

TC
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
Doktora Tezi

**GÜNÜMÜZDE SOSYAL BİR KİMLİK OLARAK OYUNCUNUN
BELİRLEYENLERİ VE ROLE YANSIMALARI**

Hazırlayan
İbrahim GÜNGÖR

Danışman
Prof. Dr. Aslıhan ÜNLÜ

İzmir / 2020

YEMİN METNİ

Sahne Sanatları Anasanat Dalı Doktora Tezi olarak sunduğum “*Günümüzde Sosyal Bir Kimlik Olarak Oyuncunun Belirleyenleri ve Role Yansımaları*” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

10.. / 01 / 2020

İbrahim GÜNGÖR

İmza

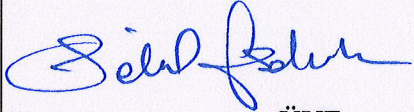
TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün .25. / .08. / .2020 tarih ve ..20..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin .23.. maddesine göre Sahne Sanatları Anasanat Dalı Doktora öğrencisi İbrahim Güngör'ün **"Günümüzde Sosyal Bir Kimlik Olarak Oyuncunun Belirleyenleri ve Role Yansımaları"** konulu tezi incelenmiş ve aday ..11. / .08. / .2020 tarihinde, saat ..10.30.....'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 90..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ..başarılı..... olduğuna oy birliği..... ile karar verilmiştir.

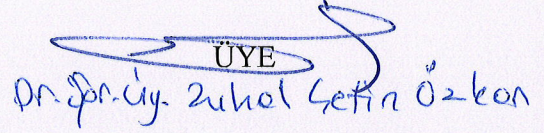
BAŞKAN

Prof. Dr. Aslıhan Ünlü



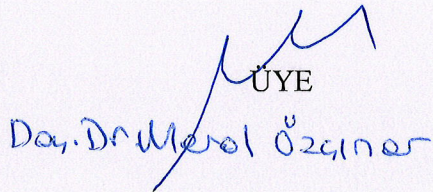
ÜYE

Doç. Dr. Zibel Enderk



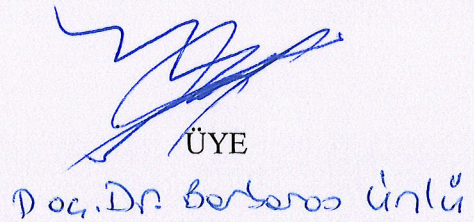
ÜYE

Doç. Dr. Üy. Zuhel Şefin Özkan



ÜYE

Doç. Dr. Merve Özçınar



ÜYE

Doç. Dr. Barbaros Ünlü

ÖZET

Oyuncu tiyatronun başat unsurlarından biri olduğu gibi en tartışmalı unsurlarından da biridir. Oyuncu-oynama ilişkisi çağdaş araştırmalarda yoğun olarak ele alınmaktadır. Oyuncunun tartışmalı ‘kim’liğinin oynamaya yani bazen bir karaktere bazense sadece performatif bir icraya denk gelen ‘rol’e etkisi sanat, tiyatro ve estetiğin alanı dışında da belirlenimlere sahiptir.

“Günümüzde Sosyal Bir Kimlik Olarak Oyuncunun Belirleyenleri ve Role Yansımaları” başlıklı bu doktora bitirme çalışması oyuncuya, günümüzde önemli bir analiz aracı haline gelen ‘kimlik’ kavramı çerçevesinde bakmayı amaçlamaktadır. Bu amaçla oyuncu ve kimlik ilişkisi ‘sosyal kimlik’ alanında bir araya getirilmektedir. Ayrıca çalışma süresinde sosyal kimlik belirleyicileri olarak bilinen değer, statü ve ‘rol’ anahtarları ile oyuncunun toplum içerisindeki konumlanması ya da konumlandırılması analiz edilmektedir. Tarih öncesinden günümüze ‘toplumsal sorumluluk taşıyan’, ‘kutsal’ ya da ‘toplumdışı’ olarak ifade edilen üç ana kimlik özelliği oyuncu için izlekleri sürülen başlıklar olarak kullanılmaktadır. Kimliğin tarihsel dönemlerde algılanma biçimlerini de izleyerek yürütülen çalışmada tarih öncesinden 1800’lere uzanan dönem verili kimlikler dönemi olarak işlenmekte ve bu dönemde oyuncunun sosyal kimliğinin ona tahsis edildiği, çoğunlukla iradi olarak değiştirilme şansı olmadığı gösterilmeye çalışılmaktadır. 1800 sonrasında 1980’lere uzanan süreç ise inşa kimlikler olarak ele alınmakta ve bu dönemde kimliklerin bir verili görev ya da amaç çerçevesinde inşa edildiği düşüncesinden hareketle, oyunculuk kuram, uygulama ya da araştırmacılarının nasıl bir oyuncu kimliği inşa ettikleri analiz edilmektedir. Tüm bu sürecin hazırladığı altyapının sonrasında ise icat kimlikler dönemi olarak ele alınan günümüzde, oyuncu kimliğine miras kalan özellikler ve yeni toplumsal kuruluşun belirleyiciliğinde oyuncunun sosyal kimliğinin nasıl şekiller aldığı ortaya konulmakta ve bunun rol/performansa yansımaları yorumlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Oyuncu, Oyunculuk, Kimlik, Performans, Tiyatro

ABSTRACT

The actor is one of the principal elements of the theatre and besides, he is also the most controversial one. The relationship between the actor and the acting is discussed in detail in contemporary studies. The actor's controversial "I" identity's influence on acting which is sometimes on a character or only on a performance that is equal to the "act", has determinations all but the theatre and the aesthetics.

This PhD thesis titled "The Determinants of the Actor as a Social Identity Today and Their Reflections on the Role" aims examining the actor through the "identity" that has become an important point of view nowadays. Hence, the actor and identity relationship is brought together in the field of "social identity". The determinants of social identity; the keys of value, status and "role", the positioning or the orientation of the actor within the society are also analysed in this study. From the prehistory to the present; three main identity features: 'socially responsible', 'sacred' or 'marginal', are used as titles for the actor. In this study, which also analyses the conceptions of identity throughout the historical periods, the period from prehistoric to 1800s is considered as the period of given identities. During these periods, it is tried to be shown that the actor's social identity is assigned to him/her and that mostly there is no chance of transformation voluntarily. The period from 1800 to the 1980s is considered as constructed identities. Based on the idea that identities are constructed within the framework of a given mission or aim, how acting theories, practises or studies construct an actor identity is analysed. Following the substructure prepared by this period, the present day that is considered as the period of invented identities, features that are inherited to the identity of the actor and with the determinants of a new social establishment, the way the actor's social identity is shaped is exhibited and its reflections on the role/performance are deeply analysed.

Key words: Actor, Acting, Identity, Performance, Theatre

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasına kaynaklık eden fikir yıllar önce Yoshi Oida'nın **Görünmez Oyuncu** adlı kitabını okuduğum zaman aklıma düşen bir kaç soru sonrası gelişmeye başladı. Oida'nın tutkulu bir şekilde 'rol'ün ardında görünmez olma isteği oldukça dikkatimi çekmişti. Diğer yandan izlediğim oyunlarda oyuncuların sürekli olarak kendi mevcudiyetlerini öne çıkaran tutumlar sergilemeleri, hiç de 'rol'ün ardında kaybolmamaları ya da kaybolmak istememeleri ve dahası günlük hayatta bile 'oyuncu' olarak davranmaya ve yaşamaya devam etmeleri bende tezin ilk olgunlaşma sürecinde bu aralığın neden kaynaklandığını sorgulama isteği yaratmıştı. Acaba aşağılandıkları ya da toplum dışına atıldıkları dönemlerde de oyuncular günlük hayatlarında böyle 'oyuncu' gibi yaşamayı ve görünmeyi istemişler miydi? Toplum içinde algılanma şekli oyuncunun sahne üstüne de yansıyor muydu? Ya da oyuncunun kendini toplumda konumlandırması sahneye nasıl etki ediyordu? Bu durumlar ne kadar bir tercih ne kadar dayatma idi?

İlerleyen zamanda bu sorular bir karşılık bulmaya başladı. Oyunculuk yapan biri olarak kendi bakış açımı da refleksif bir şekilde değerlendirmeye başladığımda oynama anındaki tercihlerimizin toplumsal tarihsel yansımalar taşıdığını görmeye başladım. Oyuncunun 'rol' ile sahnesel mevcudiyet arasındaki ilişkisi kişisel tercihleri belirleyen, aynı zamanda toplum içinde insanı da belirleyen süreçlerle paralel ele alındığında tez de izleğini bulmuş oldu.

Bu temel düşünceler etrafında başlayan ve 2014 yılından bu zamana kimi zaman uzaklaşarak kimi zaman yoğunlaşarak devam eden çalışmam kullanışlı bir kavram olan sosyal kimliğin prizmasından oyuncuya bakmam şeklinde belirginleşti.

Çalışma öncelikle 'kimlik' perspektifinden oyuncuya bakmanın ne demek olduğu üzerine düşünerek başlamıştır. Bu anlamda oldukça kaygan bir kavram olan kimlik salt bir sosyolojik terim olmaktan çıkarılarak kendisinin de tarihselliği ile çalışma içerisinde yer alması sağlanmıştır. Çalışmanın birinci bölümünde kimliklerin verili olduğuna inanılan dönemler ele alınmış, ikinci bölümde inşa kimlikler dönemi olarak ifade edilen modern dönem işlenmiş ve 1980 sonrasını kapsayan ve icat kimlikler

olarak ele alınan bölüme ulaşılmıştır. Bu üç genel bölüm altında da dönemlerin ve araştırmacıların ‘oyuncu’ sosyal kimliği üzerine etkileri ve ‘rol’e yansımalar ele alınmıştır.

Oyuncu için bu dönemlerde oldukça değişken ve çeşitli kimlik özellikleri olmasına rağmen tarih öncesi zeminden yola çıkarak üç asal kimlik özelliği tespit edilmiştir: Tarihsel sorumluluk taşıyan, kutsal ve toplumdışı kimlikler. Bu kimliklerin farklı izdüşümlerinin takip edilmesi ile anlaşılır bir kimlik izleği kurulması hedeflenmiştir. Günümüzde ise bu kimliklerin hala nasıl sürdüğüne değil artık nasıl sürdüğüne odaklanılmıştır. Bu çözümleme için uzun süren araştırma sürecinde çalışma kendi iç terminolojisini üretmiştir. Bu terminolojide mümkün olduğunca sosyolojinin kimlik incelemeleri ile oyunculuk kavramlarının anlaşılır bir dille yan yana getirilmesine çalışılmıştır.

Bu genel sosyoloji tiyatro ilişkisi yürütülürken sürekli olarak bir denge arayışında olunmuştur. Bu denge, salt bir oyuncu kimliği çözümlemesi yapmak ile oynama biçimlerinin dönemlere göre değişen yapılarının incelemesini yapmak arasında bir yerdedir. Yani çalışmada bir kimlik konumlandırması ya da konumlanmasının ‘rol’e ya da performansa etki etmesi halinde dikkate alınması gerekli görülmüştür. Aksi halde çalışma ‘oyuncu’ için sadece sosyolojik bir inceleme olabilecekken şu durumda oyuncunun ‘rol’e yaklaşımında ya da performansındaki bir tutumunda kendi oyuncu kimliğinin izlerini de aramasını ya da kendine eleştirel değerlendirme yapabilmesini sağlama hedefini de gütmektedir.

Çalışmanın en büyük zorluklarından birini oyunculuk üzerine söz söyleyen hemen her kişinin yüzleşmek zorunda kaldığı ve tiyatro oyunculuğunun ayırt edici yanlarından olan canlılık (liveness) özelliği oluşturmuştur. ‘Rol’e yansımalar değerlendirilirken genel olarak kuramsal yorumlar içerisinden ve çoğunlukla da satır aralarından veriler toplanmak zorunda kalınmıştır. Bu anlamda daha az tahmine dayanan daha bilimsel yorumlar yapabilmek için de ‘rol’e yansımalarda öznel bir iyi-kötü, doğru-yanlış arayışından tamamen kaçınılmıştır. Yerleşik hale gelmiş oynama biçimleri bir tersine mühendislik ile yapı-söküme uğratılarak onları ortaya çıkarmış

kimliklerin ne olduğu ya da olmuş olabileceği sorusu ile ‘rol’e yansımalar yakalanmaya çalışılmıştır. Bu süreçte iki ana eksen belirlenmiştir. Bunların ilki metin/söz merkezli bir oynama biçimi yani ‘o zaman ve orada’nın merkezde olduğu anlayıştır. Diğer ise beden merkezde olduğu, ‘şimdi ve burada’nın yani performansın ‘rol’e göre öncelik kazandığı ve hatta kimi zaman ‘rol’ün ortadan kaldırıldığı anlayış olmuştur.

Çalışmanın bir diğer güçlüğü bu bakış açısı ile incelenecek ve üzerinde araştırma yürütülecek isimlerin seçiminde yaşanmıştır. Temel bakış açısının kapsayıcı doğası hemen herkesin bu perspektiften incelenebilmesini sağlayabilmektedir. Bu problem çalışmanın izleği esnasında yakalanmış olan kutsal, toplumsal sorumluluk taşıyan ve toplum dışı kimlik olarak ifade edilen üç ana izleğin en belirgin örneklerinin seçilerek konuya örnek oluşturmalarının sağlanması ile aşılmaya çalışılmıştır. Kuşkusuz ki çalışmada yer verilemeyen pek çok isim de bu bakışla incelenebilir durumdadır. Zaten oldukça uzun bir aralığı kapsayan incelemede en azından böyle bir sağaltmaya gidilmiştir.

Çalışmanın özgün yanı oyuncunun toplumsal olarak konumundan (konumlanma ya da konumlandırılma şeklinden) yola çıkarak ‘rol’e dönük bir araştırmanın ilk kez gerçekleştiriliyor oluşudur. Bu okuma günümüzde oyuncunun tarihselliği ve toplumsallığı ile daha fazla bağ kurması konusunda bir gerekliliğin görünür olduğu düşüncesinden güç almaktadır. Sadece sanat ve estetiğin alanından oyuncuyu doğru-yanlış oynama ya da iyi-kötü oyunculukla değerlendirmek aynı zamanda değişen zamanın ve toplumsal ortamın etki etmediği genel, evrensel ya da tektipçi bir bakışın oluşmasına neden olmaktadır.

Bu zorlu çalışma sürecinde sıkıştığım ya da yoldan saptığım her anda bana gerekli uyarıları yapan, desteğini hiç esirgemeyen ve tezin son şeklini almasında çok önemli katkıları olan danışmanım Prof.Dr.Aslıhan Ünlü’ye yürekten teşekkür ediyorum. Tezin ilk dönemlerinde kafa karışıklığının giderilmesinde nokta tespitleri ile yol gösteren hocam Doç.Dr.Sibel Erdenk’e, tez izlemelerdeki katkıları için Dr.Öğr.Üyesi Zuhâl Çetin Özkan’a, çeviri konusunda başım sıkıştığında destek veren arkadaşlarım Şanal Güven ve Funda Sakaoğlu Eryek’e, çalışma sürecinde moral motivasyon olarak

bana desteklerini esirgemeyen Bornova Belediyesi Şehir Tiyatrosu ve Tiyatro Terminal'deki yol arkadaşlarıma, dostlarıma, her durumda kahrımı çeken sevgili eşim Jülide Derya'ya ve uzun süreli üniversite hayatımda desteklerini her zaman arkamda hissettiğim anneme, babama, ablama çok teşekkür ederim.

İbrahim GÜNGÖR

İZMİR-2020



İÇİNDEKİLER

GÜNÜMÜZDE SOSYAL BİR KİMLİK OLARAK OYUNCUNUN BELİRLEYENLERİ VE ROLE YANSIMALARI

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	x
KISALTMALAR	xiii
GİRİŞ	1

1.BÖLÜM

VERİLİ KİMLİKLER DÖNEMİNDE OYUNCU KİMLİKLERİ

1.1. Tarih Öncesinin 'Oyuncu Kimliği'ne Mirasları: Toplumsal Sorumluluk Taşıyan, Kutsal ve Toplumdışı Kimlikler.....	20
1.2. Antik Yunan'da Ortaya Çıkan Kimlikler.....	38
1.2.1. 'Ozan Oyuncu' Kimliği: Toplumsal Sorumluluk, Kutsallık ve Toplumdışılığın Keskin Yakınlaşması.....	41
1.2.2. 'Profesyonel Oyuncu' Kimliği.....	50
1.3. Roma'da 'Köle Oyuncu' Kimliği: Toplumdışının Doruğu, Popülerliğin Şafağı	54
1.4. Ortaçağ'da Ortaya Çıkan Kimlikler.....	63
1.4.1. 'Yersiz-Yurtsuz Oyuncu' Kimliği: Toplumdışının Sürgünü	64
1.4.2. 'Rahip Oyuncu' Kimliği: Kutsal Olmayan Kutsal Oyuncu.....	74
1.5. Rönesans Döneminde Ortaya Çıkan Kimlikler.....	79
1.5.1. 'Zanaatkar Oyuncu' Kimliği: Sekülerliğin Dönüşü.....	79

1.5.2. ‘Hizmetkar Oyuncu’ Kimliği: Himayedarın Gölgesinde Oyuncu.....	84
1.6. Aydınlanma Döneminden 20.yüzyıla Ortaya Çıkan Kimlikler.....	95
1.6.1. ‘İcracı Oyuncu’ Kimliği: Aklın Hizmetkarı Oyuncu.....	98
1.6.2. ‘Sanatçı Oyuncu’ Kimliği: Kutsalın Geri Dönüşü.....	105

