’ demişti, ancak geçen yüz yıl içerisinde bu ifade kaybolup gitti zira Stanislavski’nin kendisi dâhil hiç kimse bunu uygulamıyordu, zihinsel olarak zorlayıcıydı. Ancak ortaya koyduğu kavramlar devrim niteliğindedir. Aktör, karakterin deneyimlediğini deneyimleyebilmenin bir yolunu bulmalıdır ve benim öğretimimin de özü budur. Oluş hali, fütursuzluk, mutlak bilinç... Bütün bunlar karakterin gerçekte deneyimlediği şeyi kendi yaşam deneyimleriniz ile anbean düzlemde deneyimleyebilmenizi sağlamalıdır. Bu nedenle bu ifadenin tezinde yer alması gerekir; deneyimsel davranış, deneyimsel oyunculuk...”

Bu saptama üzerine yönetmen kendisine 'Fütursuz Oyunculuk' kavramını nasıl tanımlayacağını sorar.

"Fütursuz Oyunculuk, ifadesi fütursuzluk ile alakalıdır. Aktörün esere, yazara ait zorunluluklara karşı fütursuz olması gerekir. Başlangıçta seçimlerini ararken zorunlulukları ve yazarın niyetini tanımlayıp eser için prova ya da hazırlık yaptığı süreçte bir süre yazarın niyetini yerine getirmeye karşı fütursuz kalmalıdır ki nihayetinde yazarın niyetini ve eserin zorunluluklarını yerine getirecek seçim ve seçim yolları bulabilsin. Bu prova süreci; bu keşif süreci boyunca, aktör sonuca karşı fütursuz kalmalıdır çünkü sizi organik bir biçimde oraya götürecek uyaran olmadan kendinizi sonuca bağlamak konsept dayatmasına ve göstermeci oyunculığa yol açar. İki tür fütursuzluk vardır: Aktörü nihayetinde yazarın niyetini gerçekleştirmeye ve eserin zorunluluklarını karşılamaya götürecek seçim ve seçim yollarını bulma sürecinde, provalardaki fütursuzluk – çoğu aktör ve yönetmen provaları nasıl kullanmaları gerektiğini bilmez- fütursuzlukların bir çeşididir. Sizi eserin zorunluluklarını karşılamaya götürecek uyararı, seçimleri ve itici güçleri bulma yolundayken bunları karşılama durumuna karşı fütursuz olmak. Diğer fütursuzluk türü ise gösteri fütursuzluğudur. O da aynı şekilde fütursuzdur. Çoğu aktör yaptığı şeyi aynı şekilde tekrarlayıp durma konusunda kendisini zorlar çünkü bu davranışa karşı kavramsal bağlanma geliştirmişlerdir. Gösteri fütursuzluğu, kavramsal olarak gerçekleştirilmesi gerektiğine inandığınız biçimin kalıbına, tuzağına veya kanalına kendinizi zorla itmemek adına anbean gerçeklikleri dâhil etmektir. Mesela, ben aktörüm ve sahnemi çalışıyorum. Provamı yaptım ve eserin zorunlulukları, seçimler ve seçim yolları üzerine çalışıyorum ve gayet iyi gidiyorum. Ve gösteri zamanı geliyor. Sinema filmi ya da oyun fark etmeksizin önemli olan adapte olmaktır. Gösteri anındayız; seçimim üzerinde çalışıyorum ve yazarın yazdıkları ve niyeti doğrultusunda hissetmem gereken şeyleri hissediyorum. Ama anbean devam etmekte olan bir hayatım var ve aklıma düşüveren bir düşünce üzerimde bir etki yaratıyor; anbean gerçekliklerimi ve anbean sürmekte olan hayatımı dâhil etmem gerekir; yoksa kalıplaşmış, tahmin edilebilir ve kavramsal hale gelirim. Özetle, prova fütursuzluğu ve gösteri fütursuzluğu var. Gösterideki fütursuzluk anbean

gerçekliklerin, neden yazarın niyetini gerçekleştirmek için seçim üzerine çalıştığının sürece dâhil edilmesidir; hayat anbean sürmektedir ve bunu içermeniz gerekir. Fütursuzluğun karşılığı budur.”

Bu teknikle çalışmaya hazır olmak Fütursuzluğun ilk ve en önemli adımıdır. Yönetmen, ‘Felsefi Fütursuzluk’ dan bahsetmektedir. Goffman’ın varoluşsal nedenleri meşru amaçlarla açıklayan total kurumları, okul, kışla ve benzeri yerlerin 5. Kategori olarak açıklamasını yönetmen, Eric Morris ‘Sistem’ üzerinden yaparken bu tezde anlatılan kısım şöyledir: “Eric Morris’in ‘Felsefi fütursuzluk’ halini geliştirmek için teknikler olarak ortaya koyduğu ‘Benlik hazırlığı’ çok çeşitli egzersizlemelerle çalışılabilir: ‘Kendi sözünü söyleme’, ‘Hakkını arama’, ‘Kendini özel hissetme’ gibi egzersizlemeler 5. Kategoride örneklendirme olarak sunulabilir.

‘Fütursuzluk’ kavramı bir düşünme yöntemi olarak kabul edildiğinde aktör bu kavramı içselleştirebilmek için ‘Benlik hazırlığı’ndan geçecektir. Aktör için bu durum kim olmak isterse o olabilme adına risk alabilme ve sonucunda tahmin edilemez bir oyunculuk biçiminin heyecanını sahnede yaşayacağını bilmesidir. ‘Kendi sözünü söyleme’ alıştırmalarında aktör sahip olduğu tüm bilgileri, hayatı, herkes ve her şeyle alakalı kişisel görüşlerini çalışma yaptığı alan içinde kimsenin kişisel algılamayacağı bilinciyle sesli bir şekilde dile getirmesi gerekmektedir.

İlk oyunda bu alıştırmanın realizasyonu prova öncesi eğitimlerde, provalarda ve bunların dışında oyunun başlangıcındaki ön oyunda da icra edilmiştir. Her oyunda yeni seyircilerle karşılaşan aktörler oyun sırasında ‘fütursuz’lukları artsın diye böyle bir alıştırmaı deneyimlemişlerdir.” Eric Morris’le yapılan mülakatta yönetmen kendisine felsefi fütursuzluğu hatırlatır.

“Fütursuzlukta birkaç adım vardır. Oyuncunun atması gereken ilk adım, bu kavramın kendisini kabul etmektir...Nedir bu? Kuşkusuz karmaşık bir soyutlama değil! Fütursuzluğu kabul etmek, kendinizi ve kim olduğunuzu kabul

etmek, ne hissettiğinizi ilan etmektir. Dünyayı yaşayış biçiminiz aslında bu gezegene yapabileceğiniz en önemli katkıdır. Bu, ‘motor’ sözcüğünün baskısına dayanabilmek veya sahneye çıkacakken, korkudan kaçmamak cesaretine sahip olmak demektir. Kendi ayaklarınız üzerinde durmak, bütün hissettiklerinizi serbest bırakmak, içermek, bütün hissettiklerinize izin vermek, Kabul etmek ve ifade edilmelerini yüreklendirmek demektir. Popüler olsun ya da olmasın, çevrenizde kabul görsün ya da görmesin, inandığınız çalışmayı yapmaktır.”⁷⁰

Yönetmen bu hatırlatmayı neden yaptığını da açıklamak ister:

“Çünkü ilk oyunu sizin çalışmanızı baz alarak araştırdım ve... Agamben ya da Goffman gibi bazı filozoflar, Foucault gibi bazı sosyologlar... Mesela ‘Bent’ oyunundan örneklendirmeler yapacak olursak; Goffman üzerinden, dramaturji, kapatılma, total kurum, etiketlenme; Foucault, panoptikon, beden, cinsellik, disipliner kurum, iktidar kuramı ve kavramları, 1970’li yıllarda Michel Foucault’nun geliştirdiği teori, total kurumlar yerine bunları doğuran, örgütleyen ve mevcudiyetlerini meşrulaştıran toplumsal yaşam üzerine odaklanmaya başlamasıdır. Agamben’in kavramlarına karşılık olarak Goffman’ın dramaturji kavramına yaklaşımı.”

Yönetmen, “...psikolojik bağlamda ‘Sistem’i Carl Gustav Jung dışında başka bir perspektifle ele almamı önerir miydiniz?” sorusunu da sorar. Eric Morris, seçimin sosyolojik veya psikolojik olarak eserin zorunluluklarını karşılaması dahilinde, eserin felsefi, sosyolojik ve karakteristik elementlerine ve karakterin davranışlarına hitap eden bir seçim belirleme gerekliliğiyle ve bu belirlenen seçimin doğasıyla alakalı olduğunu belirtir.

⁷⁰ Eric MORRIS, **Fütursuz Oyunculuk**, Çev. İpek Bilgin, 46,47.

Tiyatro’da on oyun yönetmiş olan Eric Morris’in, asıl arzusu hiçbir zaman yönetmenlik değildir. Öğretmen olmayı yönetmen olmak için bir çeşit ek iş olarak görür.

“İnsanlara yönetmenlik yapmaktaki amacım; getirdikleri herhangi bir eserin, monolog, sahne veya başka herhangi bir şeyin sorumluluklarını yerine getirmek. Ancak şunu söylemem gerekir ki –bu oldukça önemli ve artık her zamankinden çok daha önemli- ben Stanislavski’nin, Strasberg’in, Stella Adler’in ve elbette ki Meisner’in ötesine geçtim. Ustaların ustası öğretmenlerin asla değinmediği çok çok önemli bir konuyla; aktörün enstrümanının özgürleştirilmesi. Korkuyorlardı, korkuyorlardı. Strasberg şöyle dedi... Batı Yakası’ndaki Actor’s Studio’dayken kendi kulaklarımla duydum, “Ben ne üzerine çalıştığını duymak istemiyorum, bu tarz kişisel şeyler terapistlerin işidir, bunları terapistine sakla.” Dedi ki, “Psikoloji ve oyunculuk arasındaki çizgiyi aşmayacağım.” Bu ifadeyi kullandı. Stanislavski de Stella Adler de bunu asla yapmadı; hepsi oyunculuğun tamamen hayal gücüyle ilgili olduğunu, oynamak için kişisel yaşamın kullanılmadığını söyledi. Adler de Meisner de bu konuda maalesef inatçıydılar. Fakat asıl nokta şu ki aktörün özgürleşmesi gerçekleşmediği takdirde sorunlarına gerçekten hitap edebilmesi imkânsızdır. Hepimizin sorunları vardır; engeller, bağımlılıklar, liderlik, konsept, empoze, göstermecilik... Bütün bu sorunlar ve çok daha fazlası, aşılmazsa ya da hafifletilmezse aktörün gerçekliği deneyimlemesi olanaksızdır, mümkün değildir. Stanislavski, Strasberg ve diğerlerine ait orijinal sistemin ötesine geçmemi sağlayan katkılarımdan biri budur. Bir diğeri ise, sistemin bu zamana dek eseri yedi asal zorunluluğu ile incelememiş olmasıdır. Böyle bir detaylandırma da yapılmadı. Seçimler...Strasberg seçimlere değindi fakat seçim kendi yaşam tecrübelerinizden herhangi bir şeydi...Lee Strasberg’den aldığım ‘Duyu Hafızası’ ve Stanislavski’den aldığım ‘Duygu Hafızası’ ile yalnızca iki seçim yolum vardı ve şimdi yirmi dokuz tane benim yarattığım seçim yolu daha var. Bunları ben yarattım, Metot’un herhangi bir yerinde böyle bir şey yoktu. Bu nedenle, orijinalin ötesine geçtiğimi söylemem kendini beğenmiş bir ifade değil, bir gerçektir. Bu nedenle, bence Metot’un kayıp halkası aktör enstrümanının

özgürleştirilmesi idi. Stüdyo'da iyi iş çıkaran kişiler hep daha az sorunu, daha az kitlenmesi olanlardı. Fakat en yetenekliler de en çok kitlenmesi olanlardı ve bu kitlenmeler, engeller, bağımlılıkları nedeniyle asla kabuklarını kıramıyor, yeteneklerini özgür bırakamıyorlardı ve bütün bunlardan kurtulmalarını sağlayacak bir sistem ya da yaklaşım yoktu. Aktörlerin ele alması gereken iki alan var; bir aktöre baktığımda sorunun ya bu alanlardan birinde ya da ikisinde birden mevcut olduğunu görüyorum: Etkin bir şekilde etkilenebilmek ve hissettiklerini özgürce ifade edememek. Bütün aktörlerin problemleri bu alanlardan kaynaklanır: Aktörün etkin bir biçimde etkilenebilmesi engelleyen savunmasızlık halinin yoksunluğu ile kitlenmeler ve hissedilenleri anlık düzlemde dürtüsel olarak ifade edememe. Bazı aktörler etkilene alanlarında kitlenmelere sahipken bazıları etkin bir biçimde etkilenebilir durumda fakat ifade alanında kitlenmelere sahip. Çoğu aktörün her iki alanda da kitlenmeleri var. Benim yaptığım da aktörleri özgürleştirip deneyimsel aktörler olmalarını sağlamak için kitlenmelerini ortadan kaldırmak. Benim, senin, bizim yaptığımız şey bu. Ve bu en büyük ustaların işlerinde bile spesifik bir biçimde incelenmedi. Bu kitaptan sonra -eğer yeterince uzun yaşarsam- bir kitap planım var ve adı "The Methodist". Stanislavski, Strasberg, Stella Adler, Meisner ve en altta da benim fotoğrafım olacak. Bütün bu kişileri her şeyiyle, bütün detaylarıyla, karşılaştırıp değerlendireceğim. Ve hepsinin hakkını teslim ederek söylüyorum ki, Stanislavski'nin, Lee Strasberg'ün omuzlarının üzerinde yükselmekteyim. Stanislavski olmasaydı, Strasberg olmasaydı, Eric Morris olmazdı. Onların dünyaya kazandırdıkları şey bende yok, ben onlardan öğrendim. Ben bu kitabı yazdığımda onlar da diğerlerinden öğrenmişlerdi. Adı hiç geçmeyen biri de Strasberg'in öncüsü, Richard Boleslawski'dir. Strasberg, New York'daki Group Theatre'da Richard Boleslawski ile birlikte çalışmıştır. Kendisi bir kitap yazdı, ilk sekiz ders veya ilk altı ders... Strasberg, Richard Boleslawski'den öğrenmiştir. Yani demek istediğim, hepimiz bu işi birbirimizden öğrenerek ileriye taşıdık."

Altmış bir yıllık öğretmenlik sürecinde on kitap yayınlamış olan Morris'e yönetmen ilk öğrencisi Anne Raymond Annou Herra'yı hatırlayıp hatırlamadığını sorar:

Anne Raymond Annou Herra

“Hatırlıyorum. Aralık ayında... Sanırım Aralık ayında altmış iki yıl olacak. 1960'da başlamıştım. 1960 yılının Aralık ayında. Evet, altmış iki yıl olacak. Adı Annou Herra idi. Anne Raymond Annou Herra. İnanılmaz karamsardım, depresyondaydım, hocam Martin Landau Kleopatra'da oynamak için İtalya'ya gitmişti ve Lee Strasberg ile çalışmak için New York'a gidecek param yoktu. Telefon pazarlama işinde çalışıyordum ve bir sabah işe giderken telefonum çaldı. Arayan Annou Herra'ydı. 'Eric, bir öğretmen bulabildin mi?' dedi. 'Hayır, moralim gerçekten çok bozuk.' Dedim. 'Marty'nin sınıfında ondan öğrendiğim kadar senden de çok şey öğrendim. Neden bir sınıf açmıyorsun?' dedi. 'Hayır, ben öğretmen değilim, aktörüm. Öğretmen değilim ben.' Dedim. 'Öğretmenlik ile kendi gelişimine katkıda bulunabileceğini düşünmüyor musun?' dedi ve aklımda bir şimşek çaktı. 'Olabilir, belki.' Dedim. Annou Herra ve başka biriyle başlayarak iki öğrencim oldu. Sonra üç, sonra iki, sonra dört, sonra iki, sonra beş, sonra üç, sonra altı, sonra dört öğrenci ve böyle böyle ilerledi. Beni öğretmenliğe başlatan kişi Anne Raymond Annou Herra oldu; 1960 yılının Aralık ayıydı.”

Fütursuz Oyunculuk kitabı önsözünde de belirttiğim gibi 2005 yılı Haziran ayı 5657 Wilshire adresi önündeki Café'de sabah 9.30'da kendisiyle buluştuğumda ben Los Angeles'a sadece on günlüğüne gelmiştim ve üç yıl kalmak gibi bir düşüncem yoktu.



Resim 3.1 – Eric Morris ve Meltem Cumbul, 2021

On altı yıldır üzerine çalıştığım ‘Sistem’ ikiye ayrılır: Enstrüman ve işçilik. Her bir enstrümantal engelin keşfedilmesi ve panzehir olacak egzersizin uygulanması ‘Bent’ ilk oyununa çalışan aktörlerin yönetmenleriyle geçirdikleri hazırlık, prova ve gösteri sırasında nasıl egzersizlendiği işçilik süreci de dahil edilerek bu tezde yer yer anlatılmıştır.

Diğer enstrüman ve işçilik çalışmaları bu bölümde anlatılacaktır. Eric Morris’le yönetmenin yaptığı mülakatta kendisinin söylediği gibi, hâlihazırda çevrilmiş olan ‘Aktörü Özgürleştirmek’, engeller, problemler, kitlenmeler ve bağımlılıklarda, her aktörün bu kitapta kendini bulması açısından, enstrüman işleyişine ‘Rol Yapmayın Lütfen’ ve ‘Aktörü Özgürleştirmek’ üzerinden, işçilik sürecine de yine Morris’in mülakatta ki tanımlamasıyla “işçiliğin kutsal kitabı niteliğinde” olması sebebiyle ‘Fütursuz Oyunculuk’ kitabı üzerinden bakılacak, verilecek örneklendirmeler ilk oyun, yönetmen ve yönetmen ile Eric Morris’in mülakatı üzerinden olacaktır.

3.2.1. Enstrüman

Enstrüman, oyunculukta kendimizin temsiliyetidir. Sesimiz, zihnimiz, duygularımız, bedenimiz, onları ifade ediş biçimimizdir. Müzisyen olsaydık ve çaldığımız bir enstrüman olsaydı, çalmadan önce akord edilmesi gerekirdi. Aktörler enstrüman olarak kendilerini kullandıkları için, kendilerini akord etme ya da akord edilme ihtiyacı duyumsarlar. Özgün yeteneğe ulaşmaya ket vurabilecek her türlü engeli aştıktan sonra insanlar, nesneler ve yerlerle ilişki kurmak için hazırlık yaparlar sonra da rol için hazırlıklar başlar yani üzerine çalışılan eserin yedi asal zorunluluğunu yerine getirme aşaması başlar. Böylece hazırlık süreci üçe ayrılır, bu kısımda bahsedeceğim çalışmalar enstrümantal hazırlık ki, bunlar aktörlerin özgürce kendilerini ifade etmekten alıkoyan engellerden oluşur ve bu engeller de içsel ve dışsal olmak üzere ikiye ayrılır. Gerginlikten kurtulmak için hazırlığa hazırlanma ile başlanır. Gerginlik sesi etkilediği gibi tüm bedende görünürlüğü de mevcuttur. El titremesi, kol ve bacakta seyirme ve titreme, kaslarda ağrı, sertleşme, özellikle boyun bölgesinde ve omuzlarda gerginlik ve ağırlık hissetme, gözleri kısma, sık sık gözleri kırıştırmak, göz kararması, istem dışı tikler, ağız kuruluğu, rahat nefes alamama, dudağın istem dışı tek tarafının yukarı doğru kalkması, tuvaletinin geldiğini sanma, karnında uçuşan kelekler, bu dürtüler sebebiyle organik davranamama ki bu da dışsal engeller sürecine girer ve dürtüleri yok sayarak sahte davranış biçimleri geliştirerek öz yeteneğin baskılanmış olmasına sebebiyet verir. Gerginlikten kurtulmayı sağlayan fiziksel rahatlatıcıların başında 'Logi', 'Ger ve gevşet', 'Bez bebek', 'Derin nefes', 'Ağırlık ve yer çekimi', 'Gerin ve esne'⁷¹ bulunur. Fiziksel rahatlatıcı çalışmaların ışık girmeyen, karanlık ya da loş ortamda yatarak ya da oturarak yapılması gerekir. Devamında 'Rahatlamak için imgeleme'⁷² çalışılabilir. İmgeleme, işçilik sürecinde kullanılan beş mega seçim yollarından biri olmakla birlikte enstrüman için de kullanılabilir. 'Duyu hafızası' ile aktör kendini rahat hissettiği

⁷¹ Bkz. (33), MORRİS, 19-21.

⁷² Eric MORRİS, **Aktörü Özgürleştirmek**, Çev. Cemre Naz Öztürk, 21.

bir alan yaratır ve rahatlama sağlanır. Örneğin “sıcak kumların üzerinde bir havluda yatıyorum. Güneş, şemsiyenin ardında kalmış, terletmiyor ve çok sıcak değil. Elim kumlara değiyor. Kumun dokusu parmaklarımın ucunda, içimi rahatlatıyor. Denizin dalga sesini dinliyorum. Deniz kıyısına vuran dalgadan sıçrayan sular bedenime düşüyor, biraz serinliyorum. Hoşuma gidiyor...” ‘Rahatlama için imgeleme’, ‘İyi olma halini imgeleme’⁷³ yle devam eder. Aktör üzerinde var olan bir objeyi bu alıştırma yaparken eğer kendisine iyi hissettiriyorsa kullanabilir. Aktörün üstündeki kostüm, saat, kolye, yüzük gibi bedenle temas eden objeler olması tercih edilmelidir. Böylece duyusal olarak onunla bağlantıya geçerek iyiliği temellendirebilir. Sonra hayal etme üzerinden, hayatındaki her şeyin yolunda gittiğini, dünyada onu rahatsız eden her türlü şeyin iyileştiğini düşünme haline girmekle süreç devam eder. Dinlediğinde çok rahatlamış hissedilecek bir müzik parçası da kulaklıkla, yatılan yerde dinlenerek sağlanmış rahatlama ve iyi olma halinin kalıcılığını pekiştirir. Hemen ardından ‘Duyarlılaştırma’ egzersizi mutlaka her gün hazırlığa hazırlık sürecinde yapılmalıdır. ‘Duyarlılaştırma’ sonrası gelebilecek hazırlıklar şunlardır; ‘Bilinç Akışı’, ‘Kişisel envanter’, ‘Benlik envanteri.’⁷⁴ Sesle yapılan alışımlar da enstrümanı fütursuzluğa hazırlamak için çok önem taşır. ‘Duyarlılaştırma’ egzersizi eğitimlerde, her dersin başında gerginliği kıran fiziksel rahatlatıcılardan sonra yapılır. Duyusal çalışmada yapıldığı gibi duyuları teker teker ele almak gerekir. Baş kısmından ayak ucuna kadar duyarlaştırma sağlanması için, dokunmayla başlanabilir. Sanki sadece baş bölgesinde yaşıyormuşçasına dokunarak, kalp ve nabız atışı o bölgede hissedilene kadar tek tek bedenimizin bütün bölgelerine dokunarak temas kurup ayak parmaklarına varana kadar bedenin tamamı dokunma duyusuyla duyarlaştırılır.

