ENERJİK BEDENDEN PERFORMANSA
OYUNCUNUN ÇALIŞMASI ve BİR SAHNELEME
NOT B. (BECKETT DEĞİL)
Sanatta Yeterlik Tezi

Ezgi UZŞEN

Eskişehir 2023

ENERJİK BEDENDEN PERFORMANSA OYUNCUNUN ÇALIŞMASI ve BİR SAHNELEME NOT B. (BECKETT DEĞİL)

Ezgi UZŞEN

SANATTA YETERLİK TEZİ

Sahne Sanatları Anasanat Dalı / Tiyatro Sanat Dalı
Danışman: Doç. Ümit AYDOĞDU

Eskişehir Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Haziran 2023

ÖZET

ENERJİK BEDENDEN PERFORMANSA OYUNCUNUN ÇALIŞMASI
VE BİR SAHNELEME: NOT B. (BECKETT DEĞİL)

Ezgi UZŞEN

Sahne Sanatları Anasanat Dalı
Tiyatro Sanat Dalı
Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Haziran 2023

Danışman: Doç. Ümit AYDOĞDU

Günümüz tiyatrosunda oyuncu tüm özgürleşme vaatlerine karşın genellikle bir üst bakışın örgütlediği çalışma ortamında kendi sahnesel varlığını canlı tutabilmek için dışsal dayanaklar aramaya devam etmektedir. Halbuki oyuncu sadece dışarıdan gelen verilere yaslandığında sahne yaşamı giderek kendini tekrarlayan cansız bir görüntüye dönüşecektir. Oyuncunun her türlü dışsal veriden önce kendi çalışmasını örgütleyebileceği, yaratıcı ve özgür bir zemin vardır. Bu oyuncunun kendisi, sahne bağlamında yarattığı enerjik bedenidir.

Bu çalışma oyuncuyu, seyirciyle ilişkisi içinde, tiyatronun merkezinde gören bir araştırmanın sonucudur. Çalışma içinde kendini dikte etmeyen hem seyirciye hem de oyuncuya kendi evrenlerini yaratabilecekleri boşluklar sunan bir üretimin yolları aranmış ve özgür bir tiyatro olayının olasılıkları oyuncunun çalışması temelinde ele alınmıştır. Çalışma içinde oyuncunun kendi sahnesel araçları üzerinde yaptığı araştırma ilk aşamada enerjik bedeni oluşturmak üzerinde temellenmiştir. Bu noktada oyuncunun içinde özgürce hareket edebileceği bir çalışma tasarımı yapılmıştır. Uygulama aşamasında oyuncunun enerjik bedeni ve doğaçlama çalışmaları yoluyla bir sahnesel repertuvar oluşturulmuştur. Söz konusu repertuvar boşluk mantığıyla üretilen bir performans metni ile ilişki içinde ele alınmıştır. Sonuç olarak NOT B. (Beckett Değil) adlı çalışma üretilmiş ve bir gösterim yapılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Enerji, Enerjik beden, Oyuncu, Oyuncunun çalışması.

ABSTRACT

FROM ENERGETIC BODY TO THE PERFORMANCE: ACTOR'S TRAINING AND A STAGING NOT B. (NOT BECKETT)

Ezgi UZŞEN

Department of Performing Arts, Program in Theatre

Anadolu University, Institute of Fine Arts, June 2023

Advisor: Doç. Ümit AYDOĞDU

In today's theatre, the actor, despite all the promises of emancipation, generally continues to seek external foundations in order to keep his/her stage existence alive in a working environment which is organized by a supervision. Nonetheless, when the actor only gives credence to external data, that actor's life on stage will gradually turn into a lifeless image that repeats itself. There is a creative and free ground on which actors can organize their work before any external data. This ground is the actor him/herself, the energetic body s/he creates in the context of the stage. This study is the outcome of the research that interprets the actor in the center of the theater in his/her relationship with the audience. In this study, the ways of a creation that does not dictate itself and offers free spaces where both the audience and the actor can create their own universes are searched, and the possibilities of an emancipated theatrical event are discussed based on the actor's work. In the working process, the actor's research on his/her own stage tools has been based upon creating the energetic body in the first stage. At this point, a practice design in which the actor can act freely has been made. During the practice phase, a stage repertoire was created through the actor's energetic body, and improvisation process. The repertoire in question was combined with a performance text made with the logic of the void. As a result, the work called NOT B. (Not Beckett) was generated and staged.

Key Words: Energy, Energetic body, Actor, Actor's training.

15/06/2023

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan "bilimsel intihal tespit programı"yla tarandığını ve hiçbir şekilde "intihal içermediğini" beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Ezgi UZŞEN

İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI i

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI ii

ÖZET iii

ABSTRACT iv

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ v

GÖRSELLER DİZİNİ viii

1. GİRİŞ 1

1.1 Sorun 1

1.2 Amaç 3

2.YÖNTEM 3

3.BULGULAR ve YORUM 3

3.1 Enerjik Beden 8

3.2 Boşluk 12

3.3 Çalışmayı Tasarlamak 14

3.4 Prova Periyodları 16

3.4.1 Birinci periyod: deneyimi uyandırmak 16

3.4.2 İkinci periyod: hibrid bir yönteme doğru 18

3.4.3 Üçüncü periyod: metin parçalarıyla araştırma 19

3.4.4 Dördüncü periyod: performansın haritası 20

3.4.5 Beşinci periyod: kararları sınamak 20

3.5 Oyuncunun Çalışması 21

3.6 Performans Metni 32

3.6.1 Samuel Beckett 33

3.6.2 Ben Değil 36

3.6.3 Eşlik……..……..38

3.7 NOT B. (Beckett Değil) 39

4. SONUÇ 57

KAYNAKÇA 60

EKLER

ÖZGEÇMİŞ

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 3.1. Karanlıkta sırtüstü uzanmışsın……..……**40**

Görsel 3.2. Kendisinden mi söz ediyor?.. ……...……**41**

Görsel 3.3. Arada sırada duyulan bir gürültü. ……...……..……**43**

Görsel 3.4. Serbest bırakılmayı bekleyen bir ses. ……...…..……**44**

Görsel 3.5. Göz de var……..……..……**46**

Görsel 3.6. …sonunda… yeniden… konuşacaksın! ……..…….……**47**

Görsel 3.7. Ben? …….……**49**

Görsel 3.8. ZU uzun bir çığlık atar. …….…..…..……**50**

Görsel 3.9. Küçük patlamalar. ……..…….…….**52**

Görsel 3.10. Sürünmeyi işitiyor mu? Düşüşü? ……....……**53**

Görsel 3.11. Kekeleme artar. ……. **55**

1. GİRİŞ

1.1 Sorun

Bu araştırma oyuncunun belirli koşullar altında ve belirli temeller üzerinde oluşturduğu enerjik bedenden hareketle, oyuncuyu merkeze almayı amaçlayan bir sahnelemenin çalışma aşamalarını ele almaktadır. Araştırmanın uygulama aşamasında özellikle oyuncunun alanıyla ilgilenilmiştir. Bu nedenle düşünceyi ve pratiği oyuncuyu merkeze almak noktasına getiren ve uygulama çalışmasını seyirci için de özgürlüğe bağlayan düşünsel alt yapıdan kısaca söz etmenin önemli olduğu düşünülmektedir.

Günümüz tiyatrosunda oyuncu bir sahnelemenin parçası olarak çalışmaya başladığında, kısacası prova yaparken sahnelemenin evreni içinde yönetmenin, oyun metninin, kurulan dünyadaki ilişkilenme mantığının, varsa tasarım öğelerinin, makyajın, kostümün vb. verilerini kullanır. Genellikle bir üst bakışın örgütlediği bu çalışma ortamında neyin neden bir arada olduğuna, o sahnede neden o yöne ya da bu yöne dönmesi gerektiğine, o sözü neden o şekilde söylemesi gerektiğine dair veri aramaya başlar.

Evet o şekilde davranacaktır ama bu karakterine uygun mudur? Bunu yaparken motivasyonu nedir? Burada böyle davranmasının gerekçesi nedir? İleriye dört adım atacaktır ama bu dört adımın itkisi ne olacaktır? Şu repliği neden böyle söylemek zorundadır?

Oyuncu sorular sorarak sahnesel varlığına zihinsel gerekçeler bulmaya çalışır. Oyuncunun elbette bu verilere ihtiyacı vardır, bunlar çalışma sürecinin bir parçası olarak düşünülmektedir. Ancak bu soruların zihinsel düzeyde cevaplanması hatta asgari düzeyde bile olsa dışsal dayanaklara yaslanarak uygulanması oyuncunun sahnesel yaşamını sürdürmek bakımından yeterli olmayacaktır.

Cevabı dışarda ve sadece zihinde aradıkça oyuncunun çalışması cansızlaşır, sahne varlığının alevi söner. Bir süre sonra da kendini tekrar tekrar üreten tatsız bir görüntüye dönüşür.

> Oyuncunun dışsal payandalara ihtiyaç duymadan, tüm içsel parametreleriyle, tüm içsel zenginliğiyle kendi içinde baştan sona bütünlüklü bir persona yaratma yetisi vardır. Buna karşın gerçekçilikte, metnin malzemesine sürekli renk katmak durumunda kalır; oysa bu, derin bir fiziksel ihtiyacın sonucu değildir. Kişi tam da bu bağlamda daha derinlere indikçe

> açılır. Derinleşen her şey doğal olarak açılır; doğal olarak derinleşmeyen her şey de mezara gömülür.[1]

Yukarıda Theodoros Terzopoulos 'dan alıntılandığı gibi, eğer bir oyuncu sanatı söz konusuysa, oyuncu dayanaklarını öncelikle kendinde aramalıdır.

> Oyuncu uzun yıllardır normal davranış biçimlerinin kalıplarını kırmak, farklı düzeylerin değişik koşullarına maruz bırakılmak, başlı başına üretme yeteneğini haiz olmakla birlikte, bu kabiliyeti hiç de öyle üst düzey bir hünermiş gibi göstermeyen bir enstrüman haline gelmek istiyor.[2]

Halbuki, oyuncu tiyatronun bir enstrümanı değil, seyircisiyle birlikte onun yaratıcısıdır. Oyuncu hareketine, motivasyonuna, sahnesel varlığına bir gerekçe bulacaksa bu dışsal verilerin dayandığı zihinsel sonuçlardan değil, kendinden kaynaklanmalıdır. Oyuncu tiyatronun bir enstrümanı değil yaratıcısı olarak var olabilmek için sanatının temelleriyle ilgilenmelidir. Nihayetinde yukarıda sıralanan sorular bir biçim sorunu değildir. Bunlar çok temel düzeyde mevcut olma sorularıdır. Oyuncu kendine üzerinde yürüyebileceği bir zemin, sürdürülebilir bir sahne yaşamı arayışındadır.

Peki, oyuncunun genel geçer dışsal dayanakları, çalışmanın kendisinden çıkarıldığında, oyuncu bu sınırlı ortamda ve boşlukla çalışmaya başladığında yinelenebilir bir skor oluşturmak mümkün müdür? Skor, seyircinin her temsilde karşılaştığı yinelenen yapıdır. Sözcük tiyatro alanına müzikten aktarılmıştır. Oyuncunun, tıpkı müzisyenin partisyonu gibi gösterim içinde her temsilde tekrarladığı somut, gözlemlenebilir yapıdır. Cieslak'tan aktaracak olursak:

> Provalarda seyirciye iletmek istediğimiz imgeleri, hareketleri ve anlamları ileten ve bizim oyuncular olarak hissedebileceklerimizden farklı olarak anlaşılan bir dizi hareket ve ilişki buluruz… Sonunda tutarlı bir skor oluştururuz. Bu skor… seyircinin geceden geceye gördüğü bütün nesnel şeyleri içerir.[3]

Bu sanatta yeterlik çalışması yukarıda dile getirilen düşünsel altyapı doğrultusunda sorulan sorulara yanıt aramak üzere yapılan bir uygulama çalışması üzerinde durmaktadır. Uygulama aşamasına ek olarak araştırmanın raporu sayılabilecek yazılı

[1]T.Terzopoulos, (2016). *Dionysos'un dönüşü.* (B. Dinçel, Çev.) İstanbul: Habitus Yayıncılık. S.48-49
[2]Terzopoulos, 2016, **a.g.k.**, s. 69
[3]P.Pavis, 1999, Sahneleme: Kültürler Kavşağında Tiyatro (çev: Sibel Kamber). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, s.24

çalışmada da oyuncunun alanında kalmaya gayret edilmiştir. Felsefe, tarih, dil bilim vb. oyuncunun evrenini genişletir bu kuşkusuz. Fakat oyuncu ve dolayısıyla tiyatro sanatı bunlarla çalışmaz ancak bunlardan ilham alır ve belki onlara ilham verir. İşte bu noktada araştırma sınırlarını mümkün olduğunca kendine yaklaştırmıştır.

1.2 Amaç

Bu çalışma araştırma ve uygulama aşamasında öncelikle oyuncunun çalışması konusunu enerjik beden temelinde ele almayı amaçlamaktadır. Oyuncu; oyun metni, hikâye, rol, karakter ve yönetmenin çizdiği sınırlar vb. olmaksızın içinde kendi kendini kışkırtmayı başarabileceği bir evren, kendine has ve yukarıda sıralananların dışında özgül dayanaklar yaratmayı başarabilecek midir?

Yukarıdaki sorular bağlamında araştırmanın hedefi öncelikle bu tür bir yaklaşım için uygun çalışma tasarımını yapmak olacaktır. Araştırma içinde boşluğun tanımı yapılacak, uygulama içinde oyuncunun çalışması bu doğrultuda ilerleyecektir.

Oyuncunun boşluk içinde ve boşluk fikriyle çalışmasından elde edilen sonuçların çalışmanın tasarımı içinde yinelenebilir bir yapıya yani skora ve sonuç olarak bir performansa dönüştürülmesinin olanakları da araştırmanın hedeflerinden biri olarak düşünülmektedir.

2. YÖNTEM

Bu araştırmada iki aşamada yürütülmüştür: uygulama sürecini belirleyen temellerinin saptanması ve uygulama süreci.

Uygulama sürecini belirleyen temeller araştırmanın hedefleri doğrultusunda; enerji, enerjik beden ve boşlukla çalışmak fikirleri doğrultusunda belirlenmiştir.

Uygulama sürecinde ise araştırmanın hedefleri doğrultusunda tasarlanan ve uygulanan oyuncunun çalışması bir performansa dönüştürülmüş ve seyircili gösterim yapılmıştır.

3. BULGULAR ve YORUM

> Tiyatro çalışmalarında bir çeşit bölünme yaratmanın yolunu bulan, hem tiyatroyu icra eden, hem de izleyenler için potansiyel enerjileri serbest bırakan Meyerhold oldu. (…) Meyerhold, oyuncunun “plastik eylemler”inin nasıl ve neden karakterin sözleriyle uyum içinde olmak zorunda olmadıklarını açıkladı. …oyuncunun bu iki davranış düzeyini bilinçli olarak nasıl

> biçimlendirebileceğini, kendi hareketlerini, sözleri resmetmek zorunda olmadan, onlarla yeni bir ilişki kuran bir mantığa uygun olarak tasarlayabileceğini gösterdi.[4]

Meyerhold'un tiyatro bölünmesine kadar, yani o hem oyuncular hem de seyirciler için Barba'nın deyişiyle potansiyel enerjileri serbest bırakana kadar Batı tiyatrosu klasik temsil estetiğinin etkisindedir.

> Klasik temsil estetiği, referans alınacak bir dış gerçeklik algısına temellenir. …temel olan taklit yoluyla gösterilecek ya da gösterilmeyecek bir gerçekliktir. Descartes'in bilinç ile nesne arasında yaptığı ayrımdan beslenen ve Rönesans'la birlikte gelişen bu temsil anlayışında esas olan bir gerçekliği göstermektir. Sanat gerçekliği göstermek için kavratmaya çalıştığı gerçekliğe bağlı bir "anlamsal dizge" oluşturur. (…) estetik algıda bütün biçimleme araçları temsilin hizmetindedir; algılanan gerçeklik betimlenerek, anlatılarak yeniden üretilir.[5]

Süreyya Karacabey'in klasik temsil estetiği olarak tarif ettiği anlayışın temelleri Aristoteles'in Poetika'sında atılmıştır ve *tiyatronun tiyatrosallaşması* bir başka deyişle tiyatronun özgürleşmesine kadar tiyatro sanatında hâkim estetik olarak varlığını sürdürmüştür.

> Tiyatronun tiyatrosallaşması ya da Tairov'un deyişiyle "zincirlerinden kurtulması" ile gerçekleşen değişim, tiyatronun, ikonik göstergelerini birinci sıraya yerleştirerek, simgesel göstergeleri (dil) ikincilleştirmesidir. (…) Özerk bir sanat olma arzusundaki tiyatro, kendi sahnesel potansiyeline dikkat çekerek, görsel olan ile dilsel olan arasındaki eski gerilimi, görsel olanın lehine besleyerek, dramatik formu bir sorun haline getirmiştir.[6]

Peki hem oyuncular hem de seyirciler için potansiyel enerjileri serbest bırakmak ne demektir?

> 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren "vücuda getirme" ("embodiment") olarak adlandırılan yeni bir oyunculuk kavramı ortaya çıkmıştır. Daha önceleri oyuncunun daha çok bir rol üstlendiği veya bazen bir rolü temsil edip sunduğu ve hatta o rolün kendisi olduğu (…) söylenirken, artık onun bir karakteri "vücuda getirdiği" düşünülmeye başlamıştır.
>
> (…) oyun sanatı kendi performatif biçimiyle yeni ve özgül anlamlar üretmek yerine sadece yazar tarafından keşfedilip metne aktarılan anlamları dışa vurmalıydı.
>
> Yeni oyun sanatı oyunculara yazarın metinde belirttiği ifadeleri (temsil edilen karaktere ["dramatis personae"] ait olan duyguları, ruhsal durumları, düşünce şekillerini ve özgül nitelikleri) kendi bedenlerinde veya bedenleriyle dışa vurma imkânı sunmalıydı. O, oyuncunun dünyadaki bedensel varoluşunu ve sahnedeki görüngüsel bedenini yıkmasını ve

[4]E. Barba & N. Savarese, Oyuncunun gizli sanatı tiyatro antropolojisi sözlüğü, 2017, s. 40
[5]S. Karacabey, (2007). *Modern sonrası tiyatro ve Heiner Müller.* Ankara: De Ki Basım Yayım, s. 122
[6]Karacabey, 2007, **a.g.k.**, s. 121-122

> böylece onun mümkün olduğunca dramatik bir karakterin ruhsal durumunu ve duygularını gösteren bir "metin" haline dönüşmesini sağlamalıydı. Dolayısıyla oyuncunun görüngüsel bedeni ile onun bir karakteri canlandırması arasındaki gerilim ikincisi -yani karakterin temsiliyeti- lehine ortadan kaldırılmalıydı[7].

Bu anlayışa göre dönemin tiyatrosunda egemen olan yazar ve eseridir. Oyuncunun tüm varlığıyla karaktere dolayısıyla metne hizmet etmesi gerekir. Bu noktada oyuncudan beklenen bir karaktere dönüşmesidir. Oyuncu kendi bedenselliğinden hiçbir iz kalmayana dek bir göstergeye dönüşmelidir. Böylece seyirci de metnin göstergeleri ve iletisi dışında hiçbir uyaran olmadan metnin dikte ettiği dünyayı takip edebilir.

Yukarıda söz edildiği gibi 18. Yüzyılın ikinci yarısından başlayarak kullanılan vücuda getirme kavramı tiyatronun edebiyatla ilişkisinin henüz gevşemediği bir döneme aittir. Tiyatronun iki temel bileşeni, yani hem oyuncu hem de seyirci oyun metninin boyunduruğu altındadır. Meyerhold bu tür tiyatronun '*gücünü reenkarnasyon sanatından alan oyuncular'* yarattığını dile getirmiştir.

> … bu durum, hem makyaj bilgisi hem de dili çeşitli vurgu ve lehçelere uydurma becerisi gerektirir, ancak burada plastik aksiyona yer yoktur. Oyuncudan, çirkin ve kaba bir temsilden kaçınmak için estetik bir algı geliştirmek yerine, kendi benliğinden çıkması istenir. Oyuncu günlük hayatın ayrıntılarını gözlemleyen bir fotoğrafçı duyarlığındadır.
>
> (…) Natüralist tiyatro oyuncunun, doğrudan ve açıkça belirtilmiş bir anlatım biçimi edinmesini ister; anıştırmaya ya da bilinçli eksik anlatıma yer vermez.[8]

Meyerhold aynı şekilde bu tür tiyatronun seyircinin imgelemini, yaratıcılığını küçümsediğini söyler. Hatta ona göre bu tür tiyatro (natüralist tiyatro) seyircinin *sahnede zekice kurgulanan konuşmaları* anlama kapasitesini dahi reddetmektedir.

Oysa yeni tiyatro, o gün için stilize tiyatro, metnin hakimiyeti karşısına oyuncuyu merkeze alan ve hem oyuncu hem de seyirci algısında özgürce doldurulmaya hazır boşluklar yaratmayı hedefleyen bir tiyatrodur. Meyerhold bu özgürlüğü hem oyuncuların eğitimi ve bedenselliği ile hem de sahnelemede seyircinin algısının özgürce dolaşabileceği bir estetik bütünlükle sağlamıştır.

[7]E. Fischer-Lichte, (2016). *Performatif estetik.* (T. Acil, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları., s.133
[8]V. Meyerhold, (2014). *Tiyatro üzerine.* (T. Kanbur, Çev.) İstanbul: Mesele Kitapçısı. s. 6

Meyerhold'un bu yeni tiyatrosunda oyuncular sadece metnin eksiksiz aktarılmasında bir araç ya da gösterge değildir. Onun tiyatrosunda ve yaşam boyu süren araştırmasında oyuncu aynı zamanda bedenselliği ile de seyirciye doğrudan etki eder.

> Meyerhold'un geliştirdiği ve "biyomekanik oyunculuk" diye anılan alıştırmalar, sadece verili anlamları iletmeye yarayan birer gösterge değildir; onlar daha çok bedenin belirli hareket alanlarına odaklanarak onun hareketliliğini, yani "seyirciye bulaşan" ve onu "dönüşlü bir şekilde uyarabilen" bir yapıyı ortaya çıkarırlar. Burada birbirinden farklı anlam yaratma süreçleri söz konusudur. Oyuncunun kendi bedeninin maddeselliğini güçlü bir şekilde vurgulaması, seyircilerin algıları doğrultusunda tamamen yeni anlamlar oluşturmasına, yani onun "yeni bir anlamın yaratıcısı" haline gelmesine izin verir.[9]

Fischer-Lichte, Meyerhold'un yeni oyun sanatı kavramıyla daha önce sözü edilen 18. yüzyılın vücuda getirme kavramını tersyüz ettiğini belirtir.

> Önceden oyuncuların kendi hareketlerini edebi metinde verili olan anlamlara göre biçimlendirmeleri gerekirken, şimdi onların hareketlerinin seyircide karşılık verme tepkisine ve kendince yeni anlamlar üretme itkisine yol açan bir çeşit uyarıcı işlevi gördükleri varsayılır. İlk durumda performatifleşme süreci ifade etmekle sınırlıyken, artık onun etkili bir gücü olduğu kabul edilir.[10]

Altmışlı yıllara gelindiğinde sahnelemeler vücuda getirme kavramını yeniden tanımlar. Ancak bu defa oyuncunun bedenselliği, kusursuzca kontrol edilebilen bir makine değildir.

> Onlar daha çok Vücudun Kendisi Olma ile bedenin-sahibi-olmanın bir çiftelik yarattığı düşüncesinden, yani istikrarlı bir şekilde görüngüsel vücut ve göstergesel bedenden hareket etmişlerdir. Oyuncunun/sanatçının bedenini kullanması her zaman onun bedensel olarak dünyada var olmasına bağlıdır. Böylece altmışlı yıllardaki sahnelemeler vücuda getirme kavramını radikal bir şekilde yeniden tanımlamışlardır.[11]

Bu araştırmanın sınırları içinde oyuncunun bedenselliğine bağlı olarak seyirci algısının özgürleşmesi konusunda vücuda getirme dışında önemli görülen bir kavram daha bulunmaktadır: Mevcudiyet.

Erika Fischer-Lichte mevcudiyeti üç başlıkta sınıflandırmaktadır. Birincisi, oyuncunun görüngüsel bedeninin şimdiliğinden doğan 'zayıf bir mevcudiyet kavramı';

[9]Fischer-Lichte, 2016, **a.g.k.**, s. 139
[10]Fischer-Lichte, 2016, **a.g.k.**, s. 140
[11]Fischer-Lichte, 2016, **a.g.k.**, s. 140

ikincisi seyircinin ve oyuncunun şimdi olanı yoğun bir şekilde deneyimlemesinden doğan 'güçlü bir mevcudiyet kavramı'; üçüncüsü ise mevcudiyetin radikal kavramı.

> Oyuncu "mevcut hale gelince tam olarak ne ortaya çıkar? Görüngüsel vücudun şimdiliği mi, yoksa bu bedenin tamamen kendine özgü başka bir özelliği mi?
>
> 1960'lardan beri tiyatro ve performans sanatçıları sürekli olarak bu sorulara cevap bulmaya çalışmışlardır. Onlar mevcudiyet fenomenini yalıtmışlar ve böylece onu büyüterek mevcudiyet ve temsiliyet kavramlarını birbirinden radikal bir biçimde ayırmışlardır.
>
> (…)
>
> Tiyatro, o döneme kadar (tarihsel avangard istisna olmak üzere) herkesçe kabul edilen mevcudiyet ve temsiliyet karşıtlığını, oyuncu ve oyun kişisi arasındaki bütünlüğü kırarak, ikisini sürekli olarak yeni biçimlerle birbiriyle ilişkilendirip oyun kişisini neredeyse yok ederek tamamen ortadan kaldırmıştır.[12]

Burada, araştırmanın bir başka ayağı olan enerji kavramıyla paralel olarak Barba'nın bulguları doğrultusunda, mevcudiyetin üçüncü biçimi yani radikal bir mevcudiyet kavramından söz edilebilir. Fischer-Lichte Barba'nın neredeyse takıntılı bir şekilde yukarıda alıntılanan ilk soruyla ilgilendiğini belirtir. Gerçekten de Barba hem yönettiği yapımlarda hem kültürlerarası araştırmalarında hem de ISTA'da (International School of Theatre Anthropology) yönettiği araştırmalarda bu konu üzerinde durmuştur.