2.BÖLÜM

İNŞA KİMLİKLER DÖNEMİNDE OYUNCU KİMLİKLERİ

2.1. Kutsalın Oyuncuya Geri Dönüşü.....	116
2.1.1. Stanislavski ve Sanatsal Sorumluluk Taşıyan ‘Kutsal Oyuncu’ Kimliği	116
2.1.2. Lee Strasberg ve ‘Hissetme Büyüsü’ Peşinde Koşan ‘Kutsal Oyuncu’ Kimliği	129
2.1.3. Stella Adler ve ‘Aristokrat Oyuncu’ Kimliği: Kutsal Akıl Kutsal Oyuncu	138
2.1.4. Grotowski ve Kutsal İnsanı Yaratacak ‘Kutsal Oyuncu’ Kimliği	144
2.2. Toplumsal Sorumluluğun Oyuncuya Geri Dönüşü	157
2.2.1. Meyerhold ve Devrimin Hizmetinde ‘İşçi Oyuncu’ Kimliği	157
2.2.2. Bertolt Brecht ve ‘Filozof Oyuncu’ Kimliği: Politik Bilinçli Oyuncu...	167
2.3. 1960’ların İsyan Dalgasında Toplumdışının Oyuncuya Geri Dönüşü: Living Theatre, Performance Group ve Open Theatre.....	181
2.3.1. Living Theatre ve Yeni ‘Toplumdışı Oyuncu’ Kimliği: Toplumsal Tabuları Yıkan Yeni Şamanlar	188
2.3.2. Performance Group ve Richard Schechner’in ‘Marjinal Rahipler’den ‘Gerilla Oyuncu’ Kimliğine Toplumdışılığı İnşası	194
2.3.3. Open Theatre ve Joseph Chaikin’ın ‘Ben’ini Keşfe Çıkan Oyuncusu ...	202

3.BÖLÜM

İCAT KİMLİKLER DÖNEMİNDE OYUNCU KİMLİKLERİ

3.1. İcat Kimlikler Döneminde Toplumsal Kuruluş ve Sanat	210

3.2. İcat Kimlikler Döneminde Ortaya Çıkan Oyuncu Kimlikleri	257
3.2.1. 'Yokolan Oyuncu' Kimliği, Çözülen Kutsallar ve Oyunculuğun	
Demistifikasyonu	257
3.2.2. Toplum dışının Yeni Maskesi: 'Marjinal Oyuncu' Kimliği	271
3.2.3. Yeni Kutsal Karizma Nosyonu: Star 'Oyuncu' Kimliği	288
3.2.4. Eric Morris ve 'Olma' Yolunda Bir Kutsal Oyuncu Kimliği	299
3.2.5. Augusto Boal ve Toplumsal Sorumluluğun Yeni Yüzü: 'Oyuncu	
Kimliği' Olmayan Oyuncu	310
3.2.6. İmha Edilen 'Oyuncu' Kimliği: Theodoros Terzopoulos ve	
'Biyodinamik' Oyunculuk	326
SONUÇ	338
KAYNAKÇA	356
ÖZGEÇMİŞ	

KISALTMALAR

Akt.	: Aktaran
Bkz.	: Bakınız
Çev.	: Çeviri
Ed.	: Editör
Der.	: Derleyen
Haz.	: Hazırlayan
vb.	: ve benzeri
vd.	: ve diğerleri

GİRİŞ

Oyuncu tiyatronun olmazsa olmaz iki unsurundan biri olarak ele alınır. Seyircinin bakışının nesnesi olarak pek çok oyunculuk yönteminde, tiyatro üslubunda 'rol'e, 'karakter'e hayat veren, sahnede icrayı gerçekleştiren ama aynı zamanda kendi mevcudiyeti ile de görmezden gelinemeyecek bir icracı/yaratıcıdır. Örneğin Martin Esslin oyuncunun 'seçkin bir ikonik gösterge' olduğunu söyler. Oyuncu kendi karakteri ile hayali karakter arasında gidip gelen bir gerilimdir (Esslin, 1996: 46). Bu gerilim, karakterin arkasında tamamen yok olma isteği ile 'karakter'in geri plana itilmesi ya da ortadan kaldırılması ve oyuncunun mevcudiyetinin ön plana çıkması şeklinde ifade edilebilecek iki keskin uç arasındaki salınımdan oluşur. Patrice Pavis'nin oyuncunun 'çifte statüsü' dediği (2000: 81) bu beden mevcudiyeti ve kurgusallık arasındaki bağa Marvin Carlson 'çifte kodlama' demektedir. Carlson'a göre geleneksel tiyatronun çifte kodlamada genelde 'karakter'i, 'rol'ü koyduğu yere, özellikle günümüzde 'oyuncu' bedenleri, yaşam öyküleri, özel deneyimleri yerleşmiştir (Carlson, 2013: 27). Bu nedenle 'oyuncu' günümüzde gittikçe performer terimine doğru yaşamaktadır (Pavis, 2000: 80). Ama her durumda oyuncunun vazgeçemeyeceği mevcudiyeti, tüm unsurları ile bir sorunsal haline gelmiştir. Hiçbir oyuncu kendisi olmadan oynayamaz. Bu aşıkarcı gerçek bir kriz durumuna işaret etmektedir. 'Oyuncu', sanatsal aracı (enstrümanı) kendisi olduğu için, “sanatsal nesnellik idealini temelinden dinamit”leyen bir durumla karşı karşıyadır. “Kendi aracıyla çalıştığı için [oyuncu] her zaman kendi insan olma niteliğiyle sarılmıştır” (Cole, Chinoy ve Kirish, 1997: 11). Ama Karacabey'in Bertolt Brecht'in yaklaşımını çözümlerken de belirttiği gibi insan evrensel bir sabit değildir: “(...) bedenin kendiliği ile gösterdiği arasındaki rol oyunu, aynı zamanda tarihsel olarak birey konseptinin de konumunu gösterir” (Karacabey, 2009: 41-42). Yani 'oyuncu' aynı zamanda yaşadığı tarihsel, toplumsal sürecin, onun birey algısının ve sanat alanının belirleyiciliğinde hareket eden bir sosyal kimliktir. Bu 'sosyal kimlik' tarihin farklı dönemlerinde değişiklik gösteren ama oyuncunun icra/performans anına etki gösterebilecek de bir özelliktir.

Tarihte ilk oyuncu olarak bilinen Thespis ile Antik Yunan döneminin

tiranlarından Solon arasında geçtiği düşünölen önlö diyalog oyuncunun durumu hakkında tartışmalı zemini daha açık hale getirebilir. Thomson'un Horace'den aktardığına göre Thespis henüz Antik Yunan kent devleti için törenlerde tragedyalar oynamaya başlamadan önce, oyun arabası ve oyuncular (koro) ile Attika köylerinde Dithyrambos şiirleri okumaktadır. Bunu duyan Solon'un ona “bu kadar kişinin önünde bu kadar çok yalan söylemeye utanmıyor musun?” dediğı söylenir. “Bu gibi oyunlara sayğı gösterirsek, pek yakında bunları iş hayatında da izleyebiliriz” (Akt. Nutku, 1995: 23). İlginçtir ki kendisi de bir şair olan ve yazdığı ateşli şiirleri ile Atinalıları Salamis'in işgali için ikna etmiş olan Solon sadece işlevi nedeniyle Thespis ve oyunlarına karşı çıkmakta ve yaptığı işi aşağılamaktadır. Oysaki aynı iş içeriğı ve biçimi ile başka bir şeye, örneğın kent devleti yurttaşını eğitmeye ya da politik retoriğö hizmet ettiğinde sayğıyla karşılanacak bir uğraşa dönüşecektir. Ve kısa süre sonra, M.Ö.534 yılında, Thespis törenlere hizmet eden bir tragedyacıya dönüştüğünde bir şair olarak ödöl bile alır (Nutku, 1995: 23). 'Yalan' artık insanları Dionizyak bir esrimeye değil kent devletinin yurttaş bilincine çağırduğında kabul görür olmuştur. Yani bir şair-oyuncu olarak statüsü, toplumsal 'rol'ü değıştirildiğinde eskiye oranla hızla artmış ve değöören bir 'kimliğö' dönüşmüştür. Oyunlar, tragedya halini alarak içeriğı ve biçimi ile kent devletinin amaçlarına hizmet etmek için dönüşmek zorunda kalmıştır. 'Oyuncu'da bir anda bir yalancıdan, toplumsal sorumluluğın bir temsilcisine dönüşmüştür.

Bu örnekte de göröldüğü gibi oyuncunun 'sosyal kimliğö' hep tartışmalı olagelmıştır. Çünkü 'oyuncu' tarihin farklı dönemlerinde toplum içindeki 'rol'ünde, statüsünde ve gördüğü değerde keskin değışiklikler yaşamıştır. Ama 1800'ler bu anlamda önemli bir dönüm noktası olmuştur. Aydınlanma döneminde Diderot'nun canlandırmayı başlı başına bir uğraş olarak ortaya koyması ile 'icra' işinin önem kazanması (Sennett, 2010: 153) ve romantizm düşüncesi sonrası sanatçı kavramının tiyatro içerisinde de söz konusu olması (Heinich, 2013: 111) ile oyuncu 'sosyal kimliğö' tarihin hiçbir döneminde olmadığı kadar yüksek bir değöere taşınmıştır. Canlandırma önem kazandıkça canlandırmanın becerisi ona bir statö de kazandırmıştır. Hüner arzu edilen bir şey olarak görölmeye başlanınca 'sanatçı' biricikliğö oyuncunun kimliğinin öğelerinden biri olarak tarihsel perspektifte yerini almaya başlamıştır. 1800'lerde sanatın

özerkliği düşüncesinin de etkisi ile 'oyuncu'nun sanatçı olarak görülmeye başlanması ve 1900'lerden başlayarak Stanislavski ve tilmizleri tarafından yürütülen oyunculuğu yöntemleştirme çabaları ile oyuncu/oyunculuk ilişkisi kendi içerisinde bir tartışma başlığı haline gelmiştir. Oynamanın ne olduğu, nasıl olması gerektiği, işlevi detaylı olarak tartışılmış ve araştırılmıştır. Modern dönemin başlangıcı olarak da görülebilecek 1800'lerin başından neo-avangard denemelerin yıkıcı etkisinin görüleceği 1960'lara kadar olan süreçte oyuncu 'sanatçı' sosyal kimliğine neredeyse sabitlenmiştir. 1980 sonrası ise 'sanatçı' kimliği tarihsel avangardlardan neo-avangardlara uzanan radikalleşme sürecinde yeni bir safhaya varmış ve bu 'özel' statü bir sorunsal olarak ele alınmıştır. Bu dönemde oyuncunun 'sanatçı'ya iliştilen sosyal kimliği tekrar tartışmalı bir zemine doğru çekilmiştir.

Sanatçının ortaya çıkışı, özerk sanat fikrinin yani toplumdan bağımsız ya da modernizmin yaygın tabiri ile yaşamın üzerinde bir sanat fikrinin de sürecine paraleldir. Bu süreç sanatın büyük oranda estetiğin alanına hapsolması olarak da görülebilir. Bu estetik alanında modernist geleneğin sanata içkin hale getirdiği görüş, “sanatçının üstün üretici yetilerinin sanat eserine dönüştürücü bir güç soktuğunu savunur” (Kershaw, 2015: 56). Modern 'sanatsal yetenek' düşüncesi 19.yüzyılın ilk yarısında belirmiş ve 20.yüzyılda da kendini tam olarak bulmuştur (Heinich, 2013: 52). Yani 'sanatçı' kimliğinin özsöl olarak bir güç barındırdığı ve sanata gücün bu vasıta ile girdiği savunulur. Bu düşünce modernist görüşün üretici bireyinin sanatçı kimliğinde somutlanmış bir halini de ortaya koyar.

Çalışma oyuncu/oyunculuk ilişkisinin sadece 'sanat'ın alanında bir belirlenim ve tartışma zeminine hapsedilmesinin, oyuncunun sadece 'sanatçı' sosyal kimliği ile tanımlanmasının onun işlevini ya da performansının 'ne'liğini anlamayı zorlaştırdığı iddiası üzerine kuruludur. 1800'lerde 'sanatçı' olarak tanımlanmadan önce 'oyuncu' çok farklı sosyal kimlikler taşımıştır; bazen 'kutsal', bazen toplum dışı sayılmış, bazen de oyuncuya bir toplumsal sorumluluğu taşıma görevi verilmiştir. Bu özellikler sıklıkla da iç içe geçmiş ve statü, değer ve 'rol' olarak girift yapılara bürünmüşlerdir. Oyuncu tüm bu dönemlerde toplumsal kuruluşa, onun birey ve sanat algısına paralel sosyal kimlikler

edinmiş ve performansları da bu belirlenimlere göre şekillenmiştir.

Ama oyuncunun 'sosyal kimliği' yani toplumdaki değeri, statüsü ve rolü ile tiyatronun toplumsal yapıdaki yeri her zaman eşdeğer/paralel ilerlememiştir. Örneğin 'oyuncu'nun hizmetkar olarak görüldüğü Aydınlanma döneminin başında tiyatro önemli bir kamusal araçtır. Öte yandan rahiplerin oyunculuk yaptığı Ortaçağ döneminde tiyatro değersiz ve gereksiz bir tür olarak görülmektedir. 'Rol'e yansıma bu korelasyon üzerinden okunduğunda oldukça ilginç sonuçlara işaret etmektedir. Aristoteles, tragedyanın gücünün oyuncular ve oynanış olmaksızın da var olduğunu söylediğinde (Aristoteles, 1987: 85) anlaşılan, oyuncunun oyuna değer katmadığıdır. Ama toplum için önemli bir 'rol'ü vardır. Diğer yandan Ortaçağ'da tiyatro sadece 'öykü'yü anlatan değerli rahiplerin aracılığı sayesinde öğretici ve kabul edilebilir hale gelmiştir. Dolayısıyla toplumsal kuruluşu oluşturan temel faktörler 'oyuncu'yu tiyatrodan farklı yönelişlerle belirlemektedir.

Toplumsal yaşamdan tamamen soyut bir sanatın düşünülebilirliği ya da estetiğin alanının ne derece bağımsız olabileceği zaten tartışmalıdır. Sanatın özerk olarak algılanması bu anlamda sanatçıyı tanımlamak için tek başına yeterli değildir. Nathalie Heinich **Sanat Sosyolojisi** adlı çalışmasında şöyle der: “Sanatçının imgelemi statü ve kimlikten ayrı düşünülemez; statü ve kimliğin değişimleri sanat uğraşını organize eden mekanizmaların tarihinden anlaşılır” (2013: 51). Sanat içinde bulunduğu toplumsal yapıların bir görüngüsü olarak ortaya çıkar. Örneğin burjuva kültürünün toplumda hakim olmaya başlaması ile modern birey algısının gelişmesi ve özerk sanat ve ‘sanatçı’ kimliğinin gelişimi arasındaki ilişki görmezden gelinemez. Yani yakından bakıldığında modern ‘sanatçı’ kimliğinin burjuva kültürü ile ilişkisi ortaya çıkan üretimlerin analizi hakkında fikir sahibi olmayı sağlayabilir niteliktedir. Bu da Heinich'in saptamasında olduğu gibi sanatçının üretiminde statü ya da kimliğinin yok sayılamayacağı anlamına gelir.

'Kimlik' oldukça tartışmalı bir kavramdır. Ama değer, statü, norm ve rol hakkında düşünmeyi gerektirdiği için oldukça kullanışlı da bir kavramdır. 1980 sonrası sosyal bilimler alanında hızla ilgi çekici bir hale gelen kimlik, Zygmunt Bauman'ın

etkili ifadeleri ile artık “(...) çağdaş hayatın diğer tartışmalı yönlerini aydınlatmaya, kavramaya ve incelemeye yarayan bir prizma haline gelmiştir” (2015: 187). Sınıf kavramının 1800'lerin ortasından 1900'lerin ikinci yarısına kadar oynadığı önemli rolü artık 'kimlik' kavramı oynamakta ve temel bir analiz aracı olarak kullanılmaktadır (Bilgin, 2007: 18). 'Oyuncu' da tarihin farklı dönemlerinde farklı özellikler gösteren, statü, değer ve rol olarak toplum içinde farklı şekillerde tanımlanan ya da kendini tanımlayan bir sosyal kimliktir. Bu nedenle toplumsal konumu (konumlandırılması ya da konumlanması) ve bu konumunun icra (rol veya performans) ile karşılıklı etkileşimleri anlamında tartışmaya açılmalıdır.

Nuri Bilgin'in tanımlamasıyla kimlik “bir kişi veya grubun kendisini tanımlaması ve kendini diğer kişi veya gruplar arasında konumlaması”dır (2007: 11). Sosyal kimlik ise, “kimliğin kişiler arası düzeydeki ifadesidir. Sosyal kimlik, benliğimizin, belirli bir sosyal gruba ait olduğumuz hakkındaki bilgi veya bilincimize dayanan kısımdır” (Akt. Bilgin, 2017: 13).

Richard Jenkins, 'kimlik' kavramını anatomisini incelemek üzere masaya yatırır. Kavramın insanlar kadar tüm nesne ve maddeler evreni için de geçerli olduğunu söyler. Oxford İngilizce Sözlüğü'ne göre kimlik kelimesi, Latince kökenli -idem'den türeyen identitas, ‘aynı’ kelimesinin türemesi ile ortaya çıkmıştır. Yani 'aynılık' kavramın kökeninde yatar. Nesneleri, şeyleri ya da kişileri sınıflandırmak için kullanılabileceği gibi insanın kendini başka bir şeyle ya da biriyle (birleriyle) özdeşleştirmek için de kullanılabileceği belirtilir (Jenkins, 2016: 18-19).

Jenkins, kavramın yerleşik psikolojik ve sosyolojik literatürdeki tarihinin 20.yüzyıl başına ve öncesine uzandığını söyler: James, Mead, Simmel kavramı incelemelerinde kullanmışlardır. Ama daha geriye bakıldığında 1690 yılında John Locke'un **İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Deneme** adlı kitabında 'Kimlik (Aynılık) ve Çeşitlilik' üzerine bir bölüme rastlanabilir (Jenkins, 2016: 28). Yine aynı dönemde David Hume'un **İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme**'sinde (1739) de kavram kullanılmıştır. Bu dönemde 'kimlik' algısı, geleneksel Hristiyan ruh (birlik) kavramının dışında, 'kişi'yi bütünden koparıp bireye doğru yönelten bir kavram olarak ortaya

çıkmıştır. Bu ilk dönem kullanımları daha çok bireysel kimliği ifade eden, bütünleşmiş benlikten ayrılan bir birey düşüncesinin sonucudur (Gleason, 2014: 23-24).

Sözcük 1950'lerden itibaren hızla yaygınlaşmış ve Erik Erikson sayesinde popüler bir kavram olarak sosyal bilimler sahasındaki yerini almıştır. Erikson, kimliğin bireyin kendisine ait bir şey oluşu ile toplumsal kültürün dinamik süreçleri arasında kurulması bağıntısını ortaya atar. Biyolojik gelişim içerisinde edinilen kimlikler yanında toplumsal etkileşim aracılığıyla bireylerin edindiği farklı rolleri, statüleri de bu kavram üzerinden açıklar (Gleason, 2014: 26-28).