İşitme duyusu için aktör sanki kulak bölgesinde yaşıyormuş gibi sadece sesleri dinler. Koku alma duyusu için burun bölgesinde yaşıyormuş gibi

⁷³ Eric MORRİS, **Aktörü Özgürleştirmek**, Çev. Cemre Naz Öztürk, 69.

⁷⁴ Eric MORRİS, **Rol Yapmayın Lütfen**, Çev. İpek Bilgin, 90,91,93-98.

etrafındaki tüm kokuları fark ederek her birini ayrı ayrı ve hep birlikte koklayana kadar beş dakika bu bölgeye çalışır. Ağız bölgesi, tat alma duyusu için kullanılacak organdır. Covid 19 salgını sebebiyle sadece ağız içi bölgesinde antremanlamakta fayda vardır. Ağız içindeki damak, diş etleri, dişler, iç yanak, diş aralarında kalan gıda maddeleri ve dudağın tadını fark etmek yeterlidir. Gözlerle çalışırken alanın ışığı çok olmamakla beraber etrafın görülebilir aydınlığa getirilmesi önemlidir. Yakın mesafede bulunan bir bölüm yalıtılarak sadece bu alan aktör tarafından detaylarıyla çalışılabilir. Örneğin el: Eldeki damarlar, tüyler, tırnaklar en küçük ayrıntıya kadar görmeye çalışılır ya da bir objeye bakarak, örneğin saat, onu başka bir alana gözleri çevirerek de gözlerde canlandırabilir.

Beş duyu üzerinden yapılan çalışma ile duyarlılaşma sağlanmış olur. Fiziksel olarak rahatlama sağlandıktan sonra zihinsel gerginliği ortadan kaldırmak için hazırlanan egzersizlere geçilebilir. Her eğitim sürecinde yapılan bu fiziksel egzersizlemeler sonrası 'Kişisel envanter' ve 'Kişisel envanter II' çalışmasıyla zihinsel çalışma başlar. Ne hissettiğini aktör kendisinin duyabileceği bir ses yüksekliğinde sorarak anbean cevap verebilir. Hislerini ifade etmekle alakalı engel yaşıyorsa bunun nereden kaynaklı olduğunu merak edebilir ve bunu da sorgulayabilir. 'Bilinç akışı'nın 'Kişisel envanter' ve 'Kişisel envanter II' çalışmalarından farkı tamamıyla sorgulamadan bilinç akışıyla düşünceleri, hisleri 'Anbean içirme'⁷⁵ ile dile getirmektir. Hiçbir engelle takılmadan bütün dürtülerin serbest kalmasını sağlayana kadar alıştırma devam edebilir. Enstrümantal hazırlıklarda 'Dörtlü küme' denilen bu tariflediğim alıştırmalar bittikten sonra aktör için en derin yerlerinde saklı tuttuğu duygu-duyguları açığa çıkarmak adına sözcüklerle dışarı çıksın istenmediğinde 'Cıbirca yöntemiyle teşhir etme'⁷⁶ egzersizini tercihleyebilir. Cıbirca, her aktörün özgün olarak kendisinin uydurduğu dilsel anlamı olmayan seslerdir. Aktörün kendisini duyacağı biçimde yapılacağı gibi sınıfta ya da prova öncesi

⁷⁵ Eric MORRIS, **Aktörü Özgürleştirmek**, Çev. Cemre Naz Öztürk, 190,191.

⁷⁶ Eric MORRIS, **Roller Yapmayın Lütfen**, Çev. İpek Bilgin, 74.

hazırlığa hazırlıkta diğer aktörlerin duyacağı şekilde de yapılabilir. Bu egzersizde söze dökmekten çekinilen tüm duygu ve dürtüler cıdırca ifade edilebilir. Cıdırcanın kullanıldığı bir başka egzersiz ise 'Kopuk dürtüsellik'⁷⁷ sözsüz egzersizlerinden bir tanesidir. Kişinin zihninden uzaklaşmasını sağlamak adına, eğer zihin aktörü çok bloke ediyorsa, etrafında gördüğü her şeyi sesle hızlıca ona ne ifade ediyorsa dürtüsel karşılıklarını verebilir. Sesle ifadeyi cıdırcaya aktararak devam ettirir. Aktörün kendi zihnine erişememesi için bu antrenmanı hızlıca yapması çok önem taşır.

Sesle ve cıdırcayla yapılan iki aşamadan sonra sözcüklere geçerek herhangi bir konuya ya da mantığa bağlı kalmadan etrafındaki objelere karşı dürtüsel karşılık vermeye devam ederek üçüncü aşamayı deneyimler. Böylece çalıştığı tiradına dürtüsel bir şekilde karşılık verebilir ve aktör fütursuzlaşma egzersizlerinden birini de yerine getirmiş olur. Yine cıdırca kullanılabilecek bir başka alıştırma 'Fütursuz iletişim'⁷⁸ ile gerçekleşir. Tek başına yapılamayacak bir alıştırma'dır. Aktör, eğitimde ya da tiyatro provası-temsili öncesi hazırlığa hazırlık olarak bir başka aktörle iletişime geçer. İletişime geçme yöntemi olarak davranışı kişiye yönelik hissettikleri üzerinden giderken çıkardığı sesi de bunu temsil etmektedir. Aktör diğer aktöre karşı hissettiklerini ses üzerinden ifadelendirir hatta bunu tarafsız bir sesle başlayıp kişinin onu etkilemesine izin vererek ses renklerinin değişmesi sağlanır buna da 'Tek ses egzersizi'⁷⁹ denir. Ses renkleri oluştuktan sonra cıdırca ifade etmeye geçer sonra da oynayacağı sahnenin ya da tiradın sözlerini kullanabilir. Böylece çalıştığı tirad ya da sahnenin sözlerindeki bağımlılığa karşı özgürleşecek fütursuz olma egzersizlerinden birini daha yerine getirmiş olacaktır.

Sesle yapılabilecek fütursuzlaşma egzersizleri içinde yer alan bir başka alıştırma işçilikte kullanılan bir seçim yolu olan hayali monolog'un enstrüman

⁷⁷ Eric MORRIS, **Aktörü Özgürleştirmek**, Çev. Cemre Naz Öztürk, 199,200.

⁷⁸ A.g.k., 175.

⁷⁹ A.g.k., 174,175.

çalışmasında işler hale getirilmesiyle oluşmuştur. 'Sözsüz hayali monologlar'⁸⁰ da aktör, duygularını harekete geçirebilecek kişi-kişileri boş seyirci koltuklarına ya da boş bir alana yerleştirilerek sadece ses kullanımıyla onlara olan hislerini aktarır. Çalıştığı sahnedeki karşısında var olan karaktere karşı olan hisleri için de ön çalışma olarak bu egzersizi kullanabilir, hayali monolog gerçekleştirdiği kişilere karşı hissettiği duygusal dürtülerin sesi etkilemesine izin vererek sadece karakterin o an içindeki sesini de keşfedebilir.

Sesten yazılı metne geçtiğinde enstrümanı işçilik sürecine hazır hale gelmiş olur. 'Kişisel envanter' çalışması her egzersiz arasında tekrar edilmelidir. 'Kişisel bakış açısı' da eklenerek alıştırmaya devam edebilir. Kişisel bakış açısı egzersizinde 'ilgili' kelimesi önem kazanır. "Tezle ilgili ne hissediyorum? Yazmayı seviyorum. Danışmanlarımla alakalı ne hissediyorum? Çok önemsiyorum" gibi. Hemen ardından 'Ben, istiyorum, ihtiyacım var, hissediyorum!'⁸¹ Bu sorular eklenerek envanter çalışması yinelenebilir. 'Kişisel envanter' ile 'Benlik envanteri' karıştırılmamalıdır. 'Benlik envanteri' Morris'in tanımıyla "yaşamınızın mal varlığını çıkarma sürecidir-gününüzün, ayınızın, geçen ayınızın, geçen yılınızın, son beş yılınızın ve diğerlerinin. Yaşamınızdaki duygusal olayları ve başka tür olayları ve başka tür deneyimleri anımsamadır." İlk oyun süreci vurgulanarak 'fütursuz oyunculuk' kavramının yönetmen ve mülakat yapılan aktör tarafından duygusal ve her türlü şekliyle hatırlama hazırlığıdır diyebiliriz. Duyusal öğelerin kataloglanması sayesinde de bir kare fotoğraf görüldüğünde 'Coşku belleği' kolayca çalışır. 'Benlik envanteri' yönetmenin Eric Morris'le yaptığı mülakatta da kullanılmıştır. Örneğin, yönetmen Morris'e genç jenerasyonda gözlemlediği farklılıkların ne olduğunu sorar. Kuşaklararası uygulamada farklılıkların neler olduğunu, oyunculuğun mekanik bir işleyişe gidip gitmediğini, eğer öyleyse yazılı metinlerin de mekanikleşmeye gittiğini düşünüp düşünmediğini...Eric Morris

⁸⁰ Eric Morris, **Aktörü Özgürleştirmek**, Çev. Cemre Naz Öztürk, 174.

⁸¹ A.g.k., 97,98,99.

'Benlik envanteri' ile yanıtlar bu soruyu. Yönetmenin oldukça hassas olduğu bir noktaya değindiğini, bu konunun kendisini gerçekten rahatsız ettiğini söyler:

"60'larda öğretmenliğe başladığım zamanlarda gece ikiye kadar ders anlatırdım; insanlar sahneye atarlardı ve enerjiyle, azimle dolulardı. Günümüzdeyse aktörler eğitimle ilgilenmiyorlar. Tek dertleri iş kapmak; iş kapmak, seçmelere katılmak ve iş almak. Yaratıcılık tutkusuna sahip o nesil artık yok."

Group Theatre'ın on yıl boyunca -1931'den 1941'e kadar- tutkulu aktör ve yazarlarla dolu olduğunu hatırlatır.

"Bu insanlar açlardı, yeterince para kazanamıyorlardı. Tutkularının peşinden gidebilmek, tiyatrolarını destekleyebilmek için bir odada on kişi yaşıyorlardı. Amerikan kültüründe bu durum elbette yıllar boyu devam etti; The Actor's Studio, The Actor's Lab, bütün bu alanlar Stanislavski'yi, metot oyunculuğunu destekleyen, benim de sahne tozuna karıştığım, tecrübe edindiğim yerlerdi. Bu durum yanılmıyorsa 1980'lere dek sürdü ve -1980 ve 1990'lar- sonrasında yavaşça kayboldu. Günümüz aktörleri Audition'da (seçmeler) başarılı olma teknikleri üzerine çalışmak istiyorlar. Rol kapmayı öğrenmek istiyorlar."

Morris'e gerçekten inancını kaybettiren cümlelerden biri bir aktörün şöyle dediğini duymak olmuş;

"Oyunculuk yapmayı biliyorum, okulun bana zaten bildiğim bir şeyi öğretmesine ihtiyacım yok."

Hayatının iyi ki başındaki yıllarda değil, sonundaki yıllarda olduğunu düşündüğünü söylüyor çünkü;

Yeni nesil... unut gitsin.

"Yeni nesil, yeni nesil günümüzdeki ve -1980'lerin sonunda başlayıp 90'ların tamamı boyunca devam eden ve 2000'lere de sirayet eden bu nesil, beni

inanılmaz derecede hayal kırıklığına uğrattıyor. Son olarak şunu söyleyeyim, 20. Yüzyıldan 21. Yüzyıla geçiş bir dönüm noktası, yeni bir başlangıç oldu; aktörler için yeni bir çağ. Heveslerini kaybettiler, tutkularını kaybettiler... Bak, kaç yıl boyunca para kazanmadan çalıştım biliyor musun? Bana para vermediler, parasız çalıştım. Oda ve yemek karşılığında Summer Stock Tiyatrosu'nda çalıştım. Ah, Summer Stock'da geçen güzel dönemler... Her sezonda on oyun oynardık. Oda ve yemek verirlerdi ama para yoktu. Oynuyordum çünkü oynamaya karşı bir tutku besliyordum. Âşık olmuştum oyunculığa, bütün hayatım oydu ve hala da öyle. Ama bu yeni nesil... unut gitsin. Çalışmaya ilgi duymuyorlar, sanata ilgi duymuyorlar, dünyayı sarsacak filmler yapmaya ilgi duymuyorlar ama bu iş bizi bütün dünyada heyecan uyandıran bir sanat sistemi yaratmaya kadar götürebilmişti. Şimdiyse sonu geldi, bitti. Bu soruyla damarıma bastın, gerçekten rahatsızlık duyduğum bir konu.”

Yönetmene kendisi gibi hissedip hissetmediğini sorar. Yönetmen ‘Benlik envanteri’ ile yanıtlar bu soruyu. Hepsi değilse bile bazılarının dizi alabilmek için tiyatro yaptığını, menajer sorduğunu, sadece spora gidip, fiziksel görünüşü ile ilgilendiğini bunun dışındaki şeylerden bahsedince “Evet, biliyoruz ama yani...” dediklerini... Yani hayatın zor olduğunu ima ettiklerini lakin hiç böyle olmayan oyuncuların da var olduğunu, ‘Bent’ oyunu sürecinde de D22 Tiyatrosu kurulsun diye çoğu kişinin gönüllü çalıştığını söyler. Morris azimli kişilerin var olduğunu bildiğini ama istisnai durumda olduklarını, Susana ve kendisinden ders alan kişilerin duyarlı, işçilik çalışmak isteyen, sanatçı olmak isteyen kişiler olduklarını azınlıkta olduklarını belirtir:

“Eskiden çoğunluklardı, şimdi azınlık oldular. Bu bir gerçek. Bana tezinden okuduğun parça gerçekten çok etkileyici. Çok etkileyici.”

Bu oyunun konusu ne?

“Bent” oyunun orijinal Broadway prodüksiyonunu izlediğimi biliyor muydun, Richard Gere’in Broadway’de olduğu zamanlar?”

“Aa hayır, bilmiyordum.”

“New York’taydım ve oyunu beğenmemiştim. Çok arkalardaydım ve o zamanlar gayet iyi duyuyor olmama rağmen duymakta epey zorluk çekmiştim. Bence oyun çok fazla konuya birden değinmeye, çok fazla şey söylemeye çalışıyordu. O anda düşündüklerimi hatırlıyorum, “Bu oyunun konusu homoseksüellik mi, Nazi rejimi mi, soykırım mı... Bu oyunun konusu ne?” Oyun homoseksüelliği mi savunuyor, Nazi rejiminin ne kadar taraflı olduğunu mu gösteriyor; çünkü binlerce çingene, homoseksüel, politik görüş sahibi kişi ve zihinsel engelli öldürdüler, kendi vatandaşlarından dört bin kişiyi öldürdüler. Bu nedenle kafam biraz karışmıştı. Eğer geriye dönüp oyunu tekrar okusam ya da İngilizce olarak oyunu izlesem muhtemelen fikrimi değiştirdim. Fakat o zaman, yazarın çok fazla mesaj vermeye çalıştığını, mesajları birbirine karıştırdığını düşünmüştüm. Bugün ise LGBTİ hareketi ile oyunun geçerliliği arttı, değil mi?”

“Kesinlikle.”

“Şu an benim izlediğim zamana göre çok daha yanlış. Ama yazarın bütün o diğer konuların dışında bununla ilgili önemli bir şey söylemek istediğini düşünüyorum. Almanya yerine Rusya’da sahneleyebilir miydi bu oyunu? Yine homoseksüellere veya engelli kişilere zulmeden bir başka faşist ülkede oynatabilir miydi? Başka bir mekânda sahnelenebilir miydi? Belki de bilmiyorum. Bilmeden konuştuğumu söyleyebiliriz çünkü oyunla ilgili güncel bir deneyimim olmadı. Ama geriye dönüp tekrar izlesem muhtemelen aynı fikirde olmam. Ama o zaman gördüğümde sevmemişim ve kendi kendime ‘Ne diyor? Ne anlatmaya çalışıyor?’ dedim. Ama Richard Gere gerçekten iyiydi.”

“Oyunculuğu özlediğin oluyor mu? ‘

Pekâlâ, öğretmen oldum ve altmış bir yılımı öğretmenlik yaparak geçirdim ama oyunculuk başkaydı’ dediğin, oyunculuk tecrübesinin öğretmenliğe ağır bastığını düşündüğün oluyor mu?”

Oyunculuğu özlüyorum ama oyunculuk kovalamayı özlemiyorum.

“Oyunculuğu özlüyorum ama oyunculuk kovalamayı özlemiyorum. Eğer Jack Nicholson arayıp “Eric, filmimde sana göre bir rol var, film iki yaşlı adamı anlatıyor” – O seksen dört yaşında, 22 Nisan’da seksen dört olacak, ben de seksen dokuzum ve Kasım ayında doksan olmayı umuyorum- “Eric, oynaman gereken bir rol var ikimiz için de biçilmiş kaftan” deseydi pılımı pırtımı toplayıp o cümlesini bitirene dek yola koyulmuş olurdum. Kapıda, onu bekliyor olurdum. Burası tamam... Ama oyunculuk kovalama konusu... Yok... İstemiyorum... Ne zaman vazgeçtim biliyor musun? Ajansım aradı beni, sanırım yaptığım son oyunculuk işiydi ve 8 yıl önceydi. Beni aradılar ve “Senin için bir yardımcı oyuncu rolümüz var.” Dediler. Sonrasında anlaşıldı ki üç repliğiniz olduğunda “yardımcı oyuncu” diyorlarmış. Üç replik için seçmeye filan katılmayacağım, hayır. Böylece “Tamamdır, buraya kadar.” Dedim. Biri gelip iş için beni arasa hemen yarın giderim, kesinlikle giderim. Ama üç replik için seçme yapma ve hazırlanma koşuşturmasına? Asla ve asla. Saçmalık bu.”

Yönetmen bu ‘Benlik envanteri’ çalışmasından diğer hocası Müşfik Kenter’in neden sinemayı bıraktığını hatırlar. 2003 yılında İstanbul-Bodrum uçağında karşılaştığı hocasını Bodrum’daki gideceği yere bırakırken arabada kendisine bir filmde rol teklif edildiğini, senaryoyu okuduğunda kendisinin rol alacağı bir karakter bulamadığını, senarist-yönetmene sorduğunda ise ‘Kapı aralığından fareye bakan adam’ rolünün teklif edildiğini öğrenir. Hocası bu sözsüz figürasyon rol için acaba ne yapabileceğinin düşünüldüğünü, sadece kullanıldığını ve bu durumun hiç hoşuna gitmediğini söyler. Kızgındır. Enstrümantal hazırlıklarda yer alan farkındalık için hazırlıkta ‘Duyu hafızası’⁸² nı kullanmak ve hatta her gün cansız nesneler ve kişilerle en az on beş dakika en fazla üç saat bu alıştırmayı yapmak kendimize duyusal ve duygusal ulaşımı kolaylaştırır. Cansız nesnelerle çalışmak daha kolaydır. Cansız nesnelere duyusal anlamda sorulacak soruları ne kadar çok tutarsanız ve sorularda net

⁸² Eric MORRİS, **Rol Yapmayın Lütfen**, Çev. İpek Bilgin, 119-171.

olursanız o kadar duyumsal olarak algılamamız artar. Biraz önce anlattığım olayla alakalı duyu hafızamı kullanarak bir kişi (Müşfik Kenter) üzerinden duyu hafızası çalışması sorularına örneklendirme sunacağım, hocayla karşılaştığımız İstanbul-Bodrum uçağı sonrası kendisini gideceğı yere bırakmak üzere bindiğimiz arabaya vurgu yaparak sorularıma başlıyorum. Hoca arabada nerede oturuyor? Hoca arkada oturuyorsa benim şoför koltuğundaki yerden ona uzaklığım ne kadar? Arkada koltuğun ortaya doğru bir alanında mı konumlanmış? Arabada hangi sesleri duyuyorum? En baskın ses kime ait? Radyoda kendisinin seslendirdiğı 'sigara kullanmak sağlığa zararlıdır.' Anonsunu duyduğumda neden arkada oturur duyumsuyorum kendimi? Arkada oturan ben, sağ önümde oturan hoca mı? Anonsu hangi kulağımla duyuyorum? Anonsu duyduğumda hocanın elinde sarı saman kâğıdı zarfı içinde bir dosya mı var? Bu büyük zarf nedir? İçinde ne var? Neden hoca bu büyük zarfı kucağında tutuyor? Anonsu duyduğumda hocaya, okul zamanı sigarayı bıraktıktan sonra elma yemeye başladığını hatırladığımı söylediğimi hatırlıyorum. Doğru mu hatırlıyorum? Yoksa bu bilgi bende var olduğu için söylediğimi mi sanıyorum? Hangi radyo istasyonu açık? Araba nasıl kokuyor? Bir parfüm kokuyor? Arabada kimin parfüm kokusu daha baskın? Ne hissediyorum? On sekiz yıl sonra bu uzun olmayan araba seyahatini bir anda hatırlamama inanamıyorum. Soru sormaya devam ediyorum. Hocanın üzerinde ne var? Gömleğinin rengi ne? Pantolonu ne renk? Her zaman yanında olan bol gözlü çantası yanında mı? Çanta yanında nerede duruyor? Bagaja kendisine ait bir başka taşıma objesi koyduk mu? Ayağında önü bombeli ayakkabıları mı var? Yaz olduğu için sıcak, neden kısa kollu gömlek giymemiş? Arabanın camları açık mı? Klima mı çalışıyor? Seslerimizi konuşurken net duyabiliyor muyuz? Seslerimizi yüksek tonda tutma ihtiyacı hissediyor muyuz? Alçak tonlarda konuşarak birbirimizi duyabiliyorsak pencereler açık mı değil? CD mi çalışıyor şimdi de? Gömleğinin rengi mavi mi? Pantolonu bej renginde olabilir mi? Çantası kahverengi mi? Siyah mı? Ayakkabıları her zaman giydiğı ortopedik siyah ayakkabılar mı? Araba ne marka? Arabanın iç büyüklüğü hocaya daha mesafeli durduğum görüntüsünü mü veriyor? Bedenen bu sebeple mi daha ona dönük ve yaklaşma ihtiyacı

hissediyorum? Gözündeki güneş gözlüklerini ne zaman çıkardı? Gözlükleri çıkarınca o güzel, sıcak mavi gözleri gülümseyerek mi bakıyor? Hocanın canı neden sıkkın? Sıkkın olduğunu belli eden bir vücut dili yok, nereden sıkkın olduğunu çıkarıyorum? Elinde tuttuğu zarfın içindekini ben mi soruyorum, kendisi mi senaryo olduğunu söylüyor? Canını sıkkan şey bu senaryo mu? Canını sıkkan şeyleri sayarken pencereden dışarı ne sıklıkla bakıyor?