> "Çok çok temel bir soruyla ilgileniyorum. Aynı şeyi yapan iki oyuncu gördüğümde neden bunlardan birine hayran kalırken diğerinden etkilenmem?" Her iki oyuncu da aynı şeyi ifade ettiğine göre, bu hayranlık ortak bir kod bilgisiyle ilgili değildir. Kodların ardında yatanla yani Barba'nın "ifade-öncesi" dediği şeyle ilgilidir. "İfade-öncesi", oyuncunun bedenini, ifadeden önce nasıl kullandığıdır.[13]

Barba oyuncunun çalışmasını iki aşamada değerlendirir. Birincisi yukarıda sözü geçen ifade öncesi (dışavurum öncesi), ikincisi ise ifade yani dışavurum aşamasıdır. İfade aşamasında temsil söz konusudur. Mevcudiyet ise Barba'ya göre ifade öncesinin konusudur.

> Barba'nın düşüncelerini takip ettiğimizde, mevcudiyet yaratmak için gerçekleştirilen vücuda getirme süreçlerini, mekâna hâkim olan ve dikkatleri kendisine çekmeye zorlayan bir bedensellik olarak tanımlamak yeterli değildir. Bu vücuda getirme süreçlerinde her şeyden önce enerji üretilmesi, başka bir deyişle bedeninin enerjetik bir beden olarak meydana getirilmesi gerekir. Oyuncu belli başlı vücuda getirme tekniklerini ve uygulamalarını kullanarak kendisiyle seyirciler arasında sürekli dolaşan ve seyircilere dolaysız bir şekilde etki eden enerjiler yaratmayı başarır.

[12]Fischer-Lichte, 2016, **a.g.k.**, s. 166-167
[13]P. Pavis, (1999). *Sahneleme kültürler kavşağında tiyatro.*(S. Kamber, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi., s.23

> Bu yüzden mevcudiyetin "büyüsü", oyuncunun enerjiyi ortamda hissedilir bir şekilde dolaştırma, bu enerjiyle seyirciyi etkileme ve bulaştırma yeteneğine dayanır. Bu enerji oyuncudan yayılan güçtür. Oyuncu seyirciye canlılık kazandırıp onun artık kendi enerjisini yaratmasını sağladıkça, seyirci de oyuncuyu -aniden ve beklenmedik bir şekilde ortaya çıkan, oyuncular ve seyirciler arasında yayılan ve seyircileri dönüştürebilen- bir güç kaynağı olarak görür.[14]

Böylece mevcudiyetin radikal kavramını da tanımlamak mümkündür. Fischer-Lichte sınıflandırmasında üçüncü tür mevcudiyeti; seyircinin hem kendini hem de oyuncuyu, oyuncunun mevcudiyetinde, vücuda getirilmiş bir tin olarak deneyimlediği durum olarak tanımlar. Bir başka deyişle oyuncunun enerjik bedeni bulaşıcı niteliğiyle seyirci tarafından dönüştürücü bir güç olarak algılanmaktadır.

Çalışma bu enerjik beden fikriyle ve onun dönüştürücü gücü, bulaşıcı niteliğiyle ilgilenmektedir. Oyunun anlamlı ve sezilebilir, duyumsanabilir, yaşanabilir canlılığı artık bu oyuncu ve seyircinin buluştuğu bulaşıcı niteliğin ortak evreninde oluşur.

3.1 Enerjik Beden

Oyuncunun enerjik bedeni araştırmanın temel hedefleri arasında yer almaktadır. O halde öncelikle enerji kavramına dolayısıyla tiyatro bağlamında enerji konusuna değinmek gerekli görülmektedir.

Enerji, modern fizikte bir sistemin iş yapma becerisi, kuvvet olarak tanımlanır. Doğrudan doğruya gözlemlenemez. Maddenin madde oluşunu sağlayan niteliğidir. Çeşitli şekillerde bulunabilir; potansiyel enerji, kinetik enerji vb. gibi. Peki oyunculuk ve tiyatro bağlamında enerji nedir?

> Oyuncunun enerjisi kolay tanımlanabilir bir niteliktir, oyuncunun sinir ve kas gücüdür. Bu gücün salt varlık gösterişi, her canlı bedende doğal olarak var olduğuna göre özellikle ilginç değildir. İlginç olan, bu gücün çok özel bir bağlam içinde, yani tiyatroda yoğrulmasıdır. Yaşamlarımızın her anında bilerek ya da bilmeyerek enerjimizi biçimlendiririz. Bu günlük enerji kullanımından başka, bir de hareket etmek, eylemde bulunmak ve varlık göstermek ve çevredeki dünyaya katılmak için değil ama etkili tiyatral biçimde hareket etmek, eylemde bulunmak ve varlık göstermek için fazladan kullandığımız enerji vardır. Bu yüzden oyuncunun enerjisini incelemek demek, oyuncuların kas ve sinir güçlerini gündelik-dışı değişkenlere göre biçimlendirmede kullanabildikleri ilkeleri araştırmak demektir.[15]

[14]Fischer-Lichte, 2016, **a.g.k.**, s. 168
[15]Barba & Savarese, 2017, **a.g.k.**, s.165

Yukarıda Taviani'den aktarıldığı gibi**,** sadece her canlı bedende değil maddenin her formu için tanımlayıcı bir nitelik olan enerji, sıra oyuncunun işine geldiğinde başka bir tanıma ihtiyaç duyar. Çünkü oyuncu hem ifade öncesinde, yani kendi çalışmasında, hem de skoru içinde, yani performansta başka türlü bir enerji kullanımıyla, başka bir enerji tanımıyla çalışmaktadır: günlük-üstü enerji. ISTA'nın araştırmalarında bulgulanan şekliye, çeşitli kültürlerde iyi oyunculuk yapmanın bir gereği olarak yine kültüre bağlı farklı adlandırmalarla yer bulan bu oyuncuya özgü nitelik gündelik-dışı enerji olarak adlandırılmıştır.

Eugenio Barba ve çalışma arkadaşlarının dünyanın pek çok yerinde, özellikle uzak doğuda yaptığı araştırmalar ve kültürel takaslar uzun süren bir ilginin, belki de Artaud'nun Bali dansçısından beri süren bir ilginin devamı olarak değerlendirilebilir. ISTA'nın araştırmaları sonucunda doğulu oyuncuların gündelik beden teknikleri dışında beden teknikleriyle çalıştıkları, bu teknikler yoluyla gündelik-dışı bir enerji kalitesine ulaştıkları ve bunun sahne sanatlarında bir ortaklığa karşılık geldiği bulgulanmıştır.

> Gündelik beden tekniklerini kullanarak yürürken kalçalar bacakları izler. Kabuki ve No oyuncularının gündelik-dışı tekniklerinde bunun aksine kalçalar sabit kalır. Yürürken kalçaları kilitlemek için hafifçe dizleri bükmek ve böylece aşağı doğru basan gövdeyi tek birim halinde kullanabilmek üzere omurgayı harekete dahil etmek gerekir. Bu yolla bedenin alt ve üst bölümlerinde iki farklı gerilim yaratılmış olur. Bu gerilimler bedeni yeni bir denge noktası bulmaya zorlar. Bu biçimsel bir seçim değil aktörün yaşamını oluşturmanın bir yoludur. Sonra ikincil olarak belirli biçemsel bir özelliğe dönüşür.[16]

Doğunun oyuncusu beden tekniklerini hiç de ekonomik olmayan bir şekilde kullanarak, hem kendi bedeninde gündelik-dışı (günlük-üstü) bir enerji düzeyi hem de seyircinin algısında bir kırılma yaratmaktadır. Oyuncunun davranışı günlük davranışından farklılaşır, en küçük hareketi bile hareketin gerektirdiğinden daha fazla kuvvet harcayarak gerçekleştirir. Dolayısıyla seyircinin kinestetik duyumunda bir titreşim yaratır.

> Modern fizikte enerji, bedenin dahili kapasitesine tekabül eden bir devinim birimidir. Dolayısıyla enerji, bedenin zaman ve mekân içerisindeki daimî değişimine denk bir devinim olmakla birlikte, aynı zamanda içsel (duygusal) bir devinimdir. Enerji, bir komut misali oyuncuya dışarıdan aşılanan bir soyut fikir olmaktan ziyade, bir deneyim ve fiziksel hafıza

[16]Barba & Savarese, 2017, **a.g.k.**, s. 15-16

şeklinde algılanır. O halde sorulması gereken şudur: Oyuncunun bedeni elindeki malzemenin taşıyıcısı haline nasıl gelecek.[17]

ISTA'nın araştırmaları bu soru üzerinde durmuştur. Oyuncu bu herkese has kaliteyi nasıl oluyor da sahneye has bir değer haline dönüştürebiliyor, Terzopoulos'un sorduğu gibi; elindeki malzemeyi nasıl taşıyor? Bu araştırmanın sınırları içinde tekrar tanımlanacağı gibi, enerjik beden nedir?

Enerjik beden oyuncunun seyirci ile etkili bir karşılaşma yaşamasının temel belirleyicilerinden biridir. Seyirciyi, oyuncu ve gösterimi izlemeye davet eden, kimi şekillerde seyirciyi mecbur bırakan oyuncunun enerjik bedenidir. Daha önce oyuncunun çeşitli vücuda getirme süreçlerinden ve bedenselliğinden söz edilmişti. Hatırlanacak olursa söz konusu olan oyuncunun bedenselliği aracılığıyla mekâna hâkim olması ve dikkatleri üzerinde toplaması değildir. Oyuncunun seyirciyle dolaysız ve etkili bir bağ, bir diyalog kurabilmesi için her şeyden önce günlük-üstü enerji oluşturması gerekir. Bu durumda hem vücuda getirmede her günün enerjisinden başka bir enerji üretilmeli, hem de oyuncu enerjik bedenini yaratmalıdır.

Bu anlamda oyuncunun enerjik bedeni deneyimlemesi için, yine Barba ve ISTA'nın araştırmaları sonucunda, üzerinde çalışması gereken bazı temel prensipler bulgulanmıştır. Bu temel prensipler Grotowski tarafından pragmatik yasalar olarak adlandırılmıştır. Bunlar: kışkırtılmış denge, karşıt yönde gerilimler ve yoğunluk (uzam-zaman içinde enerji) olarak özetlenebilir.

Günlük yaşamda canlı davranışı minimum enerjiyle maksimum fayda prensibine göre örgütlenmiştir. Bu nedenle günlük yaşamda insan dengesini kas-iskelet-sinir sisteminin gelişiminin doğallığında algılar. Dengesini korumak için fazladan kuvvet harcamasına gerek yoktur. Tam da bu nedenle oyuncu dengesini kışkırtarak çalışmalıdır. Oyuncu gündelik dengeyi kışkırtarak ihtiyaç olmayan bir kırılma yaratır. Denge kışkırtıldıkça beden yeni duruma çeşitli kassal gerilimlerle yeniden uyumlanır. Bu gerilimler hem oyuncunun kendi duyumunda hem de seyircinin sezgilerinde titreşir. Aslında oyuncunun yaptığı basitçe fazladan efor sarfetmektir, böylece bedeninden yayılan ısı artar, günlük-üstü bir enerji düzeyiyle çalışmaya başlar.

[17]Terzopoulos, 2016, **a.g.k.**, s. 16

Benzer bir mantık karşıt yönde gerilimler ilkesi için de geçerlidir. Barba bu ilkeyi *karşıtlıkların dansı* olarak tanımlar.

> İkinci yasa ise hareketlerin ya da itkilerin yönüne karşı durma yasasıdır. Bedenin bir bölümü bir yönde hareket ederken bedenin bir başka yeri karşıt yönde hareket eder. Bunun kaslar üzerinde özellikle kasılma ve gevşemelerde önemli bir etkisi vardır.[18]

Oyuncu karşıt yönde gerilimleri kullanarak tıpkı kışkırtılmış denge durumunda olduğu gibi fazladan enerji üretir. Görünmeyen bir dirence karşı bedeni, örneğin; gitmek ve durmak arasında asılı kalmış gibidir. Uzamda hiçbir etkinlik göstermese de gerilme ve gevşemeler ya da bedenin içinde çeşitli yönlerde uzamalar oyuncunun enerjik düzeyini değiştirir. Gerçekleşmemiş bir hareketin potansiyelinden çoğalan enerji bulaşıcıdır. Ya da bir yönde yürür ancak bir karşı kuvvet tarafından da ters yönden çağırılıyordur. Böylece ilerleme görünmez bir dirence karşı gerçekleşir. Ancak direnç gözle görülemese de oyuncunun bedeni vasıtasıyla algılanır, böylece oyuncu hem kendi için hem de seyirci için atmosferi yoğunlaştırır.

Günlük-üstü enerji üzerinde çalışırken ve enerjik bedeni oluştururken oyuncunun üzerinde çalıştığı üçüncü ilke yoğunluktur (uzam-zaman içinde enerji). Oyuncu hem zamanda hem mekânda enerjiyle oynar.

> Üçüncü pragmatik yasa, oyuncunun en uç noktaya ulaştırdığı eylem sürecinin uzaydaki enerji ya da zamandaki enerji açılarından uygulanabilir ve gözlenebilir olmasıdır. (…) İşlemi ya başlatıp hareket ettirerek uzamda üretilen kinetik enerjiye çevirmek ya da bastırarak, derinin altına gizleyerek uzamda gerekli olan potansiyel enerjiye dönüştürmekle ilgilidir. Hareketlerin itkileri başlar ama sonra geri tutulur. İşte o zaman bedenin canlı olduğu, sanki derinin altında saklanıyormuşçasına boşlukta bir şeylerin olduğu görülür. Beden canlıdır, çok kesin bir şey yapmaktadır ama nehir, zaman içinde akmayı sürdürmektedir. Uzamdaki kinetik enerji ikinci bir düzeye geçer. Bu, zaman içindeki enerjidir.[19]

Bugün oyuncu, hangi kültürde, hangi biçimle, hangi oyunculuk yöntemi ya da hangi estetik anlayış ile çalışıyor olursa olsun, sahne üstündeki etkinliğinin temelini oluşturacak çalışması genleşmiş bir bedeni, bir oyuncu bedeni ve bu araştırmanın sınırları içinde

[18] Barba & Savarese, 2017, **a.g.k.**, s. 321
[19] Barba & Savarese, 2017, **a.g.k.**, s. 321

enerjik bedeni ikinci bir doğa gibi benimseyene kadar pragmatik yasalar üzerinde çalışmalı, alıştırma yapmalıdır.

> Alıştırmalar, oyuncuların aykırı bir düşünme şeklini somutlaştırmak için beden-bilinçleriyle tekrar tekrar izledikleri ve çizdikleri labirentlerdir; böylelikle kendi gündelik davranış biçimlerine karşı mesafe alır ve sahnenin gündelik-dışı davranış biçimleri alanına girerler. Alıştırmalar, oyuncunun üzerinde taşıdığı bir tılsıma benzer, onu gösteriş için değil, içinden belirli enerji nitelikleri çekip çıkarmak ve bunlardan doğan ikinci bir sinir sistemi geliştirmek için kullanır. Alıştırma, bellek ve beden belleğinden oluşur. Alıştırma, bedenin tümü üzerinde eyleme geçen bir belleğe dönüşür.[20]

Oyuncu alıştırmalar yoluyla, yani tekrarlayan çalışması yoluyla, genleşmiş, ışıyan bir bedene ve daha önce söz edildiği gibi sahne üstünde seyirciye bulaşan bir niteliğe kavuşur. Bu enerjik bedendir. Oyuncu hangi biçimde hangi yöntemle çalışırsa çalışsın tasarımını inşa edeceği temel bu enerjik bedenidir.

3.2 Boşluk

> Araştırma sürecindeki oyuncunun her zaman için bariz bir amacı yoktur; hedef pek tabii, soyutlaştıktan sonra tekrar somutlaşacak düşüncelere "dalıp gitmek" de olabilir. Hiçbir şey ama hiçbir şey öngörülebilir değildir; yorumun gayesi kendini o kadar erken belli etmez. Çoğu kez topluma, karakterlere ve yazarlara yapılan sayısız gönderme, oyuncunun o ara zaman biriminde veya tam da Beckett'in dediği gibi, hiçliğin uzamında amaçsızca dolaşmasına müsaade etmez. Çoğu defa metin bir tuzak haline gelir zira ardından da kendine has bir mantık, belirli bir ideolojik duruş ve yazınsal bir fikir vardır. Metin yapıbozuma uğratılmadığı takdirde gelişemez çünkü çoğunlukla, hatta en büyükler söz konusu olduğunda bile, aşikâr olan şeylere takılıp kalırız.[21]

Daha önce dile getirildiği gibi, oyuncu; oyun metni, hikâye, rol, karakter ve yönetmenin çizdiği sınırlar vb. olmaksızın, boşluktan yola çıkabilir mi? sorusu bu araştırmanın amaçlarından biridir. Boşluk ile kastedilen budur: oyuncuyu etrafında kendinden başka hiçbir şey kalmayana dek izole etmek -ki yaratıcı potansiyeli ve kendini provoke etme becerisi ortaya çıksın. Bu çalışmada araştırma, Terzopoulos'tan alıntılandığı gibi, metin, rol, hikâye bir tuzak olmadan önce oyuncuya yönelmiştir.

Çalışma bu noktada dışsal desteklerin minimuma indirildiği bir boşluk tasarımıyla yola çıkmıştır. Oyuncu, önceden yönetmenin ya da yazarın tasarladığı bir yapının içine girmeden, kendi sahnesel varlığıyla boşluktan bir yapı oluşturacaktır. Metin ve yönetmen

[20] Barba & Savarese, 2017, **a.g.k.**, s. 34
[21] Terzopoulos, 2016, **a.g.k.**, s. 60

gibi belirleyici dayanaklar ortadan kaldırıldığında oyuncu için ortaya çıkan manzara tedirgin edici yine de sonsuz olanaklarla doludur.

> Sadece bildiklerinden esinlenen bir oyuncu, kendisini ister istemez durgun bir su birikintisine atar, enerjisini yolunu şaşırtmadan yineleyici bir biçimde, çağlayan ve şelalelerden geçirmeden ya da suyun yeni bir düşüşle aniden kaçıvermesinden önceki o engin dinginliğe yeniden yönlendirmeden kullanır. Benzetmeyi izlersek, düşünce -onu anlatan sözcük ve imgelerle birlikte- sakin ve aslında ilginç olmayan kanallar boyunca akabilir.[22]

Peki 'hiç'ten ne çıkabilir? Oyuncunun bedeni bir beyaz sayfa değildir. Kendi üzerinde ve kendiyle çalışırken, alıştırma yaparken, bir başka deyişle enerjik beden ile uğraşırken bir süre sonra alıştırmalar bildik değerlerini eskittiğinde oyuncu için yeni bir mücadele alanı doğacaktır. Barba bunu oyuncunun enerjilerini sınava soktuğu, sınadığı aşama olarak tarif eder. Oyuncu boşlukla çalışmasında ilerledikçe bu anılarla, imgelerle dolu bedenin hafızası canlanır. Boşluk bedeni (beden-zihni) kendi evreninde kendine has dayanaklar yaratmaya, kendi evrenini oluşturmaya yönlendirir.

Çalışmanın boşluk fikrine yönelmesinin bir diğer nedeni de boşluğun seyirciyi yönelteceği yaratıcı düzeydir. Daha önce oyuncunun yazarın iletisini kesintisiz ve eksiksiz olarak seyirciye iletmekle görevli olduğu tür tiyatrodan bahsedilmişti. Bu araştırma seyircinin algısı, oyuncunun çalışması ve gösterim arasında boşluklarla örülmüş bir doku yaratmanın peşine düşmüştür. Böylece seyirci her şeyin kendisine dikte edilmediği bir evrende kendi algısının özgürce dolaşabileceği bir deneyim yaşayabilecektir. Metin, rol, karakter, yönetmen ve oyuncu hatta sahnelemenin diğer tasarım ögeleri seyirciye alımlanmaya ve tüketilmeye hazır bir tiyatro olayı sunduğunda seyircinin tiyatro yaşamı ölü doğmuş demektir.

> Bir gösterimin yaşamını yaratmak demek sadece onun eylemlerini ya da gerilimlerini iç içe örmek demek değildir. Aynı zamanda izleyicinin ilgisini, ritimlerini yönlendirmektir, onu herhangi bir yoruma zorlamaksızın gerilimler yaratmaktır.
>
> Oyuncunun eylemi gibi izleyicinin ilgisi de üç boyutlu bir uzamda, kendine ait olmayan ve yaşamı yönlendiren diyalektiğin eşdeğeri bir diyalektiğin yönetiminde yaşayabilmelidir.[23]

Nasıl ki oyuncu boşlukta araştırmasını sürdürürken kendi kendini sürekli yeni bir yaşama çağırmaya çalışıyorsa, kararların gösterim sırasında tamamlanmadığı, merakı

[22]Barba & Savarese, 2017, **a.g.k.**, s.198
[23]Barba & Savarese, 2017, **a.g.k.**, s. 150

canlı tutan, anlamsal, göstergesel ya da duygusal boşluklarla bezenmiş ve oyuncular ile seyircilerin birbirine bulaşan enerjileriyle alevlenen bir gösterimin de tamamlandıktan sonra bile seyirci için titreşmeye, yaşamaya devam edeceği düşünülmektedir.

> Bir gösteriyi yapanlar onu bir makine olarak mı, yoksa bir bitki olarak mı düşünür? Birinci durumda aranılan sonuç tiyatral olanakların kullanım talimatının bütünüyle örtüşecektir. İkinci durumda süreç, yani tiyatral olanakların kullanımı, istenen sonuçtan çıkarsanamaz. Bunlar bağımsız olarak geliştirilmeli ve her biri kendi ilkelerine göre ele alınmalıdır.
>
> (…)
>
> Bir makinede varılan durum, makine "işliyorsa", özgün tasarıma tam tamına uyuyorsa ve her parça doğru biçimde, doğru yer ve zamanda işlevini yapıyorsa "iyi"dir. Oysa bir bitkinin varılan biçimi asla bir tasarıma uymaz, organik bir sürecin -düşlenen ama önceden kestirilemeyen- sonucudur.[24]

Bu araştırma içinde Barba'dan aktarıldığı gibi *organik bir sürecin* peşine düşülmüştür. Çalışmanın uygulama aşamasında bilinçli olarak yaratılan boşlukların seyirci deneyimi açısından da *önceden kestirilemez* sonuçlara yol açabileceği düşünülmektedir.

3.3 Çalışmayı Tasarlamak

Bu araştırmada öncelikle oyuncunun özgürleşmesi konusu merkeze alınmıştır. Oyun metninin ya da yönetmenin buyrukları olmaksızın oyuncu enerjik bir temel üzerinde bedeninin sınırlarını genişletebilecek midir? Burada beden sözcüğü oyuncunun kas-iskelet-sinir sistemi, vücut parçaları ya da soluğu değildir. Beden bütün çalışma içinde oyuncunun somut gözlemlenebilir ve sezilebilir ayrıca kimsenin müdahale şansı olmayan gözlemlenemez bütünlüğünü içermektedir. Oyuncunun hafızası, imgelemi, içinde yaşadığı toprakların bedeninde bıraktığı izler, dünya görüşü ve sanatsal yaklaşımı vb. de beden fikrinin içindedir.

Prova periyodları boyunca oyuncular yönetmenin arzuları, oyun metninin sıkı örgüsü ve isterleri, oyun kişisinin tasarımı gibi teatral alışkanlıklarının dışında bir yaklaşımla çalışmışlardır. Bütün çalışma ve araştırmanın sonunda oyuncular ortak bir enerjik zemin yaratmayı başarabilmiş yine de kendi biricik bedenlerini hem partnerleri ile ilişki içinde hem de çalışmaya sonradan eklenen performans metni ve yönetmenin önerileri çerçevesinde koruyabilmişlerdir.

[24]Barba & Savarese, 2017, **a.g.k.**, s. 327

Ortada hiçbir şey yokken oyuncu nasıl çalışacak, nasıl yaratacak? Özgür ve yaratıcı bir oyunculuk mümkün mü? Oyuncu özgürleşebilir mi? Özgürlüğün sınırları nasıl çizilecek? Enerjik beden nasıl oluşturulacak? Bireysel yaratıcılığın ve özgürlüğün merkeze alındığı bu tür bir çalışmada yönetmen kendi sınırlarını nasıl çizecek? Tasarım kendi dünyasını dayatmaz mı?

Yukarıdaki sorular doğrultusunda, daha önce değinildiği gibi, araştırma oyuncuların üzerinde çalışabileceği boşluk fikri ile ilgilenmiştir. Oyuncu henüz ifade edecek bir şey olmadığı noktada ne yapacak? Tasarımın hedefi ve oyuncunun çalışması bu noktada enerjiye odaklanmıştır. Oyuncu her şeyden önce kendi sahnesel değerini yaratmak üzerine çalışmalıdır. Sahnesel varlığının temeli de oyuncunun enerjik bedeninde başlar. Bu hem seyirciyle karşılaşma anında aktarımın temel aracı olacaktır hem de oyuncunun özgürlüğü ve yaratıcılığının kanatlanabileceği bir evren yaratacaktır. Oyuncu, kontrol edip örgütleyebildiği, eğip bükebildiği, dönüştürüp şekil verebildiği bu enerjik bedenle sonsuz sayıda olasılığa açık bir yolculuğa başlar. Bu noktada ifadenin ve çalışmanın sınırlarını bedenin sınırları belirler. Dolayısıyla boşluk, ifadesiz bir hiçliği, kaosu değil oyuncunun bedeninde olasılıklara açık bir uyanıklık, hazır olma ve açıklığı tarif eder.