Bireylerin sosyal davranışını belirleyen unsurlar (değerler, normlar, statüler, roller) sosyal kategorizasyona ait özelliklerle ilişki halindedir. Bunlar sosyal kimlik belirleyicileri olarak da adlandırılabilirler. Örneğin birer sosyal kimlik olarak meslekler, bir rol ve statüye denk gelebilirler (Karaduman, 2010: 2886-2887). Yani bireyin mesleğini ya da kendini tanımlamak için kullandığı “ben oyuncuyum” ifadesi, kişiler arası düzeyde oluşmuş kimi değer, norm, statü ve rolleri de beraberinde getirir. Ama kimlik algısının tarihsel yanı her dönemde bu unsurları farklılaştırmıştır. Nuri Bilgin bu tarihsel yanı şöyle özetler: kimlik “(...) toplumsal yapı ve örgütlenmelerle, çevresel norm ve değerlerle, dünyanın ve çağın havasıyla ilişkili olarak gelişen ve yaşanan bir ihtiyaçtır” (Bilgin, 2007: 14). Oysa başta da ele alındığı gibi oyuncu modern dönem boyunca 'sanatçı' kimliği içerisine neredeyse sabitlenmeye çalışılmıştır. Bu kimlik ideal ya da olması gereken olarak sürekli olarak tanımlanmış ve kendi içerisinde özelliklerinin ne olması gerektiği ile ilgili tartışılmıştır. Kuşkusuz ki bu bakış da belirli bir döneme özgü tarihsel bir yansımadır. Nuri Bilgin de kimlik konusunda bir dondurma/sabitlenme çabasına dikkat çeker: “Zira çoğu kez kimliğin, belirli bir gruba aidiyete indirgenerek dondurulduğu, bir bakıma tarih dışı kılındığı, sabit bir kategori sayıldığı görülmektedir” (2007: 89). Çalışma süresince kimlik kavramı Bilgin'in de yukarıda belirttiği gibi toplumsal yapı ve örgütlenmelerle paralel, dünyanın ve çağın havası içerisinde gelişen ve yaşanan bir yapıda ele alınmıştır. Yani sabit ve evrensel bir yapıda değil tarihselliği ile tartışmada analiz aracı olarak kullanılmıştır.

Oyuncunun 'sosyal kimlik' perspektifinden ele alınması, sosyolojik bir bakışla

ele alınması anlamına gelmektedir. Bu anlamda Heinich'in sanat sosyolojisinde vurgu yaptığı iki kurucu olgu çalışma açısından da önemlidir: İlki sanatın bağımsızlığı fikrinden geri dönmek (sanat yalnızca estetik değildir), ikincisi ise sanatı idealize etmemek (sanat salt bir değer değildir)tir. Bu iki başlık da seçkinci, bireyci ve maneviyatçı estetik geleneğin eleştirisi üzerine kuruludur (Heinich, 2013: 25).

Oyunculuk modern dönemde bir meslek olarak toplumda yerleşik hale gelmiş, profesyonel bir tiyatro örgütlenmesi içerisinde oyuncunun 'sanatçı' olarak da kabulü ile içsel özellikleri ve bu içsel özelliklerinin toplum için neler ifade ettiği hakkında oldukça fazla yorum üretilmiştir. Yani oyunculuk performansa dönük yanı ile özerk bir keşif alanı haline gelmiştir. Eğitim, gelişim ve kendini mükemmelleştirme uğraşının bir konusudur. Feral'ın oyunculuk sanatını ele aldığı yazısındaki betimlemeleri ile artık “Oyuncular bu sanatın, onu canlı tutmak ve ateşini söndürmemekle sorumlu depoları oldu”lar ve “tüm teatral yaratıcılığın eksenine haline geldiler” (2019: 243). Bu yaratıcılık alanından tiyatro ile nasıl bütünleşecekleri ve topluma nasıl ulaşacakları da önemli hale geldi. Hemen tüm modern dönem oyunculuk araştırmalarında bu tartışmanın şekillendirdiği bir yaklaşım görülür. Yani oyuncunun 'icra' etme şekli ve bu noktadaki pozisyonu ile topluma erişimi üzerine çokça fikir yürütülmüştür. Ama sosyal bir kimlik olarak oyuncunun belirleyenleri, bu belirleyenlerle ortaya çıkan oyuncu konumu (konumlanma ya da konumlandırılması) ve bunun rolü/performansı nasıl şekillendirdiği üzerine derinlikli çalışma sayısı oldukça azdır.

Oysaki toplumsal yapının ideolojik kuruluşu tarihin her döneminde birey ve 'sosyal kimliği' üzerinde belirleyici etki sahibidir. Bu etki tiyatroyu ve içeriğini etkilediği ölçüde, 'oyuncu kimliği'nin algılanışını ve oyunculuğun temel özelliklerini de etkilemiştir. Ama 'kimlik', bağlamına yani döneminin düşünce sistemi içerisindeki yerine yerleştirilmelidir. Çünkü Berger ve Luckman'ın da belirttiği gibi “kimlik, bir dünya içerisine yerleştirilmediği müddetçe, anlaşılmasız olarak kalır” (2008: 251).

Çalışmada tarih öncesinden 1800'lerde aydınlanma sonrası sürece kadar uzanan dönem verili kimlikler dönemi olarak ele alınmıştır. Richard Sennett'in de **Kamusal İnsanı Çöküşü** isimli çalışmasında ifade ettiği gibi bu döneme kadar 'kimlik' fikrinin

“toplumsal olarak tamamıyla verili” olduğu gör÷lür (2010: 113). Kimlikler toplumun hiyerarşik kuruluşunda “yukarıdan gelmekte, tahsis edilmektedirler” (Bilgin, 2007: 52). Modern birey algısı belirmediğı için kimlikler bu süreç aralığında sabit kategoriler olarak gör÷lürler. Bauman, Philippe Robert'ın bir çalışmasındaki vurguya dikkat çeker. Tarihin çok uzun bir sürecinde sosyal ilişkiler aslında yöresel bağlamda kalmıştır. Örneğin 18.yüzyılda Paris'ten Marsilya'ya gidiş süresi Roma İmparatorluğu dönemindeki süre ile aynıdır. Yani pek çok insan için toplum dar bir komşuluk ilişkisi ile sınırlıdır. Ve böyle bir toplumda bireyin yeri de üzerine düşün÷lmeyecek kadar sabittir (Bauman, 2017: 28). Ama tüm bu tarihsel süreçte, oyuncu sosyal kimliğinin algılanışının ya da tanımlanışının, ona biçilen toplumsal payenin oldukça farklılaştığı ve rol/performansta da birbirinden oldukça farklı etkiler olduğu gör÷lmektedir. Bu düşünceler tarihsel gelişim içinde somut örnekleri ile çalışmanın birinci bölümünde detaylı olarak incelenmektedir.

İkinci dönem inşa kimlikler olarak ele alınmıştır. 1800'den itibaren ortaya çıkan modernist düşüncenin paralelinde işleyen ve 1980'de postmodernist dönüşüm, geç modernite ya da modern sonrası olarak ifade edilen tartışmalı geçiş evresine kadar olan süreci kapsamaktadır. Verili kimliklerden inşa kimliklere geçişte 1.Sanayi Devrimi'nin yoğun etkileri olan şehirleşme, burjuva sınıfının güç kazanması sonrası toplumsal yapıda yaşanan mahreme dönüşüm ve aydınlanmanın aşkın seküler dünyasından içkin bir seküler dünyaya (Sennett, 2010: 36-39) geçişin yarattığı modern birey algısı önemli etkenler olmuştur. Toplumsal yapı eskinin statik ve yavaş dünyasından hem üretimde hem ulaşımda daha değişken ve hızlı bir yapıya bürünmüştür. Buharlı motorların bulunuşu ile üretimi arttıran makineler ve ulaşımı kolaylaştıran trenler yerel konuları daha fazla bölgesel hale getirmiştir.

Ulaşım devrimi komşuluk ilişkilerini dönüştüren ve birey algısında değişime etki eden önemli bir faktördür. Artık kimlikler daha geniş bir alanda görev olarak değerlendirilebilir hale gelir. Genişleyen sınırlarda artık 'kimlik' sorusu gerekli hale gelir (Bauman, 2017: 28). Bauman'ın en önemli tespitlerinden biri kimliğin bir kurgu olması etrafında gelişir. Bauman kimlik için 'doğal yollarla döllememiş', 'tabii biçimde

kuluçkaya yatırılmamıştır' der. İnsanın dünyasında kurgusal bir işleve sahiptir. Tam da bu nedenle kimlik fikri, “ 'olması gereken' ile 'olan' arasındaki uçurumu kapatmak ve gerçeği bu fikir tarafından oluşturulmuş standartlar seviyesine çekmek için” (2017: 30-31) izlenen ilk çabadan doğarak verili varsayılmıştır. Yani modern devlet sayesinde bir görev haline gelmiştir. Bauman bu süreçte uluslaşmanın ve ulus devletin insanlara 'kimsin' sorusunu sormasının önemli bir belirleyen olduğunu söyler. İnsanlar ulus, meslek, din vb kapsayıcı başlıklarla kendilerini tanımlamak ya da kendileri için uygun bir görev edinmek yani bir kimlik inşa etmek zorunda kalırlar. Aksi halde modern devletin tanımlama ve kapsama alanı dışında kalma riskine kendilerini atmış olacaklardır. Çünkü devlet 'biz' ve 'onlar' arasında sınır çizmek ve bunu denetlemek zorundadır. Bauman'ın ulusal kimlik özelinden yaptığı bu kimlik geçişi diğer alanlarda da karşılığı olan bir okumadır. Diğer kimlikler de bu süreçte devlet yetkisi ile çeşitli şekillerde sertifikalar, belgeler, kayıtlar vb ile onay alır ve tanımlanır hale gelirler. Onaylanmayan kimlikler sahtelikle, onun taşıyıcıları da sahtekarlık dolandırıcılıkla suçlanırlar. Yani toplum dışı bırakılırlar. Geçmişin yerellik içinde verili kimlikleri artık sanal bir üst fikir etrafında bir arada bulunmaya başlar. Bauman buna 'bir kavramın hünerli arabuluculuğu' der. Ama bu kavramlar geçmişten taşıdıkları mirasların eski güvenilirliklerini kaybederler ve ancak yeni ispatlama hali ile garanti altına alınabilirler (2017: 32-33). Kimlik modern dönemde bir görev, hayat boyu süren bir emeğin amacıdır. Yani “geleneksel yolların ataletinden, değişmez otoritelerden, önceden belirlenmiş rutinlerden ve sorgulanamaz doğrulardan özgürleşme...” olarak algılanır (2017: 64). Aklın bir verili hedefi olması ile eskinin erişilmez ve değiştirilmez özelliğinden farklı, kurgusal bir amaç olarak kimlik fikri ortaya çıkmıştır.

“(...) bir zamanlar kalıcı addedilen ve tek örnekli İlahi yaratının geri alınamaz mirası olarak görülen insan doğası, İlahi yaratının geri kalanlarıyla birlikte bir eritme potasına fırlatılıp atıldı. Artık o 'verili' olarak görülüyor, görülemiyordu.(...) 'İlahi Takdir' 'hayat projesi'yle, kader yapılan işle yer değiştirdi ve kişinin içine doğduğu 'insan doğası', kişinin kendisine biçip uyduracağı 'kimlik'le yer değiştirdi” (Bauman, 2015: 189-190).

Kişinin kendisine biçip uyduracağı 'kimlik' düşüncesi modern bireyin de ortaya çıktığı süreci açıklar. 1780 sonrası modern dünya ve modernitenin şekil aldığı

zamanlardır (Elliot ve Lemert, 2011: 67).

“Modernizmle birlikte kimlik artık birey tarafından oluşturulmak zorundadır. Bu yeni ama gittikçe artan bir hızla değişen dünyada, önemli kararlar bireyin kendisine bırakılmıştır. Bu oluşumda modern kapitalist toplumda değişen üretim biçimleri ve iş bölümü büyük bir etkiye sahip olmuştur. Ekonomik gelişme ve kentsel yaşam, toplumsal rollerin ve sorumlulukların çoğalmasına ve beraberinde kimlik problemlerine neden olmuştur. Farklı sosyal rollere kendini adapte etmek zorunda kalan modern birey, toplumsal rolleri ve sorumlulukları arasında bölünmüş, bu durum bireyin iç gerilimler ve çatışmalar yaşamasına neden olmuştur. Dolayısıyla modern yaşamın toplumsal koşulları bireyi tercihleri ve seçimleri konusunda zor durumda bırakmıştır.(...) Geleneksel toplumlarda kimlik oluşumu, üzerinde fazla tartışılmayan bir kavram iken; Modernizmle birlikte kimlik hareketli, çoklu, bireysel, öz- düşünümsel, ve değişime ve yeniliğe açık hale gelmiştir” (Karaduman, 2010: 2890).

Modern bireyle beraber toplumsal kimlik artık atfedilmemekte, miras alınmamakta veya doğuştan kazanılmamaktadır. Darwin'in evrim üzerine araştırmaları ile beraber doğal seleksiyonla doğada büyük bir tasarım ya da plan olduğu konusu da artık tartışmalı hale gelmiştir (Shepherd-Barr, 2019: 20).

“Darwin’in Türlerin Kökeni Üzerine (1859) ve İnsanın Türeyişi (1871) başlıklı kitapları insanların hem birbiriyle, hem de çevreleriyle ilişkilerini araştırması için sanata yeni imkanların kapısını açmıştı. Ne ölçüde (bir yere kadar müdahale edebildiğimiz) çevremiz tarafından ve ne ölçüde (elimizden hiçbir şeyin gelmediği) kim olduğumuzu belirleyen kalıtsallık tarafından şekillenmekteyiz?” (Shepherd-Barr, 2019: 20)

Bu dönemde tiyatro metinlerinde de kimlik inşası konu olmaya başlar. Örneğin Shepherd-Barr, **Modern Dram Sanatı** adlı çalışmasında Henrik İbsen'in Nora oyununa kimlik inşası açısından değinir. Oyunda kimliğin yapay bir inşa olduğunun iddia edildiğini söyler. “Nora’nın, kendisine yeni bir rol yaratırken (ve yeniden yaratırken), yani kendini rol yaparken seyredişini seyrederiz. Eğer yaratabiliyorsa, bu, aynı zamanda yıkabileceği ve daha iyi malzemelerle yeniden yapılabileceği anlamına da gelir” (Shepherd-Barr, 2019: 19). Yani modern birey kendini yıkıp kurarken aynı zamanda kendine toplumda yeni bir 'rol' biçme amacı gütmektedir. Bu durum neredeyse oyuncunun eski 'verili' kimliklerini yıkıp kendine biçmeye çalıştığı yeni 'rol'e paralel görülebilir.

Bauman'a göre “ 'bireyselleşme' insan 'kimliği'nin bir 'veri' den bir 'görev'e dönüştürülmesinden ve aktörlere bu görevi yerine getirmenin ve bunun yaratacağı sonuçların (aynı zamanda yan etkilerin) sorumluluğunun yüklenmesinden ibarettir; (...)” (2015: 192). Kimliğin bu şekilde bir sorumluluğa dönüşümü Stanislavski ve sonrasında 'oyuncu'nun konumlandırılma çabaları ve oyunculüğün bir büyük amaç çerçevesinde ömür boyu araştırılması mantığını daha okunur hale getirmektedir. Yani bir anlamda göreve dönüşen kimlik edinme, oyuncu kimliğine 'sanatçı' üst başlığı yanında profesyonelleşmeyi, uzmanlaşmayı da inşa kimlikler döneminde dahil etmiştir. Peter Bürger bu uzmanlaşmayı burjuva toplumu mantığı ve özerk sanatın gelişimi üzerinden de açıklar: “Toplumsal bir alt-sistem olarak sanatın ayrı bir kendilik olarak gelişimini tamamlama süreci, burjuva toplumunun gelişme mantığının bir parçasıdır. İşbölümü yaygınlaştıkça, sanatçı da bir uzman haline gelir” (Bürger, 2010: 8). Modernin tarihi, değişim ve gelişim arayışı ile doludur. Bu dönemde 'nihai sınırları belirleyecek olan araçlar' ve 'ustalık bilgisi' arayışı bireyin en önemli özellikleridir (Bauman, 2017: 102). Artık kimlikler toplumsal üst yapılar tarafından dayatılmadığı ve bireyin iradi tutumları ile bir 'amaç' etrafında inşa edilebildikleri için dönemi kapsayacak başlıklarla özetlenebilir olmaktan çok kişilerin, yöntemlerinin ve yöneldikleri amaçların analizi ile deşifre edilebilir hale gelirler.

Gözleme dayanan bilim düşüncesine geçişin de beslediği, 'uygun araçların bulunması' ve 'ustalık' arayışı inşa kimlikler döneminde oldukça fazla sayıda oyunculuk yöntemi ortaya çıkarmıştır. 'Oyuncu' verili kimlikler döneminde olduğu gibi ahlaksal, işlevsel ya da öğretisel üst düşüncelerden daha bağımsız kimlik özellikleri göstermeye başlar. Bireysel olana geçiş onu kartezyen mantığın evrensel akla dayanan sistematik kuruluşundan daha bulanık ve tartışmalı bir alana taşımıştır.

İnsanın 'iç'i kavramı bu süreçte derinleşir. Nitekim psikoloji ve antropoloji çalışmalarının da gelişimi ile insan farklılık içeren, derinliği, bilinmezleri, mahremi olan bir varlık olarak ele alınmaya başlanır. Tıp bilimi geliştikçe de 'iç'i sadece ruhani bir iç olmanın dışında anatomik olarak da araştırılmaya ve çözümlenmeye başlanır.

“Tıp teknolojisiyle görünür ve erişilir kılınan, öznenin kimliğinin

ikamet ettiği beden artık hayal edilen ya da temsili değil, tümüyle gerçek bir şeydir. Dünyanın gösterimleri bu gerçek beden sayesinde mümkündür. Beden, dünyanın duyular ve algılarla kavranmasını mümkün kılan, dışarıyla içeriğinin ara yüzüdür” (Feral, 2019: 243).