Bu sorulan sorulara, günlük çalışma olarak 'Bugün olmuş bir anın yeniden yaratılması', 'Olay yerinde duyu ezberlemesi', 'Kinestetik duyum' ve 'Duyu hafızası tahmin oyunları'⁸³ yapma alışkanlığı geliştirildiğinde çok daha kolay yanıt bulabilir hale gelinir. 'Kinestetik duyum' var olan beş duyumuza ek olarak Eric Morris 'Sistem' tarafından beş buçukuncu duyu olarak geçen gerçek ve yaratım olan nesne, kişi ve mekanlara kaslarla verilen tepkidir. Bu alanı her gün egzersizlediğinizde kamerayı görmeden nerede olduğunu hissedebilir hale gelirsiniz. Ya da partnerinize bakmadan sadece varlığını hissetmekle kalmaz fiziksel ve duygusal tavırlarını da görmeden takip edebilir hale gelirsiniz.

Enstrüman çalışmasında gerginliği bertaraf etmek üzere kullanılan alıştırma 'İçini dökme' yukarıdaki duyu hafızasıyla yaratılan olayda Müşfik hocanın sektörde kızdığı şeyleri dile getirmesiyle araba içinde tanımlanmadan sohbet niteliğinde mevcut bulmuştur. Bu tarz haksızlığa uğramış ve kendine olan güvenin yitirtilmeye çalışıldığı olaylar yaşandığında enstrüman işleyemez hale bile gelebilir. Hocasına şükranlarını bildirmek, hocasının en güzel rolleri hak edişini tanımlama ihtiyacı, o senaryodaki rolü teklif eden kişinin yarattığı hasarı telafi etmeye çalışan yönetmenin çabasında görülmektedir.

'Ego hazırlıkları'⁸⁴ adı altında birçok egzersiz oyuncunun kendisini daha iyi hissedebileceği bir başka ego-durumuna geçmesini sağlar. Aktör, bu yeni

⁸³ Eric MORRIS, **Rol Yapmayın Lütfen**, Çev. İpek Bilgin, 158,159,160.

⁸⁴ A.g.k., 187,190.

durumunun farkına varır ve kendisini yapacaklarından alıkoyan şeylerle baş edebileceği başarısını hisseder. O andaki ego zorluğu her neyse ona uygun, o konuya önem veren değişik alıştırmalar vardır. ‘Öz saygı ve hak ediş duygusu’ nu ele alalım. ‘Öz saygı günlüğü tutmak’⁸⁵ ego hazırlığı için oldukça işe yarar bir çalışma katkısıdır. Aktör mesleki yaşamına vurgu yaparak, hayatına katkıda bulunan her güzel gelişmeyi günlüğe yazabilir. Prova, gösteri ya da derste keşifte bulunduğu her türlü gelişmeyi de notlandırmalıdır. Kendisine umut veren her şey günlükte tarih atılarak yer almalı, her gün sonu ve haftanın bitişinde yazılanlar kendisi tarafından okunmalıdır. ‘İmgeleme’ çalışması benliği yükseltmek adına yapılabilecek bir başka öz saygı egzersizlemesidir. Hayal etme üzerinden işlevselleşir. Yönetmenin var olan hatırası üzerinden verilecek örneklendirme, hayal etme üzerinden aktarılacaktır. Aktör kendini ‘Altın Küre’ ödül töreninde konuşma yaparken hayal edebilir. Uluslararası başarılar elde etmiş bir aktör. Çevresinde en beğendiği yönetmenler, oyuncular vardır ve Benedict Cumberbatch’le aynı masada yer almaktadır. Aynı masada Antonio Banderas da vardır. Aktör Banderas’a neden ‘Atatürk’ filminde oynamayı kabul edemediğini sorar. Selma Hayek de aynı masadadır, en sevdiği filmin ‘Duvara Karşı’ olduğunu aktöre söylemektedir. Jake Gyllenhaal aktörle ilgilenmekte, aktör ise sadece yapacağı konuşmayı düşünmektedir. Konuşma yapması için öncelikle ‘yeşil oda’ denilen alana alınır. Ewan McGregor, Nicole Kidman... Herkes bu odada sahne sırasını beklemekte, beklerken hem aralarında sohbet etmekte hem de ekranlardan gösteriyi izlemektedir. Ve sahne sırası Madonna’dan sonra aktöre gelir. Sahnede yerini alır, bu gösteriyi yıllardır ilgiyle ülkelerinde izlediklerini dile getirdikten sonra Türkiye’ye birini hatırlatmak istercesine şöyle bir cümle söyler; “Yurtta barış, dünyada barış.” Mustafa Kemal Atatürk’e ait bu uyarıdan sonra içi biraz daha rahatlamıştır.

⁸⁵ Eric MORRIS, **Aktörü Özgürleştirmek**, Çev. Cemre Naz Öztürk, 126,127.

'Kendi hakkınızı teslim etmek ve kendinizi savunmak'⁸⁶ yine ego hazırlıkları içinde yer alan çalışmalardan bir tanesidir. Aktörün tek başına, bir kişiyle ya da grup karşısında yapılabileceği en kuvvetli egzersizlerdendir. Bahsedilen konuya göre eğer bir ya da birkaç kişiyle alakalıysa konu, onlarla da hayali monolog (o anda aktörün yanında var olmayan kişiyle yapılan konuşma) yapılabilir.

İşçilik hazırlığı için Hayali monolog'un kullanılabileceği bir başka egzersiz 'Tabut monologları'⁸⁷ için uygunluk gösterir. İlk oyun son sahnede Horst ölünce onun cesediyle baş başa kalan Max karakterini oynayan Berkay Ateş, ölmüş bir yakınıni düşünerek kendisiyle hayali monolog yapmış ve duygusal açıdan hala etkilendiğine kanaat getirerek altıncı sahne son monolog için seçimiyle 'Tabut monologları' alıştırmasını gerçekleştirmiştir. Aktör bu egzersizle ölen kişiye karşı hissettiği duyguları en gerçek yerden ifade ettikten sonra tirada girerek, çalışmayı başarılı bir neticeye ulaştırmıştır.

İlk oyun işçilik çalışması öncesi hazırlık için sıkça yapılan bir başka antrenman 'Tutku antrenmanı'dır.⁸⁸ Özellikle Max ve Horst karakterlerine hazırlanan aktörlerin duygusal açıdan eserin zorunluluklarını yerine getirmekte yetersiz hissettiği zaman uygulanan bir çalışmadır. Enerjiyi arttırmak, heyecan duymalarını sağlamak, daha derin hissetmeleri amaçlı kullanılmıştır. Örneklendirmesi şu şekildedir: "Sahnede olmaya tutkuluyum. Burayı tiyatro alanına çevirdiğimiz için çok mutluyum. Heyecanlıyım. Sevgilime çok teşekkür ediyorum. Her fırsatta ona teşekkür etmek istiyorum katkılarından ötürü. Hepinizle bir arada olmak bana müthiş bir güç veriyor. Tutkuluyum. Sizlerle bu oyunda olmaya tutkuluyum. Hayalini kurduğum insanlarla tanıştığım, onlardan güzel sözler, alkışlar gördüğüm, duyduğum için çok mutluyum. Tutkuluyum..." Hemen ardından 'Şükranlarınızı sunma'⁸⁹ egzersizlemesine geçer aktör.

⁸⁶ Eric MORRİS, **Aktörü Özgürleştirmek**, Çev. Cemre Naz Öztürk, 119,120.

⁸⁷ Eric MORRİS, **Fütursuz Oyunculuk**, Çev. İpek Bilgin, 111, 112.

⁸⁸ A.g.k., 120,121,122.

⁸⁹ A.g.k., 125.

Sahneye çıkmadan önce hazırlık için, sahnedeiken iç ya da dış monolog olarak Bent oyununda bu egzersiz iyi hissetme ve başarmış olma duygusunu uyarmak için uygulanmıştır.

Fütursuz oyunculuk: enstrüman, işçilik ve oluş halinin sosyolojik kuram ve kavramlarla ilişkisi kısmında geçen enstrüman çalışmaları örneklendirmelerinde anlatıldığı gibi 'Bent' oyununda aktörü olma halinden alıkoyabilecek her türlü engel tek başına ya da ikili çalışmalarda sahnenin işçilik anlamında gerekliliklerini yerine getirebilmek için egzersizlenmiştir. Enstrüman çalışmalarına ait anlatımların devamı Fütursuzluk alanlarına dair olan prova ve gösteri bölümlerinde yer alacaktır.

3.2.2. İşçilik

İşçilik süreci Eric Morris 'Sistem'de üçe ayrılır. Zorunluluklar, seçim ve seçim yolları. Zorunluluklar, yazarın eserin gerçeklikleri olarak ortaya koyduğu sorumlulukların aktör tarafından yerine getirilmesi gerekliliğidir. Zorunluluklar yedi asal zorunluluk üzerinden işlem görür. Zaman-mekân, ilişkiler, duygusal, karakter, tarihi, tematik ve altesersel (altmetinsel) zorunluluklar. Zorunlulukları yerine getirmek için de üç temel seçim vardır. Kişi, mekân ve obje (nesne). Bu seçimleri gerçek kılabilmek için uygulanan yaratım işlemi otuz bir adet seçim yolu üzerinden gerçekleştirilebilir. 'Bent' üzerinden örneklendirmelerle Eric Morris 'Sistem' işçilik süreci aslında tezin giriş bölümünden itibaren tanımlanmaya ve örneklendirilmeye başlamıştır. İlk oyun için işçilik sürecini çalışmaya yönetmeni Meltem Cumbul 2012 yılı Eylül ayında başlar. Metin çözümlemesiyle başlayan süreç iki aydır. Oynanacak mekânın bulunması ve Kasım ayında başlayan provalardan ilk temsil olan 2013 Mart ayına kadar sahne üzerinde işçilik çalışması devam etmiştir.

İlk oyunda zorunlulukların belirlenebilmesi için yazarın oyun ve karakterler hakkında söylediklerine yönetmen tarafından bakılmıştır. Oyundaki

karakterlerin karakter için ne söylediği ve karakterin kendi hakkında ne söylediği de zorunlulukların belirlenmesini sağlar. Karakterin aksiyon ve etkileşimi için her bir sahnede olan bitene bakmak gerekir. Bu bölümde yedi asal zorunluluğa geçmeden önce ilk oyunun aksiyon analizi üstüne 1. Perde Sahne 1 üzerinden aşağıdaki örneklendirme yapılmıştır. Örneklendirmemin izleyeceği yol, özet, karakterler arası çatışma zorunlulukları, işlev, giriş, potansiyel çatışmanın tanıtımı, ateşleyici sebep ve birinci asal düğümün ortaya çıkması, semboller, motivasyonlar ve ilişkiler düzlemi üzerinden gidecektir.

Akşamdan kalan Max'in Rudy üzerindeki baskısı ve Nazilerin Asker Wolf'u infaz etmeleri. Perde 1 Sahne 1- Özet:

Gün. Max ve Rudy'nin yaşadığı ortak alan, Bir apartman dairesi. Akşamdan kalmış Max geceye dair hiçbir şey hatırlamamaktadır. Rudy ise dans ettiği kulüp, parasızlık, Max'in her zamanki kavga ve çok içmekten hatırlamadığı olaylar silsilesinden bunalmış, çiçekleriyle ilgilenmekte. Bir de tabi naif ses tonuyla her şeyden şikâyet eder halde. Gece olup bitenleri evin bir odasından bornozla çıkagelen sarışın adamı da görünce daha bir istekle öğrenmek isteyen Max'e Rudy'den sonunda bir yanıt gelir;

“...Onu eve getirdin. Hepsi bu. Seni o kaptı. Bütün o deriler, zincirler. Ona ‘küçük fırtına süvarim’ dedin. Bütün arkadaşlarına hakaretler yağdırdın, aşağıladın. Gittiler. Seni neden pataklamadıklarını anlayamadım ama yapmadılar. Gittiler ve sen onu eve getirdin...” ve hatta “... Belki ikiniz bir üçlü yapmışsınızdır. Max, büyütülecek bir şey yok. Böyle şeyleri hep yaparsın. Bunu benim de istediğimi sanıyorsun. Yanılıyorsun. Bundan hoşlanmıyorum. Sen ve diğer adamlar, her zaman, bir şekilde beni dışlıyorsunuz. Ayrıca, dün gece, sen ve ‘küçük fırtına süvarin’ biraz sert olmaya başladınız. Biliyorum acı bugünlerde moda ama ben hoşlanmıyorum, canım yanıyor, sonra da ben yatmaya gittim.”

Sarışın adamın adı Wolf 'dur. Max'in kendisiyle Polonya aksanıyla konuştuğunu iddia eder. Şehir dışında kır evi, arabayla o yazlığa gitmek gibi diyaloglardan bahsedince, Max bütün bunların bir şaka olduğunu söyler:

“...Dinle sevgili Wolf, gerçekten çok tatlısın ve yakışıklısın ve senden hoşlandım. Ama anlamalısın, o kadar da mükemmel değilim. Çünkü körkütük sarhoş olup bazı şeyleri abartmak gibi bir huyum var. Bana inan, ben Baron değilim. Ev yok para yok. Aslında hiç param yok. Bazen olur. Bazen kokain satarım, bazen iş yapacak yeni insanlar bulurum, bazen...şey, üçkağıt işleri, anlarsın, bu işlerde iyiyim ve birkaç hafta içinde yeniden param olacak. Ama şu anda hiçbir şey yok. Rudy ve ben bazen kiramızı bile ödeyemiyoruz. Bu ayın kirasını. Buranın, bu bitli dairenin kirasını. Sahip olduklarımızın hepsi bu. Ve kapıyı çalan şu adam bizim ev sahibimiz. Ve bizi dışarı atacak. Çünkü kiramızı ödeyemiyoruz. Sokağa Wolf, sokağa. Pislik ve serserilerle dolu olan sokaklara. Ve bitler. Ve... sidik. Eğer birisi bize yardım etmezse. İşte gerçek bu. Bana inanmıyorsan sana göstereceğim. Orada filmlerdeki gibi açgözlü bir ev sahibimiz olduğunu göstereceğim. [Kapı tokmağını tutar.] Trampet lütfen.”

Kapı çalınmaktadır. Gelen ev sahibi Abraham Rosen değil baştan aşağıya Nazi üniformaları giyinmiş bir Gestapo Yüzbaşı'dır. “Wolfgang Granz. Seni tutuklamak için emir aldık. Sen karşı koydun. Ne kötü.” dedikten sonra Yüzbaşı, Wolf'u boynundan yakalar, bir bıçak çıkarır ve boğazını keser.

Perde 1 Sahne 1 – Karakterler arası ilişkilerde çatışma zorunlulukları

Max ve Rudy arasındaki çatışma:

- Kaba-Nazik
- Şiddet seven-Şiddet karşıtı
- Çoklu partnerle seks-Tek eşli
- Yalancı-Doğrucu
- Sevememe-Seven
- Hatırlamama-Unutmama
- Net-Dolaylı
- Tehdit edici-Kibar
- Sarhoş-Ayık
- Hırçın-Uysal

- Bencil-Özgecil.

Wolfgang ve evdekiler (Max ve Rudy) arasındaki çatışma:

- Asker-Sivil
- Tek-Eş
- Gerçek-Yalan
- Kandırılan-Kandıran

Gestapo Yüzbaşı ve Wolfgang ve evdekiler (Max ve Rudy) arasındaki çatışma:

- Öldürmek-Sağ kalmak,
- Homofobik Faşizm-Homoseksüellik
- Güç-Hayat,
- Devlet Terörü-Korku
- Görev-Normdan çıkma
- Normal-Anormal
- Heteroseksüel-Homoseksüel
- Katil-Kurban
- Cinayet-Tanıklık
- Kovalayan-Kaçan

Perde 1 Sahne 1 – İşlevi:

Dansçı olarak bir kulüpte çalışan Rudy'yle homoseksüel ilişki yaşayan Max karakterlerinin, birlikte yaşadıkları evde sürekli tekrar eden gecelerden birinin ertesi akşamüstüsü. Max tarafından sarhoşluktan ötürü hatırlanamayan bir kavga sonrası kulüpten geline evde, üç kişi olmaları, özgür aşk ve cinselliğin Rudy'i yok sayan biçimiyle sarışın adam ve Max arasında yaşanması ve bir kısır döngü şeklinde devam eden parasızlığa çare olacağı dahi düşünülen 3. şahıs, sarışın adam, asker Wolf'un kira paralarını ödemeleri için geldiği düşünülen ev sahibi Abraham Rosen yerine bir yüzbaşı tarafından arandığının öğrenilmesi ve boynunun kesilmesine şahit olunması.

Perde 1 Sahne 1 – Giriş:

Max:

Saat öğleden sonra üç. Max, akşamdan kalmadır. Etrafına boş gözlerle bakıyor. Üzerinde bir bornoz var. Oturma odasına gelir.

Rudy:

Saat öğleden sonra üç. Bornoğlu, gözlüklü, elinde Max'e ikram edilmek üzere bir kahve fincanı. Derse gidememekten, akşamları dans ettiği kulübün zemininin elverişsizliği, çiçeklerinin bu ışıksız, ev ortamında ölmesine kadar şikayet dolu söylenmesi

Sarışın adam:

İsminin Wolf olduğunu öğrendiğimiz sarışın asker adam, kendi evindeymiş rahatlığında banyodan çıkar, yatak odasına doğru belinde bir havluyla kendisiyle yattığını dahi hatırlamayan Max'e gülümseyerek geçer.

Gestapo Yüzbaşı-Subay-Greta:

Max, kapıyı ev sahibi Abraham Rosen sanarak açar. Kapıda iki adam durmaktadır-baştan aşağıya Nazi üniformaları giyinmiş bir Gestapo Yüzbaşı ve bir de Subay. İkisi de silahlıdır. Max hemen kapıyı kapatır. Kapı tekmelenerek açılır, Yüzbaşı, Wolf'u gösterir. Elindeki kahve fincanını Yüzbaşının suratına fırlatıp banyoya kaçan Wolf'un vurulması ve o anda Greta'nın gelişi. Greta kadın elbiseleri giyinmiş bir erkektir. Gümüş gibi parlayan bir elbise giymiştir. Uzun yeşil deri çizmeleri ve şapkası vardır. Gümüş bir baston taşımaktadır. Zarif ve aynı zamanda tuhaf görünmektedir.

Perde 1 Sahne 1 – Potansiyel çatışmasının tanıtımı, evin basılması ve ateşleyici sebep ve birinci asal düğümün ortaya çıkması:

Max, kapıyı gösterişli bir şekilde ev sahibi Abraham Rosen sanarak, öne doğru eğilerek açar. Kapıda iki adam durmaktadır -baştan aşağıya Nazi üniformaları giyinmiş bir Gestapo Yüzbaşı ve bir de Subay. İkisi de silahlıdır. Max hemen kapıyı kapatır. Kapı tekmelenerek açılır, Yüzbaşı, Wolf'u gösterir. Elindeki kahve fincanını Yüzbaşının suratına fırlatıp banyoya kaçan Wolf'u bir el ateş ederek subay yaralar, o anda Greta girer. Greta kadın elbiseleri giyinmiş bir erkektir. Gümüş gibi parlayan bir elbise giymiştir. Uzun yeşil deri çizmeleri ve şapkası vardır. Gümüş bir baston taşımaktadır. Zarif ve aynı zamanda tuhaf görünmektedir. Yüzbaşı, Subay'ın Wolf'u sürükleyerek banyodan çıkarmasını seyrederek. Yüzbaşı, "Wolfgang Granz. Seni tutuklamak

için emir aldık. Sen karşı koydun. Ne kötü.” diyerek Wolf’u boynundan yakalar, bir bıçak çıkarır ve boğazını keser. Greta, sarkan bir ipi çekip, aşağıya bir trapez çeker. Hafifçe zıplayarak trapeze oturur. Bir projektör sahnenin arkasındaki yazıyı aydınlatır. Evdeki ışıklar söner.

Perde 1 Sahne 1 – Semboller:

- Rudy’nin çiçekleri; kendisi ve hayatı, ışıksızlık.
- Trampet; Hoş tutma, yalakalık, karşılama

Perde 1 Sahne 1-Motivasyonlar (Güdülenme):

Rudy: İlişkinin sürmesi, daha iyi şartlara kavuşmak.

Max: Zaaflarına yenik düşen Max’in kendince özür dilemesi, para bulabilmek.

Wolf: Vaad edilen zevklerin sürmesi, hayatta kalmak.

Gestapo Yüzbaşı, Subay: Wolf’un öldürülmesi.

Perde 1 Sahne 1 – İlişkiler Düzlemi:

Max-Wolf-Gestapo-Greta

↓

Rudy

Bu bölümde, yedi asal zorunluluk içinde yer alan karakter, karakterler arası ilişkiler, ilişkilerdeki duygusal zorunluluklar, Max ve Rudy karakterleri odaklı işlenecek, Perde 1 Sahne 1 ağırlıklı örneklendirilecektir.