Provaların ilk aşamaları öncelikle enerjik bedenin araştırılmasına ve yine bu araştırmadan kaynak alan üretime yönelmiştir. Daha sonra hem prova periyodları hem oyuncunun çalışması ele alınırken değinileceği gibi üretilen malzemenin seçilip işlemesi aşamasına geçilmiştir. Sonuç olarak bir araya getirilen tüm malzeme bir skora dönüşebilmiştir.

Peki yönetmen, bu öncelikle oyuncuyu merkeze alan araştırmada nasıl bir görev üstlenmiş olabilir? Yukarıda söz edildiği gibi buyruklar veren, komutları işleten, kafasındaki tasarıma ulaşmaya çalışan ya da oyun metnine teslim olmuş bir yönetmenlik anlayışı ile bu çalışmada ele alınan araştırma arasında belirgin farklar bulunmaktadır. Bu noktada ayrıntıları üzerinde durulan performans için yönetmenin oyunu değil çalışmayı tasarladığı rahatlıkla söylenebilir. Böylelikle yönetmen oyuncular için oyunun ortaya çıkabileceği koşulları sağlamıştır. Araştırmaya uygun bir evren yaratmış ve oluşan malzemeyi değerlendirmiştir.

Yönetmen çalışmayı aşağıdaki gibi tasarlamıştır:

1- Enerjik beden üzerine çalışma,
2- Olasılıkları araştırmak,
3- Oyuncunun seçimleri,
4- Seçimleri ortak bir evrende sınamak,
5- Skorun inşası.

Prova periyodları boyunca yönetmenin verdiği kararlar önceden tasarlanmış bir sonuca bağlanmamıştır. Sonuç, tasarlanıp uygulanan çalışma şekli ve oyuncular arasında prova periyodları boyunca gelişen ortak anlayış sayesinde kendini göstermiştir. Yönetmenin işi bu noktadan sonra hali hazırda bir estetik değer vadeden malzemenin dengeli ve uygun bir tempo-ritimde bir araya getirilmesi olmuştur. Bu noktada oyuncuların performans için kendi seçimlerini yaptıklarını da hatırlamak gerekir. Yönetmenin katkısı daha çok belirlenen ortak bölümler için söz konusu olmuştur. Yönetmen neyin nasıl oynanacağını dikte etmez, seçilen malzemenin uygun çizgiye, uygun ölçüde taşınmasına destek olur. Çalışmanın tasarımı oyuncuyu merkeze almıştır ve skor büyük ölçüde oyuncuların kendi kendilerini provoke etme becerileri sayesinde inşa edilmiştir.

3.4 Prova Periyodları

Araştırmanın uygulama aşamasında çalışmalar Ağustos 2022'de başlamış ve 14 Nisan 2023'te seyirci ile gösterim değeri taşıyan ilk buluşmada uygulama aşaması tamamlanmıştır. Yaklaşık dokuz aylık bir süreci kapsayan araştırmaya birincisi covid 19 küresel salgını, ikincisi 6 Şubat deprem felaketi olmak üzere iki nedenle ara verilmiştir. Bu iki gerekli aranın dışında oyuncuların çalışması ortalama haftada dört günden az olmamak üzere sürekli devam etmiştir. Sürekliliğin korunması araştırmanın sonuçları açısından önemlidir.

Araştırma aşağıda bölümler halinde ele alınacaktır. Çalışmanın sürekliliği devam etse de her periyodun özellikle üstünde durduğu belirli konular bulunmaktadır. Bu nedenle çalışmaların periyodlar halinde tarif edilmesi uygun görülmüştür.

3.4.1 Birinci periyod: deneyimi uyandırmak

14 gün süren periyodda Theodoros Terzopoulos Yöntemi'nin korporal ve vokal çalışması tekrar edilmiştir. Burada amaçlanan bedene bu spesifik enerji üretme bilgisini hatırlatmak, oyuncunun bedeninde hali hazırda yerleşmiş deneyimi uyandırmaktır.

> Terzopoulos'un "biyodinamik yöntem"i aşamalı bir biçimde oyuncunun pelvis bölgesi üzerinde hakimiyet kurmasında ve oradan doğan yaratıcı enerjiyi tüm bedenine yayarak sanatsal bir ifade aracına dönüştürülmesine dayanır. İlk aşamada, zorlayıcı beden duruşları ve ağır fiziksel çalışmalar yoluyla pelvis kaslarının esnetilmesine, rahatlatılmasına ve enerjinin ortaya çıkmasını kısıtlayan koşulların ortadan kaldırılmasına çalışılır.[25]

Bu zorlu çalışmalar için öncelikle nefes alma kompleksinin fiziksel farkındalığına yoğunlaşılır. Nefes kontrolü ilk adımdır.

> Nefesin kontrolüyle çalışmaya başlayan oyuncu üç temel noktayla yoğun olarak ilgilenir: Birincisi: Oyuncu aşama aşama beden merkezini hissetmeye başlar. Merkez ile kastettiğimiz üç temel enerji bölgesini içeren pelvik bölgedir (ya da üçgen). Pratik yoluyla, bu bölge güçlenir ve eşzamanlı olarak gevşer, daha esnek bir hal alır. Merkezin güçlendirilmesi işlemi, oyuncuya zorlu fiziksel duruşları gerçekleştirebileceği sağlam bir destek noktası sağlar. (…)
> İkincisi: Oyuncunun nefes kapasitesi günlük tekrarlar ve zamanla git gide artar.
> Üçüncüsü: nefesin kontrolü yoluyla oyuncu günlük yaşamın meşgul, analitik zihnini, anda mevcut ve bağlantılı tutmayı öğrenir.[26]

Nefes kontrolü ve odaklanma yoluyla oyuncu başka bir konsantrasyon durumuna geçer. Uzam-zaman algısı derinleşir ve bedenini *dinamik bir bütün* olarak algılamaya başlar. Kartezyen ayrımın beden-zihin ikiliği konsantrasyonun bu yeni durumuyla aşılır.

> …ses ve bedenin gündelik ve toplumsal olarak belirlenip, kısıtlanmış davranışların ötesinde geliştirilmesi, zorlayıcı kodlanmış fiziksel duruşlar ve yoğun çalışmayla oyuncunun fiziksel eksenlerinin genişletilmesi hedeflenir. Bu da oyuncuyu enerjinin bedensel kavranışına dolayısıyla "nasıl?" sorusuna yönlendirir. Oyuncu zamanda ve mekânda nasıl hareket edebilir, ya da nasıl hareketsiz kalabilir? Bedenin eksenlerini günlük hayatın sınırlarının ötesine nasıl açabilir?[27]

Terzopoulos'un çalışma yönteminin ilk iki aşamasında, oyuncular korporal ve vokal çalışmalar içinde belirli hareket dizgelerini enerjinin bu yeni kavranışıyla, çoklu tempo-ritimlerle ve soluk almanın yeni bilgisiyle tekrar ederler.

Söz konusu yöntemin yapıbozum ve sonsuz doğaçlama bölümleri provaların bu periyodunda çalışmalara dahil edilmemiştir. Korporal ve vokal egzersizler, oyuncuların hali hazırda beden hafızalarında olan bir deneyimin çağırılması yönünde kullanılmıştır.

---

[25]K. Karaboğa, (2008). *Tragedya ile sınırları aşmak.* İstanbul: E Yayınları. s.79
[26]S. Stroumpos, (2019). Bodies in revolt the art of performer's psychophysical transgression in Terzopoulos' theatre. *Dionysus in exile: the theatre of Theodoros Terzopoulos* (s. 95-104). içinde Berlin: Theater der Zeit.s.95-97
[27]Stroumpos, 2019, **a.g.k.**, s.99

Korporal ve vokal alıştırmaların yukarıda tarif edilen prensipler doğrultusunda tekrar edildiği bu aşama aynı zamanda oyuncuların birbirlerine uyumlanmasının da başlangıcı olarak kabul edilebilir. Kolektif enerji, ortak duyuş, ortak eylem ve partnerler arasında eylemsel sezgilerin kuvvetlendirilmesi konusunda çalışmanın temelleri bu aşamada atılmıştır.

3.4.2 İkinci periyod: hibrid bir yönteme doğru

Bu aşamada çalışma oyuncuların performansın bedensel repertuvarını oluşturmasına odaklanmıştır. Bu periyodun ilk günlerinde her çalışmadan önce çalışmanın kuralları tanıtılmış, oyuncuların ihtiyacı sürdüğü sürece hatırlatmalar yapılmıştır. Her buluşma iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm hazırlık, ikinci bölüm ise çalışmanın başında koyulan kurallar çerçevesinde doğaçlama olarak adlandırılabilir.

İki bölüm arasında kesinti yoktur. Çalışma programına bağlı olarak haftanın 3 ya da 4 günü yapılan ortalama 2,5 saatlik her araştırmanın seyri aşağıda tarif edildiği şekilde gerçekleşmiştir.

Oyuncular hazırlık bölümünde 3 seviyede çalışır. Seviyeler arasında geçiş komutları kullanılmaz. Üç seviye birbirine sıkı şekilde bağlıdır. Ancak çalışmanın ayrıntılarını ele almak bakımından aşağıda ayrı ayrı değerlendirileceklerdir.

1. seviyede oyuncular mekânda birbirlerinden bağımsız olarak yürümeye başlarlar. Yürüme bedenin 2,5 saatlik çalışmaya hazırlığının ilk aşamasıdır. Ayak tabanlarından başlayarak dolaşımın hızlanması yürümenin çeşitli şekil ve ritimleriyle sağlanır. 1. seviyede ayaklar ve dizler serbesttir. Ayakların ve dizlerin serbestliği ile omurgaya iletilen titreşimler sıcaklığın bütün bedene yayılmasının önünü açar. Kollar, göğüs kafesi, boyun ve baş ayaklardan başlayan çeşitlemeye katılır. Böylece, oyuncular 2. seviyeye geçene kadar bütün bedenin enerjik düzeyde hazırlanması sağlanır.

2. seviyede (Dört Ayak Üzerinde) oyuncular 1. seviyedeki çeşitlemeleri bu sefer vücut ağırlığını dört noktada taşıyarak gerçekleştirir. Bu seviyede vücut ağırlığının hissedilişi belirgin şekilde arttığından oyuncuların kondisyonuna ve dayanıklılığına doğrudan etkisi olduğu gözlemlenmiştir. 2. seviyede omurganın rotasyonları 1. seviyeye göre daha sınırlıdır, ancak çeşitlemeler bu sınırlılık nedeniyle daha yoğun şekilde deneyimlenir. Bu seviyede günlük davranışlar dışında bir araştırma gelişerek devam eder. Sonuçta oyuncular bir çeşit tersine evrim üzerinde çalışmaya başlamıştır. Ağırlığın 2

nokta arasında gidiş gelişlerle sınanması yerine, şimdi oyuncular bütün bedeni günlük-üstü bir deneyime açarlar. Artık mekânda dört ayak üzerinde yürümektedirler.

Oyuncular 3. seviyeye geçtiklerinde artık 1. seviyede hazırlayıp 2. seviyede yoğunlaştırdıkları enerjik deneyimi vücut ağırlığının zorlayıcılığından kurtararak serbest bırakırlar. 3. seviyede oyuncular vücut ağırlıklarını zeminde serbest bırakarak ve çeşitli temas noktalarından faydalanmak yoluyla ağırlıklarını taşıyarak kasılma ve gevşemeler arasında çeşitlemeler yapar. Bu seviyede yürümek bütün bedenle ve zeminin desteğinden daha geniş ölçüde faydalanarak gerçekleşir. 3. seviye boyunca oyuncular zeminden ayrılmaz, tek noktadan bütün yüzeyin temasına kadar çeşitli aralıklarda yürüyüş devam eder.

Oyuncular bu üç seviyede yürüdükten sonra kesintisiz olarak doğaçlama bölümüne geçerler. Bu bölümde geçiş için ilk üç seviyede oluşturulan enerjinin merkezde hayali bir noktada toplanması ve hiç sönmeden/durmadan belirli komutlar/kararlar/kurallar çerçevesinde çoğaltılıp yönlendirilerek çalışılması söz konusudur.

3. seviye sonunda oyuncular zeminden ayrılmamış sırtüstü ve uyanık şekilde oluşturdukları enerjiyi merkezde yoğunlaştırmış şekilde doğaçlama çalışmasına başlar. İlgili buluşmanın kuralları çerçevesinde yerde ya da üç seviyeyi tersine geçerek ayakta ya da her seviyede daha sonra performansın bedensel repertuvarında kullanılmak üzere kuralları sınarlar. Kuralların yani oyunun sınırları içinde kalmak performansta etki yaratması beklenen sonuçlara ulaşmak bakımından önemlidir. Oyunun oyuncular bakımından işleyip işlemediği bu tür bir araştırma yoluyla anlaşılabilir. Ancak tam tersi de geçerlidir. Kuralların başka deyişle sınırların aşıldığı, esnetildiği noktalar çalışma açısından aynı şekilde önemlidir. Bu noktalar oyuncular tarafından dikkatle gözlemlenir. Sınır ötesinde işe yarayabilecek malzemeler yönetmen tarafından daha sonra değerlendirilmek üzere yeni kurallar olarak kaydedilir. Bu bölümde genel hatlarıyla tarif edilen doğaçlama çalışmasının bazı ayrıntıları oyuncunun çalışması ele alınırken tekrar değerlendirilecektir.

3.4.3 Üçüncü periyod: metin parçalarıyla araştırma

Provaların bu aşamasında oluşturulan performans metni oyunculara tanıtılmıştır. Belirlenen bölümler doğaçlama bölümünde kullanılmak üzere ezberlenmiştir. Doğaçlama çalışmasında belirli metin parçalarının araştırılması yaklaşık iki hafta sürmüştür. Bu iki

haftalık süre içinde hedef, metin parçalarının derinlemesine araştırılması yoluyla, oyuncuların performansın hem metinle ilgili kısmına hem de bütününe yeni bir tutum geliştirmesidir. Oyuncu elindeki metne nasıl yaklaşacak? Metin içinde sözcüklerle ifade edilmemiş saklı alanları bir başka deyişle boşlukları oyuncunun icrası için görünür ve oynanabilir kılmanın yeni yolları bulunabilir mi?

3.4.4 Dördüncü periyod: performansın haritası

Provaların bu aşamasında yapılan doğaçlama çalışmaları ve araştırmaların ardından basit sahne hareketinin tanıtılmasına geçilmiştir. Bu oyuncuların bireysel araştırmalarının önüne geçmeden farklılıkların altını çizecek ve ortaklığın yolunu gösterecek bir total performans çizgisi olarak düşünülebilir. Bu yolla serbest bölümler belirlenmiş oyuncuların kendi araştırmasına alan açılmıştır. Ayrıca bu şekilde oyuncular için başlangıç ve bitişlerin, durakların, kaosun ve düzenin işaretlendiği bir yol haritası oluşturulmuştur. Yol haritası tanıtılır ve bir yandan hafızaya alınırken önceki periyodlarda üretilen içeriğin işaretleri de tartışmaya/araştırmaya açılmış ve işaretler bu haritada geçici araştırma durakları olarak belirlenmiştir. Kısaca ilk üç periyodun araştırma sonuçlarının ve oluşturulan performans metninin 5. ve son periyoda hazırlık olarak bir araya getirilmesi 4. periyodunun konusu olmuştur.

4. periyod boyunca Theodoros Terzopoulos Yöntemi'nin korporal ve vokal çalışması bir gün korporal bir gün vokal olmak üzere her provadan önce tekrar edilmiştir. Bu şekilde oyuncuların çalışmaya hazır olmasının yanında doğaçlama çalışmalarında yakalanan enerjik yoğunluğun, bedensel kondisyonun ve dayanıklılığın sürdürülmesi de sağlanmıştır.

3.4.5 Beşinci periyod: kararları sınamak

Provaların 5. periyodu elde edilen tüm malzemenin bir araya getirilip, sınandığı süreç olarak tarif edilebilir. Basit sahne hareketi içine doğaçlama çalışmalarında elde edilen sonuçlar yerleştirilebiliyor mu? Oyuncuların araştırması performans metnine, performans metni araştırma sonuçlarına etki edebiliyor mu? Bunlar arasında ve performansın tümü göz önünde bulundurularak etkili bir akışa ulaşıldı mı? Oyuncular açısından işleyen bölümler nasıl geliştirilebilir? İşlemediği düşünülen bölümler için alternatif yaratılabilir mi? Neler korunmalı ve nelerden vazgeçilmeli? Tüm malzeme ilişki içinde mi? Ve oyuncuların bireysel performans alanları korunabiliyor mu?

Yukarıda sıralanan sorular 5. periyod boyunca provaların hedefini oluşturmaktadır. 5. periyod iki bölümden oluşmaktadır. Birincisi hazırlık ya da ısınma diyebileceğimiz bölüm, ikincisi ise son kararların alındığı ve ayrıntılar üzerine çalışılan bölüm.

Birinci bölümde 1. ve 4. periyodda olduğu gibi Theodoros Terzopoulos Yöntemi'nin korporal ve vokal çalışması bir gün korporal bir gün vokal olmak üzere her provadan önce tekrar edilmiştir. Bu hazırlıktan sonra ek olarak dört periyodun sonunda elde edilen performans akışı tekrarlanmış; akış, hazırlık ya da ısınma diyebileceğimiz bölüme dahil edilmiştir. Son kararalar verilene kadar yapılan hazırlık aşaması bundan ibarettir.

Ayrıntıların ele alındığı ve performans için son kararların verildiği ikinci bölümde performansın 4. periyodda belirlenen durakları ve serbest bölümleri göz önünde bulundurularak skor bölüm üzerine bölüm, ayrıntı üzerine ayrıntı eklenerek en baştan bir kez daha inşa edilmiştir. 5. periyodun sonunda yani artık genel provalara gelinen aşamada hazırlık aşaması korporal çalışma ve akış olarak sınırlanmış, ardından ihtiyaç duyulan sayıda akış tekrarlanmıştır.

3.5 Oyuncunun Çalışması

Provaların 1. periyodunda oyuncunun çalışması enerjik bedenin temellendirilmesi için kondisyon ve dayanıklılığı arttırmaya aynı zamanda belirli bir enerji üretme yönteminin bilgisini oyunculara yeniden hatırlatmaya odaklanmıştır. Oyuncular bu periyodda Theodoros Terzopoulos Yöntemi'nin korporal ve vokal çalışmasını düzenli olarak tekrarlamış söz konusu çalışma yönteminin yapıbozum ve sonsuz doğaçlama bölümleri bu periyoda dahil edilmemiştir.

Terzopoulos'un çalışma yönteminde nefes kontrolü ilk ve en önemli adımdır.

> Çeşitli alıştırma döngüleri yoluyla nefes kontrolü ve bedensel farkındalığın geliştirilmesi pratik yoluyla icracının beden ve zihninin dinamik bağlantısının oluşturulmasından psikofiziksel olarak açık ve hazır olmasına kadar bir temel yol teşkil eder (..) bu süreçte oyuncu bir hazır olma duyumu geliştirir: mevcut olmak için hazırlanmıştır ancak aynı zamanda bir sonra gelecek ana açık, yaklaşan olasılıklara cevap vermeye hazırdır.[28]

Çalışma yönteminin korporal bölümü bir dizi hareketin belirli bir soluk alma biçimiyle tekrar edilmesinden oluşur. Bu nefes alma biçimi bütün nefes alma kompleksini

[28]Stroumpos, 2019, **a.g.k.**, s.96

uyaracak, oyuncunun soluk kapasitesini arttıracak şekillerde zorlu bedensel pozisyonlarda uygulanır.

> Zorlayıcı beden duruşları ve hareketlerinde, daima değişik bir solunum hızı ve farklı bir diyafram kullanımı gereklidir. Oyuncu beden merkezi hissini kademeli olarak bu süreç içerisinde kazanır. Bu merkez pelvis bölgesindeki sinir ağları, bedenin bahsi geçen alanındaki tüm yaşamsal organları birbirine bağlayan bir dizi sinir ağıdır.[29]

Zorlu pozisyonlarda diyaframın bu farklı kullanımıyla soluk alış-verişler, çalışmanın sonraki aşamalarında oyuncuların merkezden kaynak alan araştırmaları için bir zemin oluşturmuştur.

Nefes almanın korporal çalışma için başlangıçta iki yolu olduğu söylenebilir. Her şekilde nefesi belirleyen hareketin kalitesi ve hareketin kalitesini belirleyen nefestir. Birincisi ciğerlerin tüm kapasitesini etkili bir şekilde kullanarak, kontrollü, derin soluk alma ve hareket boyunca kontrollü, süren soluk verme. İkincisi hareketi ateşleyecek şekilde ani soluk vermeler arasında ihtiyaç oluşan havanın ciğerlere doğal şekilde dolduğu soluk alma. Ayrıca oyuncular araştırma ve pratiklerinde ilerledikçe zorlu pozisyonlara köpek nefesi olarak tarif edebileceğimiz diyaframın hızlı şekilde uyarıldığı ritmik ya da kaotik bir soluk alıp verme şekli eklenir.

Çalışma yönteminin içeriğinde ilerledikçe nefesin çeşitleri artar. Ancak söz konusu performans için yapılan provaların ilk periyodunda yöntemle ilişkili olarak yukarıda ele alınan üç biçim kullanılmıştır. Çalışma yöntemi içinde soluk alıp vermeler sesselleştirilir. Denilebilir ki çalışmanın tümünde nefes, tekrarlanan hareketlere işlev kazandıracak şekilde artiküle edilir. Bütün korporal çalışma bu ses-nefes ilişkisi içinde işlev kazanır. Hareketlerin zamanını, yoğunluğunu ve tempo-ritmini nefesle kurulan bu ilişki belirler.

Harekete işlev katan nefes fikri prova periyodlarının tümü için bir temel oluşturmaktadır. Aslında provaların 1. periyodu olarak adlandırılan hazırlık aşaması için Theodoros Terzopoulos Yöntemi'nin seçilmesinin temel nedeni de bu fikirdir.

Çalışmanın vokal bölümünde de bu ilişki sürdürülür. Bu bölümde de bir dizi hareket nefesin tam olarak sese dönüşmesi ve çeşitli ritmik nefes alışverişlerle tekrar edilir. Burada hedef vokal potansiyelin nefes yoluyla derinleştirilmesidir. Hareketler çeşitli

[29]Terzopoulos, 2016, **a.g.k.**, s. 18

vokal temrinlerin zorlu ritmik tekrarları içinde işlev kazanır. Ani/dürtüsel, derin ve süreğen ayrıca ilerlemeye bağlı olarak eklenen köpek nefesi korporal çalışmada olduğu gibi vokal çalışmada da kullanılmıştır.

> Ses ve beden egzersizleri oyuncu ile çizgisel zaman-mekân algısının sınırları arasına bir mesafe koyar. Zaman toplumsal uzlaşımların çizgiselliğinden kurtularak genişleyip daralır; kâh yavaşça kâh hızlıca geçerek sessizliğe bürünür ve mekâna yansımak suretiyle insanın katı haldeki dünya imgesinde yarıklar açar.
>
> Oyuncunun günlük alıştırmalarının uygulama alanındaki hedefi, hayal gücünü itiraz kabul etmeyen teknik kurallardan ibaret kapılı bir sistem içine hapseden çabuk sonuçlar almak değildir. Egzersizler, farkındalık işlevlerini harekete geçirir ve Enerjik Beden'i şekillendirir.[30]

Bütün çalışma yöntemi nefes, hareket ve ses üzerinde bütüncül bir yaklaşım ortaya koyar. Bu bakımdan iki ayrı bölümden söz edilmiş olsa da çalışmanın bölümleri ayrı ayrı ve birlikte oyuncunun bütüncül varlığına, enerjik bedene yönelmiştir.

Korporal ve vokal çalışmalar tekrar edildiği ve ihtiyaç duyulduğu sürece çalışmalara oyunun yönetmeni liderlik etmiştir. Lider çalışmaların tempo-ritmini belirler, enerjik düzeyini kontrol eder ve egzersizler arasında geçişleri tetikleyecek vokal işaretleri bir başka deyişle komutları verir. Çalışma süresince konuşma olmaz. Liderin çalışmanın tempo-ritmini belirlemesi ihtiyacı provaların belirli bir noktasına kadar sürmüştür. Oyuncuların sezgileri derinleştikçe ve uyumları arttıkça komutlara ihtiyaç giderek azalmış ayrıca enerjik düzeyi uyarma gereği ortadan kalkmıştır.

Provaların 2. periyodunda oyuncunun çalışmasın belirleyen yokluktan bir başka deyişle boşluktan oyun yaratmak fikri olmuştur. Oyuncular bu aşamada oluşturdukları enerjik temel üzerine kondisyon ve dayanıklılık çalışmasını sürdürerek araştırmanın bedensel repertuvarını oluşturacak doğaçlamalar üzerine çalışmışlardır. Ancak bu aşamada doğaçlamaları belirleyen metin, rol, sahneleme vb. değildir. Araştırmada, oyuncunun kendinden başka hiçbir dayanağı olmayan bu boşluk fikrine öncelik verilmiştir. Araştırılacak duygular, durumlar, baştan sona bir öykü, oyun kişileri arasında bir ilişki değildir. Oyuncular basit kurallar eşliğinde gelecek sahneleme için yoktan malzeme yaratırlar. Sözü edilen basit kurallar başlangıçta yönetmen tarafından

[30]Terzopoulos, 2016, **a.g.k.**, s. 16

belirlenmiştir. Oyuncular bu şekilde çalışma ilkesini içselleştirdikten sonra kuralları belirleyen, karar verici pozisyonda bir yönlendiriciye ihtiyaç giderek azalmıştır.