Arayüz olarak beden düşüncesi Kartezyen aklın aracısı olan bedenden farklı olarak aynı zamanda aklın ancak onun sayesinde kendini gösterebileceği araç olarak beden düşüncesini de getirir. Hareket araştırmaları ile bedenin olanakları araştırılır. Spor ideal bir insan bedeni yaratabilmek için özellikle bilimle kol kola çalışmaktadır. Bu dönemde fizik, termodinamik, fizyoloji gelişir. Mekanik üzerine araştırmalar yoğunlaşır. İnsan bedeni için makine metaforu kullanılmaya başlanır. Performans ölçme ve sınır zorlamalar başlar. Bu dönemde egzersizlerin yaygınlaşması, potansiyeli artırma denemeleri ile insan aynı zamanda enerji de üretebilen bir varlık olarak görülür. Biyomekanik bedenden biyoenerjetik bedene geçiş yaşanır. Diğer yandan Feral’ın dikkat çektiği gibi spor da tiyatro gibi kişisel özgürlüğe giden bir yol olarak algılanmaktadır (Feral, 2019: 244-245).

“20.yüzyılın başında dış bedene böyle bir ayrıcalık verilmesi Freud ve onun, heyecan ve duyguların kendilerini bedenin içinde ve üzerinde somut bir şekilde göstereceği düşüncesinin yarattığı etkiyle birleşti. Bedenin böyle, yaşantılarımızın yaşantılama süreci sırasında yerleşen çağrışımlar sayesinde bütünleştiği, tüm yaşantılarımızın ve fiziksel duyularımızın bütünü olarak görülmesi bugünün tiyatrosunun içinde yer aldığı geleneğin tarihsel bir anlayışını aktarmaktadır” (Feral, 2019: 244).

Freud'un açtığı tartışma alanında psikoloji biliminin insanı bilinci ve bilinçaltı ile anlamaya ve duyguları ile de tanımlamaya çalışma denemeleri insanın 'içkin' gücünü pekiştiren bir saha yaratır. İnsanın gücü aşkın olanda değil, içkin olanda, kendisinde, bedeninde arama zorunluluğu 'inşa'nın zorunlu hale geldiği bir süreci başlatmıştır. Çünkü içkin olan bireye bağlı ve değişkendir. Ayrıca içkin aşkından daha fazla tutarsızlık ve kararsızlıkla temastadır, daha tartışmalıdır. Kartezyen dualist düşünceye daha fazla direnir. Gerçek artık evrensel bir olgu değildir, daha değişken, geliştirilebilir, dönüştürülebilir olarak yeniden belirir. Nietzsche'nin 'tanrı öldü' görüşü aslında insanın dünyada kendi kaderi ile başbaşa kaldığının somutlanması olarak görülebilir.

Bu nedenlere dayanarak inşa kimlikler dönemi bireysel olarak oyunculuk

yöntemcilerinin, tiyatrodaki oyuncunun işlevini tartışan ve yorum getiren araştırmacıların 'inşa' modelleri yani oyuncu ve oyunculuk hakkında görüşleri incelenerek analiz edilebilmektedir. Onları belirleyen toplumsal kuruluş olduğu kadar onların bu kuruluşa paralel ya da karşıt girişimleri de oyuncu sosyal kimliğini inşa etme şekillerini etkilemektedir. Verili kimlikler döneminde oyuncunun sahip olmadığı bu alana, Kerem Karaboğa da dikkat çekmiştir. Ona göre de 20.yüzyıl oyunculuk yöntemleri kendi söylemlerini büyük oranda “(...) oyuncu kimliğinin toplumsal hayatta taşıdığı ya da taşınması gereken rol ve işlev açısından tanımlamak durumunda kalacaklardır” (Karaboğa, 2010: 33).

1960'lara gelindiğinde inşa' mantığı zirvesine ulaşmış ve çökmüştür. Kapitalist rüya doyumuna ulaşmış, Stalinist Sovyetler ise başarısızlıkla sonuçlanan bir komünist girişime dönüşmüştür. 1980 sonrası 'icat' kimlikler düşüncesi bireyin iyi toplum düşünün çöktüğü bir sürecin sonucudur. İngiltere'de 1979'da yönetime gelen, yeni sistemin temsili figürü ve yeni dünya düzeninin katı savunucusu olan Margaret Thatcher toplumun sonunu muştular: “Toplum diye bir şey yok, sadece bireyler ve aileler var” (Akt. Elliot ve Lemert, 2011: 29). Thatcher bireyi vurgularken, aslında ‘yeni bireycilik’ fikrini kastetmektedir. Bu yeni bireycilik ‘icat’ edilmesi gereken kimlik fikrine dayanır. Diğer yandan 1976 yılında 3.Sanayi Devrimi olarak da bilinen otomasyon sistemlerine geçiş yeni dönemin kimlik yapısının da ana kurucu unsuru haline gelecek 'piyasa'yı yaratacaktır.

Kimlik sorununda modern dönem boyunca amaca yönelik hareket düşüncesi ile “oraya nasıl gidebilirim?” sorusu merkezde yer almışken 1980 sonrası dönemde “şimdi 'nereye gitmeliyim ya da gidebilirim?' ” düşüncesine bir geçiş yaşanır (Bauman, 2015: 195-196). Yani kimlik artık bir amaca yönelik olarak 'nasıl' inşa edileceği sorusu ile kurulmamaktadır. Önemli olan gidilecek bir yerin icat edilmesidir. Bauman bu icadı bir sonsuz çaba olarak niteler: “hepimizin zorunlu olduğumuz için ya da seçerek sürdürdüğümüz asla sonu gelmeyen, daima yetersiz kalan, bitmemiş ve açık uçlu bir etkinlikten, kimlik edinmekten söz etmek, küreselleşen dünyanın gerçekliklerine daha uygun olacaktır” (2015: 203). Kimlik edinme artık ulaşılacak amaçla edinilecek bir

kazanım değil, tek başına bir amaçtır.

İcat kimlikler daha çok yeni küreselleşen dünyanın seçenekler evreninde uygun araçların bulunmasına dönüşür. Ama 'inşa' kimliklerde olduğu gibi amacın önemine göre güdülenmezler. Daha gündelik amaçlara yönelik hale gelirler. Bauman'ın Lasch'dan alıntılacağı gibi: “Günümüzde kimlikler 'giysi değiştirir gibi benimsenebilen, çıkarılıp atılabilen' şeylerdir. Seçimler ağır bağlılık ve sonuçlar içermez” (Akt. Bauman, 2015: 197). Yeni yaşam tarzı insanlara kendin-yap kimlikler satmaktadır (Elliot ve Lemert, 2011: 76). Birey artık modern dönemin 'üstün amaç' peşinde koşan kişisi değildir. Postmodern dağılmanın getirisi olarak Kershaw'ın da dediği gibi “sonunda birey kendini arzuladığı gibi kurmakta özgürdür” (2015: 18).

Bu arzular yeni toplumsal düzen tarafından sürekli güdülenen, 'piyasa'nın doyumsuz arzuları olarak sürekli bir 'icat' zorunluluğu yaratırlar. Modern dönemde Marks'ın ‘katı olan her şey buharlaşıyor’ kehaneti gerçek olmuş ama buharlaşma sonunda geride bozulmuş kutsallar kalmıştır. Yani istekler ve yetenekler boşa çıkmıştır. Bauman bu değişen dönemi müphemlik, özgürlük ve kuşku çağı olarak görür (2015: 83). Simülasyon çağı başlamış ve insan-merkezli yorumlamaların sonuna gelinmiştir. 'Şey'leri birbirinden ayıran sınırlar belirsizleşmiştir. Dahası sınırlara saldırı ve 'ihlal' dönemin en önemli özellikleri haline gelir. Yani 'inşa'nın ihtiyaç duyduğu 'amaç' artık 'icat' kimlikler için işlevsizleşir.

“Modern kimliğin konumu, insanın mesleği, kamusal (ya da ailevi) alandaki işlevi etrafında oluşurken, postmodern kimlik ise görünüşler, imajlar ve tüketime dayanan boş zaman faaliyetleri çevresinde oluşur. Postmodern kimlik, rol yapmak ve imaj oluşturmak suretiyle, sahnede oyun karakterlerini oynar gibi teatral biçimde kurulurken, modern kimlik kişinin kim olduğunu (meslek, aile, politik özdeşleşmeler vb.) gösteren temel tercihleri içine alan ciddi bir meseleydi” (Akt. Karaduman, 2010: 2895).

Kimliğin bu tarihsel toplumsal dönüşümü, oyuncunun günümüzdeki ‘kimlikleri’ için farklı zeminler yaratmıştır. 1960 sonrası süreçte neoavangardın sanatın yaşamla eşlenmesi düşüncelerinden güç alan politik, muhalif, marjinal girişimler, 'sanatçı'nın toplumdaki işlevini, estetikle bağını, 'rol'ünü sarsmış, 'özel' konumunu bir sorunsal haline getirmiştir. 1980 sonrası ise 'sanatçı'nın özel alanı bir ölçüde 'piyasa'

tarafından yutulmuş ve eski 'özel' konumundan farklı bir vitrine doğru taşınmıştır. Diğer taraftan da 'sanat'ın 'ne'liğinin tartışma hali gibi sanatçının 'kim'liğinin de yoğun olarak tartışılması, modern anlamda sanatçı kavramına yapılan saldırılar ve herkesin sanatçı olduğu düşünceleri ile oldukça farklı perspektiflere taşınmıştır.

Yani tarihsel süreçte verili kimlikler döneminden inşa kimliklere geçiş ile sosyal kimlikte yaşanan tarihsel dönüşüm, günümüzde, 'sanatçı' kimliğinin algılanma şeklinden doğan statü, rol ve değerin tartışmaya açılması halini almıştır. Bu tartışmalar oyuncu kimliğini tekrar 'sanat' alanının, estetiğin dışında değerlendirmek için bir zorunluluk yaratmaktadır. Bu bakış açısı şu temel düşünceden güç alır. Oyuncuyu sanat alanında değerlendirmek onu sadece sanatın terimlerine hapsedmektedir; bu da aslında onun statüsünün tartışılabilir oluşu üzerine değil sabitlemesi üzerine kuruludur. Ama genel olarak bakıldığında **Sanat Sosyolojisi** adlı kitabında Heinrich'in söylediği gibi “Sanatçıların statüsüne eğilmek sanatçıya estetikten başka alanda söz söyleme hakkı tanır” (2013: 50).

Çalışmanın amacı 'sanat' kategorisinin dışından bakılarak, sanatı da belirleyen toplumsal düzenin kuruluş biçiminin oyuncuyu hangi konumlara ya da konumlanmalara yönelttiğinin analiz edilmesi ve bunun performansta/rolde hangi temel sonuçları yarattığının yakalanmasıdır. Yani 'sosyal kimlik' analizi bu anlamda oyuncuya bir sabit, özsel veya evrensel özellik atanması amacı gütmemektedir. Aksine tarihsel değişkenlerin ışığında değişen özelliklerin nasıl farklı sonuçlar yaratabildiği gözler önüne serilmeye çalışılmıştır. Oyuncunun döneminde toplumsal statü, değer ve 'rol'lerinin yakalanması ve bunların oluşturduğu etkilerin ne gibi rol/performans sonuçları yani sosyal kimlik normları yarattığının analiz edilmesi temel amacı oluşturur.

Bu temel bakış çalışmayı günümüzde 'oyuncu' sosyal kimliğinin belirleyenlerinin ortaya konulması ve 1980 sonrası bu belirleyenlerin nasıl rol/performans sonuçları doğurduğunun analiz edilmesi noktasına taşıyacaktır.

Çalışma bu anlamda üç farklı izleği takip etmektedir. Bunlar farklı dönemlerde farklı özelliklerle görünür olan 'toplumsal sorumluluk taşıyan', 'kutsal' ve 'toplumdışı'

oyuncu kimliklerinin izlerinin sürülmesinden oluşmaktadır. Bu başlıklar her dönemde yinelenen aynı içeriklerden oluşan kavramlar olarak değil, döneminin özgün yanlarının izlerini taşıyan izlekler olarak ele alınmıştır. Yani Ortaçağ'ın 'kutsal olmayan kutsal oyuncusu' başlığında görüleceği gibi 'kutsal' kimi zaman ironik bir 'kutsal' atfina dönüşürken kimi zaman 'sanatçı' kavramının içerdiği 'seküler kutsallık' olarak da ele alınmıştır. Ya da 'toplumdışı' kimlik kimi zaman dönemin toplumsal egemen düşüncesi tarafından kovulmuş, dışlanmış, yersiz yurtsuzlaştırılmış oyuncuyu tarif ederken kimi zaman da oyuncunun kendi isteği ile mevcut toplumsal sistemin dışında konumlandığı zamanları ifade eder şekilde kullanılmıştır. Bunlar bölümler içerisinde de karşılıkları ortaya konulan örneklemelerdir. Diğer yandan Antik Yunan'ın ozan oyuncusunda ya da Grotowski'nin 'kutsal oyuncu' olarak ifade ettiği oyuncusunda olduğu gibi farklı kimlik özellikleri birbiri ile yakınlaşmalara girebilmektedirler. Yakınlaşmaların yakalanması da sosyal kimliğin döneme özgü yanlarının ortaya konulması açısından önemlidir.

Konunun ele alınmasında verili kimlikler döneminde toplumsal yapıdan yola çıkılarak, toplumun içinde bireyin ve sanatın konumu ele alınmış, tiyatronun ve 'oyuncu'nun işlev ve özelliklerine yönelinmiştir. İnşa kimlikler döneminde ise kuruluş 'oyuncu'yu inşa eden düşüncenin yani yöntemleştiren/öneriler sunan araştırmacının perspektifine kaydırılmış ve onun hangi toplumsal etkilerle ya da etkilere karşı nasıl bir 'oyuncu' sosyal kimliği inşa etmeye çalıştığına odaklanılmıştır.

İcat kimlikler döneminde modern dönemin kapsayıcı düşüncelerinin yani 'büyük anlatılar'ın çöküşü nedeniyle bireyin öznel anlatısını sürdürme, performatif dünyaya ayak uydurma ve mevcudiyetini tanımlama şekli merkeze alınarak mevcut toplumsal belirleyenlere karşı nasıl bir 'icat' arayışında olduğu ele alınmıştır. Özellikle günümüz olarak ele alınan 1980 sonrası kimlik düşüncesi, yaşanan dağılma ve 'benlik' ile kimliğin iç içe geçişi ile oldukça likit özellikler göstermekte yani saptamalar kapsayıcı olmak konusunda zorluklarla karşılaşmaktadır. Bu nedenle genel olarak 'oyuncu'nun temel amacından değil, yine verili kimlikler döneminde olduğu gibi toplumsal yapının nasıl bir birey algısı, sanat ve tiyatro alanı yarattığından yola çıkılarak hareket edilmiştir. Bu döneme özgü olarak, toplumsal kuruluşun yani

küreselleşen piyasanın etkilerinin, nasıl verili kimlikler döneminde olduğu gibi kimlik özelliklerini kurmaya çalıştığı ya da paketleyip sunduğu da ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Kimlik belirleyenleri ile 'rol'e yansımaları araştırmak demek estetik bir oyunculuk araştırmasının dışına yönelmek demektir. Dolayısıyla 'rol' bu noktada bir kaç farklı alt başlık olarak düşünülmesi gereken bir araştırma sahasıdır. Öncelikle söylenmesi gereken 'rol' dram sanatının 'karakter'ini temsil edebildiği gibi metnin olmadığı, önemini kaybettiği ya da reddedildiği, yapısöküme uğratıldığı durumlarda sahnedeki mevcudiyeti ya da harekete dayalı türlerde bedeninin merkezde yer aldığı 'oyuncu bulunuşlarını' da kapsamaktadır. Başta bahsedilen oyuncunun 'çifte kodlaması/statüsü' durumu tam da bu noktada yeniden gündeme gelmektedir. Oyuncunun sosyal kimliğini belirleyen öğeler onun bu kodlamadaki yerini de farklılaştırmaktadır. Bazen tercihen, bazen zorunluluk olarak onun performansını 'rol'ün arkasında gizlenmek, maskelenmek, 'rol'ü kendini anlamak için araçsallaştırmak, 'rol'e eleştirel yaklaşmak ya da 'rol'ü kendi için araçsallaştırmak, 'rol'ü iptal ya da imha etmek gibi sonuçlar doğurmakta yani oyuncunun bedensel mevcudiyetinin farklı biçimlerini ortaya çıkarmaktadır. Yani tartışmada oyuncunun 'sosyal kimlik' belirleyenlerinin 'rol'e sadece metnin karakterine nasıl bir yansımada bulunduğu açısından değil, genel olarak 'oyuncu'nun icra anına nasıl yansımalar yaptığının araştırılması yani çifte kodlamada hangi aralıkta yer aldığını saptamayı amaçlanmaktadır. Tarihsel süreçte karakter odaklı bir tiyatro uzun süre gündemde olmuş ama özellikle 1900'lere gelindiğinde oynamanın çok tartışmalı olduğu bir alanda artık karakterin merkezi konumu sarsılmaya başlamıştır. Bu açıdan bakıldığında 'performansa yansımalar' olarak da ele alınabilecek bir araştırma sahası vardır ama aynı oranda tartışmalı bir başlık daha yaratılmış olacaktır. 'Performans' çağdaş sosyal bilimlerin sahasında sosyoloji, antropoloji, sosyal psikoloji gibi alanlarda da incelenmektedir. Hatta 1992 yılında Schechner, **A New Paradigm for Theatre in the Academy** isimli kitapta 'performans'ı tiyatroyu da içine alması gereken bir başlık olarak önerir (Akt. Auslander, 2002: 2). Bu yanıyla çalışma amacını aşacak bir alan yaratma riski taşımaktadır. Çalışma odağı itibarıyla 'oyuncu sosyal kimliğinden oynama anındaki etkilere uzanmaya çalışmaktadır.

Bu noktadan hareketle temelde oyuncunun 'icra'sında ortaya çıkmış iki temel yönelimin analizine yönelinmiştir. Bir tarafta oyuncunun 'beden'inin 'şimdi ve burada' bulunuşunun (performansın-tiyatrallığın) merkezinde gelişen yansımalar, diğer tarafta ise 'öykü'nün 'o zaman ve orada'sı çerçevesinde, mimetik ya da temsiliyete dönük ortaya çıkan sonuçlardır. Ama 'sosyal kimlik' merkezli bir bakışta bu sonuçlar oldukça farklı izleklerde gelişmişlerdir. Özellikle günümüzde bu ikilikler sadece farklı kişilerin üretimlerinde değil, aynı gösterimin farklı bölümlerinde ya da aynı gösterim anında farklı oyuncularda bile değişik tercihler söz konusu olabilecek kadar girift bir yapıya bürünerek zengin bir tartışma zemini oluşturmaktadırlar.