Yedi asal zorunluluktan ilki, zaman ve mekân zorunluluğudur. Eserde zaman ve mekân karaktere ne ifade ediyorsa aktör aynı sorumluluğu taşır ve kendisi için aynı ya da benzer duyguları uyaracak mekân ve zamanı yaratır. Öncelikle tezin giriş kısmında da oldukça geniş yer verilen mekân (Bkz. Sayfa, 4-15) zorunluluğunun mevcut mekanlar bulunarak aktörler için işçilikte kullanılır hale geldiğini söylemek isterim. Mevcut mekânın üzerinde aktörlerle beş ay kadar uzun bir süre çalışılmış olması deneysel olarak ilk oyunun mekânsal benimsenişi ve en gerçek noktadan mekanla ilişki kurulması işçilikte başarılmış en kuvvetli seçimdir. ‘Bent’te sahneler, Nazi Almanyası döneminde

geçmektedir. Bu bilgi yazarın geçmiş bilgisi olarak oyunun başına koyduğu, Nazilerin eşcinsellere eziyetine ve toplama kamplarındaki zulümlere götüren gelişmeleri tarihlerle açıkladığı kısımdan anlaşılır. Metin boyunca da yaşanmış olaylardan, yer ve tarihlerinden bahseder. Perde 1 Sahne 1'in sonunda Berlin-1934 yazmaktadır ve sahne sonunda yüzbaşının Wolf karakterini bir bıçakla boğazını keserek öldürmesinden sonra Sahne 2'de yer alan kulüp sahibi Greta karakterinden ayrıntılı bir şekilde büyük savaşa hazırlanan Hitler ve taifesinin bir gece içinde yönetici kadrosundaki tüm eşcinselleri öldürmesinin yani 'Uzun bıçak gecesi' diye anılan gecenin nasıl gerçekleştiğini, sıranın ülkedeki diğer eşcinsellere geldiğini ve hepsinin teker teker bulunup öldürüleceğini öğreniriz. Yazar kimi zaman bu bilgileri karakterler üzerinden verirken kimi zaman da italik harflerle metin boyunca oyun hakkında bilgi verir. Yazar aynı zamanda mekanlarla alakalı da tanımlarda bulunmaktadır. Sahne 1'in başında italik harflerle tanımladığı mekân gibi:

Bir apartman dairesinin oturma odası. Küçük. Seyrek mobilyalar. Üstünde saksılar olan bir masa. Solda daire kapısı hemen yanında mutfak kapısı var. Sahnenin sağında yatak odasına ve banyoya çıkış kapıları.

Perde 1 Sahne 1'de Max ve Rudy'nin beraber yaşadıkları ev ve Rudy'nin çalıştığı kulüp vardır. Oyunun tamamındaki diğer mekanlar park, orman, tren ve Dachau toplama kampıdır. Kulüp dışında kalan mekanlar oyun için özel olarak seçilen, 1940'lı yıllardan itibaren hamursuz bayramının simgesi matsa (hamursuz ekmeği) üreten bir fırının içine yerleştirilmiştir. Galata Hamursuz Fırını, 2008 yılında, esasen Türk Yahudi nüfusu azalıp üretim gereksinimi de kilo bazında epey düştüğünden 2012-2013 yıllarında D22 Tiyatrosu kurulma ve 'Bent' oyununun sahnelenmesi için bir tiyatro alanına dönüştürülmüştür. Seyirci ve oyuncular için olduğu kadar yönetmen için de var olan mekânın etkisi oldukça fazladır. Perde 1 Sahne 1'de Max ve Rudy'nin evi Galata Hamursuz Fırını üst katta var edilmiştir. Sahne 1'de ikinci mevcut mekân kulüptür. 14A Asmalımescit'te o dönem mevcut olan Off Pera kulüp, kulüp olarak kullanılmıştır. Film çekimi yapılarak kullanılan bu mekânda bir gün,

kulüp sahibi Greta karakteri için Hamursuz Fırını içinde yapılan film çekimi için de bir gün daha, toplam iki günde çekimler tamamlanmıştır. Çekimi yapılan ve montajlanan filmler Hamursuz Fırını sahnesinde yer alan Guernica tablosuna projeksiyonla yansıtılarak sahnelerlendirilmiştir. Var olan bir kulüpte çekim yapılarak alan Max ve Rudy rollerini oynayan aktörler tarafından seçim olarak kabul edilmiş, yine mevcut alan kullanılmıştır. Seçim, bir obje, nesne (koku, ses, rüzgâr, müzik...) bir insan ya da bir mekân olabileceği için Perde 1 Sahne 1’de var olan mekanlar seçim olarak kullanılmıştır diyebiliriz. Seçim avı için yönetmen kendisine şu gibi sorular sormuş; “Sahne nerede geçiyor? Mekân karakterleri nasıl etkiliyor ya da etkiliyor görünüyor? Karakterler mekâna ilişkin neler söylüyorlar? Yazar zaman ve mekân hakkında ne söylüyor? Bence neden burada geçiyor? Karakterlerin davranışları yerle ya da zamanla doğrudan bağlantılı mı? Karakterler başka zaman ya da mekânda farklı ilişkiler kurar, farklı davranırlar mıydı?”⁹⁰ Yanıtlarına göre mevcut mekanlar bulunmuş, bu mevcut mekanlar üzerinden karakterlerin zaman ve mekanla ilişkisi kurulmuştur. Kulüp örneğinden gidecek olursak, Off Pera 4A Asmalımescit, kapatılarak akşam çekimi olacak şekilde prodüksiyona hazırlandıktan sonra gösteri yapacak olan dragqueen’ler kostümlerini giymeleri için aşağı kattaki tuvaletin yan odasına alınmış, sahnede geçen olayların mekân nerelerde geçeceği kararlaştırılmış, hava karardıktan sonra da Hamursuz Fırını’nda saç, makyaj, kostüm (kostümlerin bir çoğu yönetmenin kendi gardırobundandır.) Hazırlığı tamamlanan figürasyon (MSGSÜ İstanbul Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümü öğrencileri) alana getirilmiştir. Figürasyon bu çekimde büyük önem taşır. Mekânın yaşar hale gelmesi için eğlenmesi gereken bu kalabalığı, önceden ne çalacağını bilgisini yönetmenden alan dj, çaldığı müziklerle dans ettirmiş, çekim sırasında prodüksiyona o sahnede rolü olmadığından yardımcı olan aktör Emir Çubukçu da kalabalığın yönetilmesine yardımcı olmuştur. Mekân karakterleri etkileyecek bir kıvama geldikten sonra da hem kamerayı kullanan hem de yönetmenle birlikte sahnenin yönetimini sağlayan Ali Betil,

⁹⁰ Eric MORRIS, **Fütursuz Oyunculuk**, Çev. İpek Bilgin, 173.

rolü olan oyuncular Berkay Ateş, Can Kulan ve Necati Kutlu'yla çalışmaya başlamıştır. Yönetmenleriyle önceden çekimde onlardan ne beklendiğinin konuşulmuş ve ön hazırlığının yapılmış olması Ali Betil'in işini kolaylaştırmış, yönetmenin tariflediği atmosfer, ilişkiler ve hikâye, kulüp mekânı Rudy karakterinin anlattığı geceyi seyirciye yaşatan bir film haline getirilmiştir. Filmin seyirciye aktarımında Hamursuz Fırını'ndaki mevcut dekor ve obje de (Guernica tablosu) seçim olarak kullanılan yardımcı elementlerden olmuştur. Otuz bir adet seçim yollarından olan, aktörün seçimi yaratmasını sağlayan pragmatik süreç 'mevcut olan' üzerinden çalışılmıştır.

Yedi asal zorunluluktan ikincisi ilişki zorunluluğudur. İlişki zorunluluğu ilişki sorumluluğu ve ilişkinin duygusal zorunluluğu olmak üzere iki bölüme ayrılır. İlişki sorumluluğu için, diğer karakterlerin Max için kim olduğuna bakılmalıdır. Ve aktör metnin gerçekliğine uyan bir uyaran yaratmalıdır. Mevcut olan uyaran yani Max karakterini oynayan aktör, karşısındaki diğer aktörü amcası Freddie olarak görmesi gerekiyorsa mevcut olan uyarıcının (var olan aktör) yanısıra mutlaka paralel gerçekliği sağlamak adına hayatından oldukça uzun bir geçmiş yakınlığa sahip olduğu, aktörün her türlü sırrını bilen ve kendi sırlarını da aktöre açabilen yakınlıkta birini seçim olarak kullanabilir. "Bu benim amcam! Her türlü yaşantımı bilir. Bana yardım etmek ister. Eleştireldir. Çok temkinli olmasına ve görüldüğü gibi olmamasına kızarım. Tam olarak isteklerime karşılık vermeyip kendisi gibi olmamı istediğinde de kızarım. Ailemle aramda aracılık yapabilir." gibi, Max karakterini oynayan aktör için amcanın kim olduğu saptandıktan sonra ona karşı neler hissettiği yani ilişkinin duygusal zorunlulukları bulunur. Max, amcası Freddie'ye ne hissediyor? Nasıl bir geçmişleri var? Perde 1 Sahne 3'te sahne ilerledikçe duygusal unsurlar ve dürtüler değişebilir. Max karakterinin duygusal yaşantı gelişimini sağlamak için mevcut olan amcaı oynayan aktör ve tasarlanan seçim dışında yeni seçime yönelmek gerekebilir. Freddie karakterinin sahnede nasıl biçimlendiğinden daha önce bahsetmiştim. Tekrar hatırlamak için, parkta bir bankta Freddie (Mesut Özkeçeci) oturmaktadır. Bacaklarını üst üste gelecek biçimde atmış, üst beden dik bir şekilde sabit, düzgün bir formda durmaktadır. Laflarını

anlamlandırmadan, düz bir şekilde söylemesi ve karşısındaki karakterin öfkelenmesi, sinirlenmesi ve onu provoke etmesine izin vermeyen bir duvar gibi biçim alması hem bedenen hem zihnen sağlanmış şekilde davranış geliştirir. Max'ten (Berkay Ateş) birbirlerine yabancıymış gibi davranmalarını ister. Saklandıkları ormandan yakalanacağı korkusuyla amcasıyla buluşmaya parka gelen Max karakteri o telaşa rağmen amcasını gördüğünde bir an durur. Karşısında onunla hiçbir duygusal bağ kurmayan bir kişi vardır. Üstelik isteklerine tam da karşılık alamamıştır. Freddie bir zarfın içinde Amsterdam'a tek kişilik uçak bileti ve kimlik kartı verir Max'e. Max, Rudy için de bilet ve kimlik kartı istediğinden hayal kırıklığı yaşar. Sesini yükseltir. Amcası kimlik kartını almanın hiç kolay olmadığını, ailesi durumu öğrenirse fena olacağını, aklından geçenler için dahi tutuklanabilecekleri bir dönem yaşadıklarını Max'e hatırlatır. Max bir seçim yapar. Rudy'yi tek başına arkasında bırakabilecekken bırakmamayı seçer ve bu sebeple amcasının onun için ayarladığı tek kişilik tren bileti ve kimliği geri çevirir. Israrla çift bilet ve çift kimlik için amcasıyla pazarlık yapar. Bunun karşılığında amcası gibi gizli bir "kırık" olmayı ve göstermelik bir evlilik yapmayı teklif eder. Max Rudy'yi geride bırakmamak için tek başına mücadele etmeyi seçmiştir. Ailesiyle bağını tekrar kurabilmesine bir tek amcası yardımcı olabilir. Amcasına sessiz ve sağ duyulu olacağına söz verir, yeter ki canlı olarak Rudy ile Almanya'dan kaçabilsin. Bu sahnedeki Max'in amcasıyla ilişkisinde duygusal zorunluluklar; yabancı gibi davranması gerekliliği, uğruna cinayet işleyecek kadar işine yarayacak şeylere hayır demek zorunda kalması, iki bilete şiddetle ihtiyaç duyması, Rudy'e duyduğu sorumluluğun amcası tarafından aşkla karıştırılmaması isteği, amcasının aklından geçenler için dahi tutuklanabileceklerini söylemesini abartılı bulup gülmesine rağmen işin ciddiyetinin de oldukça farkında olması, Köln dışında bir ormanda, çadır kolonisinde işsizlerle bir arada olmanın ona göre olmayışı, canının çok sıkın olması, sinirli olması, amcasıyla bir anlaşmanın peşine düşmesi; eğer iki bilet ve iki kimlik kartı ayarlarsa her şeyi amcasının istediği, dediği gibi, amcası gibi yapacağına söz vermesidir.

Bu zorunlulukları yerine getirmek için aktörün, mevcut olan uyaranlardan, karşısındaki aktörden faydalanarak, yerine getirdiği zorunluluklar; yabancı gibi davranması gerekmesi, Rudy'e duyduğu sorumluluğun aşkla karıştırılmaması isteği, abartılı bulduğu şeylere gülmesidir. Diğer duygulara aktör işçilikteki seçim yollarından 'Yaratıcı manipülasyon' ve 'Yaratıcı manipülasyon kullanarak 'Hayali monolog'⁹¹ ile ulaşmıştır. Aktörün gitmek istediği yönü bilerek o alanı inanılabilirlik kullanarak manipüle etmesi ve ihtiyaç duyduğu zamanlarda da hayali monolog yaparak, var olmayan kendi hayatından bir kişiyle manipüle etmek istediği alana dair zorunluluğu vurgulaması, çok istediği bir şeylerin olması için istenilen şekilde davranacağına dair anlaşma yapması, söz vermesini gerçekçi kılmıştır. Hayali monologda aktör itici gücü bir şeyi çok istemek üzerine inşa eder. O isteğinin yerine gelmesi yaratıcılıkla manipüle edilmiştir.

Karakterler arası çatışma içeren sahneler ilişkileri kuvvetli zorunluluklara taşır. 1. Perde Sahne 4'te Max sır tutma, gizlenme zorunluluğu taşıırken tam da tersi Rudy karakteri açık ve ifşa edici olma zorunluluklarını yüklenir.

"Bugün yol inşaatında bazı adamlar sınırı geçmenin kolay olduğunu söylüyordu."

"Aa, tabi çok kolay. Sınırı yürümeye kalk, onlar da seni vursunlar."

"Noktaları bildiğini söyledi."

"Ne noktaları?"

"Diğer tarafa geçiş noktaları. Ona seninle konuşması için buraya gelmesini söyledim."

"Buraya mı?"

"Evet."

"Burada olduğumuzu ya da sınırı geçmeye çalıştığımızı kimsenin bilmesini istemediğimizi söylemiştim. Bunu anlayamayacak kadar aptal mısınız?"

"Ben aptal değilim."

"Polise söyleyebilirdi."

"Tamam galiba ben aptalım. Neden denemiyoruz?"

⁹¹ Eric MORRIS, **Fütursuz Oyunculuk**, Çev. İpek Bilgin, 354,355.

“Çünkü...”

“Neden?”

“Bir anlaşma üzerinde çalışıyorum.”

“Kiminle?”

“Söyleyemem. Bir iş kesinleşmeden o iş hakkında konuşamam. Konuşursam o iş olmaz. Bu benim batıl inancım.”

“Az önce niye söyledin?”

“Çünkü bilmeni istedim...”

“Neyi?”

“Bizi kurtarmaya çalıştığımı.”

Üçüncü asal zorunluluk, duygusal zorunluluktur. Bir sahnenin duygusal zorunluluğu karakterin ne hissettiğidir. Karakterin hissettiklerine aktör paralel bir gerçeklik yaratır. Max'in ilk oyundaki duygusal zorunlulukları çeşitlilik gösterse de hayatta kalmaya ve yaşamı istediği gibi özgürce yaşamaya odaklı karakter, uyarcalığından Perde 2 son sahneye kadar vazgeçmez. Dansçı erkek arkadaşına dahi hoyrat davranabilen, paraya ihtiyaç duyduğunda hiç çekinmeden bir gece önce tanıdığı ve yattığı kişiden bile para isteyebilen bir kişiliğin, sorgulanma sırasında gözünün önünde işkence görerek öldürülen erkek arkadaşını tanımadığını söyleyerek yumruklaması, öldürülmesine eşlik etmesi, on üç yaşında ölmüş bir kız çocuğuyla beraber olarak homoseksüel olmadığını kanıtlaması ve sarı yıldızla kavuşarak toplama kampına girmesi orada kaya taşıyarak gördüğü işkence, sorgulamada tanıştığı Horst karakteriyle kampta geliştirdiği sevgi, Horst'un da toplama kampında öldürülmesiyle, artık onu seven kişilerden tamamıyla mahrum kalınca yaşamdan vazgeçmesiyle intiharla son bulur. Max karakterinin duygusal değişimi Rudy üzerinden Perde 1 Sahne 1'den örneklendirmelerle anlatılacaktır.

Max-Berkay Ateş, dansçı erkek arkadaşı Rudy-Can Kulan ile beraber yaşadığı evde bir misafirin daha olduğunu öğrenir. Yine fazlaca içilmiş Greta-Reha Özcan'ın kulübündeki parti sırasında tanıştığı asker Wolf-Necati Kutlu ile geceye devam etmiş, Rudy dışlanmıştı. Sabah Max ayıldığında önceki gece ile ilgili pek bir şey hatırlayamaz, Wolf hatırlatmaya çalışsa da eğlence tam

anlamıyla sona ermiştir. Kapı çalar, Yüzbaşı-Sercan Sungur, Wolf'u sorar. Kaçmaya çalışan Wolfgang Granz yüzbaşı tarafından yakalanarak, bir bıçakla boğazı kesilmesi suretiyle infaz edilir.

Rudy, hayat arkadaşı Max'i çok sever. Max'in ona karşı kaba, bencil, tehdit dolu tavrına rağmen, Rudy çok affedici, kibar, verici, hoşgörülü, iyimserdir. Pasif görünür ama aslında içinde fırtınalar kopar:

Max ayağa fırlar ve eliyle Rudy'nin ağzını kapatarak,
 “Kes artık!”
 Rudy konuşmaya çalışır. Max elini ağzına bastırmayı sürdürür.
 “Ne yaptığımı bilmek istiyorum.”
 Max elini Rudy'nin ağzından çeker ve Rudy gülümseyerek
 “Seni seviyorum.” Der.
 “Rudy! Çiçeklerin! Eğer bana söylemezsen bu piç kurularını yolacağım.”
 “Hayır yapmayacaksın.”
 “Bahse var mısın? Geçen ay yapmıştım.”
 “Ve bir tanesini öldürmüştün.”
 “Yine yapacağım.”
 “Greta mutlu değildi. Geç olmuştu. İnsanların çoğu gitmişti. Ve sen de çok sarhoştun. İnsanlar senin sarhoş halini seviyor. Yiyecek bir şeyler hazırlayacağım.”
 “Bir şey yemek istemiyorum. Beni neden durdurmadın?”
 “Seni nasıl durdurabilirim ki?”
 “İçmeme izin verme.”
 “Ah, tabi. Sen mutsuzken mi?”
 “Mutsuz muydum?”
 “Tabi.”
 “Nedenini hatırlamıyorum?”
 “Demek içmek işe yaramış.”

Rudy karakterinin olanlara karşı hoşgörülü gibiymiş gibi davranmasından başka şansı olmadığını bilmesi ve kendi ruh halini başka kişiler üzerinden aktarmaya çalışması, Max'in ise kaba, net, filtresiz haline başka güzel bir örnek yine 1. Perde Sahne 1'de Rudy'nin bir gece önce olanları anlatmasıdır:

“Onu eve getirdin. Hepsi bu. Seni o kaptı. Bütün o deriler, zincirler. Ona ‘küçük fırtına süvarim’ dedin. Bütün arkadaşlarına hakaretler yağdırdın, aşağıladın. Gittiler. Seni neden pataklamadıklarını anlayamadım ama yapmadılar. Gittiler ve sen onu eve getirdin.”

“Ve biz üçlü mü yaptık?”

“Belki ikiniz bir üçlü yapmışsınızdır. Max, büyütülecek bir şey yok. Böyle şeyleri hep yaparsın. Bunu benim de istediğimi sanıyorsun. Yanılıyorsun. Bundan hoşlanmıyorum. Sen ve diğer adamlar, her zaman, bir şekilde beni dışlıyorsunuz. Ayrıca, dün gece, sen ve ‘küçük fırtına süvarin’ biraz sert olmaya başladınız. Biliyorum acı bugünlerde moda ama ben hoşlanmıyorum, canım yanıyor, sonra da ben yatmaya gittim. Al bakalım Walter, biraz kahve.”

“Walter mı?”

“Çiçeklere isim veriyorum. Onlar benim arkadaşım.”

Dördüncü asal zorunluluk, karakter zorunluluğudur. Kişiye ait durum ve davranışların bütünüdür. Fiziksel, duygusal, zihinsel ve psikolojik olmak üzere dört bölüme ayrılan bu zorunluluğa Max ve Rudy karakterleri üzerinden bakacağız. Max, 34 yaşında, zengin bir ailenin kendi seçimlerini yaşamak isteme sebebiyle reddedilmiş oğludur. İçki içtiğinde ne yaptığını hatırlamaz, uyuşturan ve uyaran her maddeye zaaflıdır. Bazen üçkağıtla bazen kokain satarak geçimini temin eder. Çoğunlukla parasızdır. Nüktedan, hayatta kalmaya konsantre bir kişiliktir Max. Kim ve ne olduğunun farkındadır. Sorgulayan bir kişiliktir.

Kişinin kendisi hakkında ve karşısındakinin onun hakkında söylediklerinden çıkarımla edinilen bu bilgiler eserde 1. Perde Sahne 1’de kendisi tarafından şöyle cümlelendirilmiştir:

“Ben pisliğin tekiyim. Neden böyle öğrencim? Bütün bunları neden yapıyorum? O adam olağanüstü değil mi? Hiçbir şey hatırlamıyorum. Yatakta ne yaptığımı hatırlamıyorum. Neden hiçbir şey hatırlamıyorum?”

Karşısındaki Rudy karakterinin verdiği cevap net:

“Sarhoştun ve uçuyordun; kokain.”

“O da mı var?”

“Evet.”