Bu periyodda oyuncunun çalışması iki bölümden oluşur. Birinci bölümde doğaçlamaya hazırlık yapılır. Oyuncunun bütün bedensel varlığını ikinci bölüm için hazır ve uyanık hale getirmesi bu bölümün asıl hedefi olmuştur. Yine de hazırlık aşaması da bir çeşit doğaçlama çalışması olarak düşünülebilir.

İki ayak üzerinde yürüme çeşitlemeleriyle başlayan hazırlık aşaması oyuncuların yerde sırtüstü uzanır pozisyonda merkezden yayılan titreşimleri korudukları noktaya kadar sürer. Tüm bu süre boyunca oyuncular nefes, kışkırtılmış denge, zıtlıklar ve yoğunluk çeşitlemelerini kullanarak kendilerini yeni fikirlerin canlanabileceği bir kanvasa dönüştürür. Oyuncular tekrar iki ayak üzerine kalktığında artık ikinci bölüm yani performansın bedensel repertuvarının oluşturulacağı doğaçlama bölümü için uyanık, açık ve hazırdır.

Bu periyodda yürütülen çalışmanın Terzopoulos'un çalışma yöntemiyle şematik olarak değil ancak ilkeler bakımında ortaklaştığı düşünülmektedir. Yapıbozum fikri ve üçgenin titreşimleri bir plana dayanmaksızın çalışmada kendiliğinden ortaya çıkmıştır. Hali hazırda çalışma için tasarlanan doğaçlama bölümü sonsuz doğaçlamanın mantığı üzerinden kurulmuştur. Bu ortaklaşmada önceki periyodun etkisi olduğu düşünülmektedir. Oyuncular önceki periyodda yaptıkları tekrarlar yoluyla beden hafızalarının derinliklerinden dışsal bir komuta ihtiyaç kalmadan üçgenin titreşimlerini hayata getirmişlerdir.

Terzopoulos'un çalışma yönteminde yapıbozum oyuncuların pelvik bölgeden yayılan titreşimler yoluyla yorgunluk sınırını aştığı ve enerji eksenleri yarattıkları aşamadır. Oyuncular korporal ve vokal egzersizlerin ardından "nasıl" sorusuna üçgenin yapıbozuma uğratılması yoluyla cevap arar. Oyuncular bu aşamada soluk almanın çoklu ritimleriyle eş zamanlı olarak üçgenin salınımı yoluyla merkezden yayılan titreşimleri bedenin tüm sınırlarına iletir. Titreşimlerin bedenin merkezden uzak noktalarına iletilmesi için oyuncunun günlük sınırların ötesinde ve zihinsel yorgunluğu aşarak çalışması gerekir. Oyuncu bir kere zihinsel sınırları aştığında zorlu fiziksel duruşlar bu çift fonksiyon eşliğinde (diyaframın çoklu titreşimleriyle soluk alma ve üçgenin titreşimleri) deneyimlenir.

> Bedensel eksenler rahatlar; üçgenin titreşimlerinin bir bileşeni haline gelir. Sayısız, beklenmedik enerji patlamalarıyla bedenin eksenleri otonomlaşır ve enerji eksenlerine dönüşür. O ana kadar bilinmeyen ifade kodlarını hayata getirir. Beden kalıplaşmış limitlerinin ötesinde bir yapıbozum evresindedir. Kaos ve düzen … eşiğinde her tür uyarana açık durmaktadır.[31]

Sonsuz doğaçlama ise çalışma yönteminin tüm prensiplerinin birleşerek vardığı evredir. Üçgenin aktif hale gelmesinin ardından yukarıda alıntılandığı gibi oyuncu yeni bir açıklık, uyanıklık evresindedir. Oyuncu bu yeni konsantrasyon durumunda çalışmasına başlar. Yapıbozum evresinde yeni bir zaman-mekân algısı edinmiştir. Zaman-mekânı bedende duyar. Kendine bir merkez seçerek o merkez üzerine odaklanır ve acelesiz çalışır. Üçgen hissi aktiftir. Bir noktadan diğerine sürekli uzaklaşan bir ufuk hissiyle ilerler.

> … oyuncunun her defasında bedenin belli bir noktasında ısrar ederek, başka bir noktaya geçmesi gerektiğini doğal bir yoldan duyumsayana dek, söz konusu bölgedeki malzemenin sunduğu çeşitli geliştirme ve kodlama olasılıklarını araştırması zorunludur. Bütünlüklü bir psikofiziksel eylem manzarası şekillenene kadar çeşitli ritim ve tempolarla duyumsal etkilerin eşliğinde bu sürece ara vermeden devam edilebilir.
>
> (…) Oyuncu inatla ve sebatla tek bir nokta … üzerine çalışırken bedenin geri kalanı uykuda değildir. Nokta serbest bırakılmadığı sürece hiçbir komut veremez. Noktanın canlı bir organizma olarak kendi kendini ifade edebilmesi, sonsuz doğaçlama süresince sınırlarını tüketmesi esastır.
>
> (…) vücut nokta-nokta serbestlik kazandıkça, beklenmedik ve çok ritimli sesler doğar. Yapıbozum sonrasında beden kendi öz dizgesine ve kendi öz iradesine kavuşmuştur. … her bir noktayı izleyerek, bütün bedenin özgürleşeceği ana kadar hayal gücünü geliştirip yeni ritim varyasyonları geliştiren oyuncu, tüm bunların yanında bir boşluk ve hiçlik hissi de elde eder.[32]

Oyuncunun elde ettiği bu boşluk ve hiçlik hissi onun için hafızanın, zaman ve mekânın, çoklu ritimlerin ve keşfedilmemiş enerji eksenlerinin içine dolabileceği bir alan yaratır.

> Bu minvalde doğaçlama sonsuz olarak adlandırılmıştır çünkü malzemeye doğrudan şekil vermeye çalışmaz; performatif manzarayı ilk elden şekillendirmek bir amaç değildir. Oyuncu çabucak bir dışsal koreografi yaratmaya çalışmak yerine, yapının çekirdeğine, kendi fiziksel geleneğinin en derinlerdeki köklerine inme kabiliyeti geliştirir.[33]

[31]Stroumpos, 2019, **a.g.k.**, s..100
[32]Terzopoulos, 2016, **a.g.k.**, s. 47-48
[33]Terzopoulos, 2016, **a.g.k.**, s.46

Bu periyodun hazırlık aşaması içinde titreşimler adeta nefes, kışkırtılmış denge, zıtlıklar ve yoğunluk çeşitlemelerini kullanarak yapılan üç seviyede yürüyüş çeşitlemelerinin içine dolmuştur. Oyuncular hazırlık aşaması ve doğaçlama çalışması boyunca sonsuz doğaçlamanın her seferinde kendine yeni sınırlar çizip sonra o sınırları yıkarak ilerleyen sonsuz döngüsünün bilinciyle çalışmışlardır.

Hazırlık bölümü boyunca yoğun fiziksel çalışma oyuncunun günlük kaygılarından ve basmakalıp alışkanlıklarından uzaklaşmasının bir yolu olarak görülmüştür. Çalışmada yoğunluk arttıkça ve nefesle ilişki sürdükçe oyuncu beden artık imgelemin ve de bedenin olanaklarının özgürce toplanabildiği bir antene dönüşür. Oyuncu beden kendinden kaynaklanan tüm uyaranlara açık ve onları alıp dönüştürmeye, çeşitlemeye hazırdır. Bu bölüm prova periyodlarının anlatıldığı bölümde genel hatlarıyla ele alınmıştır.

Yürümede günlük-üstü biçimlerin sınandığı 3 ayrı seviyenin kullanıldığı hazırlık aşaması başlangıçta müzik kullanımıyla desteklenmiştir. Müziklerin performans ve sahnelemeye doğrudan katkısı olmamıştır. Müzik çeşitli dayanak noktalarının ya da çalışmayı yönlendiren bir liderin yokluğunda atmosferi dolduracak bir araç olarak kullanılmıştır. Oyuncular çalışma yöntemiyle kendi özgün bağlarını kurduğu noktada dışarıdan bir katkıya ihtiyaç kalmamıştır. Denilebilir ki bu noktada oyuncular kendi müziklerini yaratmaya başlamışlardır.

Hazırlık aşamasında oyuncular birbirleriyle alışılageldik biçimde kontak kurmamıştır. Dokunma ya da konuşma ya da işaretleşme söz konusu değildir. Oyuncuların bu çeşit bir izolasyon içinde çalışması sezgilerin sahnesel anlamda kuvvetlenmesinin önünü açmıştır. Hazırlık aşamasında oyuncular bir süre sonra (önceden sözel bir iletişim olmaksızın) seviyeler arasında eş zamanlı bir çalışma yürütmeye başlamıştır. Performansa doğrudan katkısı olan bu sözel olmayan iletişim hazırlık aşaması ve yeri geldiğinde doğaçlama çalışmalarında üstünde durulan tasarlanmış bir hedeftir. Oyuncunun bedeni tümden bir göz ya da bütün bir kulağa dönüşebilecek mi? Oyuncular neredeyse ciltleriyle dinlemeyi başarabilecek mi? Denilebilir ki oyuncular arasındaki gözle görülemez ancak yoğunlaştırılmış sahnesel bağın temelleri 1. periyodda fikir olarak hazırlanmış ve 2. periyoddaki çalışmalar sonucunda hayata geçirilmiştir.

Hazırlık aşamasının ardından hiç ara verilmeden doğaçlama çalışmasına geçilir. Doğaçlama çalışması için kurallar 2. periyodun belirli bir aşamasına kadar, başka bir

deyişle oyuncular bu türlü çalışma alışkanlığını kazanana kadar hazırlığın başında yönetmen tarafından belirlenmiştir. Kurallar genel olarak basit ve göndermesizdir. Örneğin; "Hazırlık sonunda oyuncular ayağa kalkar ve enerji merkezden sadece kollara yönelir.", "hazırlık sonunda oyuncular ayağa kalkar ve tüm eylemler yarım yapılır", "hazırlık sonunda oyuncuların odağı kaşınamaz kaşıntı olacaktır", "hazırlık sonunda oyuncular yerden ayrılmayı başaramaz" ya da "hazırlık sonunda tüm enerji merkezden dile yönelir, bedenin yeni merkezi dil olacaktır." gibi. Örnekler çoğaltılabilir ancak görevlerin basitliğini, göndermesizliğini tarif etmek için yukarıda sıralanan kuralların yeterli olduğu düşünülmektedir.

Provalar ilerledikçe bu basit kurallara bazı sahnesel görevler de eklenmiştir. Örneğin eylemlerin yarım yapıldığı doğaçlamanın sahne gerisinden sahne ağzına uzanan bir çizgide ve hiç yön değiştirmeden yürümeyle birleştirilmesi ya da sahne üzerinde belirlenen yoğunluk noktaları arasında yer değiştirilirken kollar üzerinde yapılan araştırmanın büyüklük ve küçüklük ölçeğinde birleştirilmesi gibi.

Çalışmalar ilerledikçe ve üst üste biriktikçe artık oyuncuların harekete işlev kazandırmak konusunda pratikleri artmıştır. Belirlenen görevleri gerçekleştirmek için gereken konsantrasyon süresi kısalmış ve çalışmanın hazırlık bölümü de yönetmenin yönlendirmesine gerek kalmayan doğaçlama bölümlerine dönüşebilmiştir. Böylece hem hazırlık bölümünde hem de doğaçlama bölümünde hiçbir dış etkene ihtiyaç kalmaksızın oyuncuların en ufak ve nedensiz, dayanaksız eylemi bir sahnesel değere dönüştürmeleri söz konusu olabilmiştir.

Denilebilir ki oyuncular bu ilk bölümde başlangıç aşaması için boş biçimlerden ve basit yönergelerden oluşan hazırlık alıştırmalarını zaman ilerledikçe bir başka seviyeye taşımışlardır.

> Alıştırmalar, görünür olan üzerinde yinelenebilen biçimler aracılığıyla çalışmayı öğretir. Bunlar boş biçimlerdir. Başlangıçta her bir aşamanın uygulanması için gerekli olan zihinsel yoğunlaşma ile yüklüdürler. Oyuncu onlara bir kez hâkim olduktan sonra, ya ölürler, ya da doğaçlama yeteneği ile dolarlar. (…)
> Böylelikle, alıştırmanın hareket dizisinden bir alt hareket dizisi gelişir.

> Görünür olanın (hareket dizisinin) ve görünmez olanın (alt hareket dizisinin) değeri, ikisinin arasında bir diyalog sürdürme olanağı doğurur; hareketlerin tasarımı ve kesinlikleri içinde bir alan yaratır.[34]

Bütün 2. periyod boyunca ses kullanımı serbest bırakılmıştır. Oyuncular hazırlık ve doğaçlama aşamalarında vokal araştırmalarını hareket, nefes ve enerji araştırmalarıyla ortak sürdürmüşlerdir. Vokal araştırma içinde gündelik konuşmaların ya da sözcüklerin kullanımı sınırlıdır. Tıpkı günlük-üstü yürüme gibi günlük-üstü konuşmanın yolları da denenmiştir. Oyuncular bu bakımdan ekstrem tempolarda ve nefesle ilişki içinde bu günlük-üstü yaklaşımın sınırlarını araştırmışlardır.

İkinci periyod boyunca doğaçlama çalışmasının sonuçları oyuncuların isimlendirmesiyle hafızaya alınmıştır. Oyuncular 2. periyodun son aşamasında artık kendi isimlendirdikleri kuralları, temel prensipleri içinde çağırabilir, yeniden uygulayabilir, dönüştürüp birleştirebilir hale gelmişlerdir.

> Oyuncunun bizzat kendi yapısının derinliklerinde kök salmış olan duygularının kendisine has bir tempo-ritmi ve skoru vardır; meydana kendi bedenselliğini haiz bir mask getiren, istisnai bir solunum şablonu ve konuşma biçimine şekil veren duygular, nitelik ve nicelik yönünden özel bir enerjiye sahiptir. Her duygu durumu oyuncunun bedenini bir heykeltıraş edasıyla yontarken, vücut da kendi duygu durumunu bir heykeltıraş edasıyla yontarak onu kodlar. Fiziksel eylemlerden doğan skor, oyuncunun bedenini aşamalı olarak muhtelif duygusal manzaralardan oluşan bir haritaya dönüştürür. Rolle özdeşleşip özdeşleşmeme ve beraberinde kişinin her gün aynı ruhsal manzaraların içine nasıl "gireceği" gibi sorular bundan böyle oyuncunun ilgisi dışındadır. Duygu durumları bedene kazılıdır ve oyuncu o aynı fizikselliği yakaladığında hatırlanmaları kuvvetle muhtemeldir.[35]

Denilebilir ki oyuncular hem kendi repertuvarları hem de performansın repertuvarı için neredeyse bir imgeler ve eylemler dağarcığı oluşturmuşlardır.

Provaların 3. periyodunda yönetmenin düzenlediği performans metni oyunculara tanıtılmıştır. Bu aşamada oyuncuların çalışması genel olarak performans metninden seçilen metin parçalarının önceki periyodda oluşturulan malzemeyle sınanması şeklinde gerçekleşmiştir. Provaların malzemesi olarak seçilen metin ile ilişki içinde oyuncuların önceki periyodda ulaştıkları geçici sonuçlar birleştirilmiş. Metnin eyleme, eylemin metne

[34]Barba & Savarese, 2017, **a.g.k.**, s. 35
[35]Terzopoulos, 2016, **a.g.k.**, s. 54

etkileri araştırılmıştır. Oyuncular performans metninin işler yanlarını çalışma repertuvarlarına almış, işlemeyen bölümler için yeni araştırmalara girmişlerdir. Çalışmanın bu aşaması, oyuncuların performans metni ve basit sahne hareketiyle karşılaşmadan önce metne nasıl yaklaşacaklarını belirledikleri bir araştırma ve geçiş aşaması olarak görülebilir. Bu aşamada performans metninden gelen yeni fikirler doğaçlamalara doğrudan katkı sağlamıştır. Özellikle ses ve söyleyiş bakımından performans için anlam parçacıkları oluşturacak çeşitli malzemenin keşfi bu aşamada hız kazanmıştır. Artık performans metninden gelen kesin sesler ve imgeler oyuncuların somut olarak uğraşabilecekleri mücadele alanları olmuştur. 2. periyodda olduğu gibi bu periyoddan elde edilen malzeme de oyuncuların dağarcığına eklenmiştir.

Provaların bu aşamasında oyuncular hazırlık için yine Theodoros Terzopoulos'un çalışma yöntemini kullanmışlardır. Her provanın başında bir gün korporal bir gün vokal olmak üzere yaklaşık 1 saatlik bir hazırlık çalışması yapılmıştır. Ardından Doğaçlama bölümüne geçilmiş yeni malzeme oluşturmak yerine eldeki malzemenin çeşitli kombinasyonları üzerinde durulmuştur. Bu doğaçlama çalışmasının sona erdiği anlamına gelmez. İlerleyen bölümlerde belirtileceği gibi ihtiyaç duyulan her noktada doğaçlamaya bir başka deyişle oyun yaratma fikrine geri dönülmüştür.

Doğaçlama sonsuz olanaklar sunan, kombinasyonların sınırsız olduğu bir evren vadeder. Bu tür çalışmaya ikna olan oyuncu için araştırmanın sınırı yoktur. Yine de bir sahneleme söz konusu olduğunda olasılıklar ve çeşitlemeler skorun sınırları içinde kalmaktadır. Dolayısıyla oyuncuların bu özgür üretme ve deneme biçimine bir sonraki çalışma periyodundan itibaren ancak ihtiyaç duyulduğunda geri dönülecektir. Oyuncular bundan sonra bireysel olarak oluşturdukları skorun, sahne partnerleri olarak ortakça oluşturdukları skorun ve yönetmenin bütün bu araştırmalar sonunda oluşturduğu skorun sınırları içinde yeni olanakların araştırmasına gireceklerdir.

Provaların 4. periyodunda yönetmenin önerdiği basit sahne hareketi üzerine çalışmalar başlamıştır. Oyuncunun çalışması bu noktada sunulan haritaya uygun içerikleri kendi bireysel ve özgün fikirleriyle bir araya getirmek şeklinde düşünülebilir. Oyuncular önceki periyodlarda geliştirdikleri malzemeyi yönetmenin önerisi olan basit sahne hareketi ile eşleştirir. Bu aşamada kararlar provaların son periyoduna hazırlık olarak geçici ve esnektir. Tüm malzemenin işlevsel bir şekilde bir araya gelip gelmeyeceği ancak provaların son periyodunda belli olacağından kararlardan çok mantık üzerinde çalışılır.

Oyuncular kendi seçimleri için uygun alanları belirlemenin yanında yönetmenin işaretlediği ortak alanlar için de daha önce 2. periyodda içselleştirdikleri mantıkla çalışmaya başlarlar. Örneğin; oyuncuların ortak bir enerjiyle ve eşzamanlı olarak bulundukları konumdan dört adım ileri yürümesi istenmiştir. Oyuncular bu komutun canlılığını 2. periyoddaki boşlukla çalışmak fikri üzerinden değerlendirirler. Yönetmenin onlara gerekçe sunmasına ihtiyaç yoktur. Performans metni hali hazırda gerekçeler sunmaz. Oyuncular hem ortak hem de ayrışan bölümlerde, bütün sahne hareketi için oyunu canlandırmaya bu aşamada başlar.

4. periyodda oyuncunun çalışması provaların son aşamasında araştırıp geliştirmek üzere malzeme seçimi, performans metninin ve basit sahne hareketinin ezberlenmesi olarak özetlenebilir. Çalışmalar boyunca hazırlık olarak önceki periyodda olduğu gibi korporal ve vokal çalışma tekrarlanmıştır.

Provaların 5. ve son periyodunda oyuncunun çalışması kararların tekrar tekrar sınanması ve ayrıntıların üst üste konularak tutarlı ve tekrar edilebilir bir skor oluşturması üzerinde yoğunlaşmıştır. Oyuncular tüm performansı en baştan adım adım ve tekrar inşa ederler.

Çalışmanın bu aşamasında oyuncular daha önceki periyodlarda ürettikleri malzemenin performans metni ile ortak bir tempo-ritim içinde icra edilmesi üzerinde çalışmışlar, ortak bölümlere işlev ve canlılık kazandırmak, bireysel seçimler ve ortak bölümler arasında geçişleri saptamak ve dinlemenin arttırılması üzerinde durmuşlardır. Performans metni doğaçlama çalışmalarında yapılan seçimlerle bir araya getirildiğinde iki malzemenin sentezi nasıl gerçekleşecek? Bu iki malzeme birbirine katkı sağlayabiliyor mu?

Bu noktada çalışmaların temelinde hem metne hem metinden bağımsız üretilmiş oyuna ortak bir canlılık kazandırmak için oyuncunun çalışması; nefese, nefesin yarattığı ritmik düzene ya da düzensizliğe ve nefesin enerji kalitesine katkısına yoğunlaşmıştır. Şekiller, sözcükler ve imgeler nefes yoluyla bir araya getirilmiştir. Bu şekilde oyuncuların performans boyunca takip ettikleri bir nefes skoru da oluşturdukları söylenebilir. Provalar boyunca oyuncular nefesin sesselliğine, ölçüsüne, yoğunluğuna ve titreşimine ayrıca zaman ayırmışlardır. Oyuncular serbest bölümlerinde ya da performans metni ve bedensel repertuvarın örtük bir ilişki takip ettiği seçimlerde bütüncül bir

sahnesel değer yaratmak için bir arada ve ayrı ayrı yarattıkları bu nefes skorundan faydalanmıştır.

5. periyodda çalışmalar performans akışını takip etmiştir. Ancak çalışmalar, üzerinde durulan bölümün ayrıntıları kesinleşene ya da varsa sorunlar giderilene kadar ilerleme hedefi gütmemiştir. Provaların hedefi bu aşamada oyuncuların skorunu belirlemek olmuştur. Denilebilir ki çalışmalar dikeyde sürdürülmüştür. Ayrıntıların üzerinde çalışılmış, araştırmanın temel prensipleri korunarak oyuncuların içinde özgürce yaşayabileceği bir evren adım adım oluşturulmuştur. Bu noktada oyuncuların araştırması sürekli devam etmiştir. Oyuncular ortak ve ayrışan görevlerini sınırlarını esneterek ve kuralları aşıp yeni kurallar yaratarak kesinleştirme imkânı bulmuştur. Son kararlar verilene, başka bir deyişle provaların seyirciye açılmasına kadar oyuncuların gerekli değişiklikler için deneme, yanılma, araştırma ve karar verme olanakları sonuna kadar korunmuştur.

Araştırmanın bu aşamasında üzerinde durulan bir diğer konu denge olmuştur. Oyuncuların sahne üzerinde ayrışan ve ortak bölümlerde icraları birbirini destekleyecek şekilde örgütlenmiştir. Bu noktada provaların 1. periyodundan başlayan ortak hazırlık çalışmalarının ve günlük iletişimin kullanılmadığı doğaçlama çalışmalarının etkisinin büyük olduğu düşünülmektedir. Oyuncular sahne üzerinde ve performans anında birbirlerini dinleme konusunda sezgilerini çalışmalar boyunca artan şekilde derinleştirmişlerdir. Bunun performans içinde oyuncuların birbirleri arasında kurdukları iletişime ve dengeye doğrudan katkısı olduğu düşünülmektedir.

Provaların son periyodu, çalışmanın başladığı günden bu yana biriken bütün deneyimin bir başka deyişle oyuncuların özerk tasarımlarının hayata geçirilmesi olarak düşünülmelidir. Tasarlanan ve deneyimlenen bütün ögeler oyuncuların bireyselliği korunarak bir araya getirildiğinde oyuncuların bireysel çalışmalarında ve ortak ifadelerinde tekrarlayan fikirlerin ortaya çıkması da performansın bütününe olumlu katkıda bulunmuştur. Performansın ortaklaştırılmış anları dışında, ifadede oyuncuların özgür seçimlerinden kaynaklanan renklerin belirli noktalarda paralel bir çizgide ilerlediği gözlemlenmiştir. Oyuncular çalışmalarını bu noktaları bulgulayarak özgün niteliklerini kaybetmeden sürdürmüşlerdir. Skor; çeşitlenen nefes ritimleri, vurgular, zamanda esnemeler ya da hızlanmalar, duruşlar ve seviyelerle birbirine eşlik edecek ya da kontrast yaratacak şekilde örgütlenmiştir. Bütün bu çeşitlilik ve bireysel özgürlükler korunurken

oyuncular, oluşturulan skorda enerji değişimleri konusunda akışkan bir standart oluşturmak üzerinde de çalışmayı sürdürmüşlerdir.

Provaların 5. periyodunda oyuncular provaya sadece korporal çalışma ile hazırlanmıştır. Bütün araştırma boyunca söz konusu çalışma yöntemi temel hedefleri doğrultusunda kullanılmış, çalışma yönteminin enerjileri serbest bırakacak, oyuncuyu hazırlayacak yerde katı bir biçimselliğe dönüşme tehlikesi her zaman göz önünde bulundurulmuş, çalışma yönteminin araştırmaya konu olan bölümleri bu bakış açısıyla tekrarlanmıştır.

> Düzenli bir şekilde yapılan egzersizler kademe kademe gerilimi karşılıklı olarak rahatlatılmasına dair bir his geliştirirken, psikolojik ve fiziksel dayanıklılığın sınırları genişler ve böylece araştırma herhangi bir mâni olmadan devam eder.
> (…)
> Ancak fiziksel ve zihinsel becerileri keskinleştirecek biçimde tasarlanan çeşitli egzersizlerin, soluk alıp verme sürecini, oyuncunun yaratıcılığını açığa çıkarmak yerine, son tahlilde bizzat bunu kısıtlayan bir zihinsel işleve dönüştürecek ölçüde katı bir kontrol mekanizmasına maruz bırakmaması da esastır. Batı kültürüne has zihin ve beden arasındaki Kartezyen ayrımın sahneden yavaş yavaş çekilmesiyle zihnin çoğu işlevini özümseyerek, gözlerle dolup taşan bir hale gelen beden düşünür, duyumsar, hisseder.[36]

Provaların önceki periyodlarında bir saat, bir saat on beş dakika süren bu hazırlığın temposu son periyodda hızlandırılmış ve hazırlığın süresi kırk dakikaya çekilmiştir.