1.BÖLÜM

VERİLİ KİMLİKLER DÖNEMİNDE OYUNCU KİMLİKLERİ

1.BÖLÜM

VERİLİ KİMLİKLER DÖNEMİNDE OYUNCU KİMLİKLERİ

1.1.Tarih Öncesinin 'Oyuncu Kimliği'ne Mirasları: Toplumsal Sorumluluk Taşıyan, Kutsal ve Toplumdışı Kimlikler

Tarih öncesi ile ilgili herhangi bir konuda fikir bildirmeye başlayan herkes aynı zamanda eldeki sınırlı verinin yorumlanması, tahmin ve varsayım alanına da hızla dahil olur. Batılı anlamda tiyatronun ilk kökenini bulduğumuz Antik Yunan dönemi (M.Ö.534-400 arası) verileri bile sınırlı ve yoruma dayalı iken tarih öncesi hakkında yapılacak yorumların tamamı spekülatif olma riskini baştan göze almak zorundadır.

Oscar Brockett, **Tiyatro Tarihi** isimli kitabının girişinde, tiyatronun kökeni araştırmalarının kurama dayanması gerektiğini söyler. Tarihçi “(...) tiyatral öğelerin varlığından önceki bir zamanı düşlemeye çalışmalı ve sonra onların nasıl keşfedildiğini, nasıl olgunlaştığını ve sonunda 'tiyatro' adıyla anılan o bağımsız etkinlik olarak nasıl birleştirildiğini kuramlaştırmalıdır” (2000: 15). Bu süreç tarih öncesini anlaşılır kılacak güzergahlar yakalamak için ‘tahmin yolu’nu kullanmayı ve yeniden bir kurgu yapmayı gerektirir. Bu kuramlaştırma mantığı, Antik Yunan'da artık günümüz anlamında tanınabilir olan 'oyuncu'ların tarih öncesinden miras kalan kimlik özelliklerini yakalamak için çalışmanın bu bölümünde uygulanmış ve 'oyuncu kimliği'nde tarih öncesi izlerin ve bunların performansa yansımalarının araştırılması konusunda bir tartışma zemini yaratmak üzere kullanılmıştır.

Antik Yunan öncesi, çalışmanın bu bölümünde tarih öncesi olarak adlandırılmıştır. Oldukça geniş bir zaman dilimini kapsayan ve coğrafi ya da kültürel farklılıkları gözardı etmiş olan bu adlandırma insanın türsel gelişiminde pek çok ortak belirleyenin de var olduğu anlayışına dayanır. Diğer yandan her şeyin ilerlemeci bir mantıkla dünyanın ve insanın gelişiminde aynı mantıksal dizgeyi izlediği gibi hatalı bir önermenin izinden gitme handikapını taşır. Ama erken dönem insan gelişiminde ortak

unsurlar bulunduğu ve türsel yönelişin hemen hemen benzer süreçler yarattığı kaynaklarda gözlemlenmiştir.

Tiyatronun da oyuncunun da tarih öncesinde ne şekilde geliştiği ciddi bir bilinmez oluşturmaktadır. Tiyatronun kökenleri hakkında yazılanlar farklı çizgileri de takip etse törenlerde gerçekleşen ve oldukça katı kurallara dayanan yapıların usta oyuncular ortaya çıkardığı kesindir (Brockett, 2000: 19) ve bu oyuncuların kimi kimlik özellikleri, başta Antik Yunan olmak üzere, tarihin farklı dönemlerinde izleri görülebilen yansımalar yaratmıştır. Bu bakış ile farklı toplumsal süreçlerle ortaya çıkan toplumsal sorumluluk taşıyan, kutsal ve toplumdışı üç kimlik farklı gelişim evreleri içerisinde analiz edilecektir. Ama tarihin bu karanlık sürecinde birbirlerinden ne derece bağımsız gelişime sahip oldukları ve birbirlerinin ne derece ardılı olduklarını kesin olarak söylemek mümkün değildir.

Sevda Şener'in tüm sanatların başlangıçta zorunlu bir gereksinimden doğmuş oldukları düşüncesinden (2003: 7) hareketle toplumsal sorumluluk taşıyan kimliğin ilk olarak ortaya konulması yerinde olacaktır. İnsanın doğa ile dolaysızca başbaşa olduğu dönemde hayatta kalmak için bilgi, tecrübe aktarımının zorunlu olduğu zamanlarda ortaya çıktığı düşünülebilecek bir kimlik özelliğidir. Bu kimlik için en önemli belirleyen doğanın çetin şartlarında insanın hayatta kalma zorunluluğudur.

Kendisini doğayla bütünleşik algılayan, türünün kültürel dünyasının doğa ile iç içe olduğu zamanlarda insan, henüz kendisini bir özne, bir yaratıcı eyleyici olarak görememektedir. O, kendini, 'özne' olarak görmenin çok ötesinde, türünün diğer canlılarından ayrı bir varlık olarak bile düşünememektedir. Tarih öncesi insanda "(...) ben'le başkası arasına henüz kesin bir çizgi çekilmemiştir" (Timuçin, 1992: 37). Türsel olarak kaçınılmaz biçimde, doğadaki diğer unsurlarla aynı döngü içerisinde olduğu görüşündedir.

Bu birlik olma durumu törenlerin kökenini yaratan unsurlardan biridir. Doğa ile bütünleşik yaşam, onun taklidi-tekrarı ile bilgi edinilmesi sonucunu doğurur. George Thomson, **Aiskhylos ve Atina** adlı çalışmasında tarih öncesinde insanın yaşayış

biçiminin törenler üzerine kurulu olduğunu söyler. Törenler zamanla kalıplaşarak ritüel ve mitleri ortaya çıkaracaktır. Bu törenler dönem insanı için kutsaldır. Ama Thomson şöyle der: “Bu tören terimi geniş anlamda alınmalıdır çünkü ilkel toplumda her şey kutsaldır, hiçbir şey aşağılık değildir. Her eylemin -yemek, içmek, toprağı sürmek, dövüşmek kendine özgü bir yolu, yöntemi vardır: adı konulduğu anda kutsallaşır” (1990: 79). Bu ilk tören yapılarının kutsallığının dini değil ekonomik bir temelden kaynaklandığı söylenmelidir. Bu okumanın netleşmesi toplumsal sorumluluk taşıyan kimliğin nasıl ortaya çıktığının anlaşılabilmesi açısından önemlidir. Öncelikle erken dönem insan gruplarının toplumsal yapısına daha yakından bakmak gerekmektedir.

Tarih öncesi ilk toplulukların temeli az sayıda insanın bir arada yaşadığı klanlar üzerine kuruludur. Küçük klanların birbiriyle iletişimi ise kabile yapısını oluşturmuştur. Kabile yapısı karmaşıklıklaştıkça toplumsal yapı da karmaşılaşacaktır. Ama klan yapısının yaygın olduğu erken süreçte insan için yiyeceğe ulaşmak en temel ihtiyaçlardan biridir. Yiyecek sağlamakla ilgili çaba totemciliğin kökenini oluşturmuştur. Yani ulaşılması gereken yiyecek zamanla hayati önemi nedeniyle totemleşmiştir. İlk totemler genellikle bitki ve hayvanlardır. Tarih öncesi dönemin düşük üretim düzeyi yiyecek bulmayı zorlaştırmaktadır. Bu nedenle totemci klanların, az sayıdaki yiyeceğin (hayvan veya bitki) etrafında (yetişme yerinde) toplandığı bilinmektedir. Bunların artmasını sağlamak ya da avlanmayı kolaylaştırmak için çoğaltma ve yansılama törenleri yapılmaktadır (Thomson, 1990: 29-30). Hayatta kalmak o dönemde insan için öncelik ifade etmektedir. Bir arada kalarak ve zekası sayesinde kendisinden daha güçlü türler arasında hayatta kalmış olan insan, örgütlenme konusunda başarılıdır. Törenler bu örgütlenme becerisinin somut uzantıları olarak değerlendirilebilir. Törenler sayesinde bilgi-tecrübe aktarımı gerçekleşmektedir. Dahası türün birlik ve dayanışma duygusu kuvvetlendirilmektedir.

Thomson'un anlattığına göre klan üyeleri kendi totemleriyle yakınlık hatta özdeşlik hissederek: “(...) onları kontrol altına almak için oyunlarda onların kişiliğine bürünerek, sözcüğün tam anlamıyla kanları kanları, etleri etleri oluyordu onların (...)” (1990: 30). Bu birleşmenin henüz ilk aşamalarda büyüsel bir yan taşımadığı

söylenmelidir. Faulkner bu dönemde insanın kurbanlarıyla (yiyecekler: av veya bitki) ortak yaşam (simbiyotik) ilişkisi içinde olduğunu söyler (2014: 29). Freud da totemlerin tarih öncesi insanı için yerini şöyle belirtir: “Totem özelliğini tek bir varlık değil, ilgili türün bütün bireyleri içerir” (2019: 29).

Toplumsal bir hayvan olarak da görülebilecek insanın, erken dönemlerinde doğayla ortak yaşamda yoğun bir savaş verdiği bilinmektedir. Henüz 'güç' tanrısallaşmamış durumdadır. Doğaya aittir ve insanın da doğanın bir parçası olarak o güce erişimi açıktır.

“İlkelerin inancına göre doğanın gizemli bir gücü vardır. İnsanoğlu bu güçle aynı evreni paylaşır. Kişi bu gücü kendi içinde duyabildiği gibi, onun kendi dışında ve kendine etken olduğunu da hisseder. Doğanın bu tanrısal gücü, korkulu olduğu kadar çekici, anlaşılmaz olduğu kadar kaçınılmazdır. İnsan doğal varlığının dürtüsü ile bu güce ayak uydurur. Bir yaşam damarı olarak gördüğü bu gücü özümlemek, onunla uyum kurmak ister. Uyum kuramazsa evrenin düzeni bozulacak, tehlike baş gösterecektir. Kış mevsimi bu gücün zayıfladığını gösterir. Bahar ayları bu gücü yeniler. Toplumu düzen içinde tutmak, bireyi bu düzenin uyumlu üyesi yapmak için bu gücün paylaşılması gerekir” (Şener, 2003: 28).

Uyumla güce ulaşan insan bunun sonucunda yeme, içme, barınma, üreme gibi temel ihtiyaçların elde edileceğine inanmaktadır. Bu konuda insanın en büyük gücü de toplumsallığıdır. Gaster, mevsimsel döngü törenleri olarak adlandırdığı erken dönem ritüellerinin 'beşikten mezara' bir ilerleme anlayışına değil, belli dönemlerde yenilenen bir ilerleme anlayışına dayandığını söyler. Bu nedenle de Gaster'e göre yenilenme “(...) yüce tanrının iyiliğinin ya da kendiliğinden işleyen bir doğa yasasının etkisiyle olmaz”, “(...) bu uğurda savaşmak ve bunu insanların *ortak çabalarıyla* kazanmak gerekir” (2000: 23). Törenlerin ortak onay ve katılımı yapılmaya nedeni budur.

Bu ortak yaşam ilişkisinin sonucu olarak verilen çaba, totemle bir olma ve onu kontrol altına alma girişimidir. Totemleri kontrol altına almak demek türün devamı ya da klanın hayatta kalabilmesi için yiyeceğe dönük bir girişim demektir. Bu girişimi klanın yaşlı, tecrübeli kişilerinin bilgi aktarımı olarak da yorumlamak mümkündür. Klan lideri totemi bünyesinde canlandırarak (yansılayarak) klana çeşitli bilgi ve tecrübe

aktarımları sağlar. Bu liderin bünyesinde bir tapınma olarak da görülebilecek bir törenselliştir.

Klan liderinin bünyesinde tapınılan totem zamanla lidere tapınmanın totem üzerinden olmasına dönüşür. Yani bir çeşit yansılama ortaya çıkmıştır (Thomson, 1990: 30). Bunun sonucunda da ayrıcalıklı olarak ifade edilen bir 'ata' kimliği (lider) oluşmuştur. Totemden ona yansıyan güç (tabu olma) ona tapınılması sonucunu tarihin ilerleyen dönemlerinde doğuracaktır. Ekonomik ihtiyaçların merkezde olduğu toplumsal yapının bir sonucu olarak ortaya çıkmış olan atakişi/lider, törenlerde aldığı rol nedeniyle, toplumsal sorumluluk taşıyan oyuncunun da ilk izlerinin bulunduğu kimliktir.

Hayati zorunluluk üzerine kurulu olan ama aynı zamanda doğayla birlik düşüncesine dayanan bu toplumda sanat ve yaşam arasında bir kopukluk yoktur. Sevda Şener tarih öncesinde sanatın yaşamın süsü değil, kendisi olduğunu söylemiştir. Sanat her bakımından işlevsel bir yapıdadır (2003: 8). Afşar Timuçin'de de bu sanat ve işlevsellik bağlantısı görülür. Bu dönemde insan estetik bir planlama ya da sanatsal bir kaygıdan çok uzak ama Timuçin'in ifadesi ile 'dolaysızca sanatla iç içe'dir. "Öykünmez yaratır. (...) Böylece gerçek sanatı kurar, insanı anlatmaya, açıklamaya, yeniden yaratmaya girişir. (...) Bu sanatçı bazen gerçekliğin sınırlarını zorlar, gerçekçi olabilmek için gerçekliği bozar, olana olmayanı katar (...)" (Timuçin, 1992: 35-36). Burada bahsi geçen öykünme başka bir 'yapıt' ya da 'insan'a dönük olmama, doğrudan doğa ve dünya ile ilişkide olma anlamındadır. Kendine göre dünyayı nasıl algılıyorsa ona öykünerek yaratır.

Toplumsal sorumluluk taşıyan bu kimlikte saygınlık ve bilgelik gibi özelliklerin öne çıktığı görülür. Tören sırasında yansılamayı yapan atakişinin vücudu belirli bir totemin derisi, kürkü, kemikleri ya da boynuzları tarafından kapatılmış, yüzü totemi çağrıştıracak bir maske ile gizlenmiş olabilir. Fakat sonuç olarak klan üyeleri onun kim olduğunu bilmekte ve yansılamaya çalıştığı olayı ya da anlatmaya çalıştığı tecrübeyi onun bilgeliği/bilgisi dolayımında izlemektedirler. Sözüne inanılır ve güvenilir bir kişidir. Diğer klan üyelerinden daha yaşlı ve tecrübeli olduğunu söylemek

de mümkündür. Klan toplumu için sorumluluk üstlenen/yüklenen kişidir. Sözü öğretici nitelik taşımaktadır. O toteme bir çağrıda bulunmakta, aynı zamanda totemle aynı doğanın parçası olan klan üyelerine de seslenmektedir. Klanın atası kendisini klan üyelerinden üstün görmeden (büyüsel bir güç taşımadan), doğa ile klan arasında aracılık yapmaya çalışmaktadır. Thomson'un ekonomik temelli olarak ifade etmeye çalıştığı şeyin özü buradadır. Tüm klanın ve klan liderinin çıkarı sadece yiyeceğe kavuşmaktır. Bu aşamada bir koro ve korobaşı ilişkisinin olduğu gözlemlenebilir. Törenler taklit, topluca katılım ve eylem ilkelerine dayandığı için oyuncu-seyirci karşıtlığındansa, yol gösteren ve onun gösterdiği yolu deneyimleyen bir kalabalığın ortak eylemliliği görülmektedir. Brockett'in örneklediği gibi avlanacak hayvanların hareketlerini ve seslerini taklit etmek, bunu ritmik bir kalıpla yapmak, pantomime yakın sözsüz anlatılar kullanmak vb. yani tümü aslında doğayla birlik olup, hayatta kalabilme kökenine dayanan törenler yapmak ama bunu sadece bir ders niteliğinde değil aynı zamanda eğlendirici veya övücü nitelikte de olabilecek şekilde düzenlemek (Brockett, 2000: 15-18) 'toplumsal sorumluluğa' dayanan kimliğin de özellikleridir.

Ortak hedeften kaynaklanan topluca hareket esası Antik Yunan'da koroda somutlaşacak olan birlikte oynama ve toplumun sesi-temsalcisi olma halinin de ilk izlerinin 'toplumsal sorumluluk' kökeninde olduğu yorumunun yapılmasını sağlayabilir. Klan lideri bünyesinde somutlanan kimlik ise korobaşı olarak ya da ilk oyuncunun erken bir örnekleme olarak görülebilir. Yani toplumsal sorumluluk taşıyan kimlik performansta 'ensemble'a dönük bir 'topluca katılım' ilkesi ile hareket eder. Kişisel beceri ya da gizil bir yetenekten çok bilginin ya da deneyimin dolayımında bir saygınlıktan kaynaklı liderliği vardır. Bu liderliğin söze değil hareket ve bedensel performansa dayalı bir ifade becerisi de içerdiğini düşünmek yerinde olacaktır. Hareket, dans ve şarkının ön planda olduğu düşünülebilir. Doğanın dolaysızca yansılanması amacı güdülmez; önemli olan tecrübenin, bilginin aktarımı için gerekli yansılamanın, etkinin ortaya çıkmasıdır. Bu nedenle gerçeğe değil sonuca yani faydaya ya da işlevselliğe odaklıdır.

'Toplumsal sorumluk taşıyan' bu kimlik, 'büyü' düşüncesinin toplumsal yapıda belirleyici olmaya başlaması ile 'kutsal' bir kimliğe dönüşmüş ve oyuncunun özel, mistik ve gizil güçler taşıdığına dair kimlik özelliklerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Sevda Şener, daha ileri bir süreçte insanın doğa gücünü kendi dışında görmeye ve onu etkilemek için büyüsel törenler yapmaya başladığına dikkat çeker (2003: 28-29).