“Kimden aldım?”
 “Anna’dan.”
 “Hatırlamıyorum.”
 “Bir kolilik anlaşma yaptın satmak için.”
 “Bir koli mi?”
 “Evet.”
 “Tanrım... Ne zaman?”
 “Bilmiyorum.”
 “Bu kira parasından çok olabilir.”
 “Anna hatırlayacaktır.”
 “Haklısın. Hey-kira parası. Belki... acaba sence...”
 “Ne?”
 “Ona sorabiliriz.”
 “Kime?”
 “O’na.”
 “Şaka yapıyorsun.”
 “Neden olmasın?”
 “O’nu tanımıyoruz.”
 “Onunla yattım. Sanırım. Nasıldı acaba?”
 “Onu bir gece eve getirdin ve şimdi de kira paran için ondan borç istemeyi mi...”
 “Beni bilirsin.”
 “Evet.”
 “İnsanlarla böyle şeyleri rahat konuşurum.”
 “Evet.”
 “En azından deneyebilirim.”
 “İşe yaramaz senin zengin olduğunu sanıyor.”
 “Zengin mi?”
 “Ona zengin olduğunu söyledin.”
 “Harika.”
 “Ve Polonyalı.”
 “Polonyalı mı?”
 “Aksanın vardı.”

Max ve Rudy arasında geçen konuşmalar sonrası yanlarına gelen SA Subayı Wolf’a bir gece önce tanışmasına rağmen Max şu cümleleri söyler:

“... Aslında hiç param yok. Bazen olur. Bazen kokain satarım, bazen iş yapacak yeni insanlar bulurum, bazen...şey, üçkağıt işleri, anlarsın, bu işlerde iyiyim ve birkaç hafta içinde yeniden param olacak. Ama şu anda hiçbir şey yok. Rudy ve ben bazen kiramızı bile ödeyemiyoruz. Bu ayın kirasını. Buranın, bu bitli dairenin kirasını. Sahip olduklarımızın hepsi bu. Ve kapıyı çalan şu adam bizim ev sahibimiz. Ve bizi dışarı

atacak. Çünkü kiramızı ödeyemiyoruz. Sokağa Wolf, sokağa. Pislik ve serserilerle dolu olan sokaklara. Ve bitler...”

Bu cümlelerden karakterin ekonomik durumu ve nasıl para kazandığının yanısıra istemekle alakalı hiç sıkıntı yaşamaması, ben isteyim de vermezse vermez rahatlığı tespit edilebilir.

Rudy karakteri Max’e zıt bir kişiliktir. 30 yaşında, dansçı, nazik, saf, iyi niyetli ve yalnız bir karakterdir. Psikolojik açıdan ilişkisinde dışlandığı için bedenen ve ruhen “ezik”dir. Max’le beraber yaşadıkları evden memnuniyetsizdir. Bu çıkarımları elde ettiğimiz cümleler metinde karakterin ağzından söylenmiştir.

“Çiçeklerim ölüyor. Bu evde ışık kötü. Keşke daha iyi bir yerde yaşasaydık...Daha büyük bir yerde.”

Karakter çalıştığı kulüpten de memnuniyetsizdir. İçinde bulunduğu gösteriden de memnun değildir.

“Ayrıca kulüpte ısınabileceğim bir yer yok. Bu kulüpten de nefret ediyorum artık. Dans pisti çok kötü. Beton. Beton zeminde dans etmemeliyim. Bileklerimi mahvediyor. Zeminin doğramalarını yenilemeleri gerek. Dün gece gösteriden önce yerdeki doğramalara vurdum, çok sert, gerçekten, betonun sesini duyabiliyordum. Şikâyet edeceğim. Gerçekten yapacağım.”

“...İnsanlar oraya içmeye ve muhteşem bir gösteri seyretmeye geliyorlar. A! Bu çok komik, çünkü gösteri berbat.”

“...Aklındaki özellikle bakkal hesabıysa, bu hesap ödenmediği zaman yüzün gerçekten mutsuz görünür ve...”

Rudy’nin kulüpte borç isteyecek kadar yakınlık kurduğu tek kişi Lena’dır.

“...sence kira parasını Lena’dan isteyebilir miyim? O çok iyi birisi. Bu delilik, müzik kulağı yok ama çok güzel

bir vücudu var. Bacakları harika. Teddy onun daha iyi bir yerde dans etmesini istiyor, daha sessiz bir yerde. Sence bu iyi fikir mi? Böyle bir yer yok ki. İş yok. Lena şu turne işini kaybetti. Meteliksiz olmalı. Yani bize borç veremez...”

Karakter çiçeklerine çok düşkün. Çiçeklerle iletişimini konuşarak gerçekleştiriyor.

“Onlara dokunma. Bitkilere karşı kibar olmalısın. Seni duyabilirler, onlar her şeyi duyarlar. [Bitkilere doğru.] Öyle demek istemedi. Çok üzgün şimdi. O sadece akşamdan kalma.”

Beşinci asal zorunluluk tarihsel zorunluluktur. Olaylar II. Dünya Savaşı öncesi Almanya’sında geçer. İlk oyunda geçen isimler Almanca’dır. Büyük savaşa hazırlanan Hitler ve taifesi bir gece içinde yönetici kadrosundaki tüm eşcinselleri öldürür. ‘Uzun Bıçak Gecesi’ diye anılan geceden sonra, sıra ülkedeki diğer eşcinsellere gelir. Hepsi teker teker bulunup toplama kamplarına gönderilir. İnsanın sadece Yahudi olması değil, eşcinsel olması da o dönemde çok büyük suçtur. Eşcinsel olduğunu açıkça ifade etmesi iki kat büyük suçtur.

Altıncı asal zorunluluk, tematik zorunluluktur. Eserin teması olan ana cümle, cümlelerine aktörün destek verme zorunluluğudur. ‘Bent’ in temalarına bakacak olursak;

Bireysel teması, hayatta kalma güdüsü uyarcılığa varan kişi bile sevgiden sonsuza dek mahrum kaldığını anladığında hayatına son verebilir. Max karakterinin 2. Perde, Son Sahne’de kendisini çok seven Horst karakterinin gözünün önünde öldürülmesi ve Horst’un cesedini kendi elleriyle çukura atması zorunluluğunu yerine getirmesi sonrası taşıdıkları kayalara geri dönmek istese de beceremeyerek, elektrikli tel örgüye doğru yürüyüp yaşamını sonlandırması buna örnektir.

Eserde gördüğümüz bireysel temalardan diğerleri, gurur, onur, yaşam mücadelesi ve kendini kabullenmedir. Max ve Horst taş taşırken birbirlerine bakmayarak veya baktıklarını fark ettirmeyerek iletişim kurabiliyor. Mola verdiklerinde ise zil çaldığında ayakta, dokunmadan ve hareket etmeden birbirleriyle sadece konuşarak sevişebiliyorlar. En baskıcı düzende bile aşk var olabiliyor ve bu aşk Max'in değerlerini sorgulamasına sebep olabiliyor. Aşkın ve seksin ölüm kamplarında bile varlığını sürdürebildiğini, insanın en acımasız şartlarda da cinsel kimliğine sahip çıkabileceğini anlatıyor eser. Öte yandan işkencenin amacının insanı insanlıktan çıkarmak, insanlık dışı hale getirmek olduğuna tanıklık ettiriyor. Aşk işkencenin, zorbalığın panzehiri sanki. Max karakteri de bu duruma bir bakıma eşlik ederken, Horst'la ilişkisi sayesinde önce aşka, sonra cinselliğe sonra da bizihi kendi eşcinselliğine bakışı değişiyor. Bu da Max karakterinin ikinci ve son kırılmasıdır. Max hayat karşısındaki nihai seçimini artık pembe üçgeni takmaktan utanmayan eşcinsel bir insan olarak tamamlıyor. Horst'u yüzbaşının kurşunundan kurtaramadıktan biraz sonra...

Toplumsal teması ise, Alman faşizmi erkekliğin ve ırkın saflığının kutsanması üzerinden kurgulandığı için tüm toplumsal ötekiler içinde eşcinseller en fazla nefret edilenlerdir.

Toplumsal karşı teması, 14 Mayıs 1928 Nazi partisi resmî açıklaması olan, sizin ve benim yaşamamız gerekli değildir, ama Alman halkının yaşaması gereklidir. Ve Almanya sadece savaşırsa yaşayabilir, çünkü hayat savaşmak demektir. Ve sadece içindeki erkekliği korursa savaşabilir. Sadece disiplinli olursa erkekliğini koruyabilir, özellikle aşk konularında. Özgür aşk ve yozlaşma, disiplinsizdir. Bu yüzden, halkımızı incitecek her şeyi reddettiğimiz gibi sizi de reddediyoruz. Aklından eşcinsel düşünce geçen insan bile bizim düşmanımızdır.

Evrensel teması, Faşist rejim altında, sistemin dışına düşen bütün ötekiler yok edilmeye mahkumdur.

Yan temalar, acının adını aşk koymak, yaşayan ölülerdir.

Yedinci ve son zorunluluk, Altesersel zorunluluktur. Eserin özüyle ilgilidir. Oyunun yapısına, karakterlerin, ilişkilerin altında yatan duyguya dair sorumluluktur. “Oyunda etkin olan, karakterin davranışlarını yönlendiren söylenmemiş şeylere, mesajlarla duygularla gönderme yapar, bir çeşit alt yaşantıdır. Bazen metnin anlamı, niteliği ya da atmosferidir. Bir şey söyleyen, ama altmetinsel olarak başka bir şeyi kasteden bir karakterin alttaki yaşantısıdır.”⁹²

Altesersel zorunluluk çatışma eksenlerini de içerir: Ya bu deveyi güdersin ya bu diyardan gidersin, müsamahakarlığa karşı hoyratlık, kimliği sahiplenmeye karşılık kimliği reddetmek, faşizmin zorbalığına karşı itaat, hetero şovanizm’e karşı eşcinsellik gibi.

Rudy karakteri de altesersel zorunluluk taşımaktadır. Perde 1 Sahne 1’de bir gece önce geçirdiği ilişkisiyle ilgili memnuniyetsizliğini Max’e aktaramadığından altesersel karşılığı olan çiçekler, işi, kulüp, parasızlık üzerinden şikayetlerini sıralar. Bu şikayetler var olmadığı için değil, Max’e sanki bir gece önce hiçbir şey yaşanmamış gibi davrandığı için Max’le ilişkisinde söyleyemediği şeylere gönderme yapmaktadır. Max bir gece önce ne olduğunu söylemesi, gerçekten kötü şeyler olduğunu onaylaması için üsteleyince,

“Kahvaltılık bir şeyler hazırlayacağım.”

“Yumurta ve peynir”

“Bunları bulabildiğimiz için şanslıyız. Bunları kulüpten yürüttüm. Yumurtaya ihtiyaçları yok. İnsanlar oraya içmeye ve muhteşem bir gösteri seyretmeye geliyorlar. Ah, bu çok komik, çünkü gösteri berbat...” gibi sorulan ya da doğruluğu onay bekleyen soru ve cümlelere başka konulara dalarak sanki öyle

⁹² Eric MORRIS, **Fütursuz Oyunculuk**, Çev. İpek Bilgin, 189,190.

bir problem yokmuş gibi davranması Max'le yaşadığı ilişkide altesersel zorunluluk taşımasına sebebiyet verir.

Bu örnek üzerinden işçilik sürecine bakarsak, Rudy karakteri Max'e karşı sevgisi kaynaklı onu üzmemek için kendisini rahatsız eden ilişkideki dinamikleri dillendirmekte zorluk çekmektedir. Karakterin sahnedeki ilişki zorunluluklarından biri budur ve karakteri oynayan aktör bu zorunluluğu karşılamak için kendi hayatından bir kişiyi seçimlemiştir. Seçime ulaşım yolu olarak da (seçim yolu) 'Yükleme'⁹³ kullanılmıştır. Bu seçim yolu bir kişiye uygulanırken kişinin bize yaşatamayacağı duygular sebebiyle hayatımızdan bir kişinin karşımızdaki aktöre duyusal olarak giydirilmesiyle mevcut bulur. Duyu hafızası kullanılarak yapılan bu çalışma için aktör fiziksel olarak karşısındaki kişinin bedeninde değişiklik yapmaya başlar. Karşısındaki bir erkek olsa da onu kadın olarak görebilecek hale gelinceye kadar duyusal olarak fiziğini kendi gözünde değiştirir. Saçlarını, burnunu, ağzını, bedenini, her şeyini seçimi gibi görebileceği hale getirir. Sonrasında tavırlar, duygular yüklenir. Artık karşısındaki aktör ne diyorsa sanki seçimi bu sözleri söylüyormuşçasına tavır alır. Sonucunda var olan aktör de dahil edildiği için çalışmaya, hayali kişilikle karşısındaki gerçek olan birleşir ve kuvvetli bir uyaran haline gelir. Bu çalışma nesneler, mekanlar üzerine de uygulanabilir.

3.2.3. Fütursuzluk Alanları

Fütursuzluk alanları içinde yer alan üç halden ilki olan felsefi fütursuzluk tezin dramaturjik ve toplumsal arka plan bölümünde, sosyolojik kuram ve kavramlarla fütursuz oyunculuğun ilişkisi üstünden anlatılmıştır. Fütursuzluk alanlarına dahil olan prova ve gösteri ise bu kısımda yer alacaktır.

⁹³ Eric MORRIS, **Fütursuz Oyunculuk**, Çev. İpek Bilgin, 282-289.

3.2.3.1. Prova

Prova süreci fütursuzca her alanın araştırılabileceği bir süreçtir, tabii gerekli vakit tanınırsa. ‘Bent’ eseri prova süreci sadece ilk oyunu yaratmak değil bir de tiyatro kurmak üzerine gerçekleşse de beş ay, iki çalışmayı bir arada yürütmek için uygun bir zamandır. Oyun ve film provası için yapılacaklar listesiyle başlanan sürece “Oyun provası için yapılacaklar listesi”yle başlamak isterim. Oyun aktörler tarafından önce tek başına okutulmuştur. Sonrasında yönetmenin evinde rol dağılımına göre baş roller ve Freddie karakterini de oynayan, oyunun çevirmeniyle toplu bir okuma gerçekleşmiştir. İlk oyunun konusu itibarıyla tarihsel açıdan gerçek bir zaman sürecini kapsamı sebebiyle o dönem üzerine ön bilgi verilmiş, karakterlerin nasıl karakterler olduğu irdelenmiştir. Bu karakterlere yaklaşım geliştirmek için acele davranılmadan, adım adım zorunluluklar ve bu zorunluluklara ulaşırken aktörlerin bertaraf etmesi gereken enstrümanlarındaki açmazlar yönetmen tarafından tespit edilmiştir. Okumalar sırasında cümlelerin, kelimelerin enstrümanlarda neyi harekete geçirdiği gözlemlenerek yönetmen tarafından notlanmış, prova süresince bedende ve zihinde oluşabilecek engellere karşı çalışılacak enstrüman egzersizleri sistematik olarak sıralanmıştır. Okumalar sırasında mevcut gerçeklerin üzerinde durulmuştur. Mevcut uyarıların ilk oyunda kullanımını fazla kılmak adına birbirini tanıyan ve eğitim sürecini birlikte geçiren aktörler için yönetmen tarafından tarihsel zorunlulukların da hatırlanabileceği mekân arayışı başlatılmış, aktörlerden birinin mekânın duygusunu kendileri için kullanılabilir halde olması adına arayışta yardımı alınmıştır. Okumalar sırasında aktörlerin bilinçdışı gelişen anlık tepkileri yönetmen tarafından notlanmıştır. Her prova öncesi rahatlama egzersizleri aksatılmadan yapılırken, tiyatro kurumu gerginliğini de taşıyan aktörlerle “terk etme” gibi teslimiyet içeren egzersizler sıkça egzersizlenmiştir.

Temel hazırlıklardan sonra yan rolleri oynayan aktörler dahil olmak üzere tensellik, korkular, kaygılar, kırılğanlık, izole hissetmek gibi enstrümenda çalışma gerektiren hisler için ayrıca kişi, kişiler ve mekan üzerinden “kişisel

envanter", "anbean içermeler", "Samimi paylaşım ve ifşa", samimiyet ve yetersizlik korkusundan kurtulmak için "Başarıları kabul etme", "Şükranları sayma", "Pozitif sonucun hayalini kurma", "Eleştirilme ve yargılanma korkusu", "Korkuyu kabul etme", "Uyum egzersizi ile birlikte Monolog paylaşımı", "Hayali monolog", "Asosyal püskürme", "Terk etme, boşaltım, şeytan çıkarma, ilkel inleme"⁹⁴ gibi gösteriden önce de yapılan egzersizler aktörler tarafından aksatılmadan her provada uygulanmıştır. İlk oyunun işçilik sürecini kapsayan yedi asal zorunluluk her bir aktörün zorunluluklarını tanımlaması adına bire bir yönetmenle monolog paylaşımı üzerinden temel ve sahneye has mecburiyetleri üzerinden çalışılmıştır. Zorunluluk sıralamasında zaman-mekân, obje (Guernica tablosu), karakter ve karakterler arası ilişki öncelikli kılınmıştır. Aktörlerin hareket ve beden üzerine çalışmaları yönetmen ve koreograf (Berk Sarıbay) tarafından provaların başından itibaren karaktere uyumlu hale gelebilmesi için detaylandırılmış ve bedene aktarımı sağlanmıştır. İlk oyunun her bir bölümüne dair seçim ve seçim yolları provalarda keşfedilmiş, gereklilikleri olan işçilik çalışmalarına mutlak bilinçle oynayacak hale gelebilecek kadar çok çalışılmıştır. Mutlak bilinç deneyimi aktör için bilinçdışına ulaşma hazırlığı olacağı için zorunlulukların iyice kavranmasını, seçim ve seçim yollarının prova rutininde sıkça egzersizlenmesini mutlak kılmıştır.

Prova süresince gerçekleşen sahnelere dair oluşan bazı durumlar, örneklendirmek gerekirse;

Max karakterinin Wolf karakteriyle Polonya aksanıyla konuştuğuna dair önce Rudy'le,

"Ona zengin olduğunu söyledin."

"Harika."

"Ve Polonyalı."

"Polonyalı mı?"

"Aksanın vardı."

Sonra Wolf'la gerçekleşen bir diyalog,

⁹⁴ Eric MORRİS, **Fütursuz Oyunculuk**, Çev. İpek Bilgin, 59,65.

“Sesin farklı geliyor.”

“Öyle mi?”

“Aksanın yok.”

“Sadece sarhoşken.”

“Ah, anlıyorum.”

Polonya aksanıyla Max karakteri konuşsa nasıl olur sorusundan yola çıktığımız Perde 1 Sahne 1 çalışması provasında mekâna (Hamursuz fırını) geçerken uğrayan bir çiftin gelmesi ve Polonyalı olduğunu söyleyen bir kadının, aksanıyla “Buradan geçiyorduk, uğrayalım dedik. Ben oyuncuyum, acaba burada ne yapıyorsunuz?” deyince aksanı kullanalım mı kullanmayalım mı sorusuna cevap bulmuş olmamız. Kullanmayabiliriz kanısı. Oyunun ilk gösterim biletini bu çifte satarak provaya devam etmemiz gibi...Rastlantıların bize yardımcı olması da eğlenceli bir süreç yaşamamıza vesile oldu. Oyun provası için yapılacaklar listesinden devam edersek, bazı egzersizlerin ipad’le kaydını alarak ne olduğunu, neyin işimize yaradığını tespit etmekte fayda sağladığını söyleyebilirim. Bu kayıtlara bakarak yönetmen ve diğer aktörlerden eleştiri alınıp seçimlerin değişip değişmemesi gerektiği tartışılmıştır. Seçimlerin organik olarak keşfedilmesi için ilk oyuna karşı fütursuz olunmuş, oyuna uygunluk göstermiyor gözüken seçimlerin de dürtülerinden faydalanılmıştır. Böylece daha heyecan verici, konsept dışı görünse de uygunluk gösteren, eğlenceli sonuçlar çıkmasına aracı olmuştur. Aktörlerin tiyatro kurumu vesilesiyle birlikte bir alanı yaratma gayreti sırasında yaşanan olumsuz gelişmeler de ilk oyunda karakterlerin yaşadığı olumsuzluklara dahil edilmiştir. Örneklendirmek gerekirse, parasızlık. Yaratım aşamasındayken herkes gönüllü çalışsa da ödenmesi zorunlu olan zorunluluklar (mekân kirası, dekor maliyeti, tiyatro kurum maliyeti, ışık) sıkıntı yaratmış, bu süreç Max ve Rudy’nin kiralalarını ödeme zorluğu, kaçmak için uçak bileti ve kimliğe ihtiyaç duymalarına denk düşürülerek işlenmiştir. İlk oyunda karakterler sıkıntılarına çare bulamasa da var olan tiyatro kurulumundaki zorunluluklar çare bulmuştur. Yönetmen asistanı Gamze Karaduman’ın arkadaşı Hilal Erdoğan’ın Adana’dan gelip İstanbul’da yatırım danışmanı olarak ismini duyurmak

istememesi sebebiyle tiyatroya sponsor olmak istemesi zorunlulukları yerine getirmiştir. Sadece parasızlığa değil dayanışmaya da katılan Hilal Erdoğan, ses sistemi sponsoru Şükrü Uluçay, video enstalasyonu yapan Zoorz Zanaat sayesinde oyun karakterlerinin yakalayamadığı dayanışmayı provalar sırasında D22 Tiyatrosu yakalamış, rahatlama bu alanda da tiyatro sahibi aktörlerin enstrümanları üzerinde sağlanmıştır. “Sanatı şanslı bir rastlantıdan ayıran şey ne yaptığını ve nasıl prova yapıldığını bilmektir. Sanatçı resmi görür ve bu resme organik olarak hayat katmak için yaratıcı sürecini başlatır. Bunu yeteneği ve işçiliğiyle yapar. İşçilik olmadan yetenek tek başına yeterli değildir ve genellikle değer bulmaz.”⁹⁵ der Eric Morris ‘Oyunculuk provası için yapılacaklar listesi’ anlatımı sonunda, var olan alan, var olan aktörler, var olan dayanışma dahil, eserde anlatılan fütursuz oyuncululuğa dair işçilik süreci film oyuncululuğuyla devam eder. ‘Film oyuncululuğu için prova ve hazırlık listesi’ için gerekli olan hazırlıklar ise kulüp sahnesi için şöyle gerçekleşmiştir; Çekimin yapılacağı alan Off Pera 4A Asmalımescit önceden aktörler ve kameraya alacak kişi (Ali Betil) tarafından ziyaret edilerek nasıl bir alan olduğu aktif bir gecesinde keşfedilmiştir. Çekim için gidilecek alan çalışıldıktan sonra prova alanı olan Hamursuz Fırını’nda mevcut uyaranlar (mekân, müzik, ambiyans) yönetmen tarafından aktörlere gösterilmiş, dinletilmiş, tanımlanmıştır. Birlikte çalışacak olan aktörler, Max, Rudy ve Wolf birbiriyle hali hazırda ilişki zorunlulukları üzerine çalışmış ve aynı okulda okuma sebepleriyle sahneye hazırlık süreçlerinin ön hazırlıklarını yerine getirmiş olduklarından, sahneleme için yine tanıdıkları okul arkadaşları figürasyonu üstlendiğinden ön hazırlık sadece enstrüman olarak gereksinim duydukları Max ve Wolf karakterlerinin ‘tensellik’ çalışması dikkate alınarak yapılmıştır. Zorunluluklar Rudy’nin gözünden seyir bulacak biçimiyle çekileceği için, Rudy’nin dışlanmış hissi bu çekimde ait olamama hissi üzerinden çalıştırılmıştır. Ait olamama hissi aktörün bu duyguyu hissettiği nerelerde, nasıl, kimlerle mevcut bulmuştur? Bu sorular üzerinden kendi için ait hissetmediği, rahatsızlık duyduğu yerler, kişiler

⁹⁵ Eric MORRIS, **Mutlak Bilinçle Oyunculuk**, Çev. Cemre Naz Öztürk, 293.