3.6 Performans Metni

Performans metni oluşturulurken öncelikle Samuel Beckett'in çeşitli eserlerinden seçilmiş metin parçalarından bir havuz oluşturulmuştur. Bu havuz provalara konu edilmemiştir. Ancak havuzdan seçilen çeşitli fikirler doğaçlama çalışmalarında kullanılmıştır. Oyuncular provaların 1. ve 2. periyodlarında metin üzerine ve metinle çalışmamıştır. İlk aşamada yönetmenin metinlerden seçtiği fikirler prova periyodları ve oyuncuların çalışması ilerledikçe şekillenmeye başlamıştır. Metin parçalarının provaya konu edildiği aşamada seçim Beckett'in Ben Değil ve Eşlik adlı eserlerinden yapılmıştır. Ben Değil ve Eşlik'ten bir öyküye, bir kimliğe işaret eden kısımlar çıkarılmış, metin parçaları yer, zaman, kimlik belirtmeyen bir boşluk arz edecek şekilde ele alınmıştır. Sonraki aşamada yönetmen metin parçalarını bir akış oluşturacak şekilde bir araya

[36]Terzopoulos, 2016, **a.g.k.**, s. 20

getirmiştir (**EK-1**). Burada dikkat noktası provaların ilk üç aşamasında oyuncuların ürettiği malzeme ve bu Beckettyen fikirler üzerinde açığa çıkardığı oyun parçacıkları olmuştur. Akış içinde enerji değişimlerini ortaya çıkaracak bir düzen oluşturmak hedeflenmiştir. Dolayısıyla performans metni Eşlik ve Ben Değil'den seçilen parçacıklar arasında mekik dokur. Performans metninde oyuncuların ihtiyaçları doğrultusunda küçük söz değişiklikleri ve cümle diziliminde düzenlemeler yapılmıştır.

Performans metni oluşturulurken benimsenen tavır, oyuncunun çalışması ve basit sahne hareketinin bir araya getirilmesindeki tavırla paraleldir. Yönetmen performans metnini düzenleyen kişi olarak oyuncu için bir tiyatro alanı oluşturmakla ilgilenmiştir.

> Suzi Terayama'ya göre metinle, kelime kelime okunacak bir şey olarak değil bir harita ya da bir çizelge olarak uğraşmalıyız. Çizelgelerin tarihinin edebiyattan çok daha eski olduğu söylenir. Öyle ki tarih öncesi zamanlarda bile insan nerede olduğunu ya da ne kadar uzağa gitmesi gerektiğini anlamak için grafik temsiller yapmak zorundaydı. Eğer haritada çizilen alan insanın erişimindeyse o halde alan tarihe aittir. Değilse, diyelim ki çiçeklerle dolu hayali bir oda ya da insan ilişkilerinin şiddetiyle ya da insan bedeninin sıcak tanıdıklığıyla, o halde tiyatrodur.
>
> Nasıl ki bir harita pek çok şekilde okunabilir ve pek çok rastlantısal buluşmaya neden olabilirse, metin de bizim için hayali bir tiyatral yolculukta içerinin ve dışarının coğrafyasında ileri ya da geri hareket etmek için seyirciyle paylaştığımız temel bir şema olabilir.[37]

Her ne kadar araştırmanın yönelimi nedeniyle seçilen metinler bağlamlarından sökülüp alınmış olsalar, pek çok şekilde okunabilecek bir haritada birleştirilmiş olsalar da Samuel Beckett, Ben Değil ve Eşlik'e kısaca değinilecektir.

3.6.1 Samuel Beckett

Samuel Barclay Beckett, romancı, oyun ve senaryo yazarı, öykücü, şair, denemeci, çevirmen ve yönetmen 1906'da Foxrock-Dublin'de dünyaya gelir. Ailesi Anglikan kilisesine bağlı orta sınıf Protestanlardı.

> Özel okullarda eğitim gördü; önce Dublin'deki hazırlık okulu Earlsoft House'a, sonra Oscar Wilde'ın eski okulu olan, Enniskillen, Fermanagh'daki Portora Royal Okulu'na gitti. (…) 1923'te Dublin Trinity Koleji'ne girdi. Burada hem Modern Avrupa Edebiyatı Bölümü'nde

[37]Varopoulou, E., McDonald, M., & Suzuki, T. (2000). *Theodoros Terzopoulos and Attis Theatre history, metodology and comments.* (A. Kapsalis, Çev.) Athens: Agra publications. s. 57

> Fransızca ve İtalyanca dersleri aldı, hem de üniversitenin ilk iki senesinde İngilizce derslerine katıldı.[38]

Yüksek Onur Belgesi ve Altın Madalya ile ödüllendirildiği Trinity College'den 1927'de mezun olur. 1928'de Paris'teki École Normale Supérieure'de çalışmaya başlamadan önce kısa süre Belfast'ta öğretmenlik yapar. Paris'te James Joyce'la tanışır.

> Beckett, James Joyce'un güçlü kişiliğinden, genel kültüre hakimiyetinden ve işine bağlılığından son derece etkilendi. Öyle ki, yazınsal eserlerini Joyce'un etkilerinden arındırmakta, kendi sesini keşfetmekte zorluk çekti. Paris'te şiirlerinin yanı sıra bastırmayı başaracağı ilk kitabını, yani *Whoroscope*'u (1930), Joyce'un *Hala Yazmakta Olduğu Eseri* üzerine (ki bu eser daha sonra *Finnegans Wake* adını alacaktı) bir denemeyi ve Proust hakkında eleştirel bir araştırma yazısını (1931) kaleme aldı.[39]

1930'da Trinity College'de çalışmak üzere Dublin'e döner. Fransızca dersleri verir. 1931'de Trinity College'den ayrıldı. Akademik kariyeri böylece sonlanmış olur.1932'de Paris'e döner ve *Sıradan Kadınlar Düşü*'nü tamamlar. Yayınevleri kitabı reddeder ve *Sıradan Kadınlar Düşü* ancak Beckett'in ölümünden sonra 1992'de basılır. 1933'te babasını kaybettikten sonra Londra'da psikoterapik tedavi görmeye başlar. 1934'te *Aşksız İlişkiler* 1935'te *Echo'nun Kemikleri* basılır ancak ikisi de ilgi görmez. 1936'da Dublin'e döner ve Murphy'i (1938) tamamlar. 1937'de Paris'e yerleşir.

> Beckett, İkinci Dünya Savaşı patlak vermeden önce Paris'te geçirdiği yılları "bir yitiş dönemi; oradan oraya dolandığım, birkaç arkadaşla görüştüğüm bir ilgisizlik ve uyuşukluk dönemi" olarak tanımladı. Buna karşın bu dönemde bir yazar olarak çeşitli şekillerde gelişti, Fransızca şiirler yazdı … Murphy'yi Fransızcaya çevirdi.[40]

İkinci Dünya Savaşı patlak verip de 1940'ta Fransa Nazi Almanya'sına yenilince Beckett, arkadaşı Alfred Peron'un onu ikna etmesiyle İngiliz Özel Harekât Birliği'nin Direniş Bölüğü'ne katılır. 1942'de gizli eylemlerinin ihbar edilmesi üzerine Gestapo'dan kurtulmak için partneri Suzanne ile Güney Fransa'ya kaçar. Watt'ın büyük bölümü bu yıllarda yazılmıştır. Ancak 1944'ün sonunda Paris'e dönebilecektir.

---

[38]J.Knowlson, & E. Knowlson, (Dü). (2017). *Beckett'i hatırlarken hatırlamak Beckett'i.* (Z. Şen , Çev.) İstanbul: Edebi Şeyler., s. 18
[39]Knowlson & Knowlson, 2017, **a.g.k.**, s.41
[40]Knowlson & Knowlson, 2017, **a.g.k.**, s. 69

Savaştan sonra ailesini görmek için İrlanda'ya döner ve geçici bir süre Saint-Lo İrlanda Kızılhaç hastanesinde gönüllü olarak çalışır. Buradaki görevleri sona erince Paris'e döner.

> Şubat 1946'dan itibaren Beckett çılgın bir hızla yazmaya koyuldu – üstelik bu sefer Fransızca yazıyordu. *Son* adlı kısa bir hikâye kaleme aldıktan sonra *Mercier ile Camier* adlı kısa sayılabilecek bir roman ortaya koydu, bunu da üç kısa hikâye takip etti; Kovulanlar, İlk Aşk ve Adlandırılamayan.
>
> (…) Beckett'in kitaplarına eleştirel övgüler yağdıysa da halk arasında başarıya ulaşması ancak kırklarına vardığında, yirminci yüzyıl tiyatrosunun evrim geçirmesine sebep olan bir oyun yazmasıyla gerçekleşti. Söz konusu oyun, elbette ki Eylül 1948 ve Ocak 1949 arasında yazdığı *Godot'yu Beklerken*'di.[41]

Beckett 1950'de annesini 1954'te kardeşini kaybeder. Son aylarında ikisinin de yanında olur, bakıcılıklarını üstlenir. Bu deneyimlerinin izi daha sonra yazacağı Oyun Sonu ve Tüm Düşenler'de görülecektir.

> Godot'nun pek çok ülkede kazandığı başarı ve romanlarıyla sonradan yazdığı oyunların düzinelerce dile çevrilmesi ile Beckett ününe ün katmaya başladı. 1961'de (…) International Publishers Ödülü başta olmak üzere birden fazla ödül kazandı ve 1969'da Nobel Edebiyat Ödülü'ne değer görüldü. Ancak bir edebiyatçı olarak büyümekte olan ünü onu ne kanaatkâr biri yaptı ne de başarılarıyla yetinmesini sağladı. Beckett hem düz yazı eserlerinde (…), hem oyunlarında (…) yenilikçi ve çığır açıcı adımlar atmaya devam etti. (…) Aynı zamanda radyo ve akabinde televizyon için oyunlar yazmaya devam etti.[42]

Samuel Beckett yazın alanında üretmeye devam ederken kendi oyunlarının sahnelenmesiyle de yakından ilgilenir.1966'dan itibaren oyunlarını dünyanın çeşitli şehirlerinde kendi de yönetir.

> Altmışlar ve yetmişler Beckett için oldukça verimli geçti. 1970'lerin sonunda bir dizi kısa, zor oyunlar yazdı, 1980'lere geldiğinde tiyatronun sınırlarını zorluyordu (Ben Değil, Adımlar, Bir Monolog Parçası, Rockaby, Ohio Doğaçlaması, Felaket). Televizyon için minimalist oyunlar yazdı (Hayalet Üçlemesi, … ama bulutlar… Quad ve Ne, Nerede). Bu oyunlar, video ve enstalasyon sanatını derinden etkiledi. Bu döneme ait düzyazı eserleri (Compagnie, Mal vu Mal dit ve Worstward Ho) hem çok yaratıcı hem de çok güçlüydü.[43]

[41]Knowlson & Knowlson, 2017, **a.g.k.**, s. 93-94
[42]Knowlson & Knowlson, 2017, **a.g.k.**, s. 121
[43]Knowlson & Knowlson, 2017, **a.g.k.**, s. 217

Fransa'daki ilk yıllarında tanıştığı ve 1961 yılında evlendiği eşi Suzanne Temmuz 1989'da ölür. Beckett Suzanne'ın ölümünden kısa bir süre sonra Paris'te yaşadığı bakımevinde Aralık 1989'da hayatını kaybeder.

Beckett'in eserleri üç dönemde incelenebilir. Birincisi Joyce'un etkisinde erken dönem çalışmaları, ki bu evrenin sonunda artık Fransızca yazmaya başlamış ve peşinde koştuğu arı anlatıma ana dili dışında bir dilde yazabildiği için daha kolaylıkla yaklaşabileceğini düşünmüştür. İkinci dönem savaş sonrası dönemdir. Bu dönemde Beckett sonradan Absürd Tiyatro sınıflandırmasına dahil edilecek dört uzun oyununu yazmıştır (Godot'yu Beklerken/1948–1949, Oyun Sonu/1955–1957, Krapp'ın Son Bandı/1958, Mutlu Günler 1961). Aynı zamanda düzyazı alanında çalışmaya devam eden Beckett'in meşhur üçlemesi bu dönemde tamamlanmıştır (Molloy/1951, Malone Ölüyor/1951, Adlandırılamayan/1953). Üçüncü dönem ise uzun üretim yıllarının ardından sayıca nispeten durgun ancak içerikte ve biçimde giderek saflaşmış çalışmasını içerir.

> 1961'den Eşlik'in yazıldığı 1970'lerin sonlarına kadar yazılan sayfa sayısı yüzü geçmez. Ama bu bile sanatsal başarısızlık izlenimi vermez, tersine, estetik etkinin o ana dek benzeri görülmemiş bir yeniden tanımlanması, bir özeti, yeni bir boyutu gibidir. Aslında bu dönemin 'fiyaskolar'ı (Beckett'in kısa düzyazılarından oluşan bir toplama koymak için seçtiği başlık), Beckett'in en etkileyici yapıtlarından bazılarını (özellikle The Lost Ones ve Not I) içerir ve televizyon için yazdığı bazı oyunlar da bu döneme rastlar. Son olarak, son on yıl sarsıcı özgünlükteki yeni oyunların ve üç yapıtın (Eşlik, Ill Seen Ill Said, Worstward Ho) yazıldığı dönem olur.[44]

20. yüzyılın belki de en çok tartışma ve araştırmaya konu olan yazarlarından biri olan Samuel Beckett, yaşamı boyu ürettiği eserleriyle sadece edebiyat ve tiyatroyu değil, görsel sanatları, müziği ve sinemayı da etkilemiştir.

3.6.2 Ben Değil

1972 yılında yazılan ve aynı yıl New York'ta Lincoln Center Repertuvar Tiyatrosu'nda sahnelenen oyun Beckett'in son dönem oyunları arasında yer alır. Artık stilinin iyice rafine hale geldiği Ben Değil'de iki oyun kişisi vardır. Biri hiç konuşmayan DİNLEYİCİ, diğeri hep konuşan AĞIZ.

[44]L. Bersani, & U. Dutoit, (2006). *Fakir sanat Beckett, Rothko, Resnais.* (S. Angı, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, s.22

> (…) Not I'da (Ben Değil) karakter 'ağız' ve 'kulak'a indirgenmiştir. Hareketsiz ve sessiz bir 'görüntü' (bir kadın), 'ağız'ın sessiz anlar ve çığlıklarla bezenmiş tekdüze anlatısı yoluyla kendi 'iç ses'ini dinlemektedir. Ancak 'iç' ses dinleyenden 'ben' olarak değil, 'o' olarak söz etmektedir. Oyunda 'göz 'görevini de seyirci yüklenmiştir. 'karakter'in görsel işitsel düzeyde parçalandığı bu tür oyunlarda Beckett'in ışık kullanımına ve ses efektlerine ağırlık verdiği görülür.[45]

Yazılı metinde -ki Beckett'in kendi sahnelemesinde ve destek olduğu sahnelemelerde yazılı metne olduğu gibi sadık kalınmıştır- aksiyon AĞIZ'ın konuşmasından ve DİNLEYİCİ'nin kollarının üç adımda sönen hareketinden ibarettir.

> Aksiyon: Bu çok sade bir şekilde kolların yana açılıp, tekrar, umutsuz bir üzünç davranışıyla eski yerine dönmesi şeklindedir. Her tekrarlanışta ağırlaşarak üçüncüde zorlukla algılanır bir durum alır. (…) Sahnenin alt tarafında, izleyicilerin solunda, cinselliği belirsiz, baştan aşağı siyah dökülen bir cellabiye giymiş, kukuletasını kaldırmış DİNLEYİCİ, sahnenin öteki ucundan AĞIZ'a dönük durduğu sadece duruşundan anlaşılacak şekilde (…) tümüyle çok az bir ışıkla aydınlatılmış olarak kıpırdamadan durmaktadır. Metinde belirtilen yerlerde sadece dört hareket yapacaktır.[46]

AĞIZ için de sahne direktifleri kesin ve belirleyicidir. AĞIZ dışında her şey karanlıktadır. AĞIZ sahnede belirli bir yükseklikte sanki boşlukta asılı kalmıştır. Oyun başladığında konuşanın bir kadın olduğunu anlarız. Ses, daha doğrusu AĞIZ belirli bir hızda, kopuk cümlelerle bir geçmişten söz eder.

> Sözcükler sahnenin üstünde, karanlıkta asılı duran ağızdan, minicik ve devinen noktadan çıkmaktadırlar. Bu sözcükler ve bu düşünceler nereden gelir? Bunlar özdeksel dünyanın parçası değildirler. Ama yine de son derece özdeksel ve etli bir organdan, ağızdan çıkarlar. Böylece ağız, özdeksel olmayan bir dünya ile, etin ve özdeğin dünyası arasında bir kesişme noktası olur. Ses, yetmiş yaşlarındaki bir kadın sesi, yaşamının son yıllarında, bir Nisan günü, bir tarlada, ağzından fırlamaya başlayan -konuşmadan geçen bir yaşamına ardından- sesle irkildiği andan söz eder.[47]

Oyun boyunca bu olur. AĞIZ bölük pörçük, düşe kalka konuşur da konuşur. Oyun başlar konuşmaktadır, oyun sonlanır konuşmaktadır. Ancak sürekli bir kendini inkâr durumuna düşer. Konuşurken birinci tekil şahsı kullanmaz. Söz Ben'e geldiğinde hep değiştirir: "Hayır... O!".

---

[45]A.Yüksel, (2012). *Samuel Beckett tiyatrosu.* İstanbul: Habitus Yayıncılık. s. 112-113
[46]S. Beckett, (1993). *Tüm kısa oyunları.* (A. Göktürk , G. Tuarn, Ş. Aydın, U. Ün, Ş. Erol, L.Mollamustafaoğlu, & M. Küpüşoğlu, Çev.) İstanbul: Mitos Boyut Yayınları. s. 236
[47]M. Esslin, (1999). *Absürd Tiyatro.* (G. Siper, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. s. 75

> Göze ilişen görüntüler, gerçekte gördüklerimiz ve bize düşlerde anılarda ve katıksız duygunun söz dışı kavranmasında görülenler (…) kendi ayrımımıza varmanın -kafamızın içinden bir nehir gibi sürekli akan ve kendimize kendimizle ilgili anlattığımız sonu gelmez bir öykü gibi algılanabilen sözcükler- kadar yaşamsal önem taşıyan bileşimleridir. (…) Dramatik çalışmalarının son döneminde Beckett, gitgide daha fazla, benliğin araştırılmasının bu yönüne ağırlık verir. Usumuzdan geçen ya da ara sıra bizi söz çokluğunun akıntısına kaptıran (…) sözcükler mi bu öyküdür, yoksa onlar bizim kendi benliğimiz midir? Beckett bu sorunu *Ben Değil*'de ele almıştır. (…) Ses kendini benlik ve benle özdeş olarak algılamaz.[48]

3.6.3 Eşlik

Eşlik Samuel Beckett'in 1979'da İngilizce yayımlanan uzun anlatısıdır. Yazarın kendisi tarafından yapılan Fransızca çevirisi de 1980'de yayımlanmıştır. Anlatı karanlıkta başlar. Biri karanlıkta sırtüstü yatıyordur. Biri karanlıkta bir ses işitiyordur. Kim karanlıkta sırtüstü yatıyor belli değil, kim işitiyor belli değildir. Bütün bu belirsizliklerin içinde bir anı canlanır. Bir çocukluk anısı… Eşlik Beckett'in otobiyografik izler taşıyan yapıtlarından biridir.

> Eşlik, Sıradan Kadınlar Düşü'nden beri (1931-1932) Beckett'in yazdıkları arasında otobiyografiye en yakın olandır. Yine de otobiyografik özellikler açık olmaktan uzaktır. Bazı "yaşam manzaraları" Beckett'in çocukluğundan tanıdık gelir. (…) Yine de on beş paragraflık bu "yaşam manzaraları"nın hatıraları, karanlıkta sırt üstü yatan kişinin durumunu çözmeye çalışan kırk iki paragrafa göre Eşlik'in küçük bir bölümünü oluşturur. Eserin kalanı belirsizlikler üzerine karmaşık bir oyundur. Bu hatıralar en başta nereden geldi? "O"nun işittiği kimin sesi? Hatta "O" kim? Yazarın yarattığı kurgusal bir yapı (tasarımcı tarafından eşlik için tasarlanmış bir figür), yoksa Beckett'in kendisi mi?[49]

Anlatıcı bu anı parçasından tekrar sese, onu işitene, onu işiteni imgeleyene yönelir. Eşlik'te anlatıcı kimden bahsediyor açık değildir. Bu sorun gittikçe katlanır.

> "Karanlıkta bir ses gelir birine" tümcesi bize üç figür sunar: ikisi söz edilen, biriyse söz eden. Fakat "İmgele" ile, anlatıcı dördüncü bir mevcudiyet olasılığı yaratır.: (geçmişi kapsayıcı biçimde tanıtıcı bir sözden bir emre dönüşen) birinci tümcedeki sahnenin akla getirilmesi emrini veren birisi. Ya da anlatıcının içindeki dördüncü bir figür, bir iç diyalogdaki muhatap mı?[50]

[48] M. Esslin, 1999, **a.g.k.**, s.75
[49] J.Knowlson, (1996). *Damned to fame the life of Samuel Beckett.* New York: Simon & Schuster. s.574-575
[50] Bersani & Dutoit, 2006, **a.g.k.**, s. 65

Sesi işiten ya da anlatıcı ya da sırtüstü yatan figür düşlemeye devam eder. Kıpırdayabilir mi sorgular, uzuvların farkına varmaya çalışır. Kendini anımsadıkça, okuyucuya aslında aynı kişiden söz ettiğini, başka bir deyişle kendine konuştuğunu hissettirir. Anımsamanın dozu arttıkça bu düşleme zinciri anı parçacıklarıyla kesintiye uğrar. Sorular hep başa döner.

> Eşlik'te, aslında bu gerilemelerin sonsuz olmadığı ihtimali ve bunların nihayet ulaşacağı son olasılık ("Tümünün en akla sığmaz sonuncusu. Adlandırılamaz. Son kişi. Ben. Çabuk bırak onu.") akıldan hiç çıkmaz… düşünülemez olan ve düşünceden kaçan düşünce, bilincin kendisiyle özdeşliği düşüncesidir; yani, kendini bilmeyle artık bölünemeyen bir bilinç, gerçekten düşünülemez olan ve kendisini açıkça gösteren bir 'o' haline gelmeyen bir 'ben' olgusu.[51]

Öykü 'ben'e yaklaştıkça anı parçalarıyla kesintiye uğrar ya da karanlıkta sırt üstü tasarlayan artık hareket etmenin yollarını tasarlamaya başlamıştır. Her hareket, her kıpırdanma ihtimali, bir sinek de olsa eşlik eden fikri nafiledir. Anlatan, tasarlayan, ses, her kimse boşunalığı fark eder. Eşlik mümkün değildir.

> (…) Eşlik'teki bu bozgun (…) memnuniyetle karşılanırsa, karanlıkta tek başına sırtüstü yatan beden, başkalarını, herhangi bir temel benliğin yapabileceğinden çok daha etkin bir şekilde kendi sınırlarının dışında bırakır. Eşlik kaçınılmaz varoluş için daha az aldatıcı değildir. Ve Beckett'in yapıtı final cümlelerinde, beklendiği gibi, bu yalnızlığın kökeninde dolanıp durur: "En sonunda çabanın boşa gitmesi ve sessizlik çok daha iyi değil mi. Ve senin her zaman olduğun gibi olman." Sonunda gelen bu bilgi (…) sesin yalnızlığı ortaya çıkarmasından beri tasarımlayan benliğin yalnızlığı asla terk etmediği ve her durumda seslerin kesilmeye yazgılı olduğudur.[52]

3.7 Not B. (Beckett Değil)

Sahne aydınlanır. Sahne aydınlandığında bir mekân tarif etmez. Oyuncuların görüntüsü de göndermesizdir. İki oyuncu arka-orta bölümde, sahnenin yarı aydınlık boşluğunda ayaktadır. Oyuncular karşıya bakmaktadır. Aynı anda konuşmaya başlarlar "Karanlıkta sırtüstü uzanmışsın!". Oyuncular sözleri karşıya söyler. Kime söyledikleri belirsizdir. Kendilerine mi? Birbirlerine mi? Seyirciye mi? Aslında birbirlerinin varlığından haberdar mıdır iki oyuncu bu bile şüphelidir.

[51]Bersani & Dutoit, 2006, **a.g.k.**, s. 67
[52]Bersani & Dutoit, 2006, **a.g.k.**, s. 74

Sözlerin hemen ardından kendi seslerinin doğrultusunda ileriye doğru dört adım atarlar. Sesleri karşıya doğru uzamıştır. Seyircilerin olduğu yönden bir yansımaya çekilir gibi merakla ve şüpheyle ilerlerler. Karanlıktan ya da yarı karanlıktan gelen bir ses vardır. Dört adım sonunda aniden ve nefesle duraklarlar, aynı anda 90 derece sola dönerler. Sadece başları ve bakışları döner, sol geriye bakarlar. Bedenlerinin kalan kısma hala seyirciye bakmaktadır. Karanlıkta onları durduran bir ses vardır. Bunu dile getirirler "bir ses geliyor karanlıkta birine". Oyuncular şaşkın ve tedirgindir. Karanlıkta, neresi olduğu bilinmeyen bir boşlukta sesler duymaktadırlar. Bu ses kimin sesi? Hangi yönden geliyor? Orada kimse var mı? Ses kime konuşuyor? Belirsizdir.