Klan düzeninde nüfusun artışı çoğaltma/yansılama törenlerinin başarısının sonucudur. Eyleminde ustalaşan, güçleri uyarılan ve örgütlenebilen insanın bitkiye veya av hayvanına ulaşmadaki başarısı toplumun kalabalıklaşmasını ve bunun ardından toplumsal yapının karmaşıklaşmasını getirmiştir. Bu süreçte klan düzeninden kabile düzenine geçiş de başlamıştır. Yiyecekleri basit üretimle (sadece kendi ihtiyaçları kadarını) toplayan klan yapısı silinmeye başlar ve farklı ihtiyaçları birbiri için toplayan klanlar birbirine bağımlı hale gelerek kabileleri oluştururlar. Kabile toplumunda törenlerin ifade ettiği anlam da değişir. İnsan anlığının erken dönemlerinde yapılmaya başlanan bu törenler süresince, totemleri çoğaltmak için yapılan eylemler, zamanla çoğalan yiyeceğin ya da diğer bir deyişle gelişen üretim düzeyi nedeniyle artmaya başlayan verimin nedeni olarak görülür ve törenler büyüsel nitelik kazanırlar. Kazanılan tecrübenin ya da edinilen bilginin dolayımında gelişen tekniğin ortaya çıkardığı sonuçların getirisi olan bu süreç sonrası, ritüellerin kendi başına sonuca etki ettiği algısı uyanır. Gerçekliği/doğayı kontrol etmekle ilgili bir yanılsamanın aracı olarak büyüsel yan ortaya çıkmıştır. Bu noktada dönemin 'birey'inde de bir dönüşüm olduğu göze çarpar. Doğayla bütünleşik yaşamında bir kırılma/ayrılma oluşmuştur. Kişi kendi eylemi aracılığıyla doğaya etki edebileceği önsezisiyle hareket etmeye başlar. Henüz neden-sonuç ilişkisi merkezli olmasa bile takındığı öznel tutumun dış dünyayı değiştirebileceğini düşünür (Thomson, 1990: 29-31). Büyünün dolayımında ortaya çıkan bu gelişme toplumda belli bir kimliğe atfedilmiştir. Kabile lideri/atakişisi törenlerde aldığı görevle bu özelliğin yüklendiği kişilere dönüşür. Bu güç, bu büyüsel nitelik aynı zamanda onun, kutsal bir kimliğe bürünmesi sonucunu doğurur.

Bu dönüşüm totemin tabulaştığı da bir süreçtir. Totemler tüm klanı ya da topluluğu ilgilendiren genellikle iken tabular özelleşmeye, gizilleşmeye ve korku verici

-uzak- olmaya başlar. Freud tabunun türleri üzerine şu örnekleri aktarır: “1. kişi ya da nesnedeki gizemsel gücün (mana) sağladığı doğal ya da dolaysız tabu; 2. Yine o gizemsel güçten kaynaklanan (a) edimsel ya da (b) bir rahip, bir reis ya da diğer bir kişi tarafından aktarılan dolaylı tabu (...)” (Akt. Freud, 2019: 54).

Yani tabu bir kişide gizemli bir güç yaratabilmekte ve bu kişi de o gücü başka birine aktarabilmektedir. Gizemli güç rahip ya da reisin bedeninde somutlandığında, o kişi artık 'kutsal' sıfatı ile topluluğun bütünü içinde özel bir konumda görülmeye başlanır. Ama toplumsal sorumluluktan farklı olarak onu ayıran bilgi ya da tecrübe değildir. Bir yanı tarihsel süreçte kral imgesinde (tanrının/tanrısallığın temsilcisi) somutlaşacak bu mistikleşme, diğer yanı ile yansılâycılık, ruh taşıyıcılığı, içine başka bir şeyin girmesi, başka birini büyüleme, iyileştirme, etkileme, dönüştürme gibi özellikler taşıyan kutsal bir büyücü ya da şaman kimliği yaratır.

Şaman kendine has yönelimi ve özellikleri ile kutsal oyuncu kimliği açısından önemli ve erken dönem örneklerden biri olarak görülür.¹ Paleolitik çağdan beri bir tür şamanizmin varlığı kesin olarak bilinmektedir (Eliade, 2003: 32). Abdulkadir İnan, **Tarihte ve Günümüzde Şamanlık** isimli çalışmasında Şaman kelimesinin etimolojik kökeninin tartışmalı olduğunu belirtir. Tonguzlarda 'şaman' kelimesinin kullanıldığını söyler. Aynı kelime Türkçe'de 'kam' olarak geçmektedir. Kelimenin aslını Pali dilindeki 'samna'ya dayandıranlar da vardır. Diğer yandan Sanskritçe'de 'rahip, zahit' anlamına gelen 'ramana' sözcüğü ile aynı kökten geldiği de iddia edilmiştir. İnan'ın Banzarov'dan aktardığına göre Mançuca 'zıplayan, dans eden' manasına gelen bir kelimedenden türediği düşünülmektedir (Akt. İnan, 1986: 74). Bu sözcük de Tuna'nın aktardığına göre Mançuca'da 'sıçramak, dövünmek' anlamına gelen 'samarambi'dir. Sam-dambi ise 'oynamak' demektir (2000: 12-13). Bu açıklamalarda şamanın rahiple ve 'oynama' eylemi ile bir yakınlığının olduğu görülmektedir. Vecd hali veya ekstaz olarak da ifade edilen transa geçebilme, gökyüzüne çıkabilme, ruhlarla konuşabilme özellikleri vardır. “Şaman ruhlarla olan ilişkilerini tekniğini oluşturduğu bir vecd (ekstaz) hali içinde kuran ve bunu izleyenlere aktaran kişidir. (...) O ruhlarla ilişkiye geçen ve geçtiği

¹ Erhan Tuna **Şamanlık ve Oyunculuk (2000)** isimli çalışmasında bu araştırmayı detaylı olarak yürütmüştür.

ilişkiyi onu izleyenlere dansla, şiirle, taklitte, vantrologlukla ve en önemlisi girdiği vecd hali (ekstaz) ile aktaran biridir” (Tuna, 2000: 13-14).

Esime deneyimi, 'trans' hali, öte dünyaya yolculuk insanlık durumunu oluşturan önemli bir unsur olarak görülür (Eliade, 2003: 32). Eliade'nin gizemli güçlere sahip 'kutsallık uzmanları' (2003: 36) olarak adlandırdığı bu kimlik mitik anlatıların devamını sağlar. “Şamanın tedavi ya da kurban sırasında yaptığı şarkı, dans, vantrologluk, tanrıları kişileştirme ve onlarla konuşma, ses taklitleri, şamanın içinde bulunduğu topluluğun mitolojisi ile kurduğu ilişkilerle oluşur” (Tuna, 2000: 51). Şaman ruhsal bir yolculuğa çıkma gücüne sahip, ateşe hakim olabilen ve tüm bunları bir trans (vecd) hali içinde yapan toplumun kıyısında ama onlardan farklı biridir (2000: 52). Thomson, şamanın esimesine benzer trans hallerinin büyücü-hekimler için de söz konusu olduğunu söyler. Tarih öncesinde bir çeşit kriz ya da mania (taşkınlık-çılgınlık) olarak da görülen bu kendinden geçme hali, sarhoşluk ya da başka tip bir esrimeden kaynaklanabilmekte olduğu gibi, bir histeri krizi, epilepsi ya da çılgınlık nöbeti gibi de görülür. Bahsi geçen Dionysos mitinde de karşılıkları görülen bir esime halidir (Thomson, 1990: 426-429). Yani büyüsel bir özellik taşıyan rahip veya şaman topluluğun içerisinde oyuncu kimliğine miras kalacak bir kutsallık taşımaya başlamıştır.

Şaman esimeyi, transı kendi yaşayıp bir soruna çözüm olabildiği ya da yanıt verebildiği gibi başka biri ya da grubun da bu hale girmesini sağlayabilmekte veya kendi bedenini başka bir ruha açabilmektedir (Eliade, 2003: 37). Toplum içindeki bu ayrıcalıklı konumu ile şaman tanrılar, insanlar ve ruhlar arasında bir aracılık yapmaktadır (Tuna, 2000: 221). Farklı bölgelerin 'kutsallık uzmanlarına' ait özellikler benzer sonuçlara yönelmektedir. Eliade'ye göre Mania, müridin (katılımcının) tanrılaşmasının da kanıtı sayılır. Bu hal insanlık halinin çerçevesini parçalar, onu bir an için özgürleştirir ya da tanrıyla birleştirir (2003: 446-447). Bu bir çeşit sağaltım tekniğidir. Yunancada Epilepsi 'kutsal hastalık' olarak adlandırılır. Çünkü tanrıların veya bir ruhun hastalık yaşayanın içine girdiği düşüncesi hakimdir. “Büyücülerin, arındırıcıların, şarlatanların ve yalancı hekimlerin arındırmalar ve büyülerle sağaltmaya çalıştığı bir hastalık” olduğu düşüncesi Yunan dünyasındaki katharsis kavramının

kökenine de ışık tutar (Thomson, 1990: 427-428). Ama burada bahsi geçen 'şarlatan' ve 'yalancı hekim' ifadelerindeki aşağılama hali ilerleyen süreçte ortaya çıkmıştır. Büyücü veya şamanların ileride toplumsal yapıda oluşacak devlet tipi örgütlenmelere uyumlanan veya uyumlandırılanları rahip ya da şaman olarak toplumsal bir sınıf oluşturacak ya da toplumdışına atılarak tekinsiz bir kimliğin taşıyıcıları olacaklardır. Ama bu erken süreçte bu ayrışmanın henüz yaşanmadığı görülür.

Bu kutsal kimlik bir yandan da tüm kabile için kehanet üretir. Sağalttığı kişinin geleceği üzerine yorumda ya da çıkarımda bulunur. Bilici olarak da görülen bu kimlik Yunan düşüncesindeki mania (delilik) ile mantike (kehanet) arasındaki bağlantının da nedenidir (Thomson, 1990: 430). Toplumdan birinin ya da bir grubun hakkında konuştuğunda ya da toplum hakkında söz söylediğinde bu bir yandan tanrıdan ya da ruhlardan haber alma belirtisidir diğer yandan da onun kişisel yetenek ya da gizil gücünün bir sonucudur.

Oyuncu kimliğine etkileri net olarak görülen şamanların bu profesyonel sanatlarını geliştirmek için şarkı söyleme, dans etme, vantrilokluk ve davul çalma (müzisyenlik) yetenekleri üzerine çalışmakla kalmayıp diğer yandan histeriye karşı olan eğilimlerini artıracak soğuk ve sıcak etkilere karşı sınavlardan geçtikleri bilinmektedir (Akt. Thomson, 1990: 429). Bu teknik ilerleme ve denemelerle beraber, büyücü-şaman “ritmin hipnotik etkisi altında kendine özgü bireysel olan gerçekliğin bilincinden herkesçe ortak kolektif olan bilinçdışı fantazyaya dünyasına çekilir, o iç dünyadan eylem için taze güçle donanmış olarak geri döner (...)” (Thomson, 1990: 79-80). Hem başka bedenlere-ruhlara yolculuk edebilmekte hem de bireysel gerçekliklerden kolektif bir insanlık durumuna sıçrayabilmekte ve geri geldiğinde buradan aldığı kehanetlerle bir bildirim yapabilmektedir.

Bu aracılık etme yani başka bir bedene girme ya da bir ruhu bedeninde ağırlayabilme durumu 'oyuncu' açısından da geçerli olan bir yapıyı içerir. Tiyatral bir temel ortaya çıkar. Bir yandan ruhunun başka bir ruha, yere, zamana yolculuk ettiği düşüncesi ile mitlerden oluşan başka bir gerçekliğe işaret eder. Diğer yandan mitosun ebedi zamanı şimdiye hakim olur. Yani oynama anındaki çifte kodluluk hali oluşur

(Tuna, 2000: 222-223). Bu çifte kod 'o zaman, orada' mitsel yapısının 'şimdi, burada' performans anında buluşmasından oluşur. Şaman, Tuna'nın da aktardığı gibi olayların hem anlatıcısı hem taklit edeni olarak bulunduğu gibi (2000: 228) 'özel' güçleri ile mitosun edebi zamanını şimdiye getirerek bir yanılsama da yaratır. Sevda Şener de şamanın bu yanılsama yaratma özelliğine dikkat çeker ve bunun, çağdaş oyunculuk anlayışlarının pek çoğunda olana benzer bir şekilde, bir şeyin benzeri değil kendisi olmaya çalışma anlamına geldiğini söyler. Yani şaman taklide değil bir şeyin kendisi olmaya dönük yanı ile önemli bir örnektir (2003: 23). Şaman, maske kullanmayarak giydiği özel kıyafetlerle 'şaman' kimliğine bürünmekte ve töreni gerçekleştirmektedir (Tuna, 2000: 240-241). Yani bir anlamda kostümünü giymekte ve sahne almaktadır.

Kutsal kimliğin taşıdığı büyüsel güç toplumun genelinde bilginin kendine dönük bir hale gelmesini getirmiştir. Klan lideri ya da atakışisi zamanı herkese açık, erişilebilir olan 'bilgi', artık bir kişi ya da gruba ait görülmeye başlanır. Çünkü kabile düzeninde ihtiyaçlar çeşitlenmeye başladığı için işbölümü de klan düzenine göre daha belirgindir. Aynı işi yapanların oluşturduğu cemiyetler, işin bilgisinin bir tür 'sır' özelliği taşımasını sağlar. Mircea Eliade “Sır'ın dinsel ve genel anlamda kültürel değeri henüz yeterince incelenmemiştir” der. “Bütün büyük keşifler ve buluşlar -tarım, madencilik, çeşitli teknikler, sanatlar vb- başlangıçlarında sırları gerektiriyordu: işlemlerin başarısını yalnızca meslek sırlarına 'erenler'in sağlayacağı düşünülüyordu” (2003: 367). Bilginin toplumun geneline ait olmaktan uzaklaşması, işin, yapan/yapabilen kişiye bağlı, gizil bir yan kazanmasını pekiştirir.

Kutsal kimlik koruyucu, kollayıcı ya da tedavi edici bir özü içinde barındırır. Diğer yandan bir 'sır'ra dayanan bu 'güç' korku verici bir yan da içerir. Çünkü kontrolü güç bir yapıdır. Ödül verebileceği gibi cezalandırabilir (Eliade, 2003: 444) ya da mania içindeki kişinin başarısızlığı sonrası toplumdışına atılmasını da sağlayabilir. İnsansı yanını ortadan kaldıracı, başka bir kişi ya da 'şey' olma konusunda güç kazanan büyücüler/rahipler toplumda kendilerine özgü bir yeteneğe sahip görülürler. 'Oyuncu'nun gizil bir güçle, içgüdüsel olarak yarattığı ve ruhsal güçlerini harekete

geçirebildiği, başka bir kişiye dönüşme özelliği bulunduğu gibi mistik-ruhani inançların erken izleri bu kutsal kimlikte görülebilir.

Törenler ekonomik kökeninden uzaklaştıkça belli bir anma işlevi taşımaya başlar. Anma hatırlamayı da içerir. Klanın, ders alınması gereken tarihinin gençlere aktarılması, yasayı ve töreyi güçlendirmek gibi görevler yüklenmişlerdir. Ama kabile yaşamının ilerlemesi ve klanın işlevsiz kalması ile bu işlev de görünmez olmaya başlamıştır. Yinelenmesinin temel gereksinimlerin zamanlamasına koşut olan bağı gevşedikçe istenildiği zaman tekrar edilebilir olurlar. Bu tekrar ise klan liderinden kabilenin kutsal kişisine (rahibi) dönüşen kişinin kontrolündedir. O tercihen ya da talep sonucu büyü/yansılama ya da töreni/gösteriyi yapma gücüne kavuşur. Kazandığı ayrıcalık yanında gösterinin dramatik çatısının bir taşıyıcısı olur (Thomson, 1990: 31-32, 35).

Toplumdan üst konuma yerleşen ya da ayrışılan kimlik artık eskiden olduğu gibi tecrübe ve bilgisine güvenilen, öncü ve liderden çok, özel yeteneği, büyüsel gücü olduğu bilinen toplum içinde sıradışı kişidir. Abdulkadir İnan'a göre (1986: 79) şamanlar halk içinde yaşamakta ve herhangi bir kast sistemine dahil olmamaktadırlar. Ama Eliade onların topluluğun ulaşamadığı 'kutsal' alana erişebilen seçilmiş kişiler olarak görüldüğünü, sıradışı özellikleri ile toplum içinde sivrilen kişiler olduklarını ve dinsel deneyimlerinin yoğunluğu ile topluluktan ayrıldıklarını söyler (1999: 25-26).

Dolayısıyla performansın disiplini de toplumsal sorumluluk taşıyan kimliğin kolektif yönelişinden uzaklaşır. Disiplin hayati bir zorunluluk değildir; kişiye bağlıdır, zamanlamada, harekette, sonuçta keyfiyet eskinin hayati zorunluluğuna göre daha yüksektir. Ama çağdaş anlamda bir disiplinsizlikten söz edilemez. Kolektif ihtiyaç/zorunluluk olan disiplinden bireyin istemlerine bağlı bir anlayışa geçiş yaşanır. 'Kutsal' kimliğin sıradışı gücü nedeniyle insanlar onun tarafından yönetilmeye, düzeltilmeye, etkilenmeye açık görülür. Harekette ya da seste de bir ilkeye bağlı disiplinden söz edilemez. Esrimenin getirdiği bir özgür hareket alanı vardır.

Hareketleri taklit/yansılama olmaktan çıkıp daha soyut bir düzene doğru açılmaya başlar çünkü törenin temel amacından kopma yaşanmıştır. Hareketler ya da sözler doğrudan bir şeye işaret etmemeye başlar. Bir soyut düzlem ve bir dolaylılık ortaya çıkmıştır. Topluca katılımı teşvik eden kolektif bir performans eylemi yerine esrimeye dönük bedensel dışavurumlar görülür. Ya da topluca esrime bu kimlikten diğerlerine bulaştırılacak bir güçle gerçekleşecektir. Toplumsal sorumluluğun içerdiği amaçlı, faydacı ve işleve dönük eylemlilik yerini sağaltım esasına dayalı bir büyü, kendinden geçme ve kehanet dizgesine bırakır. Bu dönemin törenlerinde yer alan ses, melodi, ritim, dans gibi öğelerin korku verici ya da hayranlık uyandırıcı bir yapıda olduğu söylenebilir.

Bu anlamda gerçekte olan bağ koptukça soyutun, anlaşılmaz olanın önemi artar. Gizil yetenek herkese açık kılınamayacağı için tören de özel bir yaratı anına dönüşür. Diğer yandan bu durum üretime yansması anlamında yönetici bir sınıfa olan gereksinmeyi de doğuracak bir gerçektir. Karmaşıklaşan toplum yapısının ihtiyacı olan üretim artışı ya da ekonomik gelişme bu kutsallık ya da törensellikten gelmemeye ve toplum ihtiyaçları somutlaşmaya başladıkça bu kimliğe bir güvensizlik oluşur ve ayrışıklığın toplum dışına atılma ile sonuçlanacağı sürecin ilk zemini oluşur.