üzerinden ‘monolog paylaşımı’ ile yönetmeniyle çalışmıştır. Max ve Wolf karakterlerinin bedensel yaklaşımlarının kendisine ne ifade ettiği, seçimleri üzerinden belirlenmiş, anbean sahnenin gerektirdiği taleplerin kameraya yansıyor yansımayacağı üzerinden seçimlerine karar verilmiştir. Zaman ve mekân ilk oyunda geçebilecek gerçek saatte ve var olabileceğinin düşünülebileceği alanda mevcutlanmıştır. Çekimler sırasında var olan aksiyonların kendi tarafından kullanılabilir halde olup olmadığı tespit edilerek, bazen var olan bazen seçim kullanarak işlevselliği sağlanmıştır. Aksiyonu gerçekleştiren yan roldeki oyuncular birbirini tanıdıkları için sıcak ilişki geliştirmekte zorlanmamış, eğlenme, kavgaya iştirak etme ya da uzak kalma gibi zorunluluklarını verilen direktiflerle hemen yerine getirmişlerdir. Var olan müzik ve var olan dragqueen’lerin yaptığı gösteriler hem ana rollerin hem de figürasyonun işlevselliğini üzerlerine giydikleri kostüm ve aksesuarlarla onlar için gerçek kılmıştır. “İşinizin amacı ve ödülü mümkün olabilecek en fazla ilham ve gerçekliği yakalamaktır. Bu mutlak bilinç deneyimidir; bu nedenle mutlak bilinç hazırlığı ve bilinçdışından karşılık gelmesini sağlayacağını umduğunuz seçimlerde bulunmayı unutmayın.”⁹⁶ diyen Eric Morris’in daima ne hissettiğine bakan ve sahnedeki işleyişin koreograf Berk Sarıbay’la da kontrol altında tutulduğu, iki yönetmenin alanda bulunmasıyla çekimin yapıldığı bu alan başta teknik talepler, sonrasında gerçekçiliği işçilik üzerinden yaratmak koşuluyla provalanmış ve çekilmiştir. ‘Paralel doğaçlama’⁹⁷ çekim sırasında kullanılan bir başka fütursuzluğu sağlayan işçilik çalışmasıdır. Sahnenin koşullarına ve kendi gerçekliklerine sadık kalarak (seçim) doğaçlama yapma, müzik altı (Nurkan Renda’nın bestesi) olacak bir çalışma için tam bir serbestlik içinde gerçekleştirilmiştir. Bu fütursuz paralel hikâyeyi yaratma süreci duygusal yaşantıyı derinleştirdiği için oyuna da sahnelemede katkısı büyüktür.

⁹⁶ Eric MORRIS, **Mutlak Bilinçle Oyunculuk**, Çev. Cemre Naz Öztürk, 285.

⁹⁷ Eric MORRIS, **Fütursuz Oyunculuk**, Çev. İpek Bilgin, 162, 163.

⁹⁸ A.g.k., 60.

3.2.3.2. Gösteri

Gösteri sürecine girildiğinde artık enstrüman için hazırlığa hazırlık evresi sonlanmış, gösteri öncesi enstrüman hazırlığı mevcut bırakılmıştır. İşçilik için gerekli olan hazırlık süreci de bittiğinden, işçilikte var olan metne dair zorunluluklar, seçim ve seçim yolları üzerine çalışılmış, oyun sırasında uygulanacağı yerler belirlenmiştir. Gösteride artık seçimden seçime geçerken var olan an, kişi-kişiler, mekân, objeler de dahil edilerek oluş hali kullanılır hale gelmek durumundadır ki fütursuzlaşma sağlanabilsin.

Eric Morris'e göre;

“Prova fütursuzluğu ile Gösteri Fütursuzluğu arasındaki temel fark, gösteri aşamasına ulaştığınızda metni gerçekleştirecek doğru seçimlere ve yaklaşımlara varmış olmanızdır. Artık arama ve keşfetme, rolü yaratmış olmak anlamına gelen semeresini vermiştir. Her gösteride provada bulmuş olduklarınızı nerede ve ne zaman uygulayacağınızı bilirsiniz. Bu, hangi seçimleri kullanacağınızı ve ne zaman bir seçimi bırakıp diğerine geçeceğinizi bilmektir. Belirli ayarlamaları nerede yapacağınızı ve geçişi yapabilmek için ne zaman bir seçimden diğerine kayacağınızı bilirsiniz. Gösteride deneme bitmiştir.”⁹⁸

‘Bent’ oyununda Gösteri Fütursuzluğuna hazırlık yapmak üzere enstrüman çalışmasını ön oyun olarak seyirci alana girdiğinde başlatmak, oyunculara her seferinde metne daha bir güvenle, fütursuzca yaklaşım sağlamıştır. Eserde, bir gece önceki parti sonrası eve gelindiği ve dağıtılan bir gece geçirildiği anlaşıldığından, o gecenin nasıl olduğunu kavramak amacıyla, aktörler “anbean” ne hissettiklerini ve o an duygusal olarak nerede olduklarını anlamak için kişisel envanter çalışması yapmışlardır. Kimi zaman kendileri ile kelimeleri içlerinde yaratarak -ki bu süreç entelektüel bir süreç değildir ve düşünme içermez- kimi zaman da seyirciyle konuşmuşlardır: “Çık dışarı.”, “İstediyimi yapabilirim.” “Gelmişsin buraya beni izlemeye, sanki karşında sirk hayvanı var.”, “Ne hissediyorum?”, “Kalbim hızlı çarpıyor.”, “Mendilimi

unuttum, o yüzden rahatsızım.”, “Sizi görüyorum.” Bu cümleler her oyunda oyuncular nasıl hissediyorsa o şekilde biçimlenmiştir. Asosyal püskürme sayesinde aktörün yargılanma korkusu hafiflemiş ve kişisel duygularını savunabilir hale gelmiştir. Diğer aktörle ilişki kurabilmek için iki oyuncu karşılıklı rahat bir pozisyona gelmiş ve birbirlerine güven duymalarını sağlayacak sözcükleri seçmişlerdir. “Yanıma geldiğin iyi oldu. Bir anda çok korktum.”, “Şimdi umarım daha iyisin?”, “Sence sevgilim beni izlerken rahatsız olacak mı?”, “Bende sorumluluk yarattı bu söylediğin” gibi. Böylece eserdeki karakterlerin neler yaşadığı her oyunda aktörler için de biçim kazanmaya başlar. Oyuncunun seyircisiz başladığı hazırlığa hazırlık sürecinde başvurduğu Eric Morris ‘Sistem’ enstrüman akoruna yardımcı egzersiz isimleri; ‘Kişisel envanter’, ‘Anbean içermeler’, ‘Samimi paylaşım ve ifşa’, samimiyet ve yetersizlik korkusundan kurtulmak için ‘Başarıları kabul etme’, ‘Şükranları sayma’, ‘Pozitif sonucun hayalini kurma’, ‘Eleştirilme ve yargılanma korkusu’, ‘Korkuyu kabul etme’, ‘Uyum egzersizi’ ile birlikte ‘Monolog paylaşımı’, ‘Hayali monolog’, ‘Asosyal püskürme’, ‘Asosyal monolog’, ‘Terk etme, boşaltım, şeytan çıkarma’, ‘İlkel inleme’ gibidir.⁹⁹ Aktörler, seyirci karşısında da devam ederek içlerindeki seslere ve ruhlarında olan bitene kulak verip, hissettiklerini dışa vurmuşlardır. İşçilik çalışmasına geçtiklerinde seçim yollarından hayali monolog, monolog paylaşımı, yükleme ve hayali diyalog kullanılmıştır. Bir gece önceki partiden sonra eve geldiklerinde ne olmuş olabilir sorusundan yola çıkarak ön oyun şeklinde doğaçlama ile seyircinin önünde hazırlık sürecini tamamlamışlardır. Bu hazırlık süreciyle eser, bir gece önce kulüpte olanların yer aldığı filmle başladığında, 1. Perde 1. Sahne’de oynayan aktörler için o gecenin öncesinin tepkileri hazır olmuştur.

Diğer sahneler için, prova sürecinde çalışılan seçimler Eric Morris ‘Sistemi’nde yer alan yedi asal zorunluluk üzerinden ve eserin belleklerde o an yaşanıyor muşçasına olması noktasından karşılık bulmuştur. İşçilik sürecinde provalarda, gösteriden önce ve gösteri sırasında kullanılan ve tezde

⁹⁹ Bkz. (94), MORRİS, 59,65; 22,23-28,36-43-54-71,72-86,88-97-101,102-189-193-78.

tanımlanan 22 seçim yolu şunlardır: Mevcut olan uyarıcılar, ön bilgi, duyu hafızası, duyu hafızası, hayali monolog, hayali diyalog, yükleme, seçici vurgu, provoke eden sözcükler, yaratıcı manipülasyon, yaratıcı manipülasyon kullanarak hayali monolog, inanabilirlik, monolog paylaşımı, imgeleme, parçalanmış imgeler, parçalanmış imgelerin görselleştirilmesi, duyuusal öneri, hayal etme, yaratıcı hayal etme, alt kişilikler, dışsal, iç monolog.

Çekimi yapılan filmlerden Guernica tablosunun içine yansıtılmış olanlar ve yine tablonun içine yansıtılan canlı çekimin realizasyonunda yönetmenin belirlediği/uyguladığı dramatik öge ve seçimler özetle şöyle ifade edilebilir: İlk oyunda ön oyun sonrası Rudy'nin salondaki kanepede uyuması seyirci tarafından karanlıkta ama görünür haldedir. Metinde Perde 1 Sahne 1'de Rudy tarafından betimlenen ve bir gece önce kulüpte yaşanan süreç, Rudy kanepede uyurken film olarak salonda asılı duran Guernica tablosunun içine yansıtılmış ve seyirciye Rudy'nin rüyası olarak anlatılmıştır. Film kullanımını gerekli kılan öğelerin başında, ana karakter Max'in geceyi hatırlamaması ve bu durumun sürekli tekrar etmesi gelmektedir. Max'in hatırlamaması, partneri Rudy'yi psikolojik açıdan zora sokmaktadır. Bu durum bilinçaltına yerleşmiştir ve rüyalarını bile meşgul etmektedir. Metinde, Rudy'nin halini betimlemede zorlanması ve bu zorlanmanın görsel açıdan seyirciye tanımlanması gerekliliği de film kullanımını desteklemiştir. Ayrıca, bahsi geçen kulübün nasıl bir yer olduğunun ve atmosferinin seyirciye görsel olarak tanımlanması ihtiyacı, filmle anlatımı adeta zorunlu kılmıştır: O gece neler yaşanmıştır ki Perde 1 Sahne 1'de Rudy ve Max'in evi SS subayı tarafından basılmış ve Wolf boğazından kesilerek öldürülmüştür? Aslında yaşanan bu olayın karakterlerin sandığı gibi Max'in karıştığı kavgayla hiç ilgisi yoktur. Kulüpte her zamanki eğlence vardır ve dansçı olarak çalışan Rudy, şovunu bitirmiş, orada eğlenen Max'i aramaya başlamıştır...

Sahneyi filme almak için Asmalımescit'teki Off Pera adlı kulüp mekân olarak belirlenmiştir. Bu seçimde, mekânın çekime elverişli olmasının yanı sıra mimarisinin ve atmosferinin oyuna uygunluğu ve aktörleri dramatik açıdan

etkileyeceği öngörüsü etkili olmuştur. Off Pera'nın açılış gösterilerinden birinde dragqueen'lerin yaptığı şovun da Rudy'nin betimlemesine katkı sağlayacağı belirlenenek, şov da filme dahil edilmiştir. Kulübün oyunda sözü edilen partideki kalabalık müşterisi, MSGSÜ İstanbul Devlet Konservatuvarı Tiyatro Ana Sanat Dalı'nda oyunculuk eğitimi gören büyük bir öğrenci topluluğu tarafından canlandırılmıştır. Şovları da filme dahil edilen dragqueen'lerin görkemli görüntüsünün, müşterileri oynayan toplulukla tezat oluşturmaması açısından, figürasyonun kostüm, saç ve makyaj seçimlerinde avangard bir tarz belirlenmiş ve uygulanmıştır. Film sahnesi bir rüyayı yansıtmaktadır. Bu nedenle, mekânda kaydedilen ses (ortam sesi ve dj'in çalması için seçilen müzik) filmde doğrudan kullanılmamıştır. Bunun yerine, görüntüler, Nurkan Renda'nın bestelediği ilk oyunun ana müzik teması 'Streets of Berlin' parçası eşliğinde, müziğe uyumlu olarak kurgulanmıştır. Benzer biçimde, aydınlatma da dramatik anlatıma katkı sağlamaktadır: Kulübün yarı karanlık atmosferi, bu karanlıkta patlayan renkli disko ışıkları hem çekim atmosferini etkilemiş hem de Rudy karakterinin mutsuzluğuna zıt bir görsel etki oluşturmuştur. Hem genel hem de orta ölçekli planlarla, Rudy dışında herkesin eğlendiği ve dans ettiği gösterilmiştir. Bu şekilde Rudy karakteri giderek daha yalnız ve ötekileşen bir anlatımla sunulmuştur. Öncelikle iki kamerayla aynı anda genel atmosferin çekimi yapılmış, daha sonra Rudy'nin bakış açısından ve kimi zaman Rudy de dahil edilerek tek kamerayla çekimler sürdürülmüştür. Ali Betil'in kullandığı kamera, elde ve hareketlidir. Bu seçimin amacı, kameranın fonda eğlenen, dans eden, kavga eden kişilere dahil edilmesi isteğidir. Aksiyonel sahnelerin, sanki orada görünmez bir kamera varmış ve anlatıya kanıt oluşturacak gerçek görüntüleri kaydetmiş gibi algılanmasına çalışılmıştır. Bu çekim şekli, kulübün karakterlerimiz için güvenli bir alan olmadığını, kulüp sahibi Greta'nın onları SS subaylarına ihbar edeceğini sezdirmek için seçilmiştir. Kalabalık içinde Max'i arayan Rudy'nin tekli çekimleri genel ve yakın ölçekte, işini bitirdiği ve Max'le eve gitme arzusu ön planda tutularak; Max'in herkesle fiziksel temasta olduğu, Rudy'ninse eğlenmeyi reddettiği çatışması gösterilerek yapılmıştır. Max'in asker üniformalı Wolf'la birbirlerine bedenen yaklaşımları sırasında onları gören Rudy, arka fonda bırakılarak

ötekileştirme ögesi tekrar kullanılmıştır. Max ve Wolf karakterlerinin, ikili bel ve yakın planlarla kimseyi umursamaz şekilde öpüşmelerine karşılık Rudy'nin onlara bakışı ve üzüntüsü tekli yakın çekimlerle verilmiştir. Arka fonda devam eden eğlence, çıkan kavganın Max ve Wolf üzerinden anlatımıyla kesilmiş, yumruk yiyen Max'e uzaktan erişemeyen Rudy'nin bir fon gibi kalışı, Wolf tarafından yerden kaldırılan Max'in eğlenen kalabalığın arasından geçerek kulüpten çıkarken Rudy'i de alması, yakın planlarla ikili, üçlü ve fonda eğlenen insanların görünürlüğü minimumda tutularak Rudy'nin Max'i korumaya çalışan tavrıyla sonlandırılmıştır.

Perde 1 Sahne 2, metinde Greta'nın kulübündeki soyunma odasında geçer. Greta'yı görmeye gelen Max ve Rudy de soyunma odasındadır. Filmde bu sahne, Greta'nın tek başına yakın, bel ve omuz planda Max ve Rudy ile konuşuyormuşçasına kameraya bakarak konuşması ile gerçekleştirilmiştir. Bu anlatımın seçilme nedeni, Greta'nın eyleminin sadece karakterlere değil, seyirciye de tehditkar ve ifşa edici tarafının bulunmasıdır. Burada, yakın çekimle tüm mimiklerin görüneceği ve sinematografik olarak gerçekliğin bütün açıklığıyla ortaya konabileceği fikriyle hareket edilmiştir. Kulüp sahibi Greta karakterinin, Max ve Rudy'nin ikamet ettikleri adresi ihbar ettiğinin iki karakter tarafından Greta'nın kendisinden öğrenilmesi ve iktidarı temsil eden Greta'nın eşcinsel tercihinin saklayarak -bir kadınla evli ve çocuklu olması sebebiyle- bu halinin kabul edilebilecek biçiminin "SS'lerle oyun oynanmaz" sözleriyle deşifre edilmesi bir tanık ve ifşa eden gibi gösteride sahnelenmesi isteğiyle Greta karakteri tek başına filme çekilmiştir. İlk oyunda diyalog olan anlatım, filmde monolog şeklinde seyirciye bakarak gerçekleştirilir. Çünkü Greta, ihbar ederken karakterleri haberdar etmemiştir. Ya da ifşası sırasında ne söyleyecekleri umurunda değildir ve onlar karşısında olmasalar da olur. Max ve Rudy üzerinden benzeri kişilere hem bir gece önce yaşananlarla alakalı detaylı bilgi verir hem de eğer saklı kalmaz ve homoseksüel olduklarını gösterirlerse eşcinselleri güvende tutan Rohm'un Hitler tarafından öldürülmesiyle artık affedilmeyeceklerini açık eder. Filmde, Greta'nın zaman zaman hareketsiz ve konuşmadan durduğu yerler vardır. Bu anlatım, bir gece

önce Max'in kulüpte çıkardığı kavganın değil, tarihte uzun bıçak gecesi diye anılan eşcinsellerin katledilmesi ve diğer eşcinsellerin de teker teker bulunup toplama kamplarına gönderilecek olmasının sessizlik ve durağanlıkla resmedilmesidir.

Perde 1 Sahne 4'te Max ve Rudy karakterleri ormanda tutuklandıklarında sahne kararır ve Führer'in Alman halkı tarafından alkışlanarak karşılanan konuşmaları, katıldığı törenlerden ve toplama kamplarından görüntüler Nurkan Renda'nın yaptığı müzik çalışmasına göre kurgulanmış şekilde, Guernica tablosunun içine projekte edilerek gösterilir. Bu sırada seyirci, tarihte bunların gerçekten yaşandığı hatırlatılmak amacıyla tam karanlıkta bırakılmaktadır. Bu görüntülerin sonunda, Guernica tablosunun içinde başka bir film, bu sefer canlı olarak yansıtılan görüntü ve ses oynamaya başlar. Seyirciye canlı görüntüyle; kulis yan odasında kurulan bir mikrofon ve odanın tavanına yerleştirilen bir kamera ile karakterlerin sorgu sahnesi (sahne 5) gösterilmektedir. Bu şekilde seyircinin olaya sessizce tanıklık etmesi sağlanır. Tren vagonu olarak konumlandırılan bu mekânda soruşturmayı yapan subay dışında, Max, Rudy ve bir kişiyi daha görürüz, Horst. Gözlükleri olması sebebiyle Subay tarafından Rudy 'entel' olarak etiketlenir. Gözlükleri alınır. Üstüne basarak gözlüklerini kırması Rudy'den, subay tarafından istenir: "Ez onları". Rudy, gözlüklerinin üstüne basar. Subay tarafından odadan çıkartılıp yan odadaki soruşturma alanına alınır. Orada ona işkence yapıldığının seslerini duyarız. Rudy çığlık atmaktadır. Diğer odada bulunan Max de sesleri duymaktadır. Horst kendisini uyarır, "Kımıldama. Ona yardım edemezsin." Max sayıklamaktadır: "Bunlar olmuyor." Horst, "oluyor" der. Dachau'ya götürüldüklerini Horst'tan öğrenir. Daha önce de oraya nakledilmişti Horst, bir propaganda filmi için Köln'e götürülmüş tekrar Dachau'ya dönmüştür. Rudy'nin çığlıkları devam eder. "Hiç şansı yoktu. Gözlükleri vardı." Seyirci sorgu sahnesine ses ve kamera üzerinden tanıklık ettiği için gergindir. Seyirciyi germek ve yaşananlardan kolay kolay kaçamayacağını, bütün bunların kameralarla, ses kayıtlarıyla belgelendiğini anlatmak temel amaçtır. Sahne 5'in gerçekleştirilmesinde aktörler için en fazla

dikkat edilmesi gereken teknik unsur, kamera kadraji dışına çıkmamak ve mikrofondan uzaklaşmamaktır. Rudy'nin işkence gördüğü odaya mikrofon ve kamera yerleştirilmemiştir. Çıplak hayat üzerine uygulanan şiddet, sadece ses karşılığıyla, çıplak olarak seyirci ve diğer aktörler tarafından işitilir kılınmıştır.