Oyuncuların eylem çizgisi bu andan sonra geçici bir süre ayrılır ancak aynı anda konuşurlar. Seyirciye seslenirler "Düşleyin. Bir ses geliyor karanlıkta sırtüstü uzanmış birine!". ZU seyirciye seslenirken ileriye doğru iki adım atar. Zİ olduğu yerde çakılı kalmıştır. İkisi de içtenlikle düşlemelerini ister. Seyirci cevap verecek mi? Aynı anda nefesle ve ani bir itkiyle, başları ve tüm omurganın uzanışıyla yukarıya yönelirler. Bir ses mi geldi? Yukarıya seslenirler "Karanlıkta sırt üstü uzanmışsın!".



Görsel 3.1. Karanlıkta sırtüstü uzanmışsın.

Nereden geldiği ya da görünüp görünmediği belli olmayana doğru seslenirler. Farkında ol dercesine sesleri uzağa, tavandan öteye uzanır. Orada kimse var mı? Konuşan kim? Bu ses nereden geliyor? Sahnede ikisinden ve seyircilerden başka kim var? İkisi nerede olduklarını biliyorlar mı?

Ayrı zamanlarda seyirciye doğru toparlanmaya başlarlar. Hâlâ aynı anda konuşmaktadırlar. ZU konuşurken yavaş bir tempoda seyirciye yönelmiştir. Zİ konuşurken bedenini, kollarını, bacaklarını benzer bir tempoda tarayarak bakışlarını sahne üstünde bulunduğu konuma yönlendirir. Seyirciye konuşur, sese konuşur, karanlıkta bulunduğu mekâna konuşur: "bırakın onu kendi haline". Bu sırada ZU bir sonraki eylemin olasılığından ya da sesten tedirgin olmuştur. Başıyla itiraz etmeye başlar. Zİ hemen ona katılır. Başka bir hareket olmayacaktır. Tekrar aynı anda konuşmaya başlarlar. Oyuncular başlarından kaynak alan titreşimle az önce gelmesinden tedirgin olunan eylem olasılığına teslim olurlar. ZU bir adım geriler. Zİ kıpırdamaz. ZU bir adım daha geriler aynı anda Zİ bir adım ilerler. Üçüncü adımla sahne içine, sesin geldiği yöne dönerler ve bütün bedenleriyle uzanırlar: "Yapmayacaksın!".

Aniden ve sadece başları ve bakışlarıyla seyirciye dönerler. Zİ sesi işittiği kulağını, ZU sesin geldiği yönü işaret etmektedir. Sorarlar, kendilerine ve seyirciye: "ses acaba kendisiyle mi konuşuyor? …" bedenlerinin pozisyonu, duruşları değişmemiştir. Aniden

bakışları yön değiştirir. Yine sahne içine yönelirler. Zİ ve ZU birbirini görebiliyor mudur? Boşluğa, seslerinin yönüne sorarlar: “kendisinden mi söz ediyor?..”



Görsel 3.2. Kendisinden mi söz ediyor?..

Oyuncular sorunun cevabını arar gibidir. Bir yandan sorarken bir yandan bedenlerini aynı yönde toparlarlar. İki ayak üzerinde dengeli ve karşı karşıya kalmışlardır. Tekrar başları ve bakışlarıyla seyirciye dönerler. Gövdeleri karşılıklı ve paraleldir. Seyirci yönünde sorarlar: “ses neden açıkça belirtmiyor bunu?”. Başları ve bakışları tekrar bedenlerinin yönüne katılır.

Eylem çizgisi yine kısa bir süreliğine ayrılır, konuşmaları ise aynı anda gerçekleşir. Zİ, ZU’ya doğru iki adım atar. Oyuncular karşı karşıya kalmıştır. Aralarındaki mesafe iyice azalmıştır. Birbirlerini görebiliyorlar mı? Aniden bütün bedenle aynı anda seyirciye dönerler. Eylem çizgisi ve konuşma tekrar eşzamanlı olur. Sorarlar: “Neden?” seyirci yönünde konuşmaya devam ederken sahne ağzına paralel olacak şekilde ve kendi sağlarına birer adım atarlar. Böylece sahne ortasına gelmişlerdir. Aynı zamanda daha önce bulundukları yeri imlemektedirler. Ancak soru seyirciye mi, kendi kendilerine mi yoksa birbirlerine mi yöneltilmiştir? Seçilemez. Pozisyonlarını korurlar ve durum tespiti yaparlar. 90 derece başları ve bakışlarıyla Zİ, ZU’nun olduğu yöne; ZU, Zİ’nin olduğu yöne bakar: “… sırtüstü yatıyorsun karanlıkta”. Tekrar seyirciye döndüklerinde şaşkındırlar: “Evet”

“Anımsıyorum” repliğiyle birlikte eylem çizgisi yeniden kısa süreliğine ayrışır. İki oyuncu da anımsamanın etkisiyle şaşkındır. Acaba ses…? Sözleri aynı anda söylemeye devam ederler. ZU, Zİ’ye bakar; Zİ seyirciye bakar. ZU, seyirciye bakar; Zİ, ZU’ya bakar. Zİ, ZU’nun yönünde bakakalmıştır. ZU, Zİ’ye bakar. Eylem çizgisi birleşir. İkisi de seyirciye bakarlar: “Anımsıyorum!”. Anımsamanın şiddeti bakışların yönü yoluyla artmıştır. Oyuncular aniden kendi sağlarına bakarlar. Daha önce olduğu gibi sadece başın ve bakışların 90 derece dönmesi yoluyla. Tekrar sese yönelmişlerdir: “Karanlıkta sırtüstü yatıyorsun…”. Ancak sahnede kendi seslerinden başka bir ses duyulmaz. Sahne ışıklarının açılmasından beri bu böyledir. Sesin kaynağı nerede? Bedenin zamanı esner. Oyuncular eşzamanlı olarak bu esnek zamanda bedenlerinin tümünü bakışlarının yönüne taşırlar: “… işitme duyun yok olmadıkça sürüp gidecek bu ses…”. Eylem çizgisi tekrar ayrışır. Sözler eşzamanlı söylenir. Zİ yönünü koruyarak aniden yukarı bakar. Daha önce olduğu gibi baş ve omurganın tüm kuvvetiyle. ZU seyirciye bakar. Hem pozisyonu hem seviyesi değişmiştir. İkisi de sesin geldiğini varsaydıkları yönlere bakmaktadır. Ancak kendi sözcükleri ve soluk alış-verişleri dışında ses işitilmez: “Arada sırada duyulan bir gürültü.”.



Görsel 3.3. Arada sırada duyulan bir gürültü.

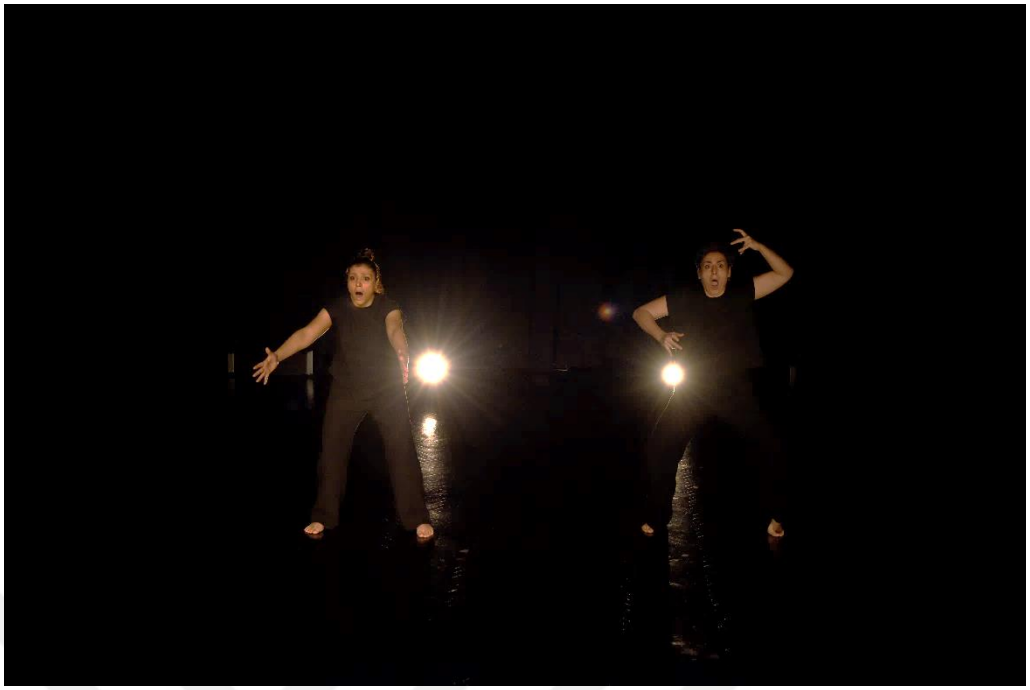
Sesin kaynağı nerede? Bir anda tekrar yön değiştirirler. Sese bakarlar. ZU seyirci yönünde sol çapraza bakar. Seviyesi değişmez. Zİ ile eşzamanlı sözleri söylerken gövdesini yavaşça yeni pozisyonuna taşır. Zİ hem bedeninin pozisyonunu hem seviyesini

korur. Önce seyirci yönünde yere bakar. Sonra sesi seyirci yönünde karşıda görür: "…ve bir gürültü duymak". Her ikisi de aniden seviyelerini değiştirir. ZU tam olarak seyirci yönünde karşıya konuşmaktadır. Zİ sözleri boyunca kendi ekseninde dönerek kendi soluna büyük bir adım atar, aynı zamanda bir adım gerilemiş olur. ZU kendi sağına doğru büyük bir adım atar. Her iki oyuncunun da yönü ve konuşması seyirciyedir. Artık görüntüleri üst üste binmiştir. ZU kollarını toplamıştır. Zİ'nin kolları onun hemen ardından hareketinin arkaya doğru yansıması gibi iki yanında toplanır. Son olarak sözlerdeki eş zamanlılık da ayrışır. Yumuşak kıpırdanış kollarla tamamlanır. ZU'nun parmaklarında titreşir ve nihayet söner: "Kısa bir süre sonra bir daha kıpırdayamayacak olan yumuşak bir şeyin yumuşacık kıpırdanışı."

Eylem çizgisindeki ayrılık devam eder. ZU'nun yönü karşıdadır. Hareketsizdir. Arkasından küçük bir soluk sesi işitilir. Zİ'nin büyük soluğu tekrar duyulurken ikisi de yavaşça yön değiştirir. Zİ başından başlayan bir hareket ve bütün gövdesiyle kendi soluna, ZU sadece başıyla kendi sağına yönelir. Ayakları ve başları dışında bedenlerinin görüntüsü yine üst üstedir. Onlar konuştukça sesin soluk ışığına yürüdüklerini görürüz.

Ayrı yönlerde, ayrı kalitelerde ve eş zamanlı konuşarak sesin mekandaki izini takip ederler: "Ses, soluk bir ışık yayıyor…". Birbirlerine zıt yönde ilerlerler. ZU birbirine bağlı iki adım atar sesin aydınlığına çekilir. Zİ iki adım atar. Her adımda sesin mekânda bıraktığı izi inceler. ZU yukarı bakar. Kendi sesinin yönünde yukarıya seslenir. Zİ sesin izini aşağıdan yukarıya çıkarır. İzi yukarıda dolaştırır. İkisi de kendi yönlerinde karşıya bakar: "Kesildiğinde yoğun bir karanlık."

Oyuncular kısa bir süre için eşzamanlı eyleme başlarlar. Karanlığı fark etmenin etkisiyle iki oyuncu aniden tüm oluşlarıyla seyirciye döner. Bacakları ve kolları genişçe açıktır. Avuç içleri seyirciye bakar. Kıpırdamazlar. İki oyuncu da yoğun bir enerjiyle katılıp kalmıştır: "Karanlıkta sırtüstü uzanmışsın!". Bedenler kasılmıştır. Dudakları kıpırdamaz. Gırtlaklarından sorular yükselir. Ancak dudaklarından kelimler dökülmez. Nefesle karışık kekeleme son noktasında vardığında panikle kendilerine sorarlar, birbirlerine sorarlar, seyirciye sorarlar: "Kıpırdayabilir mi? Kıpırdıyor mu? Kıpırdasa mı?".



Görsel 3.4. Serbest bırakılmayı bekleyen bir ses.

Eş zamanlı eylem dağılır. Eşzamanlı konuşma dağılır. Bir an kolların hareketi ve nefesle yeni bir düşünceye geçerler. Zaman esner. Aynı anda hareket etmeye başlarlar. Hareketlerini başlatan nefes sesidir: uzun, gergin, gırtlakta toplanıp kalmış ve serbest bırakılmayı bekleyen bir "A" sesi.

Ses nefesle serbest bırakıldığında elin anlatıldığı bölüm başlar. Bu bölüm boyunca, farklı tempolarda ve kalitelerde aynı sözleri söylemektedirler. ZU'nun kolları genişçe seyirciye uzanır, dizleri bükülür, seviyesi değişir. Kollarının geniş, yoğun ve yavaş hareketiyle kendine sarılır. Fısıldamaya başlar. Küçük adımlarla kendi ekseninde dönmektedir. Kolunun hareketi ve elinin yoğunluğu fısıltısına bulaşır. Konuşması hızlanmıştır. Ancak açıkça anlaşılmaz.180 derece döndüğünde avuç içi seyirciye karşı açıktır. Kolları dönüşüyle paralel önünde toplanır. Seyirciye tekrar yaklaştığı noktada ellerini ve avuç içlerini fark eder. Artık dikkati ellerine odaklanmıştır. Kolları önünde çapraz, avuç içleri seyirciye dönük, fısıldamayı sonlandırır. Seyirciye bakar. Şaşkındır.

Hareketin başladığı noktada Zİ'nin kolları dirseklerinden bükülür. Dizleri bükülür. Onun da seviyesi değişmiştir. Sol eli başının üzerinde yukarıdadır. Parmaklar uyanık ve kasılmıştır. Bir kıpırdamanın ortasında asılı kalmış gibi. Önce sol dizi sahne içine döner. Dizinden başlayan hareketi gövdesi en son bacakları takip eder. Sol avuç içi şimdi gözlerinin önündedir: "Bir elin kapanışı…". Zİ de kendi ekseninde dönmektedir ancak

geniş adımlarla. Bakışı sol avuç içinden ayrılmaz. 180 derece döndüğünde sağ avuç içi seyirciye karşı açıktır. Adımları yumuşar. Sağ kolu bileğine kadar yumuşar ve dönüşüyle paralel başının üstüne uzanır. Sağ avuç içinin enerjisi değişmiştir. Yumuşar, dağılır, parmakları kıvrılır. Sağ elinin hareketi, sol elinin keskinliği ile bir tezat oluşturmaktadır. ZU'nun tek dönüşünü tamamlamasına kadar kendi ekseninde döner ve kolları yeni seviyelerine yerleşir. Avuç içlerini izler. ZU ile aynı anda seyirciye bakar. Şaşkındır. Onun da avuç içleri seyirciye dönüktür. İki oyuncu da önce avuç içlerine bakar, sonra Zİ seyirciye: "Avcu yukarı dönük…". İki oyuncu farklı şekilde gözlerine dokunur. Oyuncuların şaşkınlığı katlanır: "Islak!". Şaşkınlıkla birlikte panik kendini hissettirmeye başlar. Avuçlarına tekrar tekrar bakarlar. Her bakışta panik artar. Bakışları başın yönlendirdiği ritmik bir harekete dönüşür. Aynı yolu izlemezler ancak hareketleri birbirini anımsatır. Paniğin seviyesi yükseldikçe ritmik hareketleri dağılır. Son noktaya kadar avuç içleri seyircidedir. Sanki iki oyuncu seyirci de avuç içlerindeki ıslaklığa şahit olsun buna bir anlam getirsin istemektedir.

Oyuncular başlarının hareketine elleriyle müdahale etmek zorunda kalır. Başın enerjisi avuç içlerine, kollara, maskeye ve sözcüklere ardından merkeze taşınır. İki oyuncu başlarını avuçlarının arasına almış seyirciye içinde bulundukları durumu anlatmaktadır. ZU'nun sesleri sözcüklere dönüşemez. Zİ konuşur: "Uğultu hep var…".

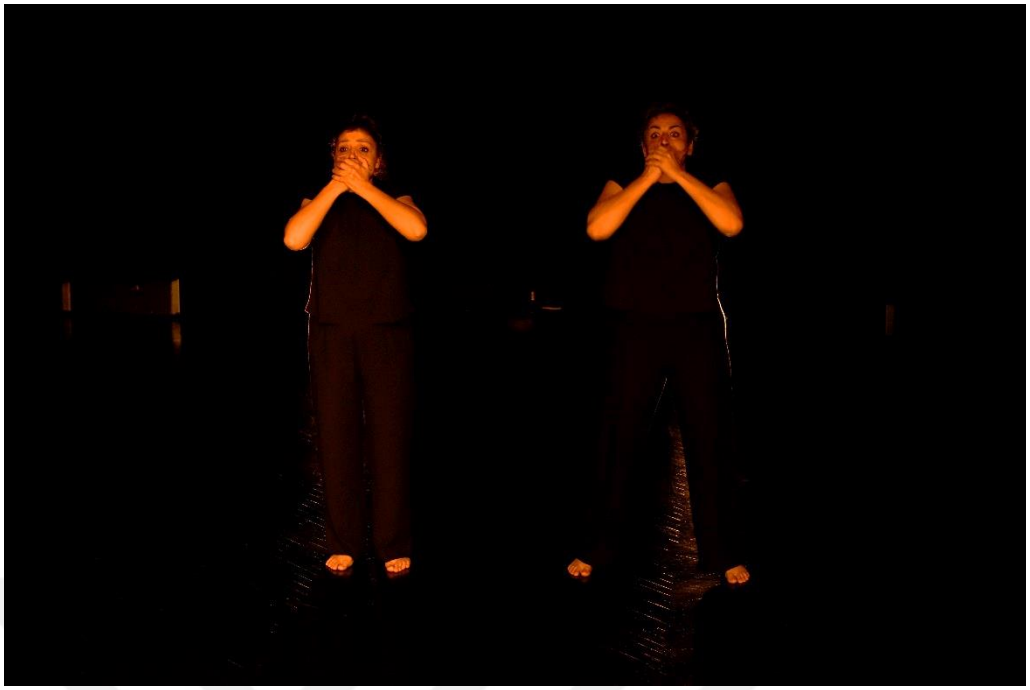
Her iki oyuncu uğultu fikrini susturmak istercesine "Şşş" sesiyle pozisyonlarını değiştirir. ZU seviyesini korur. Dizleri bükülü parmaklarıyla göz kapaklarını açar. Gözbebekleri hareketlidir. Güler. Zİ adımını toplar. Seviyesi yükselmiştir. Gözleri kapalıdır. İki eliyle bir gözkapağını açmaya çalışır. Gülümser. Durumları komik değildir. Daha çok tedirgin edicidir. Karanlıkta sırt üstü yatan, sesler duyan, belki konuşan ve ağlayan, bedenini algılamaya çalışan şimdi de bakışlarını fark etmektedir. Gözün kendisi normal bir şekilde tasvir edilmez. ZU'nun gözleri ardına kadar açık sanki parmaklarıyla çerçevelenmiş hareketli bir fener gibi etrafı tarayıp durmakta, Zİ'nin bakışı parmaklarının zoruyla dişlerin arasından dilini uzatmaya çalışan bir ağız gibi mekâna sızmaktadır. İki oyuncu da eş zamanlı konuşmaktadır: "Göz de var…".



Görsel 3.5. Göz de var…

Bulundukları durumla eğleniyor gibi bir tavırları vardır. Ancak eş zamanlı konuşma sonunda panik tekrar yükselecektir. İki oyuncu göz oyununu bırakırlar. Panik onları ele geçirmeden önce yumuşak bir duraklama ile ZU seviyesini toparlar, Zİ pozisyonunu değiştirir. Seyirci karşısında ayakta ve kontrollü: "…yukarı bakan.".

Oyuncular eş zamanlı hareket ve söyleyişe dönmüştür: "Örtülü. Açık.". Giderek artan bir enerjiyle elleriyle gözlerini kapatıp açarlar. Hareket her tekrarda keskinliğini arttırır. Kollar uzundur. Avuç içleri her seferinde seyirciye bakar: "Yine örtülü. Yine açık." Hareketin 5. Tekrarından sonra panik onları ele geçirir. Kolların altıncı uzanışı gözler yerine ağızları kapatır. İki oyuncunun avuçlarının ardında ağızları, sesleri ve nefesleri çırpınmaktadır. Yükselen enerjiyle ağızlar ellerden kurtulur. Kollar ani bir itkiyle yerlerine uzar, ağızlar nihayet konuşur: "Ya tutup konuşsaydı?". Kollar tekrar uzar, avuçlar ağızları bastırır. Enerji yükselir. Ağızlar tekrar ellerden kurtulur. Kollar uzar. Ağızlar konuşur: "Çok zayıf bir sesle de olsa…". Kollar tekrar uzar, avuçlar ağızları bastırır. Enerji daha da yükselir. Ağızlar tekrar ellerden kurtulur. Kollar uzar. Ağızlar konuşur, bu defa ağızlar bir sonraki kapanmadan önce sözlerini tamamlamaya çalışır. Sözcükler ağızlarından hızla fırlamaktadır. Üçüncü kapanmadan sonra kapanmanın temposu hızlanır. Oyuncular kapanıp açılmalar arasına artık sadece sözcükleri sığdırabilir: "…sonunda… yeniden… konuşacaksın!".



Görsel 3.6. …sonunda… yeniden… konuşacaksın!

Sonunda panik öfkeye dönüşür. Eşzamanlı hareket dağılır. Eş zamanlı konuşma kısa bir süre devam eder. İkisi de seyirci yönünde konuşmaktadır. Ancak öfkeleri seyirciye mi, birbirlerine mi, kendilerine mi yönelik bu belirsizdir. ZU bir adım geriler. Zİ pozisyonunu korur. İkisi de emir vermektedir: "Yapmayacak!". ZU bir adım daha geriler. Zİ sonraki hareketi için yeni pozisyon alır, hala seyirciye uzaklığını korumaktadır: "Yapamazsın!". Her iki oyuncu da son emirle birlikte sahne içine döner: "Yapmayacaksın!". Zİ bir adım atar ve adımını tekrar geri çeker. İkisi de kendilerini aydınlatan ışık kaynağına dönmüşlerdir.

Eş zamanlı konuşma dağılır. Zİ'nin ağzından sesler dökülür. Sesler sözcüklere, sözcükler cümlelere dönüşür: "Ç… çık…g…çık gel…". İki oyuncu da kendi doğrultularında bir salınım içindedir. İleri geri. Adım atmak isterler atamazlar. ZU'nun kolları öne uzanmıştır. Boşluğa sarılır. Boşluk iki kolunun arasındaki enerjiyle dolmuştur. Zİ sonunda sözcükleri ardı ardına söyleyebildiğinde ZU geriye bir adım atar: "…çık gel bu dünyaya…". Zİ gibi ağırlığını değiştirerek salınıma katılır. Zİ'nin salınımı, nefesi sözcükleri gibi kekeler. Dizler, dirsekler, ayak parmakları, eller adım atmak konusunda bir türlü cesaret gösteremezler.

ZU, Zİ'nin sözlerine ağlayan bir nidayla katılır. Nida onu az sonra ağzından dökülen sözcüklere hazırlamaktadır. Zİ'nin hareketleri düzensizdir. ZU'nun salınımı

kendi içinde ve kendi için bir ritme dönüşür. Zİ sözcükleri bırakır. Ağzından sadece nefes sesleri ve anlaşılmaz heceler çıkmaktadır.

ZU konuşmaya başlar. Tempo iki oyuncu için de giderek artar: "Bilmiyordu ne durumda olduğunu.". ZU bir an için belden yukarısıyla ve kollarının pozisyonunu koruyarak seyirciye döner. Sanki onlara sormaktadır: "Düşün!". Geçiveren bir andan sonra tekrar eski konumuna döner. Salınım devam eder. ZU'nun konuşma temposu da giderek artar. Zİ, ZU'nun sözleriyle durumunu anlamaya çalışır. Sanki dirsekleri de dizlerinin hareketine katılmıştır. Belden yukarısı eklemlerinin hareketiyle bir ileri bir geri savrulur. Her ikisinin de adımlarının önünde görünmez bir engel vardır: "Karanlıkta buldu kendini".

Bir an için eş zamanlı harekete dönerler. Her ikisi de adımlarını öne toplar, gövdeleri yön değiştirmez, başlarıyla seyirciye bakarlar: "Evet, Anımsıyorum!" sözcükler açık ve nettir. Ardından duyulmayan bir sesle eklerler: "Bendim o!". Sadece ağızlarının hareketini gösterirler. Sanki her ikisi de ayrı ayrı söz ettikleri kişinin, sesin sahibinin kendileri olduğunu anlamışlardır ancak seyirciye sesli sözcüklerle ifade etmek istemezler. Bakışlarını gövdelerinin doğrultularına çevirirler. Sessizlik.

Hareket biri diğerinin simetriği olacak şekilde yeniden başlar. Her ikisi de kendi yönünde büyük bir adım atar. Aralarındaki derinlik dışında sırt sırta gelmişlerdir. Sorgulamaya başlarlar. Önce bakışlarını çevirip sonra tamamen yönelerek birbirini takip eden dört adım atarlar. Her seferinde bir soru sorarlar. Dördüncü adımın sonunda ZU seyirciye sırtını dönmüş, Zİ seyirciye bakmaktadır. 5. Soruyla birlikte ZU da seyirciye döner. Bu dört adım boyunca birbirlerinin izinden geçmiş soruyu soranı bulamamış, kendi seslerine ikna olamamışlardır.