Oyuncu sosyal kimliği için bir diğer tarih öncesi miras devlet tipi örgütlenmelerin ve bir yönetici sınıfın olduğu dönemde ortaya çıkan 'toplum dışı kimlik'tir. Bu kimlik, büyüsel gelişimin yarattığı denetimi zor cemaatlerin ve toplumsal yapıda yaşanan gelişmelere koşut ortaya çıkan uzmanlaşmanın belirleyiciliğinde ortaya çıkar ve tarihin farklı dönemlerinde mevcut sistem tarafından dışlanan, kovulan, yersiz-yurtsuzlaştırılan oyuncu kimliklerinin öncül örneklerini oluşturur.

Bu süreç tarihsel dizgede ikinci büyük tarım devrimi (M.Ö.3000) ve sonrasına denk düşer. Demir devrimi olarak da geçen bu süreç, Tunç devrinin sona erdiği ve üretim ilişkilerinde demirin kullanılmaya başlandığı zamanlardır. Saban ve sulama yöntemlerinde yaşanan gelişmeden sonra uzmanlaşmış emeğin zorunluluğu doğar (Faulkner, 2014: 35-36). Tarım devrimi paylaşımcı çete toplumlarının yerine hanehalkları diye adlandırılan küçük grupları yerleştirdikçe üretim mantığı da gelişir.

Kişisel üretim artırma deneyleri artmıştır. Peter Bogucki, **İnsan Toplumunun Kökenleri** isimli çalışmasında bu sürecin bireysel girişkenlik ve becerikliliğe (hünere) yer açmış olabileceğini söyler (2013: 212). Bu dönüşüm uzmanlaşmanın ve zanaatkarlığın toplum içindeki yeri ve önemini de artırmıştır.

Tarım devrimi ile beraber ortaya çıkan planlı düşünce yapısı paranın icadı, yazının bulunuşu gibi gelişmeler ile insan doğa karşısında daha üstün ve hakim hale gelir. Daha fazla mantığa ve sisteme göre hareket etme becerisi geliştirir. Bu durum toplumda yönetimlerin ideoloji ya da stratejilere göre bir yapı inşa etmesi, dinin de belirli simgesel sistemlere sahip olması ve zanaatın kendi sınırlarını çizmesi sürecini getirir. Faulkner şöyle der: “bu düzen, savaş ağaları ile yüce rahiplerden meydana gelen yeni bir toplum katmanını güçlendirdi. Zaman içerisinde bunlardan yönetici sınıf ortaya çıkacaktı” (2014: 34).

Yönetici sınıfın ortaya çıkışı ile kafa emeği ile kol emeği birbirinden ayrılır. İnsanın doğa ile bütünleşik yaşamı devlet tipi yapılarla değişir. Devlet kendini toplumun üzerine çıkarır, toplumdan kopar. Yöneticiler tanrısal güç ve yetki taşımaya başlar (Childe, 2006: 111). Artık toplumlar daha fazla sınıfsal yapılara göre örgütlenmeye başlamışlardır. Uzmanlaşmanın ve zanaatkarlığın gelişimi bu toplumsal katmanlaşmayı belirginleştirmiştir. Toplum dışı kimlik bu süreçte iki farklı etken ile ortaya çıkar: İlki yönetici sınıfın örgütlenme biçiminde yer alamayan ve dışlanan büyücü ya da şamanların toplum dışında konumlanmalarından, ikincisi ise gelişen zanaatkarlığın aile yurdundan kopmayı zorunlu kılan örgütlenme biçiminden kaynaklanır.

Toplum dışına atılan kutsal kimlik ile zanaatkarın toplum dışı görülen kimliği pek çok anlamda yakınlık içeren özellikler taşımaktadır. Oyuncu kimliğinde sürekli kutsanmak ile aşağılanmak arasında değişen denge bu etkileşim vasıtasıyla okunabilir hale gelir.

Büyücü şamanlar devlet tipi yapılarda dini bir sınıf içinde yer alamadıklarında dışlanmış ve toplum dışına itilmişlerdir. Bu sonuca şaman üzerinden örnek verilebilir. İnan'ın belirttiğine göre şamanlık ak ve kara şaman olmak üzere iki farklı yapıya

bölünür. Kara şamanlar kötü ruhlara ulaşabilenlerdir. İnan, ak şamanların toplumun dinsel yapısına uyumlanma sürecinde oluştuğunu ve daha saygıdeğer olduklarını söyler (1986: 83-84). Kara şamanların bu anlamda toplumun daha fazla dışında kaldıkları ve daha tekinsiz görüldükleri söylenebilir. Toplumsal yapıda dini bir konum elde eden ak şamanların aksine hokkabaz, yalancı ve şarlatan olarak görülen ve gerçek ekstaz haline ulaşmaya muvaffak olmadıkları düşünülen şamanlar vardır (1986: 80-81). Yani büyücü özellikleri ile kutsalın topluma hizmet eder hali arasında kopmalar yaşanmaktadır. Dolayısıyla bu kopuş bir toplumdışı konumlanma getirmiş ve kutsal ile toplumdışı, saygı duyulma ile aşağılanma bu kimlikte karmaşık bir özellik göstermeye başlamıştır. Benzer bir yan zanaatkarda da görülür.

Zanaatkarlık demir çağının getirisi bir üretim şeklidir. Artık, eskinin yağmurun yağması ve toprağın ürün vermesi gibi insanın yönetebildiği alanın kısıtlı olduğu yaşam şeklinden, yeraltından emekle çıkarılan ve ateşle yoğrularak işlenen demirin çağına girilmiştir. Bu durum bireyin doğa karşısındaki konumunu ve kimliklenme biçimini de kökten değiştirir. Demirciler bu anlamda şaman ile de oyuncu ile de paralellik kurulan kimlik özellikleri göstermektedirler.

Eliade, demir devriminde “Zanaatkar 'büyüme'yi hızlandırma ve mükemmelleştirme işinde Yeryüzü Ana'nın yerini alır” demektedir. “İnsan, doğayı değiştirme sorumluluğunu üstlenerek zamanın yerini almıştır, (...) çünkü yeraltı rahminin yerini fırın almıştır” (2003: 71-72).

Bu büyük değişim bir maddileşme, gücün yeryüzüne inişi gibi somut bir değişim yaratır. Ama bu değişimi yaratan demirciler toplumdışı olarak da görülür:

“(...) arkaik toplumlarda dökümcüler ve demirciler, şamanların, hekimlerin ve büyücülerin yanı sıra, 'ateşin efendileri' olma gibi bir üne sahiptir. Ama madenin farklı ve çelişkili değerler içeren niteliği -hem kutsal hem de 'şeytani' güçlerle yüklüdür- madencilere ve demircilere geçer: Bunlara hem çok saygı gösterilir hem de onlardan korkulur, toplumun uzağında tutulur, hatta hor görülürler” (Eliade, 2003: 71).

Saygı duyulma ama korku verici olma özellikleri ile demirci ve büyücü-şamanın yakınlığı açıkça görülmektedir. Bu yakınlık kaynaklarda da net olarak ifade

edilmektedir: Örneğin İnan'ın aktardığı şekli ile Yakutlar şaman ile demircinin bir yuvadan olduğunu düşünmektedirler. Demirci ustalarının da ilk dönemlerde sihirbaz olarak görüldükleri düşünülür (İnan, 1986: 84).

Zanaatkar kimliği ile büyücü kimliğinin demir çağında yaşadığı bütünleşme üzerine Eliade'nin şu tespitleri oyuncuya miras kalacak toplumdışı kimlik hakkında nasıl bir süreç geçirildiğini gözler önüne serer:

“Demirci aynı zamanda tanrıların mimarı ve zanaatkarıdır, Baal sarayının yapımını o yönetir ve diğer tanrıların tapınaklarını donatır. Ayrıca bu demirci tanrının müzik ve şarkıyla da ilişkisi vardır; birçok toplumda demirciler ve kazancılar aynı zamanda müzisyen, ozan, şifacı ve büyücüdür. Demek ki farklı kültür düzeylerinde (bu da antikçağın işaretidir) demircilik sanatı, okült teknikler (Şamanizm, büyü, şifa vb) ve şarkı, dans, şiir sanatları arasında yakın bir ilişki var gibidir” (Eliade, 2003: 71).

Antik Yunan'da ilk oyuncuların şiirle bağlantısı düşünüldüğünde dikkat çekici bir kimlik yakınlaşması görülmektedir. Diğer yandan Faulkner, uzmanlaşmanın ekonomik kökenli bir toplumdışı, yersiz-yurtsuz konumlanmayı da zorunlu kıldığından söz eder:

“Uzmanlaşma, emeği aile yurdundan koparıyordu. Tüccarlar, bakır, obsidiyen, lav taşı, süs kabukları ve yarı kıymetli taşlardan oluşan değerli yükleriyle, uzun mesafeler gidiyorlardı. Tarih öncesi dönemin birçok zanaatkarı, tıpkı ataları gibi gezgindi; köyden köye gidip becerilerini satıyordu. Sonuçta, aile, klan ve kabile bağları zayıfladı. Akrabalığa dayalı toplumsal ilişkilere ilaveten artık himayeye ve ticarete dayanan yeni ilişkiler ortaya çıkmıştı” (Faulkner, 2014: 36).

Aile yapısına dayalı klan sisteminden, uzmanlaşmanın da verdiği etki ile uzaklaştıkça toplumsal sorumlulukla ilgili bağ gevşemiştir. Zanaatkarlık bilgisi kendi ilişki biçimlerini doğurmuştur. Himaye ve ticaret tipi insani bağ ve ilişki tipleri toplumdışı kimliğin özellikleri olarak görülebilir.

Görüldüğü gibi toplumdışı kimliğin bu katmanında demircide somutlanan zanaatkarlıkla büyücülük çok yakın bir ilişki içindedir.² Kutsal olan toplumdışının

²Bu bölümde bahsi geçen zanaatkarlık ‘tekhne’ sözcüğü ile de benzerlikler taşımaktadır. Antik Yunan'da sanat ile benzer bir anlamda kullanılan ‘tekhne’ (Soykan, 1997) sözcüğü çalışma içerisinde tercihen

içinde korku verici, hayranlık uyandırıcı ve gizil bir yan taşıyarak sürmektedir. Ama zanaatkarlık insanın 'birey' oluşuna emeğinin gücünü kattığı için bahsi geçen kutsallığın aşkın bir yan değil içkin bir yan taşıdığı ve seküler bir gelişime uygun olduğu görülmelidir. Zanaatkarlıktaki seküler yan, kutsal olanla bağını halka yakınlaşarak ve merkezi yönetimin kutsallık anlayışından uzaklaşarak gevşetmiştir. Thomson, Dionizyak dramaya öncülük eden köyleri dolaşan oyuncu loncalarından söz eder. Kutsal izleri hala ekonomik gereklerin üretimi-verimi artırma temelinden gelmektedir. Ama bu ekonomik köken törensi yapıda görünmez oldukça halk türleri ve tragedyaya öncülük edecek yapılar oluşmuştur (Thomson, 1990: 225-226).

Bu toplumdışı kimlik bir yandan merkezi yönetimden uzak halkın geleneksel törenleri ile bağlantılı dinsel/kutsal/büyüsel yanı hala görünür olan bir 'oyuncu'da somutlandığı gibi diğer yandan askeri aristokrasinin çevresinde daha seküler özellikler gösteren bir 'oyuncu'da da varlığını sürdürmüştür.

İlk yapıya örnek ilk oyuncu olarak da görülen Thespis'in halk eğlenceleri olarak bilinen Dionysos şenliklerinde gösteriler yaptığı dönemde yönetim tarafından algılanma biçimidir. Thespis hem şair hem de yazdığı şeyleri yansılayan kişidir (Nutku, 1995: 23). Horace, Thespis ve oyuncularının (koro) Attika köylerinde oyun arabaları ile dolaştıklarını söylemektedir (Akt. Thomson, 1990: 226). Sadece şarkıdan oluşan Dithyrambos'un içine konuşmalı bölüm ekleyerek yani korodan Hypokrites (açımlayan-yanıtlayan) olarak ayrılarak türe yenilik getirmiştir (Latacz, 2006: 68-69). Thespis'in bu buluşunu 'gereksiz saçmalık' diye reddedenler de olmuştur. Bu noktada toplum yönetimi ve yaşamından kopuk bir halk eğlencesine karşı görüş dile getirilmektedir (Friedell, 1999: 95).

Attika'da M.Ö.534 yılında tragedyaya ödülü almış olan Thespis'in, bu törenler Peisistratos tarafından resmileştirilmeden önce tiranlar tarafından nasıl algılandığı şu örnekte görülebilir: Plutarkhos'un aktardığına göre bir konuşmada Tiran Solon,

kullanılmamıştır. Çünkü oldukça tartışmalı bir kavramdır. Ve çalışma kapsamı içerisinde detaylandırılması zor bir kökene sahiptir. Bu anlamda Sveylana Boym'un **Başka Bir Özgürlük** çalışmasında tekhne ile mania arasındaki yakınlaşma, benzerlik veya farklılıkları incelediği bölüme göz atılabilir (Bkz. Boym, 2016: 67-88).

Thespi's'e "bu kadar kişinin önünde bu kadar çok yalan söylemeye utanmıyor musun?" der. "Bu gibi oyunlara saygı gösterirsek, pek yakında bunları iş hayatında da izleyebiliriz" (Akt. Nutku, 1995: 23).

Kendisi de bir şair olan ve yazdığı ateşli şiirleri ile Atinalıları Salamis'in işgali için ikna etmiş olan tiran Solon'un bu sözleri dönemin oyuncu kimliğine bakışını da ortaya koyar. Friedell, o dönemin siyasi söylem tarzının şiirsel olabileceğini söyler (1999: 94). Thespi's ve korusu şiirini ve bunun törendeki sahnelemesini siyasetin ve dolayısıyla kentdevletin hizmetine sunduğunda kabul edilebilirdir. Ama şiir ve şairi yönetimin kontrolü dışındaki halk eğlenceleri/törenlerinde yer aldığı toplumdışı görülerek aşağılanmaktadır. Yani sorun şiirde değil yönetimin işlevine uygun olmamasındadır. Kimliği belirleyen onunla kurulan işlevsel bağıdır.

Askeri yapı çevresinde oluşan toplumdışı kimlik ise törensel yapı ve zamanlamadan daha bağımsız olan savaşçıların coşku ile doldurulması, inancın (avcı törenlerindeki gibi) körüklenmesi ya da yorgunluğun atılması için performans sergiler.

"Savaş bitince yorgun fakat doymuş savaşçıların içlerinden birinin ya da daha sonra bir halk şairinin zaferlerinin onuruna söylediği bir şiiri bir şarkıyı dinleyince bütün yorgunluklarını unuturlardı. Bu şarkı ve şiirlerin işlevi koral şiirde olduğu gibi eyleme hazırlamak değil, eylemden sonra dinlendirmektir: dolayısıyla da daha az gergin, daha az yoğun, daha az dinsel. Dahası, temaları klan ya da kabilenin kolektif söylenceleri değil bireylerin serüvenleriydi: bu yüzden teknikleri alışıldan daha özgür, yeniliklere daha açıktı" (Thompson, 1990: 80).

Halk törenlerinde ya da askeri gruba hitap eden toplumdışı oyuncu performansını da buna göre şekillendirmek zorunda kalmıştır. Topluluğun/toplumun sorumluluğundan muaf, geçici/dönemsel bir törenin gerçekleştiricisi ya da bir eğlence aracıdır. Ve yeni tekniklerle karşısındaki grubun ilgisini ayakta tutmak zorundadır. Satirik öğeler, cinsellik ve şiddetin ön plana çıkışı, kaba güldürü öğeleri ve gündelik hayatla olan yakınlık bu geçişlerin ürünüdür denilebilir. Askeri yapıya dönük seküler yapılarda eyleme hazırlık değil eylemden sonra dinlenme oluş bir burjuva temeli gibi de okunabilir. Bu durum dolaylı olarak kahramanın hikayesine doğru bir tematik gelişimi de besler. Oyuncunun koral yapıdan tekil yapıya doğru ilerleyişi de bu noktada göz

önüne çıkar. Hareket söze göre çok daha ön plandadır. Beden müstehcen ve eğlence vaat eden bir unsur olarak hem bir teşhir malzemesi hem de kimliğin gizlendiği bir çatıdır. Sözel ve sessel hüner de -şiiirsel kalıpların oluşması anlamında- sıklıkla tekrar edilmeyi gerektiren yapı nedeniyle oyuncu için vazgeçilmez bir unsura bu dönemde girmiş olmalıdır.

Disiplin merkezi bir otoriteden ya da bir üst düşünceden kopukluk nedeniyle oyuncunun hayati zorunluluklarına bağlıdır. Gerçekleştirilen performansta genel ilkelere bağlı kalmak yerine işe yarar formüllerin tekrarı ve zaman içerisinde kalıplaşması sözkonusudur. Kalıp tiplerin, uzun yıllar aynı rolü oynamanın oyuncu açısından izleri görülebilecek bir süreçtir.

1.2. Antik Yunan'da Ortaya Çıkan Kimlikler

Antik Yunan'da 'Ozan' ve 'Profesyonel' olarak iki farklı oyuncu kimliği görülür. 'Ozan Oyuncu' kimliği tarihte toplumsal sorumluluk, kutsallık ve toplumdışılığın en yakın olarak hissedildiği kimliktir. Profesyonel oyuncu ise kutsal ile toplumdışının hızla salındığı bir aralıkta bulunur. İki kimliğin belirleyenlerinin 'rol'e yansımaları oldukça farklıdır.