Her oyunda yönetmen mesafe koyma/mesafeyi kaldırma olgusuyla alana ve karakterlere yaklaşmaktadır. Böyle yakınlaştıkça yakındaki ötekiler, ayrıcalıklı ötekiler olur. Aktörler oyun içinde çeşitli tuzaklara düşebilirler; örneğin belirli duygusal tepkileri bekleyebilir veya daha önceden seyircinin verdiği tepkiden hoşlanmaları nedeniyle aynı oyunu tekrar edebilirler. Bu ve benzeri nedenlerle otomatikleşen, ezbere, anda olmayan zihinsel karşılıklar verebilirler. Aktörleri Gösteri Fütursuzluğunu yaşama zevkinden alıkoyan bu tür durumları yönetmen tespit etmiş ve aktörlere tuzakları açıklamıştır. Dört sezon oynamış olan bu eserde oyuncu zorunluluğu yerine getirmek üzere kendini belli bir duygusal baskıya sokup an'a dönmeyi ve oradan tekrar seçimine bağlanmayı unutmuşsa baskılama gerçekleştiğinden "beceremediği" hissine kapılarak daha fazla baskılama uygulayabilmiştir. Bu durumda kendisinin durumun farkında olması yeterli kılınmıştır. Aktör, içinden yapacağı kişisel envanter çalışması ve anbean tepkilerin ifadesiyle fütursuzlaşmıştır. Böyle yapmayıp, yerine bir şey koymaya çalıştığında ise kendisini işin ucunu bırakma eğiliminde yakalamıştır. Kendisini baskılayarak oynamaya devam etse ne olacağının artık bilincindedir. Eric Morris'in deyiimiyle bu tavır, "Salgın halini alan bir rahatlık durumunu oluşturur. Bu rahatlık durumu gösterinin çöpe gitmesine sebep olur."¹⁰⁰ Oysa Bent oyununda hiçbir şey çöpe gitmemiştir.

¹⁰⁰ Eric MORRIS, **Fütursuz Oyunculuk**, Çev. İpek Bilgin, 63

4. SONUÇ

Bu tez, 'D22 Tiyatrosu' kuruluş ilk oyunu olan 'Bent'in, günümüz İstanbul sahnelerinde 'aktörlerin' önemsenmesi ve onların enstrümanlarının (kendileri) oynadıkları roller için (işçilik) gelebilecekleri en mükemmel seviyeye yöntemsel olarak (Eric Morris 'Sistem') yönetmenleri tarafından çalıştırılmalarına ağırlık vermiştir. Sistemde yer alan 'Fütursuz oyunculuk' yönetmenin oyunu sahnelerken vurgu yaptığı temel kavramdır. 'Fütursuzluk' kavramı bir düşünme yöntemi olarak kabul edildiğinde aktörün bu kavramı içselleştirebilmesi için özgürleşmesi gerekmektedir. Özgürleşmesi sağlanmaz ise fütursuz oynaması da sağlanamaz. Her aktörün kendine göre engelleri vardır. Bloke olan zihinsel alanlar aşılmaz ise aktör gerçekliği de deneyimleyemez.

Eğitim, prova ve gösteri döneminde aktörlerin ele alması gereken iki alan vardı; Etkin bir şekilde etkilenememek ve hissettiklerini özgürce ifade edememektir. Eric Morris'le yapılan mülakatta dediği gibi, "Bütün aktörlerin problemleri bu alanlardan kaynaklanır: Aktörün etkin bir biçimde etkilenmesini engelleyen savunmasızlık halinin yoksunluğu ile kitlenmeler ve hissedilenleri anlık düzlemde dürtüsel olarak ifade edememe. Bazı aktörler etkilenme alanlarında kitlenmelere sahipken bazıları etkin bir biçimde etkilenebilir durumda fakat ifade alanında kitlenmelere sahip. Çoğu aktörün her iki alanda da kitlenmeleri var." Bazı görüşlere göre Eric Morris 'Sistem'in, Stanislavski 'Sistem'in ötesine geçme sebebi aktörlerin kitlenmelerine karşılık yedi yüz egzersiz geliştirmiş olmasıdır.

'Bent' oyunu enstrüman çalışmasında aktörler yedi yüz egzersizden beş yıl süresince (eğitim süreci dahil) altmışa yakınına deneyimlemiştir. Eric Morris 'Sistem' kullanılarak eseri yedi asal zorunluluğu ile incelemiş olmak yine metot oyunculuğunda var olmayan bir durumdur. Eric Morris'in mülakatta dediği gibi, "Strasberg seçimlere değinmiş olsa da fakat seçim kendi yaşam tecrübelerinizden herhangi bir şeydi...Lee Strasberg'den aldığım 'Duyu

Hafızası' ve Stanislavski'den aldığım 'Duygu Hafızası' ile yalnızca iki seçim yolum vardı ve şimdi yirmi dokuz tane benim yarattığım seçim yolu daha var. Bunları ben yarattım, Metot'un herhangi bir yerinde böyle bir şey yoktu." 'Bent' oyunu işçilik çalışmasında aktörler otuz bir seçim yolundan yirmi iki tanesini deneyimlemiştir. Seçim olarak var olan mekân önem kazanmıştır. Mekân olarak Galata Hamursuz Fırını kullanılmıştır. Tiyatronun mekân sanatı olduğuna inanan yönetmenin ilk oyuna uygunluğu sebebiyle seçeneklerden biri olarak sunulanlar arasında kabul ettiği yerde prova süresi dahil gösteriyle birlikte dört yıl geçirilmiştir. D22 Tiyatrosu sahibi aktörler dört yıl zarfında bu alanı kendilerininmiş gibi benimsemişler, sadece 'Bent' oyunu değil bir çok prodüksiyon ve etkinlik gerçekleştirmişlerdir. Oyuncu ahlakının önemsendiği bu dört yıl içinde 'Bent' oyununda zor olan başarılmış, oyuncular yeteneklerini seyirciyi sömürürcesine kendilerine hayran bırakmayı tercihlemeyerek yaratıcılıklarını karakterlerin zorunluluklarını oluş halinden çıkmadan yerine getirmiş, teşhircilik ve abartıdan uzak bir seyirlikle oyunu etik kılmışlardır.

Mevcut olan uyarıcılar arasında yer alan Hamursuz Fırını dışında, filmde seçim olarak kullanılan bir başka mekân Asmalımescit no:14a'da o dönem (2012-2013) ikamet eden kulüp 'Off Pera' dır. İlk oyunda Greta'nın kulübünde geçen Rudy'nin bahsettiği gece, film olarak Rudy'nin gecenin etkisinde kalarak gördüğü rüya olarak seyirci karşısına çıkar. Bu mekân seçiminde, mekânın çekime elverişli olmasının yanı sıra mimarisinin ve atmosferinin oyuna uygunluğu ve aktörleri dramatik açıdan etkileyeceği öngörüsü etkili olmuştur. Off Pera'nın açılış gösterilerinden birinde dragqueen'lerin yaptığı şovun da Rudy'nin betimlemesine katkı sağlayacağı belirlenenek, şov da filme dahil edilmiştir. Kişi-kişilere yönelik seçimlerinde ilk oyunda yer alan yedi aktör mevcut uyaran olarak birbirlerini kullandıkları gibi seçim yollarından hayali monolog, yükleme, hayali diyalog, yaratıcı manipülasyon kullanarak hayali monolog, monolog paylaşımı, alt kişilikler, dışsal, duyu ve duygusal hafıza, imgelemeyi tercihleyerek de kişi ve kişilere ulaşmışlardır. Gösterinin yapıldığı asal alanda var olan seyirci de aktörlerin eserin zorunluluklarını yerine getirmesinde yardımcı olmuştur. Filmde yer alan

kulüp sahnesinde sözü edilen partideki kalabalık müşterisi, MSGSÜ İstanbul Devlet Konservatuvarı Tiyatro Ana Sanat Dalı'nda oyunculuk eğitimi gören büyük bir öğrenci topluluğu tarafından canlandırılmış, onlar da aktörlerin var olan seçimleri arasında kişi ve kişiler olarak yer almıştır.

Tezde yer alan Fütursuz oyunculuk: Felsefi fütursuzlukta enstrüman işçilik ve oluş halinin sosyolojik kuram ve kavramlarla ilişkisine Erwing Goffman üzerinden bakıldığında, her türlü toplumsal alan, etkileşim üzerinden Goffman'a göre incelenebilir olduğundan ve bu incelemeyi 'dramaturji' tanımlamasıyla yaptığından, bu tanımlı yaparken 'rol yapmak' üzerinden bireyin kendisini sunumu gerçekleşir. İlk oyun çalışma dönemi boyunca Eric Morris 'Sistem' de enstrüman, bütün bu rollere, en gerçek yerden yani kendinden karşılık verdiği için (dışsal çalışmanın içsel kısmı haricinde) ve aktörlerin 'aktör' olmaları sebebiyle rol yapmamaları, oldukları karakterin etkileşimlerini performans üzerinden değil gerçeklik üzerinden, üstelik karakterin gerçekliği, mekân, kişi ve objelerle ilişkisi üzerinden irdelenmiştir. 'Bent' ilk oyununa dair zorunlulukları yerine getirmek için, mekân olarak yine Goffman'ın kavramlarından dramaturji deyiş bırakmadığı bir yerde bireyin benliğini tamamıyla dönüştürecek başka bir kavram 'Total kurumlar' dan toplama kampı seçildiği için, 'Galata Hamursuz Fırını' prova ve gösteri alanı olarak belirlenmiştir. İşbirlikçiler, total kurumun böl, parçala, yönet stratejisinin bir ürünüdür. Eserin realizasyonunda bu duruma atfedilen seçim kişi ve mekân değil bir objedir. Yönetmenin dekorun bir parçası olarak kullanmak istediği Pablo Picasso tarafından yapılmış olan 'Guernica' tablosu obje olarak kullanılmıştır. Tablonun aslı Reina Sophia müzesi-Madrid'dedir. Bu tablonun ziyaretini gerçekleştirmek üzere Reina Sophia müzesine giden yönetmen, bireysel ya da kolektif özgürlüğün tehdit altında olduğu, savaş ve şiddetin yeniden yaşandığı yerleri bir imge olarak sahnelemede kullanmak istemesi sebebiyle bu kocaman gri renkteki eserin röprodüksiyonunu aynı zamanda oyuncular için seçim olarak değerlendirebilecekleri, hikayesi olan bir obje halinde kullanmak üzere inceleme gerçekleştirmiştir. Bu inceleme gerçekleşirken, bu sefer de Guernica'nın sahnede sadece bir dekor ya da

oyuncuların kullanacakları bir var olan seçim olmasının yanı sıra eserin özgürleşmesi ve demokratikleşmesi, bir görüntü ve dil haline gelmesini sağlamak için üstüne projeksiyonla yansıtılacak videolar da hazır hale getirilmiştir. Tablo, gerçekte reelinde olduğu gibi 3,493 cm yükseklik ve 7,766 cm genişlikle sahne tasarımını gerçekleştiren Barış Dinçel tarafından alana yerleştirilmiştir. 26 Nisan 1937’de beş bin nüfuslu Guernica’nın bombalanması, İspanya iç savaşının neden olduğu vahşete tanıklık eden ve İkinci Dünya Savaşı’nda olacıklara dair bir ön uyarı olan dev bir poster olarak Picasso tarafından tasarlanan bu tablo aktörler tarafından ön bilgi olarak çalışılmış, yine işçilik çalışmasında var olan seçim yollarından yaratıcı hayaletme ile duygusal bir bağ kurmaları sağlanmıştır.

Kasım 2012’de İstanbul ili, Beyoğlu ilçesi, Küçük Bayram Sokak ‘The Hall’ isimli mekânda ilk prova dönemi başlamasıyla, mekânın aktörler üzerindeki etkisine bakılmış, mekânın ötekileştirilmeyi yaşayan seks işçisi trans bireylerin arasında aynı sokakta yer alması sebebiyle deneyimsel aktörler olmalarını sağlamak için var olan alan eserdeki zorunluluklara (gözetlenme, denetim altında tutulma...) gözlemlemek için uygun bulunmuştur. Gözlemleme dışarıdan aktörler içeriden yönetmen tarafından gerçekleşmiş bu çalışma sırasında alan, bizzat trans bireyler tarafından korunmuştur. Korunmaya ihtiyaç duyulma sebebi eserdeki karakterlerin de korunmaya ihtiyacından kaynaklıdır. Kendileri gözetlenenler, ‘gözetlenme’ ihtimali olan oyundaki karakterleri -gerçek yaşamda oyuncu olan kişileri- korumuştur. Küçük Bayram sokakta çalışan seks işçileri sistematik olarak kontrol altında tutulduklarından Foucault’nun hapishanede panoptikon benzetmesindeki gibidir. Bir oda içerisinde Romen bir gözetmen kadın tarafından denetimin sağlandığı bu alanlardan bir tanesinde on sekiz saat çalıştırılmış, konuşmaya bile hali olmayan trans bireyin vücudu titremeye tepki verir. Seks işçisi trans bireyin gözetlenmesi sebebiyle davranışlarını düzenlemeye çalışması gerekir. Titremeyi kesmesi, bedenin tekrardan arzu edilir ve zorunlulukları yerine getirir hale gelmesi gerekir. Bütünü gözetlemek anlamını taşıyan Foucault’nun panoptikon kavramı ve hapishanede panoptikon benzetmesi bu verdiğim

örnek ile doğrudan ilişkilidir. Biyoiktidarın hedefi insanın politik yaşamı değil, çıplak hayatıdır. Bu kavramda, insan, siyasetin nesnesidir. Öznesi değil. Aktörlerin bu kavramı anlaması için seçilmiş alan dolayısıyla bağlama göre isabetli bir seçimdir. Foucault'nun itaatkar bedenler tanımı için seçim olarak kişi kullanılmış, bu kişiye ulaşma biçimi (seçim yolu) de, Eric Morris 'Sistem' de işçilik kapsamında yer alan mega seçim yollarından dışsallar üzerinden gerçekleştirilmiştir. Yüzbaşı karakteri için aktör (Sercan Sungur) Adolf Hitler üzerinden çalıştırılmıştır. Bu seçim yolunda hayvanlarla ya da nesnelerle çalışmanın farkı insan davranışına tercüme edilmesine ihtiyaç duyulmamasıdır. Hitler'in genel ritmi, bedenindeki merkezi tanımlamak için aktörün kendi ön merkezini, ikincil merkezini, ağırlık, denge ve güç merkezlerini tanımlaması gerekir. Uyumlu ve zıtlaşan alanlarını, bireye yönelik özgü tavırlarını öncelikle kendinde deşifre etmelidir. Çalışmada öncelikle aktörün kendi beden deşifresi ardından izlenen Hitler'e dair videolar üzerinden o kişiye dair tanımlamaları aktörün bedenine yerleştirilme işlemi başlatılmıştır. Böylelikle aktörün bedenine uyarılama yapıp fiziksel enstrümanda tamamıyla değişim gerçekleşir. Var olan kişi üzerinden çalışmak videodan bakarak çalışma kadar zahmetli olmaz. Hitler gibi çokça video ve ses kaydı mevcut olan kişiyi aktör çalışırken özellikle kendine özgü uyumlu ve zıtlaşan ritimlerini yakalamakla alakalı zahmetli bir süreçten geçmemiştir. Zahmetli olan alınan örnek açısından, dışsal çalışmada, bedeni bileşenlerine ayırmak ve hepsini tek tek çalışmak sonra bütün halinde görebilmek olmuştur. Bu dışsal çalışma Sercan Sungur'un oynadığı karakterlerde içselleştirilmiş, bunun içinde Eric Morris 'Sistem' de işçilik çalışmasında yer alan, kaynağı arketipler üzerine kuramsal çalışmalar yapmış olan Carl Gustav Jung'a ait mega seçim yollarından alt kişilikler'den şeytani-iblis taraf aktörde ortaya çıkarılmıştır. Bu çalışmada aktör öncelikle bastırdığı, onay görmeyeceğini düşündüğü belirli bir duygu durumuna sokulur, bu durum gerçekleştirdiği karakterin zorunlulukları olan gereklilikler üzerinden kendi hayatındaki karşılıklarına odaklanmasını da gerekli kılar. Ortaya çıkan duygunun bilincinde olması için çağrışımların ve fantezilerin ayrımı yapılması adına araya yardımcı araçlar iliştilir. Bunlar duyusal etmenler olmalıdır ki çalışan aktörün opera geçmişi sebebiyle aldığı

eğitim süreçleri, sesini kullanma biçimi, bildiği bir arya, bir aryaı dinlemesi üzerinden kullanılmıştır. Resim yapması ki bu çalışılan dışsal kişinin (Hitler) bir uğraşı olan araçlardandır. Buradaki amaç aktörün yarattığı ilk duygu durumundan kopmadan çağrışımları ve fantezileri özgürce ifade etmesidir. Aktörün unuttuğu ve tekrar hatırlamaya başladığı kendi 'öteki' sesinin üzerinden bu cümlelerin anlamlı hale gelebilmesi süreci kolaylaştırıcı (yönetmen) tarafından sabırla gözlenip, notlandırılmıştır. Bu süreç üretilikten ve somut hale getirildikten sonra istenildiğinde çıkabilecek biçimiyle enerji, bilinçli bir şekilde ilk oyundaki sahneler üzerinden başkasının sözlerine (Martin Sherman) sanki kendi sözleriymiş gibi bedenlenip, sesi haline getirilmiştir. Ses çalışması tamamıyla aktörün bu çalışmalar süresince kendinden çıkan, yok sayılan, bir opera şarkıcısının sesidir. Sadece arya formunda değildir. Unuttuğu 'öteki' sesin iyice duyulur hale gelmesi için konuşma formunda tekrar tekrar hatırlanması sağlanır. Bilinçli ve bilinçdışı yaratımın birleşmesiyle ortaya çıkan bu ses ve beden üç buçuk sezon oynayan aktörün, ilk oyunda her temsil aksatılmadan duyurmak istediği ses gerçekleştirilmiştir. Eğitim, provalar ve temsiller sonrası enerjinin aktörü terk etmesi için öncelikle uygulanan egzersizler Eric Morris 'Sistem' de yer alan muhteşem üçlü terk etme, boşaltım ve şeytan çıkarma çalışmalarından terk etme'dir. Terk etme, aktörün rahat edeceği bir zemin üzerinde sırt üstü yatıp bağırarak sesli ve fiziksel olarak bedenini havayı yumruklarcasına sağa sola sallamasıyla gerçekleşir. İçsel ve dışsal çalışma sürecini terk edişi temsil eder. Daha sonra aktör hiçbir yorumda bulunmadan yarattığı enerjinin geçtiği alanlara (sahne) objektif bir noktadan bakar. Bu egzersizler tamamlandığında aktör normal yaşantısına devam edebilmiştir.

Tezde bir oyunculuk sistemi, sahnelenmiş bir oyun üzerinden yukarıdaki kavramlar ve kuramlar ışığında irdelenmiştir. Özgün bir yöntem ele alınmış ve bunun ışığında Bent oyunu sahnelenmiştir. Oyunda yalnız insanlık tarihi açısından değil, aynı zamanda tiyatrunun sosyal tarihe eleştirel bakış açısını yansıtması Hannah Arendt'in 'Kötülüğün sıradanlığı' kavramsallaştırması ile

özetlenebilir.¹⁰¹ Paradoksal olarak oyunda izlenen bu ‘kabulleniş’, Eric Morris ‘Sistem’ bağlamında Foucaultcu bağlamda mani ve melankoli gibi duygularla yüklü ‘rolün’ oyuncunun üstüne çıkıp, onun sıradanlaşmama olanaklarını araması sağlanmıştır.¹⁰² Farklı karakterlerde gördüğümüz melankoli dünyası nemli, ağır ve soğuk iken, manininki kuru, kavrulmuş, şiddet ve kırılmalığı birleştirmiştir. Mani ve melankoli gibi ağır ve yoğun duygularla örölmüş metinde oyuncunun farklı bir yöntemi öğrenmesi ve uygulaması gerçekleştirilmiştir.



¹⁰¹ Arendt HANNAH, **Eichman İn Jerusalem: A Report On The Banality Of Evil.**

¹⁰² Michel FOUCAULT, **Madness and Civilization**, 117-158.

EK – 1 : AFİŞ



Fotoğraf; Mehmet Turgut. Afış tasarımı; Berkcan Okar, 2013



Fotoğraf; Mehmet Turgut. Afiş tasarımı; Berkcan Okar, 2013

EK – 2 : RÖPORTAJ

“LGBT BENT’İ MELTEM CUMBUL İLE BİR KONUŞMA” (Merve Kültepe, Duvar dergisi 2014, sayı: 14/ Mayıs-Haziran)

Savaş travması yaşayan insanlar ve ötekileştirilen gruplarla çalışan bir psikolog olarak, beni derinden etkileyen, insanın en zor koşullarda dahi yaşamaya olan eğilimi olmuştur. Baskı karşısında, en çok normatif yapının dışına itilen gruplar etkilenir. Ötekileştirilen bireyler, tıpkı koşulsuz sevgiyi alamayan ve nefret ortamında büyütülen çocuklar gibi, öncelikle kendilerinde bir sorun olduğuna inandırılırlar ve üvey evlat muamelesi görürler. LGBT+ bireyler hem fiziksel hem psikolojik hem de toplumsal birçok tehditle karşılaşarak, ötekileştirilen, normal bir yönelimin bedelini en ağır şekilde ödeyen gruplardır. Can güvenlikleri yoktur. Sağlık kurumlarında bir ucube gibi karşılanırlar. İş bulma olanakları sınırlıdır. Psikolojik olarak eşcinsellik normal kabul edilse de toplumsal bir norm olarak kabul görememiştir. Sadece heteroseksüelliğin değil heteroseksüel aşkın dışında bir aşk tanımayan toplum, tüm eşcinsel ilişkiye ve aşka zulmetme eğilimindedir.

İnsan beyninin, hayata geldiğimiz ilk yıllarda çok masum bir şekilde başlayan kategorize ederek öğrenme, kendinden farklı olanı tanıyarak bir kimlik oluşturma, bu yolla ‘biz’ düşüncesini içselleştirerek bir aidiyet duygusu kazanma eğiliminin; zihinsel olgunluğa ulaşıldıkça hem bireyiçi hem bireylerarası bağlamda bütüncül bir kavrama doğru evrilmesi gerekir. Fakat ne yazık ki biz çocuk kalmış bir toplumuz. Bu bir varlık sorunudur. Ötekileştirmekten de vahimi tekleştirerek, “bana benzemiyorsan anormalsin, seninle ortak hiçbir yanım olamaz” algısına kapılmaktır. Zihinsel olgunluğa ulaştıkça, geliştirmesi gereken bütüncül bakış açısına erişemeyen insanlar, yani kendini yaratamayanlar, ötekileştirmekle elde etmiş olduğu kendilik algısına sığınırırlar. Bu da masum bir öğrenme yolundan çıkıp, zulmetmeye yönelik bir tavra neden olur. Bu tavrın en masum hali görmezden gelmektir. Ama eşcinselleri hiç yerine koyma durumu da bir mesaj taşır: Siz

yoksunuz! Oysa toplum olarak çemberin dışına ittiklerimiz, bizi de yarımlaştırırlar.