Eş zamanlı harekete dönerler. İkisi birlikte sorar: "Kim soruyor diye kim soruyor sonunda?". İki oyuncunun da avuç içleri seyirciye açıktır. Bir an duraksarlar. Nefesle birbirlerine bakarlar. Nefesle tekrar seyirciye dönerler, panik başlar: "Daha başka biri yoksa?". Bir an duraksarlar. Nefesle birbirlerine bakarlar. Nefesle tekrar seyirciye dönerler, panik artar: "Ben?". Eş zamanlı hareket dağılır, eş zamanlı konuşma dağılır.



Görsel 3.7. Ben?

Her iki oyuncu da farklı biçimlerde kendini işaret etmektedir. ZU konuşmaya başlar. Kekelemektedir bir yandan elleriyle kendini işaret etmektedir. Zİ konuşamaz sadece sesler çıkarır. O da kendini işaret eder, ardından ayaklarından başlayarak tüm vücudunu bakışlarıyla tarar. Bakışları karşıya yöneldiğinde ağzından çıkan sesler zar zor bir sözcüğe dönüşüp kaybolur. Kolları yukarı uzanmıştır. ZU'nun sözleriyle sanki zeminde tekrar yerine yerleşmiş gibidir. İki oyuncu da seyirciye bakar: "Ben!!!". Nefesle yere çökerler.

Aynı anda yere doğru seslenirler: "Bırakın onu kendi haline!". Yavaşça seyirciye yönelirler. Birbiri ardına konuşur durumu anlamlandırmaya çalışırlar. Yerden ayrılmaz, yeni seviyelerini korurlar. ZU ellerini başının arasına almıştır. Zİ çoğunlukla seyirciye konuşmaktadır. Kısa bir panik anına kadar anlatımları sakin, konuşmaları akıcıdır. Neden sonra duygularına teslim olurlar, öfkeyle tekrar zemine doğru seslenirler: "Şimdilik yeterli bu kadarı!". İki oyuncu da bakışlarını sakince toparlar. Seyirciye yönelir. Eş zamanlı konuşma başlar. Şimdi yumuşamışlardır. Seyirciye anlatırlar. Her sözcükle öfkeleri adım adım yükselir: "Sonuna kadar öylece kıpırdamadan yatmalı mı?!!".

Aniden kuyruk sokumlarından geri çekilirler. İki oyuncu da kolları öne uzanmış, şaşkın donakalmıştır. Nefesle kollarını bacaklarının üstüne bırakırlar. Şimdi ikisi de yerde, oyuncak bebekler gibi kıpırdamadan oturmaktadır. Eş zamanlı konuşma dağılır.

ZU hiç kıpırdamaz, hiç ses çıkarmaz. Bakışları seyircide sadece soluk alıp vermektedir. Zİ konuşur. Sesten ve sessizlikten bahseder. Sadece konuşur. Hiç kıpırdamaz.



Görsel 3.8. ZU uzun bir çığlık atar.

Çığlık sözünü duyana kadar en ufak hareket yoktur. Zİ "çığlık" der demez ZU çığlık atmaya yeltenir. Kısa bir çığlık. İçini soğutmaya yetmez. Zİ'nin ikinci işaretiyle ZU uzun bir çığlık atar. Ciğerlerinin bütün yükü ve başının bir hareketiyle çığlığı salonu doldurur ve tavana kadar uzar.

Zİ konuşmaya devam ederken ZU başını yavaşça seyirciye doğru toparlar. Ağzı çığlık attığı anda donup kalmıştır. Zİ konuşmaya devam ederken ZU kısa bir süre sesiyle değil ama ağzının pozisyonuyla çığlık atmaya devam eder. Hareket yoktur. Sadece sözler vardır. Enerji yavaşça birikir.

ZU konuşmaya katılır: "Bacak bacak üstüne atamaz mı?". Kıpırdayabilecek midir? Olumlu yanıt alamaz. Sormaya devam eder. Kolunun bir hareketiyle hareket başlar: "…sinek kovalamak için kalkışı...". ZU sinek kovalamaya başlar. Ardından Zİ de sinek kovalamaya katılır. Her iki oyuncunun da kolları olmayan sinekleri kovalamaktadır. Bakışları karşıdadır. Oturma pozisyonları değişmez. Sadece kollar yaşamaktadır.

Kısa bir süre için eş zamanlı hareket ve eş zamanlı konuşmaya dönülür. İki oyuncu da önlerinde bir sineği hedef almıştır. Kolların hareketi bir an için donar. Repliğin sonuna kadar sakince sineğe yaklaşırlar. Kendi yarattıkları hayali sineği avuçlarının arasına

kıstırırlar. Bakışları sürekli birbirlerine, avuçlarına, seyirciye gidip gelir. Ve sorarlar: "Kıpırdayabilir mi? Kıpırdıyor mu? Kıpırdasa mı?".

Eş zamanlı konuşma dağılır. Sözcükler ikisi arasında gidip gelir. Tempo artar. Aynı anda avuçlarından ayrılmadan ayağa kalkmaya başlarlar. Kısa bir süre birbirinin simetriği yönlerde eş zamanlı hareket devam eder. Sonunda eş zamanlı hareket de dağılır. İki oyuncu da ayağa kalktığında seyirciye yönelmişlerdir. ZU avuçlarının arasında bir şeyi eziyordur. Bölümün sonuna kadar bu hareket avuçlarını temizlemeye dönüşür. ZU'nun hareketi düzenli bir ritme kavuşur. Avcunu temizler, bir avuç seyirciye açılır Zİ avuçlarının arasında sinek olmadığını fark eder. Ellerinin hareketiyle sineği yakaladığı ana gidip gelmektedir. Bölümün sonuna kadar hareket kontrolden çıkar oyunun başına, avuç içindeki ıslaklığa geri döner. Sineği yakalamak ve avuç içindeki ıslaklık arasında çığırından çıkar.

Sinek oyunu aniden sonlanır: "… her gün!". ZU'nun elleri gövdesine yapışıp kalmıştır. Bu haliyle oyuncunun daha önce gösterdiği "Ben" işaretini anımsatmaktadır. Zİ kaosun ortasında asılı kalmıştır. Sözcükler yine ikisi arasında gidip gelmeye başlar. Şimdi önceki bölümün temposu yavaşlamıştır. Zaman esner. ZU sözlerinin sonunda kollarını iki yanına bırakır: "Her şey aniden sona eriyor…". İki oyuncuda seyirci yönünde donakalmıştır. Şaşkınlık ve hayal kırıklığı arasında konuşurlar. ZU avuç içlerini bir süre daha seyirciye açar, Zİ başını taşımayı bırakır, kısa bir süre sonra ZU da ona katılır. Her ikisinin de beklentisi kalmamıştır. Durmayı denerler. Ancak daha denemeye başlar başlamaz hareket yeniden merkezden yükselir. Değişen aralıklarla eş zamanlı konuşmaya dönerler.

Enerji çeşitli şekillerde küçük patlamalarla ortaya çıkar. Bölümün sonuna kadar ardı ardına spazm atakları neredeyse oyuncuları ele geçirir. Cümleler iki oyuncu arasında gidip gelmektedir. ZU'nun hareketi omuzlarından başlar. Zİ'yi ise önce ayakları ele geçirmiştir: "…ayak adımın ortasında…". ZU konuştukça omuzlarından başlayan spazmlar, başına, dizlerine, dirseklerine yayılır. Kekeler: "Beden tümüyle yok gibi…". Nefes nefese konuşur. Temposu giderek yükselir. ZU'nun konuşması boyunca Zİ'nin ayakları ve dizlerinden başlayan hareket dirseklerinden aşağı kollarına yükselmiştir. Nefes ve seslerle ZU'ya eşlik eder.



Görsel 3.9. Küçük patlamalar.

Sözcükler Zİ'nin ağzına dolanmaya başladığında spazmlar yükselir. Kollar açılmaya, kararsız ve gergin gidiş gelişlerle koşmaya başlar. Bacakları hafifler. Merkezden geçen spazmlar başa kadar ulaşmıştır: "… düşündüğü bir şey yok!..". ZU bu sırada çeşitli yönlerde kollarına yükselen hareketle mücadele etmektedir. Sözler yine yer değiştirir. Zİ'nin titreşimleri gövdesinin yukarısında yoğunlaşmıştır. Seyirci yönünde nefes ritmiyle hareketi sürdürmektedir. ZU'nun cümleleri toparlanmaya başlar ancak bedeni küçük yön değişimleriyle kekelemeye devam eder. Zİ konuşmaya başladığında ona nefes ve seslerle eşlik eder. Zİ'nin cümleleri de toparlanmıştır ancak hareketin gerilimi ve kesintileri başta, kollarda ve üst bedende artarak devam eder. Tempo giderek yükselmiştir, nefesler hecelerin arasına karışır. Hızlanırlar: "Devam et! Devam et! Devam et!". Devam etmezler. Kaos ve panik son noktaya gelmeden önce ikisi de yere düşer.

İki oyuncu sırt üstü uzanmaktadır. Zİ'nin panikleyen nefesi işitilir. Nefes aniden kesilir. Tekrar duyulacak mı? ZU'nun sesi işitilmez, merkezden yayılan küçük elektrik akımlarıyla titrer. Zİ'nin soluğu tekrar işitilir. Uzun ve yoğun. ZU konuşmaya başlar, sözcükleri cansızdır, bedeni can çekişmekte: "Ses… kesildiğinde… soluğundan başka bir şey işitilmiyor." ZU'nun sözleri boyunca Zİ de merkezden yayılan titreşimlere kapılır. Sözü devralır. Sözcükler küçük çarpılmaların etkisindedir, kekeler, kesintiye uğrar, duraksar. Merkezden yayılan çarpılmaların şiddeti arttıkça ikisi de sarsılmaktadır:

“Kıpırdayabilir mi? Kıpırdıyor mu? Kıpırdasa mı?”. Aniden fikir değiştirirler. Eş zamanlı harekete ve eş zamanlı konuşmaya dönülür: “Ölçülü bir biçimde.”.

Yüz üstü dönerler. İkisi de seyirci yönünde konuşmaktadır. Gövdelerini yukarı taşırlar. Dörtayak üzerinde sürünme başlar ve düşerler. Kendilerini toparlar ve yeniden dört ayak üstüne yükselirler. Düşerler. Üçüncü denemeden sonra kahkahalar yükselir. Eşzamanlı konuşma dağılır. Zİ konuşur. Sürünmeyi sayarken geriye giderler ve düşerler: “Beşten sonra düştüğünü varsayalım.”. ZU sözü devralır. Sürünmeyi sayar ve düşerler. Gülerler, sürünenle dalga geçerler. Düşerler. Zİ sözü devralır. Sürünürler. ZU sözlere nefesiyle eşlik eder: “Sesten ve soluğundan başka işitebileceği ne var ki?”. Düşerler. Eşzamanlı konuşmaya dönülür. Son düşmeden sonra sürünmeye yeltenmezler. Yavaşça başlarını kaldırırlar. Ellerinin desteğiyle gövdelerini yukarı kaldırırlar ama dörtayak üzerinde sürünmezler, sorarlar: “Sürünmeyi işitiyor mu? Düşüşü?”.



Görsel 3.10. Sürünmeyi işitiyor mu? Düşüşü?

Düşerler. Bulundukları yerden konuşmaya devam ederler. İkisi de yüzüstü yatmaktadır. Toparlanmaya karar verirler. Dört ayak üzerinde yükselirler: “Toparlıyor kendini!”. Gövdelerine bakarlar, birbirlerine bakarlar, seyirciye bakarlar. Sanki iki oyuncu da içinde bulundukları durumu anlamaya çalışmaktadır. Diz üstü otururlar. Gövdelerine bakarlar, birbirlerine bakarlar, seyirciye bakarlar. Ayağa kalkarlar.

Gövdelerine bakarlar, birbirlerine bakarlar, seyirciye bakarlar ve sorarlar: “Neden sürünüyorum ki artık?”.

Eşzamanlı konuşma kısa bir süre için dağılır. Her şeyi bırakmaya karar verecekken son bir panik dalgası yükselmeye başlar: “…karanlık aydınlanıyor.” Zİ ve ZU birbirlerine bakar. İkisi de şaşkındır. Eşzamanlı konuşmaya dönülür. İleriyi, daha önce bulundukları yeri işaret ederler: “…orada çömelmiş oturuyordun bir zamanlar.” Seyirciye dönerler, az önce işaret ettikleri yere doğru büyük bir adım atarlar: “… boşuna çabalıyorsun.”.

Eş zamanlı konuşma dağılır. ZU konuşmaya başlar. Konuşması ani bir dönüşle kesilir. İki oyuncu da oyunun başında sesin geldiği yöne aynı şekilde bakarlar: “Bir ses geliyor karanlıkta!” hemen seyirciye dönerler. ZU konuşmasını sürdürür. Zİ, ZU’nun sözlerine ses ve nefesle eşlik eder. İki oyuncu sözler aktıkça paniğe adım adım teslim olur. Kollar uyanır. Sözcükler kesintiye uğrar. Kekeleme başlar: “Bütün bu kıvrılmalar, onlarsız asla!”.

Oyuncular yön değiştirip sahne içine dönerler. Zİ sözü ZU’dan devralmıştır: “…çok sonra…”. İkisi de kendi doğrultularından büyük birer adım atar. Artık yer değiştirmişlerdir. Zİ karanlıkta kendini korur gibi bir elini öne uzatmıştır. ZU şaşkınlıkla donakalmıştır. ZU, Zİ’nin sözlerine ses ve nefesle eşlik eder. İki oyuncu sanki sırayla birbirlerinin ritmine eşlik ederler: “Düşün!”.

Aniden yön değiştirirler. Zİ sırtı seyirciye dönük konuşmaya devam etmektedir. Kolları yükselir. Titreşim artar. ZU artık tamamen seyirciye dönmüştür. Kolları merkezden yükselen titreşimlerle şaşkınlığına eşlik etmektedir. Sanki karnından yükselen sözcükler ağzından çıkmaya yol arar. Zİ konuşmaya devam eder, panik iki oyuncuyu da esir almıştır: “Hayır! Kurtuldu ondan!”. Kurtulamazlar. Yön değiştirirler. Şimdi karşı karşıya gelmişlerdir: “Şimdilik!”.

Belli belirsiz bir çığlık işitilir. Her iki oyuncu da birbirlerinden sakınmak istercesine geriye doğru yarım adım atar. Zİ de paniğe teslim olmuştur. Kekeleme artar. Sözcükler kendilerini ağızdan var güçleriyle dışarı zorlar.



Görsel 3.11. Kekeleme artar.

İki oyuncunun da kolları öne, birbirlerine doğru uzanmıştır. Yaklaşmaya çalışır başaramazlar. Bir arada konuşmayı başaramazlar: "Düşün!". Eş zamanlı harekete dönülür. Eş zamanlı konuşmaya dönülür. Aniden seyirciye bakarlar. Pozisyonları değişmez sadece başları seyirciye dönmüştür: "Bir ses geliyor…". Her şey bir an için durmuştur. Geriye doğru bir adım atarlar. Kollar iki yana yerleşir. Oyunun başında yukarıya seslenmelerini anımsatacak şekilde karşıya seslenirler: "Karanlıkta sırt üstü uzanmışsın!". Yürümeye başlarlar. Başladıkları yöne doğru geriye giderler. Bir yandan eş zamanlı konuşma sürmektedir. İki oyuncu artık teslim olmuştur. Başladıkları noktaya dönerler: "En sonunda çabalarının karşılıksız kalması ve hep olduğu gibi kalmış olman daha iyi değil mi?". Kime söyledikleri belirsizdir: seyirciye mi, birbirlerine mi, kendilerine mi? Sahne kararır.

4. SONUÇ

> Dünya değişti ve oyuncunun kendi mücadelesini sürekli ifade etmek suretiyle, olaylara verimli bir eleştiri getirmesi gerekiyor: tiyatro bizim bugüne kadar düşündüğümüzden başka bir şey ve başka bir yöne evrilmek zorunda. Tiyatroyu, oyuncunun sanatı aracılığıyla yeniden düşünmemiz lazım. Birçok şeyin yeniden tanımlandığı yirmi birinci yüzyılda tiyatronun izinden gideceği yol budur. Dionysos ortada yok, sürgünde; çatışmacı insan fikri kayıp…[53]

Bu araştırmada oyuncuyu merkeze alan boşluklarla örülü bir çalışma tasarımı yoluyla, çalışma tasarımının sonuçlarını hem oyuncunun hem seyircinin algısının, imgeleminin yeşerebileceği bir tiyatro olayının olasılığına açmak düşüncesiyle çalışılmıştır.

Aylar süren provalar süresince oyunculardan belirsizliklerle çalışmaları beklenmiştir. Oyuncular belirsizliğin hem canlandırıcı hem de tedirgin edici dünyasında kendilerini kışkırtmayı başarabilmiş, hatta bu türlü oyun yaratma mantığını içselleştirmişlerdir.

Bu noktada oyuncunun kendini kışkırtması fikrini kısaca ele almanın gerekli olduğu düşünülmektedir. Oyuncu kendinden başka bir sahnesel veri olmadığı noktada hiç yoktan, bu çalışma içinde anıldığı gibi boşluktan veri yaratmaya çalışır. Bu durumda oyuncunun tıpkı günlük üstü enerji yaratma çabası gibi kendini kaynak olarak kullanmak için fazladan efor sarfetmesi gerekir. Oyuncu örneğin ortada bir oyun kişisi olmadığı noktada sahnesel eylemin verisini kendi öz kaynaklarında aramaya çalışır. Oyuncu bu boşluk durumunda yoktan yaratmaya kendini ikna eder. Bu zihinsel, bedensel, imgesel, duygusal vb. süreçlerin işlediği bütünsel bir deneyim olarak gerçekleşir. Oyuncu eylem yoluyla kendini keşifler yapmak zorunda bırakır. Bu süreç araştırma içinde kışkırtma kavramıyla ele alınmıştır. Oyuncu her şeyin yokluğu durumunda çalışmasını sürdürürken, bedene, zamana ve mekâna yaslanmıştır. Oyuncuların çalışmaları nerdeyse teatral bir izolasyon ortamında sürmüştür. Bu çalışma ortamında öncelikli gözlem oyuncuların sezgilerinin her anlamda derinleştiği yönünde olmuştur. Oyuncular enerjik düzeyde bir diyalog kurmanın deyim yerindeyse sinir uçlarıyla dinlemenin, ciltleriyle görmenin, gözleriyle dokunmanın yollarını keşfetmişlerdir. Burada işe koşulan enerjik bedendir. Provalar

[53]T. Terzopoulos, 2016, **a.g.k.**, s. 71-72

süresince oyuncular sonuç alma fikrini bir kenara bırakmışlar ve çalışmalarını dikeyde sürdürmüşlerdir. Derinleşerek.

> Tiyatroda beden, sözcükler ve düşünceler zamandır. Zamanı açtıkça mekânı da açarsınız. Mekân-zaman ne demektir? … Bazen oyuncu, çatlak içerisindeki zaman-mekân algısını saf dışı bırakıp hemen sonuca ulaşmak ister; yerinde sayıyordur oysa. Bazen de çatlak içerisindeki zaman-mekân algısına kendini kaptırıp uyur ve böylelikle teyakkuz ve bilinç hali tamamıyla devre dışı kalır. Sanatsal ifade geliştirme fikrinin tamamı, B noktasına asla varamayacak olmanın bilinciyle A noktasından B noktasına ilerlendiği sıradaki ara zaman biriminde gizlidir. Oyuncu ufka doğru ilerler, ancak ufuk ondan uzaklaştıkça uzaklaşıyordur.[54]

Oyuncular sadece performans içinde değil provalar süresince de *bir noktadan diğerine asla varamayacak olmanın bilinciyle* çalışabilmişlerdir. Bu anlayışta yaptıkları her eylemin, her ufak sesin, bir sahnesel değer yaratma olanağı doğmuştur. Performans için temel yol gösterici boşluk fikri olmasına karşın enerjik düzeyde oyuncuların çalışması bu boşlukları doldurmuştur.

Oyuncuların enerji üstüne çalışması performans içinde kendini; bedende zaman-mekân yoğunluklarının çeşitlendirilmesi, ritmik nefes kompozisyonları ve partnerler arasında ortaklaşan ve ayrışan bir düzen şeklinde göstermektedir. Oyuncular performans içinde enerjiler arasında bilinçli bir diyalog oluşturmayı başarmışlardır. Performans bu anlamda neredeyse kendi nabzını oluşturmuştur diyebiliriz. Bu durumda araştırmanın enerjik beden ve oyuncunun yaratıcılığına odaklanan bu ayağının anlamlı bir yol izlediği söylenebilir.

Araştırma hedefleri doğrultusunda performans için oyuncunun çalışması ve yönetmenin önerileri dışında herhangi bir tasarım çalışması yapılmamıştır. Kostüm örtünmek, ışık görmek ve seyir atmosferi yaratmak için vardır. Skor ise oyuncuların çalışması ve yönetmenin çalışma tasarımı bağlamında oluşturulmuştur. Bu noktada çalışma içinde ele alınan özgürlük kavramı üzerinde durmanın faydalı olacağı düşünülmektedir. Sanat söz konusu olduğunda her türlü bağlamdan bağımsız ve evrende sonsuzca akan ve nihayetinde ortalama değerlere inecek bir enerjiden söz etmek mümkün değildir. Sanat temelde kozmos ve kaos arasındaki gerilimin sonucudur. Sanatçı bir kozmos yaratır ve onun içini kaosla doldurur. Ya da kaosu çerçeveleyecek bir kozmosun

[54]T.Terzopoulos, 2016, **a.g.k.**, s. 60

peşine düşer. Kurallar koyar ve o kuralları kendi sınırları içinde sarsar. Her yapıtın kendi evrenini, kendi kurallarını yaratması alıcısının algıları bakımından zorunludur. Tiyatro olayı da seyircinin katılabileceği yinelenebilen bir yapıya yani kozmosa ihtiyaç duyar. Çalışma içinde özgürlük arayışının oyuncuların skoru ile çerçevelenmesinin sebebi de budur. Hem oyuncu hem seyircinin ortak yaşamı olarak skor, oyuncu ve seyirci için kendi kaoslarını çerçeveleyecek bir kozmosa karşılık gelmektedir. Artık bu belirlenmiş dünya içinde oyuncu tıpkı bir ressamın boyalarla çalışması gibi fırçasını istediği ritimde vurur, boyanın kalınlığı, dokusu, geçirgenliği vb. ona kalmıştır.

NOT B. (Beckett Değil)'in oyuncuların, ısrarlı, yorulmak bilmez ve tüm belirsizliklere rağmen cesaretli çalışmaları sayesinde, biçim ve içerikte birbirini doğrulayan bir akış yolu bulduğu söylenebilir.

Böyle bir performans üretmenin bu sanatta yeterlik çalışması dışındaki nedenlerine değinmenin de gerekli olduğu düşünülmektedir. Araştırma, araştırma olarak kalabilir, sonuçta onu yapanların bedenlerine kazınmıştır. Araştırma raporu da muhakkak birileri tarafından okunacak sonra da eskiyip değerini yitirecektir. Ancak tiyatronun alanı bilim değildir. Tiyatronun araştırması kâğıt üstünde değil seyirciyle buluşulan, şimdi ve burada gösterimde sonuçlanır. Bu bakımdan araştırmanın sonuçlarını değerlendirirken dilin sınırları içinde, tiyatro olayının yani söz konusu performansın her sözcükle biraz daha eksiltildiği düşünülmektedir. Yine de tüm bu seçimlerin, soruların kaynağına kısaca, değinilecektir.

> Bir oyunu sahnelemenin nedenleri genellikle belirsizdir. Gerekçelendirmek için şöyle denir: "Böyle bir oyunu seçtik çünkü beğenimiz, inançlarımız ya da kültürel değerlerimiz bu tür bir oyunu sahneye koymamızı gerektiriyordu." Ama hangi nedenden dolayı? Eğer bu soru sorulmazsa, binlerce alt gerekçe ortaya çıkabilir: yönetmen oyunu nasıl kavradığını göstermek istemektedir, üslupta sergilenmek istenen bir deneysellik vardır, ortaya konmak istenen politik bir kuram vardır… binlerce gerekçe akla gelebilir, ama altta yatan şu mesele ile karşılaştırıldığında ikinci derecede kalır: Tema, seyircinin herhangi bir temel ihtiyacına ya da kaygısına dokunmayı becerebilecek midir?[55]

Performansın gerçekleştirilmesi, bütün araştırma sonuçlarının seyirciye açılması tamamen yukarıda Peter Brook'tan alıntılanan soruya bağlıdır.

[55]P. Brook, (2007). *Açık kapı* (2 b.). (M. Balay, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 34

NOT B. (Beckett Değil) bir ihtiyaç ihtimaline seslenir. Performansta bir kriz anı, şimdi, burada, bir an için ve zamanı esneterek yirmi beş dakikaya yayılır. Bir kriz! Bir travma! İki arada bir derede, yaşam ve yokluğun arasında bir an, bir kalp çarpıntısı, nabızda bir hızlanma zamanda dondurulur. O an esnetilir. Günlük hayatın hızında, sanki her şey yolundaymış gibi kendimizi her gün yeni baştan arzulanır ve işlevsel görüntülerle yarattığımız bu keçileri kaçırmış dünyada bir an… Çığlık atmayı isteyen, donakalmış, görüntüsüyle işlevsel, varlığıyla panikte oyuncu/seyirci, bir ihtimal birbirlerine bulaşan enerjileriyle patlamayı, çözülmeyi, dağılmayı, tekrar soluk almayı başarabilecek mi?

KAYNAKÇA

Arnheim, R. (1974). *Art and Visual Perception.* California: University of California Press.

Arnheim, R. (1976, Spring-Summer). Concerning the Dance. *Salmagundi*(33/34), s. 89-92.

Artaud, A. (2009). *Tiyatro ve İkizi.* (B. Gülmez, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Badiou, A. (2018). *Beckett Tükenmeyen Arzu.* (Z. Turan , Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.