Güncelde bakarsak, sırf cinsel eğiliminden dolayı öldürülen, işkence gören, iş bulamayan, sosyal gruplara dilediği gibi karışamayan, hatta en doğal hakkı olan bağlanma/sevme eğilimini bile gizlemek zorunda kalan bireyler hiç de azımsanacak sayıda değil. Oysa, illa bir sorun aranacaksa, bu derecede ötekileştirmek, yani homofobi, psikolojik bir sorundur. Bu insanlar ne kendi içlerindeki, ne de çevrelerindeki farklılıklara tahammül edebilirler. Dolayısıyla varoluşlarını oluşturan onlarca rengi keşfedemeyerek, içsel potansiyellerini gerçekleştirmekten uzaklaştıkları gibi, ötekileştirdikleri grupları da tanıyamaz, çemberi yarım bırakmaya toplumu mahkum ederler. Gücü elinde bulunduran grupların bu tekçi ve otoriter yapısı, kendisini merkezin tanımladığı ve aslında bir dayatmadan ibaret olan profilin dışında gören kitleler için tahmin edilemez seviyede zorluklar yaratır. Psikolog olmaya gerek yok, yalnızca insan olarak, insan haklarına hassasiyeti olan bireyler olarak bakıldığında, akıllara şu sorunun gelmemesi mümkün değil: Hangi hakla, “normal”i yalnızca çoğunluk tarafından kabul edilen şeyler olarak görüp, bu insanlara hayatı dar edebiliyoruz?

Öte yandan son derece yavaş da olsa, olumlu ilerlemeler gerçekleşmekte. LGBT+ bunun güncellenmesi lazım yeni kısaltma eklediler bireylere yerel seçim hakkı tanınması, LGBT+ protokolünün belediyelere sunulması ve kimi belediyelerce kabul edilmesi, sanat alanında bu konuda duyarlı olmaya çağıran eserlerin yaratılması, tiyatro oyunlarının oynanması, bunlardan birkaçı. Bent, yönetmeni ve oyuncularıyla bu duyarlılığı omuzlarında taşıyan oyunların başında geliyor. Martin Sherman’ın kaleminden çıkıp Meltem Cumbul’un yönettiği, Mesut Özkeçeci tarafından Türkçe’ye kazandırılan Bent, D22’de sahneleniyor. Nazi Almanyası’nda Yahudilerin yanı sıra ötekileştirilen eşcinsellerin nasıl zorluklar yaşadığını anlatan sıkı bir hikaye Bent. Nazi kampında, sarı yıldızla “etiketlenen” Yahudilerden bile daha alt konumda olan pembe üçgenli eşcinsellerin varoluş savaşına tanıklık ettiriyor

izleyiciyi. Bu anlamda seyirciye kendi varoluşunu ve toplumsal koşulları sorgulatmayı başarıyor.

Oyun Eric Morris tekniğiyle başlıyor. Yani her bir oyuncu tam o anda neler hissettiğine odaklanıyor ve onları paylaşıyor. Sahnede bir metin yaratığı değil, bir “oluş” hali seyretmek, seyircileri oyunun içine çeken bir durum. Bunun yanı sıra psikolojik olarak bakıldığında, duygular gündelik hayatın koşuşturmasında ve sistemin bireyi otomatikleştirmesi vesilesiyle hiç farkına varılmadan atlanır. Bu durum insanın kendine yabancılaşmasına giden bir süreç yaratır. Duyguları tanımak insanın kendini bütünüyle tanımasını, kabul etmesini ve tam o ana odaklanmayı sağlar, ki bu alternatif bir terapi tekniği olarak da kullanılır. Farkındalık kabule giden bir yol yaratır. Kendinin bütünüyle farkına varan birey, gelecek kaygılarından ve geçmiş pişmanlıklarından kurtulmaya başlar. Tüm bunlar düşünüldüğünde E. Morris tekniği her şeyden önce psikolojik bir bütünlüğü vurgulayan bir oyun izleyeceğimiz sinyali veriyor.

Sahneye girdiğimizde, Picasso'nun Guernica resminin bir reproduksiyonunu görüyoruz. Bu İspanya içsavaşı sonrası yapılmış, savaş karşıtı bir resim. Yani oyun içeriğiyle dokusu birbirine uyuyor. Tiyatro içinde kısa film, müzik, resim kullanılıyor. Gözlüklerin ve ayakkabıların yerleşimi dekordan çok enstalasyon gibi duruyor. Sanki bir POP-ART kullanımı (bir şeyin anlamını kaybedene kadar tekrarlanması ve bağlamından koparılması) mevcut, Barış Dinçel'in elinden çıkan dekorda. Tüm bunlarla sanatın kolektif bir çabayla üretileceğini, sanat disiplinlerini birleştiren, holistik bir bakış açısını ortaya koyuyor Meltem Cumbul.

Seyirci olarak, sahnede muazzam bir dönüşüme tanıklık ediyoruz. Oyunun başlarında, duygularını arka plana atan, varoluşunu materyalist olarak hissedebilen, dolayısıyla sevgiyi derinlikli yaşayamayan bir karakter olan Max, insanın sistem karşısında çaresizliği aracılığıyla aslında kendi zihninin içindeki özgürlüğü keşfetmeye başlıyor. Dokunmadan sevişebilmenin olabilirliğini,

sevginin/bağ kurmanın önemini görüyoruz. Yani duyguların duyuüstü bir kavram olduğunu göstererek kalbimize dokunuyor. İkinci perdede bu dönüşümü yansıtan fiziksel değişimler de var (karakterin terlemesi, konuşacak bir insanı yanında tutmak için büyük riskler alması gibi). Bu anlamda insanın kendi içinde inanılmaz bir potansiyeli olduğunu, kendimizi keşfettikçe ve kabul ettikçe, iç ve dış huzura kavuşulabileceğini vurguluyor. Yani Bent izleyicisine kendisini gerçekleştirme fırsatı, cesareti veren bir oyun, tüm iyi sanat eserleri gibi.

Oyun hakkında yönetmeni Meltem Cumbul'la konuştuk.

“Biliyorsunuz Gezi direnişi sırasında LGBT bireyler çok büyük bir görünürlük elde etti. Şu an Ukrayna’da olaylar sıcak. LGBT bireylerin dışlandığını, şiddete maruz kaldığını görüyoruz. LGBT sayfasının kapatılması, eylem haklarının ellerinden alınması... Yani oyunun yazılışından 35 yıl sonra, hala aynı durumları yaşıyor olmamız hakkında ne düşünüyorsunuz?”

M.C: “Bu oyunu sahnelememin sebebi zaten bahsettiğiniz bu olaylardır. Hem Türkiye’de hem de dünyanın birçok ülkesinde LGBT bireylerin karşılaştıkları zorluklara karşı duyarlıydım. Duyarlılıklar öngörüü kaçınılmaz kılıyor sanırım. Dolayısıyla, bariz olan bu meseleyi geçtiğimiz yıl 1 martta sahnelemeye karar verdim.”

“Oyun yazarı Martin Sherman, bir röportajında LGBT meselesinin ticari/reklam olarak bir ilerleme gösterdiğinden (gay barların açılması, bu konuya yönelik eserlerin yapılması gibi) ama sosyal olarak bir ilerleme göstermediğinden dem vuruyor. Sizce de bu, iki farklı koldan bağımsız mı ilerliyor, yoksa birbirini besleyen durumlar olabilirler mi?”

MC: “Gay barların açılması ve bu konuya duyarlı eserlerin üretilmesi heteroseksüel bireylerin de bu meseleye duyarlılığını ve farkındalığını artıracaktır. Dolayısıyla, farkındalık ve duyarlılık düzeyi eşcinsel olmayan kişilerde fazlalaşırsa böyle bir birleşim söz konusu olabilir. Diğer türlü ayrışacaklardır. Bu sosyal bir reddedişe sebep olur. Entegrasyon mutlaka gerekli.”

“LGBT bireylerle ilgili güzel oyunlar oynanmakta. Uğrak Yeri, Örümcek Kadının Öpücüğü, Bent bunlardan birkaçı. Bir yandan az da olsa iyi gelişmeler de oluyor. Biliyorsunuz Türkiye LGBT hareketine yerel seçim desteği geldi. Öykü Evren Bursa Orhangazi’den, Sedef Çakmak İstanbul Beşiktaş’tan ve Çelik Özdemir İstanbul Beyoğlu’ndan aday gösterildi. Sizce sanatın bu gelişmelere etkisi nasıldır?”

MC: “Sanatın her zaman her alanda etki yapması gerekiyor. Bunun karşılığı siyasal açıdan, sosyal açıdan olabilirse ne mutlu. Sanat eserlerinin siyaset alanında var olan görüşleri eyleme dönüştürmeye olan etkisini görmek bizim için en tatmin edici yanlardan birisi. Bu tür yapıtlar politik eylem motorunun benzini gibi.”

“İzleyicinin oyuna duyarlılığını nasıl buluyorsunuz, yani oyunun gişesinden memnun musunuz?”

M.C: “İşin ilginç tarafı eşcinsellerden daha fazla heteroseksüel izleyiciye sahip. Bu da beni mutlu ediyor açıkçası.”

“Oyun karakteri Max, oyunun başlarında cinsel yönelimini toplumsal bağlamda kabul etmekten kaçınan bir karakter. Ancak yaşadığı yoğun duygusal ilişki, Nazi kampında, o ağır koşullarda dahi cinsel yönelimini kabul edip, kendini bütünüyle yaratmasına yardımcı oluyor. Bu çok önemli bir şey, çünkü biliyoruz ki Türkiye şartlarında da ölüm tehlikesi yaşayan LGBT bireyler, açılmakta zorlanıyorlar. Bu konuda oyunun cesaret verdiği dair olumlu tepkiler aldınız mı, LGBT Türkiye ve Lambda ile bir iletişimde bulundunuz mu?”

M.C: “Her iki grupta da iletişimde bulunduk. Ben aslında onların bizle iletişime geçeceğini düşünmüştüm. Ama bizim geçmemiz gerektiğinin farkına vardım.”

“LGBT ve Lambda örgütlenmeleri belki de oyundan haberdar olmamışlardır?”

M.C: “Bu örgütlenmelerin oyundan haberdar olup olmadıklarını hiç düşünmedim. O yüzden bizden böyle bir talep geldi. Mesut Özkeçeci vasıtasıyla bağlantı kurmaya çalıştım her iki oluşumla da. Ve bu oyun Türkiye’de ilk defa sergileniyor. Bu güne kadar herkes oyunu bilmesine

rağmen kimse oyunu sergilemeye pek cesaret edememiş. Bu anlamda Mimar Sinan Üniversitesinden daha yeni mezun olmuş ve D22'yi ilk kez kuran Emir (Çubukçu), Can (Kulan) ve Berkay (Ateş)'in benim bu düşünceme saygı duyup, güvenip, inanıp, cesaretle, üç heteroseksüel kişinin bu homoseksüel kişilikleri oynama cesareti göstermelerini de çok olumlu buluyorum.”

“Peki siz oyuncuları çalıştırırken zorluk yaşadınız mı?

M.C: Oyuncuları çalıştırırken önem vermem gereken şey onların dönüşümleriydi. Dolayısıyla bu transformasyon da uzun bir süreçti. En fazla buna çalıştık.”

“LGBT bireylerin yanısıra, Max arkadaşı için öksürük şurubu alırken şöyle söylüyor: “O subay eğer pembe üçgenim olsaydı benimle yatmazdı, Yahudi olduğum için, beni aşağılamak amacıyla benimle seks yaptı”. Yani aşağılanmaya bile layık bulunmuyor eşcinseller. Ama bir yandan alt metinde, seksi/sevişmeyi bir nefret-aşağılama aracı olarak kullanma, yani bir ataerkil düzen eleştirisi de var sanki. Yalnızca erkeklere karşı değil, kadınlara karşı da bir aşağılama aracı olarak “penis”. Bu konuda neler söylersiniz?”

M.C: “Acı”nın adını “aşk” koymuş bir psikolojide her şey geçerli. Bu sebeple insan psikolojisi ve alt kişilikler bu oyunda en fazla çalıştığımız biçimdi. Sercan Sungur’un gerçekleştirdiği yüzbaşı kimliği üzerinde oldukça çalıştık. Eric Morris metodundaki alt kişilikler... Jung üzerinden çalıştık. Sizin de betimlediğiniz gibi, aşağılamak üzerine bir cinsel ilişki kuruluyor ve bunun cezasını Horst, canıyla ödüyor.”

“Sizin için LGBT konusunda bir oyun sergilemenin anlamı ne? Oyuncuları rollere hazırlarken, bu ötekileştirilmişlik hissini gündelik hayatınızda gözlemlediniz mi?”

M.C: “Güncel hayatta oyuncuların dönüşümlerini gözlemledim. Çünkü sonuçta, heteroseksüel ve Türk toplumunda, ataerkil düzende yetişmiş gençlerden bahsediyoruz. Onların bu dönüşüme açık olmaları, teslim olmuş olmaları çok güzeldi. Bu dönüşümün sonucunda, ne kadar rahatsız

olabilecekleri ihtimaline karşılık, gözlemci olarak bulundukları ortamlar içinde (genelde gay kulüpler) rahat ettiklerini söylediler, bu önemliydi. Bunun dışında hemcinsine fiziksel olarak dokunma zorluğunu atlatabilmeleri uzun bir süreçti. Ama aştılar.”

“Oyuncularınızı E. Morris tekniği ile çalıştırmanızın etkilerini nasıl gözlemliyorsunuz?”

M.C: “Farkındalık düzeyleri artıyor. Bunun dışında, onlara kendi varlıklarının her bir parçasıyla tanışabilme olanağı tanınıyor. Kendileri ile alakalı gizleri, sırları, unuttukları ortaya çıkıyor. Yani duyu hafızalarında var olan, ama yaşamda kalabilmeleri için beyinlerinin unutturduğu alanlar açığa çıkıyor. Bütün bunlar bir oyuncunun hazinesi. Psikolojik açıdan da daha dengeli bir hale geliyorlar.”

“Aslında insan kimliğinin de bir kurmaca olduğunu düşünürsek, sanatçının şansı, sahnede varoluşunun bir uzantısını yaşayabilmektir diyebilir miyiz? Bu teknik bu duruma, yani sanatçının sahnede daha çok kendisi olma durumuna yardımcı oluyor mu?”

M.C: “Sanatçılar özleriyle karşılaştıklarından, bununla daha fazla bir arada kalma cesaretinde bulunduklarından ve gölgeleriyle tanışmalarından dolayı, “an”da olabilmeyi tercih eder hale geliyorlar. Bu da onları fütursuz, sürprizli ve seyredilebilir kılabiliyor.”

“İkinci perdede resmi parçalayan tank, barışı ve huzuru parçalamayı sembolize ediyor gibi. Nazilerin yaptığı zulüm Guernica’ya da sığıyor ve parçalanmış Guernica’da artık somut bir tank görüyoruz. Bu durum aklıma, barışa vurulmuş bir darbeyle beraber, sanata devlet yoluyla uygulanan sansürü de getirdi. Sizin buna bakış açınız nedir? Sanatçı olarak özgür olduğunuzu hissediyor musunuz?”

M.C: “Guernica barıştan çok, iç savaşı temsil eden bir tablo. Dolayısıyla kişiler birinci perdede iç savaş içindedirler zaten, kendi iç savaşları, açığa çıkaramadıkları duyguları, tatminsizlikleri vardır. Uyuşturucularla, uyarıcılarla,

başka yollarla kendileriyle yakınlık kurabileceklerini düşünürken aslında ne kadar kendilerinden uzaklaştıklarını görürüz. Bu kendi içlerindeki iç savaş bir dış savaşa dönüşür. Bu yüzden tank bir dış etmendir aslında. Bu dış etmenin kişi üzerinde kurduğu baskıdan ötürü iç huzura giden özgürleşme sürecini seyrederiz ikinci perdede. Ben özgürlüğün kendimizle alakalı olduğunu düşünüyorum. Dışarıdan gelebilecek her türlü baskıya karşılık kendi iç özgürlüğümüzü muhafaza edebilme gücüne erişebilmemiz gerektiğini düşünüyorum. Çünkü bu her zaman var olabilir bir durumdur. Şu an Ukrayna'ya Rus askerlerinin girmesi, bugün içeride var olan savaşın dış etkenlerle de daha büyük hale gelebileceği ihtimallerine karşılık, bizim sorumlu olabileceğimiz en önemli şey kendimizdir. Bireysel olarak kendi psikolojik dengemizi, kendi özgürlüğümüzü hissetmek ve bunu yaşamak zorundayız. Bu illa dışarıdaki bir durumdan kaynaklanan bir şey değildir. Bunun savaşını önce içeride sonra da dışarıda vermek durumundayız.”

EK – 3 : ÖDÜL

13. Direklerarası Seyirci Ödülleri 2012-2013 sezonunda, İstanbul'da "Bent" oyunu yılın prodüksiyonu seçilmiştir.



EK – 4 : GÖRÜNTÜ KAYDI

<https://youtu.be/UE0uOJeUwTs> 'Bent' oyunundan kesitler.

https://youtu.be/RGMsHB_Yus4 Fragman.

<https://youtu.be/MVD9AoS64Mw> D22 D22'ye nasıl gidilir?



KAYNAKLAR

AGAMBEN, Giorgio (2001), **Kutsal İnsan**, Çev.İsmail Türkmen, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

BENETTİ, Jean (2012), **Stanislavski: Bir Giriş**, Çev.Kerem Karaboğa, 1. Baskı, Habitus Yayıncılık, İstanbul.

FOUCAULT, Michel (2019), **Hapishanenin Doğuşu**, Çev.Mehmet Ali Kılıçbay, 8. Basım, İmge Kitabevi, Ankara.

FOUCAULT, Michel (2020), **Cinselliğin Tarihi**, Çev.Hülya Uğur Tanrıöver, 10. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

FOUCAULT, Michel (1973), **Madness And Civilization**, Random House, Inc., New York.

GOFFMAN, Erwing (2015), **Tımarhaneler**, Çev.Ebru Arıcan, 1. Basım, Heretik Yayıncılık, İstanbul.

HANNAH, Arendt (1973), **Eichman İn Jerusalem: A Report On The Banality Of Evil**.

JUNG, C.G. (2021), **Kırmızı Kitap**, Çev.Okhan Gündüz, 3. Basım, Kaknüs Yayınları, İstanbul.

KÜLTEPE, Merve (2013), **Duvar Dergisi**, LGBT Bent'i Meltem Cumbul'la bir konuşma, 14,

LEFEBVRE, Henri (2014), **Mekanın Üretimi**, Çev.İşık Ergüden, 1. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul.

MOORE, Sonia (2006), **Stanislavski Sistemi**, Çev.Özgür Çiçek, Bülent Sezgin, Cüneyt Yalaz, 1. Basım, Bgst Yayınları, İstanbul.

MORRİS, Eric (2020), **Fütursuz Oyunculuk**, Çev.İpek Bilgin, 4. Basım, Alfa Kitap, İstanbul.

MORRİS, Eric (2020), **Rol Yapmayın Lütfen**, Çev.İpek Bilgin, 5. Basım, Alfa Kitap, İstanbul.

MORRİS, Eric (2020), **Aktörü Özgürleştirmek**, Çev.Cemre Naz Öztürk, 1. Basım, Alfa Kitap, İstanbul.

MORRİS, Eric (2020), **Mutlak Bilinçle Oynamak**, Çev.Cemre Naz Öztürk, 1. Basım, Alfa Kitap, İstanbul.

STANİSLAVSKİ (2004), **Bir Aktör Hazırlanıyor**, Çev. Suat Taşer, 3. Basım, Papirüs Yayınevi, İstanbul.

ULUSAL MESLEK STANDARDI. Oyuncu seviye 6, Referans kodu / 13UMS0371-6, Resmi gazete 26.12.2013 – 28863 (Mükerrer).

ENCYCLOPAEDIA Britannica (2021)

ÖZGEÇMİŞ

Meltem Cumbul, Uluslararası Berlin Film Festivali Altın Ayı ödülü almış olan film 'Duvara Karşı' (yön: Fatih Akın) ve ona Palm Springs Uluslararası Film Festivali'nden 'En iyi kadın oyuncu' ödülü kazandıran 'Gönül Yarası' (yön: Yavuz Turgul) dahil olmak üzere on sekiz filmde yer aldı. Türk televizyon tarihinde en çok rating almış televizyon dizisi 'Yılan Hikayesi' ve ellinin üzeri ülkede gösterilen 'Muhteşem Yüzyıl'ın da arasında bulunan sekiz dizi film, 'Smokey Joe's Cafe', 'Hırçın Kız', 'Göl Kıyısı', 'E mülteci.com', Ben'Sevgili Milena' müzikal ve tiyatro oyunlarında oyunculuk; Martin Sherman'a ait 'Bent', David Hare'in yazdığı 'Blu' ve Bülent Yıldız'ın düzenleyip yazdığı Ben'Sevgili Milena' Kafka&Milena Mektuplaşmaları'nda yönetmenlik yaptı. Ulusal ve uluslararası ödülleri arasında Palm Springs, Queens, Antalya, Ankara Film Festivalleri ödülleri sayılabilir. 2014-2017 yılları arasında Oyuncular Sendikası Başkanlığı yapmıştır.

Eric Morris ile yaptığı üç yıllık oyunculuk sistemi çalışmasının sonucunda, mezun olduğu Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak çalışmış ve sistemi öğretmiştir. Eric Morris 'Sistem'i Türkiye'de öğretmeye tek yetkili kişi olan Cumbul, halen Okan Üniversitesi Tiyatro Bölümü'nde Meltem Cumbul Studio üzerinden oyunculuk dersi vermeye devam etmektedir.