Barba, E. (2005). *The Paper Canoe.* (R. Fowler, Çev.) London: Routledge.

Barba, E., & Savarese, N. (2017). *Oyuncunun Gizli Sanatı Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü.* (A. Candan, Çev.) İstanbul: İstanbul bilgi Üniversitesi Yayınları.

Beckett, S. (1992). *Godot'yu Beklerken* (2. b.). (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Beckett, S. (1993). *Bütün Oyunları 1.* (U. Ün, Çev.) İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Beckett, S. (1993). *Oyun Sonu.* (A. Limnn, Çev.) İstanbul: Düzlem Yayınları.

Beckett, S. (1993). *Tüm Kısa Oyunları.* (A. Göktürk , G. Tuarn, Ş. Aydın, U. Ün, Ş. Erol, L. Mollamustafaoğlu, & M. Küpüşoğlu, Çev.) İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Beckett, S. (1994). *Godot'yu Beklerken* (2. b.). (H. Anamur , Çev.) İstanbul: Can Yayınları.

Beckett, S. (1995). *The Complete Short Prose 1929-1989.* (S. E. Gontarski, Dü.) New York: Grove Press.

Beckett, S. (2010). *Waiting for Godot.* London: Faber and Faber.

Beckett, S. (2014). *Acaba Nasıl?* (2. b.). (U. Ün, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Beckett, S. (2016). *Hiç İçin Metinler* (4. b.). (U. Ün, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Beckett, S. (2018). *Bana Benzer Bir Başka Aylaklık SEçilmiş Şiirler.* (S. K. Angı , Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yyınları.

Beckett, S. (2018). *Eşlik.* (U. Ün , Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Beckett, S. (2021). *Adlandırılamayan* (2. b.). (U. Ün, Çev.) İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Benedetti, J. (2007). *Art of the Actor.* Oxon: Routledge.

Bersani, L., & Dutoit, U. (2006). *Fakir Sanat Beckett, Rothko, Resnais.* (S. Angı, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Braun , E. (1995). *Meyerhold a Revolution in Theatre* (2. b.). Methuen Drama.

Brook, P. (1996). *The Empty Space.* New York: Touchstone.

Brook, P. (2007). *Açık Kapı* (2 b.). (M. Balay, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Carlson, M. (2013). *Performans Eleştirel Bir Giriş.* (B. Güçbilmez, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Decreus, F. (2020). *The Ritual Theatre of Theodoros Terzopoulos.* London: Routledge.

Esslin, M. (1999). *Absürd Tiyatro.* (G. Siper, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Fischer-Lichte, E. (2016). *Performatif Estetik.* (T. Acil, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Fuchs, E. (2003). *Karakterin Ölümü Modernizmden Sonra Tiyatro.* (B. Güçbilmez, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Garner,Jr., S. B. (2018). *Kinesthetic Spectatorship in the Theatre Phenomenology, Cognition, Movement.* Knoxville: Palgrave Macmillan.

Güçbilmez, B. (2005). *Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı.* Ankara: Deniz Kitabevi.

Hodge, A. (Dü.). (2010). *Actor Training.* London & New York: Routledge.

Innes, C. (2004). *Avant-Garde Tiyatro: 1892-1992.* (B. Güçbilmez, & A. V. Kahraman, Çev.) Ankara.

Karaboğa, K. (2008). *Tragedya le Sınırları Aşmak.* İstanbul: E Yayınları.

Karaboğa, K. (2018). *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks* (3. b.). İstanbul: Habitus Yayıncılık.

Karacabey, S. (2007). *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller.* Ankara: De Ki Basım Yayım.

Keefe, J., & Murray, S. (Dü). (2010). *Physical Theaters a Critical Reader.* London&Newyork: Routledge.

Knowlson, J. (1996). *Damned to Fame The Life of Samuel Beckett.* New York: Simon & Schuster.

Knowlson, J., & Knowlson, E. (Dü). (2017). *Beckett'i Hatırlarken Hatırlamak Beckett'i.* (Z. Şen , Çev.) İstanbul: Edebi Şeyler.

Kolektif. (2016). *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru.* (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.

Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre.* (K. Jürs-Munby, Çev.) New York: Routledge.

Meyerhold, V. (2014). *Tiyatro Üzerine.* (T. Kanbur, Çev.) İstanbul: Mesele Kitapçısı.

Murray, S., & Keefe, J. (2007). *Physical Theatres a Critical Introducton.* London & New York: Routledge.

Pavis , P. (1996). *Dictionnaire du Théatre.* Paris: Dunod.

Pavis, P. (1999). *Sahneleme Kültürler Kavşağında Tiyatro.* (S. Kamber, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.

Pavis, P. (2000). *Gösterimlerin Çözümlemesi Tiyatro Dans Mim Sinema.* (Ş. Aktaş, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Raddatz, F. M. (Dü.). (2006). *Reise mit Dionysos Das Theater des Theodoros Terzopoulos/Journey with Dionysos The Theatre of Theodoros Terzopoulos.* Berlin: Theater der Zeit.

Schechner, R. (2015). *Ritüelin Geleceği.* (Z. Ertan, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Stroumpos, S. (2019). Bodies in Revolt The Art of Performer's Psychophysical Transgression in Terzopoulos' Theatre. *Dionysus in Exile: The Theatre of Theodoros Terzopoulos* (s. 95-104). içinde Berlin: Theater der Zeit.

Terlemez, S. A. (2018). *Samuel Beckett'in Adlandırılamaz Tiyatrosu.* (İ. Birkan, Çev.) Ankara: Epos Yayınları.

Terzopoulos, T. (2016). *Dionysos'un Dönüşü.* (B. Dinçel, Çev.) İstanbul: Habitus Yayıncılık.

Terzopoulos, T. (2020). *The Return of Dionysus.* (S. Stroumpos, Çev.) Berlin: Theater der Zeit.

Varopoulou, E., McDonald, M., & Suzuki, T. (2000). *Theodoros Terzopoulos and AttisTheatre History, Metodology and Comments.* (A. Kapsalis, Çev.) Athens: Agra publications.

Yüksel, A. (2012). *Samuel Beckett Tiyatrosu.* İstanbul: Habitus Yayıncılık.

Zarrilli, P. (2009). *Psychophysical Acting An Intercultural Approach After Stanislavski.* New York: Routledge.

Zarrilli, P. B. (2002). *Acting (Re)Considered* (2 b.). London&New York: Routledge.

Zarrilli, P. B. (2019). *(toward) a phenomenology of acting.* Routledge: London & New York

EKLER

EK-1 NOT B. (Beckett Değil) Performans Metni

NOT B. (Beckett Değil)

AĞUSTOS2022NİSAN2023

Oynayanlar:

ZİZU: EZGİUZŞEN/ARZUTURAN

ZİZU: Karanlıkta sırtüstü uzanmışsın.

Bir ses geliyor karanlıkta birine.

Düşleyin. Bir ses geliyor karanlıkta sırtüstü uzanmış birine.

Karanlıkta sırtüstü uzanmışsın…

Şu ya da bugün geldin dünyaya…

Şu ya da bugün geldin dünyaya, şimdi de karanlıkta sırtüstü uzanıyorsun.

Bırakın onu kendi haline.

Yapmayacak!

Yapamazsın!

Yapmayacaksın!

Ses acaba kendisiyle mi konuşuyor? Kendisinden mi söz ediyor?

Karanlıkta sırtüstü uzanmış ve yalnızsa, ses neden açıkça belirtmiyor bunu?

Neden hiç şöyle demiyor sözgelimi: şu ya da bugün geldin dünyaya; şimdi yapayalnız, sırtüstü karanlıktasın.

Neden?

Geldin dünyaya… ve şimdi sırtüstü uzanmışsın karanlıkta.

Sırtüstü yatıyorsun karanlıkta.

Evet, anımsıyorum.

Evet,

Anımsıyorum, evet,

Anımsıyorum.

Karanlıkta sırt üstü yatıyorsun ve işitme duyun yok olmadıkça sürüp gidecek bu ses.

Arada sırada duyulan bir gürültü…

Karanlık ve sessizliğin içinde gözleri kapamak ve bir gürültü duymak.

Yerinden devinip son konumunu bulan bir nesne.

Kısa bir süre sonra bir daha kıpırdayamayacak olan yumuşak bir şeyin yumuşacık kıpırdanışı.

Görünür bir karanlığa kapamak gözleri ve işitmek… Yalnızca bu.

ZU: Kısa bir süre sonra bir daha kıpırdayamayacak olan yumuşak bir şeyin yumuşacık kıpırdanışı.

ZİZU: Ses, soluk bir ışık yayıyor.

Ses konuştuğunda aydınlanıyor karanlık, alçaldığında kararıyor.

Sesin zayıf doruğunda aydınlanıyor.

Kesildiğinde yoğun bir karanlık.

Karanlıkta sırtüstü yatıyorsun.

Kıpırdayabilir mi?

Kıpırdıyor mu?

Kıpırdasa mı?

Bir elin kapanışı …

Ya da önceden kapalıysa açılışı.

Zİ: Karanlıkta ne kadar yararlı olurdu bu. Gözleri kapamak ve görmek bu eli. Yukarı kalkık avuç içinin tüm görüş alanını kaplayışını. Çizgilerini. Yavaşça kıvrılan parmaklarını. Ya da önceden aşağıdaysalar doğruluşlarını. O yaşlı avuç içinin çizgilerini.

Avcu yukarı dönük… ıslak… avuç… gözyaşları olasılıkla… beyin.… Kendi başına buyruk kırpışıp duruyor… çabuk, kavrama ve sürdürme… hiçbir şey yok ortada… ardından gelene geçmeli… ses kadar kötü… daha kötü… daha az anlamlı… bütün bunların hepsi… olmuyor--… ne? … uğultu mu? … evet… uğultu hep var… bir gelip bir gidiyor… başlıyor dolanmaya…

ZİZU: Göz de var.

Kapağı yavaşça kapanan. Ya da önceden kapalıysa açılan.

Gözyuvarı.

Baştan aşağı göz bebeği.

İyice açılmış yukarı bakan.

Örtülü. Açık. Örtülü. Açık.

Yine örtülü. Yine açık. Yine örtülü. Yine açık. Yine örtülü. Yine açık.

Ya tutup konuşsaydı.

Çok zayıf bir sesle de olsa.

Sırtüstü karanlıkta yatıyorsun ve bir gün konuşacaksın.

Bir gün.

Sonunda.

Sonunda yeniden konuşacaksın.

Yapmayacak.

Yapamazsın.

Yapmayacaksın.

Zİ: Çık, gel bu dünyaya… şu ya da bugün. Çık gel bu dünyaya…

Karanlıkta buldu kendini… tam olmasa bile cansız… çünkü hâlâ duyabiliyordu uğuldadığını… sanki kulaklarında bir ışık çizgisi gelip gidiyordu… gelip gidiyordu…

ZU: Ama duygusuzlaşmıştı. Hissediyordu. Çok duygusuzlaştığını hissediyordu. Bilmiyordu ne durumda olduğunu. Düşünün! Ne durumda olduğunu! Ayakta durup durmadığı… ya da oturup oturmadığı… ama beyin… ne? diz çökmek mi? evet… ayakta durup durmadığı… ya da oturup oturmadığı… ya da diz çöküp çökmediği… ya da uzanıp uzanmadığı…karanlıkta … Yine de beyin… yine de.… Bir bakıma… aklına ilk gelen… ah çok sonra… birdenbire…karanlıkta buldu kendini!

Evet, anımsıyorum. (Bendim o.)

Neden?

Neden başka bir karanlıkta ya da aynısında?

Ve kim soruyor bunu?

Ve kim soruyor bunu diye kim soruyor?

Kim soruyor, diye kim soruyor sonunda?

Daha başka biri yoksa…

Ben!?

ZU: Birdenbire sözcükler … (BEN!) ne? (BEN!) Kim? (BEN!) Hayır! … o! fark etti (BEN!) sözcükler geliyordu BEN! düşün! BEN! sözcükler geliyordu… tanımadığı bir ses… başta… sesin duyuluşundan çok önce… sonunda kabul etmesi gerekti… başkası olamazdı… kendinden başkası…

ZİZU:Ben.

ZU: Bırakın onu kendi haline.

Zİ: Yeterli bu kadarı.

ZU: Bir başkasıymış gibi söz ediyor kendinden.

Zİ: Bir başkasıymış gibi söz ediyor kendinden, diyor söz ederken kendinden.

ZU: Yeterli bu kadarı.

Zİ: Kafanın karışması da eşlik sayılabilir.

ZU: Bir noktaya kadar.

Zİ: Acınası bir umut bile hiç yoktan iyidir.

ZU: Bir noktaya kadar.

Zİ: Yürek daralmaya başlayana kadar.

ZU: Daralan bir yürek hiç yoktan iyidir.

Zİ: Çatlamaya başlayana kadar.

ZİZU: Şimdilik yeterli bu kadarı.

En azından düşünmeye çabalayabilir.

Anımsamaya.

Dahası konuşmaya.

Heyecanını göstermeye azıcık.

Üzüntüsünü ifadeye biraz.

Sonuna kadar öylece kımıldamadan yatmalı mı?

Zİ: Yanıtlamaya gücü yok… uyuşmuş gibi… ses çıkartamıyor! hiçbir ses. Ses denilebilecek bir şey bile örneğin yardım istemek için çığlık atamıyor. İçinden çok gelseydi… çığlık! çığlık atar! Hayır, tutuyor. Mezar gibi sessiz her şey. (Hiçbir-ne? … uğultu? … evet…) uğultu bir yana tam bir sessizlik… sözün gelişi… hiçbir tarafı kıpırdamıyor… hissettiği… sadece göz kapakları… tahminen… açılıp kapanıyor… ışığı kapatıyor… refleks diyorlar… hiçbir duygu yok… sadece göz kapakları… en iyi olasılıkla… kim hissedebilir ki? … açılıp… kapanıyor… bütün o ıslaklık… ama beyin yine de.

ZU: Bacak bacak üzerine atamaz mı? Arada sırada.

Zİ: Hayır.

ZU: Ya yumruğun sıkılması.

Zİ: Hayır.

ZU: Elin gevşeyişi.

Zİ: Hayır.

ZU: Ya da sinek kovalamak için kalkışı.

Zİ: Ama sinek yok ki.

ZU: Öyleyse olsun bir tane.

Zİ: Olsun.

ZU: Bir sinek olsun.

Zİ: Kovalaması için.

ZU: Aldanıp onu ölü sanan canlı bir sinek.

Zİ: Yanılgıya düştüğünü anlayıp da yanılgısını hiç zaman geçirmeden yineleyen bir sinek.

ZİZU: Aldanıp onu ölü sanan canlı bir sinek.
Kıpırdayabilir mi?
Kıpırdıyor mu?
Kıpırdasa mı?

Zİ: Beden tümüyle yok gibi…

ZU: sadece ağız…

Zİ: dudaklar …

ZU: yanaklar…

Zİ: çene…

ZİZU: ne? dil mi?... Evet…

ZU: dudaklar…

Zİ: yanaklar…

ZU: çene…

Zİ: dil…

ZİZU: bir saniye bile durup dinlenmeksizin…

ZU: coşmuş bir ağız… sözcükler sel gibi boşalıyor… kulaklarında… kesinlikle kulaklarında… yarısını anlamıyor… çeyreğini bile… ne söylediği üzerine en ufak bir fikri yok… düşün!...

Zİ: Ne söylediği hakkında hiçbir fikri yok!... Ve duramıyor… durdurması imkânsız… bir süre önce oysa… sadece kısa bir an!... Hiç ses çıkaramıyordu… hiçbir ses… şimdiyse duramıyor… düşün!...

ZİZU: Akışını durduramıyor…

ZU: ve tüm beyin yalvarıyor…beyninde bir şey yalvarıyor… ağzın susması için yalvarıyor… bir an için dur… kısacık bir süre için de olsa… ve yanıt yok… sanki duymamış gibi… ya da duramıyor… bir saniye bile duramıyor… çıldırmış gibi… tümü hep birlikte… duymayı zorlaştırıyor …

Zİ: ve beyin… kendi başına buyruk sabukluyor… bütün bunlardan bir anlam çıkartmak… ya da bunu durdurmak… ya da geçmişte… geçmişi çekip getirmek… her taraftan …çokluk yürüyüşler… her gün yürüyüş yapmak… her gün… bir iki adım atıp durmak… boşluğa bakmak… sonra tekrar.… Biraz daha… durmak ve tekrar bakmak… sürekli… oraya buraya sürüklenmek… her gün…

ZU: Her şey aniden sona eriyor.

Zİ: Ayaklarının dibinde akıp giden yer.

ZU: Saymıyorsun artık adımlarını.

Zİ: Ayak seslerini duymuyorsun artık.

ZU: İşitmeden, görmeden gidiyorsun yoluna günler boyu.

ZİZU: Aynı yola.

Başka bir yol kalmamışçasına.

Başka bir yol yok artık senin için.

Sıfırdan yola koyulmak için, duruyorsun.

Geçmişte hiç durmadığın kadar.

Zİ: Yorgunluk değil bunun nedeni. Her zamankinden daha yorgun değilsin şu anda.

ZU: Yaşlılık da neden değil buna. Her zamankinden daha yaşlı değilsin şu anda.

ZİZU: Yine de eskiden hiç durmadığını kadar duruyorsun.

Zİ: Ayak adımın ortasında kendiliğinden düşüyor ya da atılması gereken yere yapışıp kalınca bedeni durmaya zorluyor.

ZU: Bütün gövde yitmiş gibi… sadece ağız… çıldırmış gibi…ve duramıyor… durdurmak olası değil… bir şey--… yapmak zorunda olduğu--… ne? … kim? hayır! … yapmak zorunda olduğu--… ne? uğultu? … evet… uğultu hep var… anlamsız kükreme… kafatasının içinde… ve ışın… araştırıp duran… acı

vermeden… şimdilik… hah! … şimdilik… sonra düşünme… ah çok sonra… birdenbire…

Zİ: Yapacak bir şey kalmadı mı? … Söyleyeceği bir şey yok mu? … pekâlâ… söyleyeceği bir şey yok… başka bir şey deneyiniz… başka bir şey düşününüz… ah çok sonra… birdenbire… bu da değil… pekâlâ… şimdi tekrar başka bir şey deneyelim.… Şimdiye kadar gizlenmiş bir şey düşün… sonra bağışlanmış… geçmişte kalan--… ne? … düşündüğü bir şey yok mu? … söyleyecek bir şeyi yok… düşündüğü bir şey yok… bir şey yok--

ZU: Daha hızlı, daha hızlı… sözcükler… beyin… çılgın gibi kırpışarak… çabucak kavrayıp ve sürdürüp… bir şey yok… başka bir yerde olmalı… başka bir yerde denemeli… hep bir şeyin yakarması… yakarmasındaki bir şey… dursun diye bir şey yakarması… yanıtsız… yakarılar yanıtsız… ya da duyulmuyor… çok silik… falan filan… devam et… denemeye… neyi olduğunu bilmeden… ne deniyordu… ne denenebilir… yitmiş gibi tüm gövde… sadece ağız… çıldırmış gibi… falan filan… devam--…

Zİ: ne? … uğultu mu? … evet… her zaman o uğultu… çağlayanlar gibi sağırlaştıran bir kükreme… kafatasının içinde… ve ışın… sağa sola dalıp çıkan.… Acı vermeden… şimdilik… hah! … Şimdilik… bütün bunlar… devam et… ne olduğunu bilmeden.… Ne? … kim? … hayır! … ne deniyordu… ne denenebilir… ne olursa olsun… devam… sonunda tam isabet ettirmek… sonra tekrar…

ZİZU: Devam et! Devam et! Devam et!

ZU: Ses kesildiğinde soluğundan başka bir şey duyulmuyor.

Şu anki durumuna gelişinin nedenleri bilinmiyor.

Şu anla geçmişi karşılaştırma olanağı yok elimizde.

Zİ: Yalnızca göz kapakları kımıldıyor.

Kıpırdayabilir mi?

Kıpırdıyor mu?

Kıpırdasa mı?

ZİZU: Ölçülü bir biçimde.

Dört ayak üzerinde.

Ölçülü bir sürünme.

Gövde yerden iyice yukarıda, gözler önde dikkatli. Şimdilik sürünsün.

Sürünsün ve düşsün.

Yeniden sürünsün ve yeniden düşsün. İşte böyle sürünerek ve düşerek.

Yeniden sürünerek ve yeniden düşerek.

Zİ: Böylece sürünürken hesaplıyor sessizce. Bir iki üç dört bir. Diz el diz el iki. Beşten sonra düştüğünü varsayalım.

ZU: Sonra az ya da çok Bir süre geçiyor, sıfırdan yeniden ileri. Bir iki üç dört bir. Diz el diz el iki. Altı. Böylece sürüyor. Olabildiğince doğru bir çizgi üzerinde. Sıfırdan başlıyor yeniden. Elinden geldiğince doğru bir çizgi üzerinde.

Zİ: Sıfırdan başlıyor yeniden. Sınır gözükmüyor ufukta şimdilik. Diz el diz el. Sınırsız karanlık. Sesten ve kendi soluğundan başka işitebileceği ne var ki?

ZİZU: Haaa! Sürünme.

Sürünmeyi işitiyor mu? Düşüşü?

Sürünüyor ve düşüyor.

Yatıyor.

Karanlıkta yumulu gözlerle soluk alıp veriyor.

Toparlıyor kendini.

Neden sürünüyorum ki artık?

Neden her şeyi yüzüstü bırakarak yumulu gözlerle karanlıkta yatmasın ki? Her şeyi yüzüstü bırakarak…

ZU: Karanlıkta yumduğu gözlerini dört açıyor ve bir süre sonra bir şeyler seçmeye başlıyor.

Zİ: Gözlerini yeniden açtığında karanlık aydınlanıyor.

ZİZU: Böylece şimdi karanlıkta sırtüstü yatan sen, orada çömelmiş oturuyordun bir zamanlar.

Böylece karanlıkta Kimi kez çömelmiş oturarak kimi kez sırt üstü uzanarak boşuna çabalıyorsun.

ZU: Bitmek bilmez akış… daha önce hiç… aksine… tümden sesi soluğu kesik…

Şu akış… yarısını bile kavrayamıyor… çeyreğini bile… fikri yok… dediği şu… düşün!

ZİZU: Bir ses geliyor karanlıkta!

ZU: ne söylediği hakkında hiçbir fikri yok! … başlamayı deneyince kadar… kendini aldatıyor… kendi sesi değil asla… ve hiçbir kuşku taşımaksızın… meseleyi kavrıyor… epey güç harcadıktan sonra… birdenbire fark edince… ağır ağır fark

edince… dudakları kıpırdıyor… düşün! … tabii o zamana kadar bilmezken… ve sadece dudakları değil… yanakları… çenesi.… Bütün yüzü… bütün hep--… ne? … dil mi? … evet… ağzın içinde dil… bütün bu kıvrılmalar onlarsız asla…

Zİ: Ah çok sonra… birdenbire.… Çok daha korkunç eğer… o duygu tekrarlanırsa… düşün! … Tekrarlayacağını hissetmek! … tam yukarıdan başlayıp… işleye işleye aşağı inmesi… bütün makine… ama hayır… kurtuldu, ondan… şimdilik… hah! … Şimdilik… sonra düşünmek… ah çok sonra… birdenbire… böyle sürüp gidemez… böyle… bütün her şey… dinmek bilmez akış… duymayı zorluyor… bir şeyler anlamaya çalış… ve üstelik düşünceleri… onları da anlamaya çalış… hep-- hepsi birden… düşün! Bir ses geliyor!

ZİZU: Karanlıkta sırtüstü uzanmışsın!

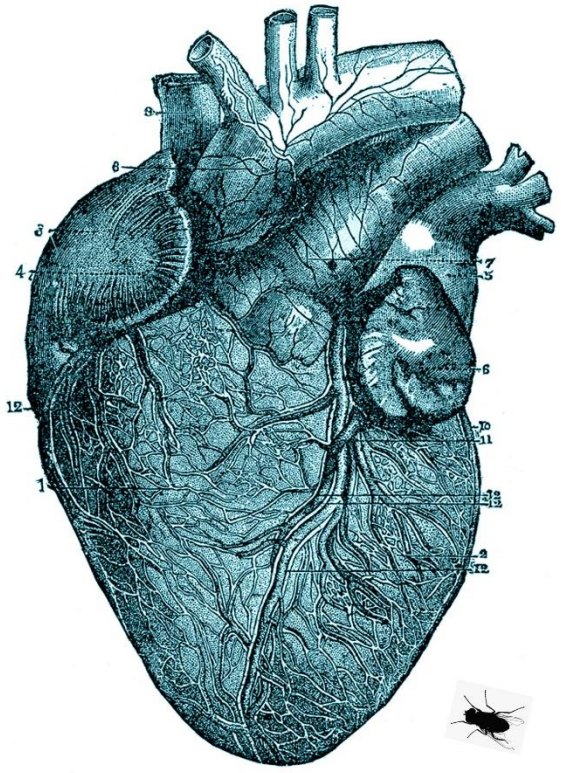
Bundan sonra kollarınla bacaklarını sarmak ve başını daha fazla eğilmez olana kadar eğmek için kıçının üzerinde doğrulamayacaksın.

Sonunda sözcüklerin nasıl tükendiklerini duyana kadar, boşuna uğraşacaksın!

Her anlamsız sözcükle sonuncuya daha bir yaklaşarak.

En sonunda çabalarının karşılıksız kalması ve hep olduğu gibi kalmış olman daha iyi değil mi!

NOT B.



(BECKETT DEĞİL)

OYNAYANLAR: ARZU TURAN – EZGİ UZŞEN

Samuel Beckett'in Eşlik ve Ben Değil (not i)
adlı metinlerinden düzenleyen ve yöneten: Ezgi Uzşen
teknik ekip: Asel Dide Dağ – Tuna Sarp Döker - Öykü Bilgin

EK-3 Oyun Fotoğrafları