Ama bu oyuncu kimliklerini anlamak için Antik Yunan tiyatrosunun biçimini ve toplumsal yapı ile iç içe geçmiş işlevini anlamak zorunludur. Bu gelişim belirli bir tarihsel birikimin sonucunda somutlaşmıştır. Antik Yunan toplumu tarihsel sürecin demokrasi anlamında en yetkin uygarlıklarından biridir. Diğer yandan bireyin gelişim sürecinde de önemli bir basamaktır. Batılı anlamda bir oyuncunun ve oyunculuk biçiminin ortaya çıkıp, Antik Yunan'ın dithyrambos korolarından ve korobaşından bağımsızlaşıp sahnede tekil olarak yer almaya başlaması bu sürecin bir getirisiidir. Ama geçmişin pek çok kimlik özelliğinin Antik Yunan'da 'ozan oyuncu' kimliğinde görünür olduğu görülür. Demokrasinin çöküş sürecine koşut olarak da bu kimlik dönüşerek 'profesyonel oyuncu' kimliğini ortaya çıkarmıştır. İlk bahsedilmesi gereken büyüsel

cemaatler yolu ile kutsal ve toplumdışının nasıl Antik Yunan oyuncu kimliğine taşındığı olmalıdır.

Dionysos adına düzenlenen törenlerin yerleşik hale geldiği erken dönem Yunan toplumunda var olan bir gizli cemiyet olan Dionizyak thiasos bu anlamda önemlidir. Dionizyak thiasos geç kabile koşullarında yani devlet modeli örgütlenmenin (polis: kent devleti) ortaya çıkmaya başladığı zamanlarda, totemci klanın yapı ve işlevini sürdüren bir büyü cemiyetidir. Thomson, bu cemiyetin bir erkek rahibin önderliğinde kadınlardan oluştuğunu söyler. Bu dinsel törende Dionysos'un acısının miti yansıtılmaktadır. Totemci klanın gerçekleştirdiği çoğaltma törenlerinde olduğu gibi toprağın bereketini artırmak gibi temelde ekonomik bir işleve sahip olduğu için yalnızca köylüler arasında yaygınlaşıp sürmüştür. Ve zamanla toprağa hükmetmeye başlayan bir aristokrasinin oluşumuyla da, bu duruma karşı çıkan bir köylü sınıfıyla özdeş bir tören haline gelmiştir. Tarım toplumunda meydana gelen gelişme -sulama ve saban- ve cinsiyetler arasında toplumsal yapıda meydana gelen egemenlik değişimi ile giderek kadınlardan çok erkeklerin töreni olmuştur. Zamanla gizliliğe de kaybolmuş ve yaygın bir törene dönüşmüştür (Thomson, 1990: 229-230).

Bu büyüsel cemiyetin törenleri zamanla kalıp öykülemeler ortaya çıkarmıştır. Bu öykülemeler de zamanla mitleri yaratmıştır. Mit, törenin kolektif ifade biçimidir. Thiasos yok olduğunda kalıplaşmış dramatik işlev varlığını sürdürmeye devam eder. Thomson bu cemiyetlerin nasıl oyuncu kökeni yarattığı konusunda şu saptamayı yapar: “Mistikler toplumu, oyunları gizli iç anlamını yitirmiş, fakat hâlâ nasılsa yaşamı yenileyen bir giz özelliğini bir dereceye kadar koruyan bir aktörler loncası haline gelir” (Thomson, 1990: 130).

Gizli bir cemiyet olarak 'thiasos' işlevini kaybettiğinde, kalıplaşmış mitik anlatının oluşturduğu dramatik çatı halk arasında sevilen bir tür olarak sürmüştür. Yani bağımsız gelişimi olan bir yapı ortaya çıkmıştır. Bu yapı artık izleyenler ve eyleyenlerin ikiye ayrıldığı bir gösteri biçimini alır. Ve bir yorumcuya gereksinim oluşur.

“Buna göre, bu tören, sözcüğün tam anlamıyla, bir drama olunca, yani erginlenmiş olanların erginlenmemişler karşısında oynadığı bir yansılama

töreni haline gelince, bir yorumcuya gereksinme ortaya çıktı. Eleutherai loncasının bir seyirci kalabalığı önünde koral bir dans yaptığını varsayalım. Dans, Eleuther'in kızlarının Dionysos tarafından çılgına döndürüldükten sonra başıboş dolaşmalarını simgeleyecek biçimde tasarlanmıştır. Dansı yapanlar bunu anlar, fakat seyirciler anlamaz. Bunun için de başlangıçta önder öne çıkar ve açık bir dille «Ben Dionysos'um, bunlar da Eleuther'in kızları, çılgına çevirdim onları» der. Bunu yaparken öncü zaten bir yorumcudur ve bir oyuncu olma yolundadır" (Thomson, 1990: 215-216).

Bu cemiyetler oyuncu gelişimi için uygun bir ortam yarattığı kadar onun toplumdışı ve kutsal (rahip-büyücü) kimliğinin yanyana konumlanmasının da önemli mekanlarından birine dönüşmüştür.

Thiasos, oyuncu kimliğine etkileri bakımından pek çok açıdan önemlidir. Konuya biraz daha netlik kazandırmak için başka bir açıdan daha thiasos'a bakmak yerinde olacaktır. Thomson, büyücü rahiplerin özelliklerinin ozan oyuncuya nasıl yansıdığını bazı sözcüklerin etimolojisini takip ederek de çözümlemiştir. Yunanca'da 'oyuncu'ya karşılık olarak kullanılan sözcük, 'hypokrites'tir: 'yorumlayan' ya da 'yanıt veren' anlamlarına gelmektedir. Thomson bu noktada neden iki anlamın yanyana geldiğini sorgular. 'Hypokrionomai' sözcüğü 'bir düşü ya da belirtiyi yorumlamak' ya da benzeri bir ifadeyle 'bir düşü ya da belirti hakkında bir soruyu yanıtlamak' anlamına gelmektedir. Yanıtlama ve yorumlama büyücü rahiplerin kendilerine rüyalar ya da belirtilerle ilgili danışıldığında kullandıkları iki yetki alanıdır. Yani belirtiyi, rüyayı yorumlamakta soruya bir yanıt üretmektedirler. Bu da sözcüğün, dönemin büyücü-rahibinin işlevini tanımlayan bir dinsel tören terimi olarak ortaya çıktığını göstermektedir. Nitekim Thomson, Platon'un da bu sözcük üzerine yaptığı yorumlara değinir. Sözcük ilk anlam olarak 'gaipten haberlerin, düşlerin ve belirtilerin yorumlayıcısı' demektir. Ama 'hypokrinomai' sözcüğü Homeros Yunancasında çok yaygın bir kullanıma sahip değildir. Bu nedenle bağlantıya Thomson başka bir açıdan yaklaşır. Attika dilinde 'hypokrinomai' 'oynama'³ fiiline karşılık gelmektedir. Yine Attika dilinde Hypokritos sözcüğünün karşılığı ise 'eylem'dir. Sözcük bir şekilde Antik

³ Bu bağlantıda görülen büyücü-rahibin etimolojik araştırmada 'oynama' ile kesişen yanları, 'şaman' kelimesinin etimolojisinde Kırgızlar, Yakutlarda 'oyun' anlamına gelmesi ile ilginç bir benzerlik oluşturur. Türk mitolojisinde 'şaman' anlamına denk gelen 'kam' sözcüğünün de kahin anlamına geldiği bilinmektedir (İnan, 1986: 72,74).

Yunan'da yorumlayan, yanıt veren kişi olarak oyuncuyu işaret etmeye başlamıştır. Yorumlayıcı sözcüğünün Attika dilindeki karşılığı ise hemeneus'tur. İoncası exegetes'tir. Bu sözcük önder anlamında da kullanılmaktadır: bir rahiplik ünvanıdır, aynı zamanda da simgesel törende 'söylenen ve yapılan şeylerin yorumlayıcısı'dır. Aristoteles'in dithyrambos'un öncüsü, açıcısı anlamında kullandığı bir sözcük vardır: exarchon. Exarchon, dithyrambos korosunun dans ve şarkısının şair-önderidir. Kullanım Dionizyak thiasos'un tanrı rahibinden gelmektedir. Ve exegetes ile exarchon eşanlamlıdır. Yani gizli bir büyü cemiyeti olan thiasos'un büyücü-rahibinin bir düşü ya da gaipten gelen sesi yorumlama ve yanıt üretme özelliği, dithyrambos'un şair-önderine doğru bir evrim geçirmiştir. Bu özetle bakıldığında hypokrites ile exarchon'un aynı anlamı taşıdıkları görülmektedir (Thomson, 1990: 214-215). Gizli cemiyetin toplumdışılığı da kutsallığı da bu yapılarla beraber Antik Yunan oyuncusuna miras kalmıştır. Thespis'in de ilk 'ozan oyuncu' olarak bu kimlik özelliklerini taşıdığı söylenebilir. Toplumsal sorumluluğu ise oyuncu kimliğine Antik Yunan'ın kent kültürü yükleyecektir.

1.2.1. 'Ozan Oyuncu' Kimliği: Toplumsal Sorumluluk, Kutsallık ve Toplumdışılığın Keskin Yakınlaşması

"(...) tragedya, sahnede oynanmadan da ödevini tıpkı epos gibi yapabilir. Çünkü tragedya yalnızca metniyle etkide bulunabilir" (Aristoteles, 1987: 85).

Antik Yunan'da 'oyuncu' kimliğinin en önemli belirleyeni Atina demokrasisinin halka ulaşabilmek için tragedyayı bir işlevsellikle değerlendirme ve yurttaşını bu araç vasıtasıyla eğitme ve yönetme isteğidir. 'Oyuncu' da 'uygun' bir sosyal kimlikle donatılarak denetime tabi bir hale gelmeli, eğitici ve öğretici bir amaçla törenlerde görev almalıdır.

Daha önce Thespis örneğinde görüldüğü gibi, ozan-oyuncu 'yalan'dan arınmak için şair-politikacılar gibi toplumsal yapıya hizmet etmelidir. Şiirleri ve bunların

sahnelenmeleri ile kentdevletin denetim mekanizmaları içerisinde kalmalı ve doğru amaçlara hizmet edecek şekilde çalışmalıdır. Denetimin ilk basamağı 'metnin' egemenliğinin kurulmasıdır. Aristoteles, tragedya ile ilgili başta alıntılanan sözünde bir gerçekliği ortaya koyar. Antik Yunan'da oyuncu aslında metnin bir hizmetkarı olarak var olmuştur. Çünkü metin bir 'ödev'e adanmıştır. 'Oyuncu' toplumsal sorumluluğun, yurttaş bilincinin yüceltilmesi adına bu metnin hizmetinde çalışmalıdır.

Antik Yunan toplumu karakteristik özelliklerini M.Ö.534 ile 410 yılları arasında sürdürdüğü altın çağında kazanmıştır. 'Ozan oyuncu' kimliği de bu süreç içinde ortaya çıkar. M.Ö.510-506 yılları arasında Antik Yunan'da tiranlıktan demokrasiye geçilmiştir. Bu demokrasi zamanla güç kaybetse de yaklaşık iki yüz yıl varlığını sürdürür (Faulkner, 2014: 64). Friedell, **Antik Yunan Kültür Tarihi** isimli çalışmasında Yunan ulusunun beşinci yüzyılda yoğunluk ve hız bakımından tarihte eşi görülmemiş bir gelişme gösterdiğine dikkat çeker. Özellikle beşinci yüzyılın yarısına gelindiğinde Atina ve çevresinde nüfus yüz bini aşmıştır (1999: 181). Ama yine de demokrasi biçimi aslında egemen ailelerin oluşturduğu bir çeşit oligarşidir. 'İnsan hakları' ya da kadın-erkek eşitliğinden söz edilemez (1999: 198-199). Genel olarak Atina demokrasisinin yurttaş haklarının eşitliği, yasa önünde eşitlik ilkesine dayandığı söylenir ama ekonomik eşitlik ilkesi söz konusu değildir. Daha önceki dönemlerde oluşan aristokrat sınıfın/tiranların egemenliğine son verilmiş olması, ticaretin hızla gelişmesi bu çelişkinin gizli kalmasını sağlayabilmektedir. Köle emeği konusunda da toplumda bir bilinç olduğunu söylemek zordur (Thomson, 1990: 244-245). Bu toplumda demokrasi evrensel toplumsal bir sınıfın değil özgül bir yurttaş kitlesinin siyasi ifadesidir. Ama yine de çoğulculuğa dayanan yapısı ile döneminde tüm yunan kentdevletlerine de sıçramış olan bir yönetim biçimidir. Bu dönemde eğitim ve kültürün kitlelere yaygınlığı arttıkça pek çok anlamda yaratıcı, yeni gelişme yaşanmıştır (Faulkner, 2014: 65-66).

Banu Kılan Paksoy, **Antik Yunan'da Tragedya ve Siyaset** adlı çalışmasında Eski Yunan'ın siyasetin beşiği olarak kabul edildiğinden söz eder. Eski Yunan'da nasıl ki siyasal düşüncüyü felsefeden soyutlamak mümkün değilse tragedyayı da dönemin

siyasi düşüncesinden ayırmak mümkün değildir (2011: 7). Tragedya kentdevlet tarafından sahneye konulan resmi bir biçimdir (Vernant ve Naquet, 2012: 254). Salt bir sanat biçimi değil, kentdevletin hukuksal ve siyasal organları yanında yer alan bir toplumsal kurumdur (2012: 27).

Atina'da M.Ö.6.yüzyılın ortasına kadar tiranlar hüküm sürerken halk arasında çok popüler olan Dionysos törenleri yönetici sınıfların dikkatini çekmiştir. Demokrasi öncesi tiranlarından Peisistratos (M.Ö. 600?-527) bu halk törenlerinin ve bunların içinde yer alan dithyrambos şiiri, satirik gösteriler gibi türlerin gücünü görmüş ve kent kültürünün gelişimi için onları yerelleştirmenin yollarını aramıştır. Peisistratos, reformları ile toplumsal yapıda farklılıklar ve önemli gelişmeler yaratmıştır. Demokrasinin tarih sahnesinde belirişi onun yarattığı toplumsal ortamın üzerinde şekillenmiştir. 'Ozan oyuncu' onun döneminde ilk kez dikkat çekici hale gelmiştir. Aristokrasinin kalıntısı tiranlıklara ve ayrıcalıklı sınıflara son vermek için dinsel törenlere ve polis yönetim kültürüne yenilikler getirmiştir. Bunların en önemlilerinden biri halkın törenleri ve eğlencesi olarak varlığını sürdüren Dionysos törenlerini resmi hale getirmektir (Friedell, 1999: 106; Thomson, 1990: 180).

Demokrasinin kuruluşu ve Perslere karşı kazanılan büyük zafer ise Yunan uygarlığının sıçrama tahtası olmuştur. Bu süreçte halk için popüler ve eğlenceli bir tür olan tragedya da daha merkezi bir konuma gelir. O artık kentdevletin didaktik bir araçtır. Ve "şairin özgün görevi de insanların eğitmeni olmaktır" (Bonnard, 2016: 14).

Dionysos Şenlikleri resmi törene dönüştürüldüğünde katılım da toplumsal yaşamın olmazsa olmaz bir parçası haline gelir. Tragedya hala dinsel bir boyut taşımaktadır. Sosyal ve politik alanlardan bağımsız olmayan bu yapı 'kolektif bir gösteri', bir 'dini şenlik' havası taşımaktadır (Vernant ve Naquet, 2012: 255). Bürger'in de belirttiği gibi dinsel bir sanat olarak kült nesnesi işlevi görmeye devam etmektedir (Bürger, 2010: 101). Ama Dionysos şenlikleri halkın törensel alışkanlıklarının sonucudur ve doğayla bağlantılı dini özelliklere daha yakındır. Tragedya bu anlamda Antik Yunan toplumunda yepyeni bir işleve kavuşmuştur: "(...) halk dini ile devlet dini

arasında bir ilişki oluşturmakta ve devlet dininin halk dinini ıslahı ile sonuçlanmaktadır” (Tuna, 2000: 134).

Yani dinsel özellikler kentdevletin yapısına koşut 'ödev'leri ifade eder hale getirilmiştir. Mitler dithyrambos, şiir ve tragedya ile toplumsal yapının anlatılarına dönüşmüştür. Ekonomik köken artık görünmez olmuş mistik yan ise sadece dinsel ya da büyüsel bir anlatı olmanın ötesine taşınmış, toplumsal yararlılığın bir parçası olmuştur. Antik Yunan dünyasının aristokrasiye değer veren filozoflarınca da salık verilen değerler, erdemli, ahlaklı ve ölçülü olmak, tragedyanın konusu ve 'ozan oyuncu'nun da iletmesi gereken didaktik görevi olmuştur.

Tragedyanın ve Dionysos törenlerinin bu derece önemsenmesinin sebebi yeni yönetimin insanlara aşılama çalıştığı yurttaş bilincidir. Özellikle M.Ö.7. ve 6.yüzyıllarda Antik Yunan dünyasında bilen, düşünen insan (homo sciens) ortaya çıkmıştır. Geçmişin döngüsel zaman anlayışı kısmen devam etmekle beraber çizgisel zaman anlayışına, yani bir ilerleme mantığına da geçiş başlamıştır. Bu dönemin insanı doğadan kopmaya başlamıştır. Ben ile ben olmayan ayırımından bahsedilebilmektedir. Artık bir kimlik sahibidir. Ama hala modern anlamda bireyselleşmemiştir. Kimliğini toplumun bütünlüğünden alır. O 'yunan'dır, diğerleri ise barbar (Soykan, 2014: 12).

Dolayısıyla iyi bir yunan yurttaşı olmak için çabalamalı, bu amaçla da önce kendini tanımalıdır. 'Kendini tanı' ilkesi “(...) Hristiyanlığın eşiğine dek tüm antik felsefesi boyunca yol almış(...)”tır (Foucault, 2015: 13). Foucault, 'kendilik kaygısı' olarak ifade ettiği bu dönemin ünlü 'kendini tanı' (gnōthi seauton) ilkesinin araştırmasını da yürüttüğü **Öznenin Yorumbilgisi**'nde Alkibiades metninin özü olarak şunları görür:

“(...) bireyin başkaları üzerinde siyasi iktidar uygulama isteği 'kendile ilgilenmeyi' gerektirir ve bu istek bu ilgiden çıkarsanır. İnsan eğer kendisiyle ilgilenmiyorsa, başkalarını yönetemez, başkalarını iyi yönetemez, ayrıcalıklarını başkaları üzerinde siyasi eyleme, rasyonel eyleme dönüştüremez. Kendilik kaygısı: işte nosyonun ayrıcalık ile siyasi eylem arasında ortaya çıkışı” (Foucault, 2015: 35).

Antik Yunan'da kendile ilgilenme sadece felsefecilere yönelik bir talimat değildir. Bu önerme Yunan kültürünün eski bir hükmüdür. Aslında felsefi değil,

çalışmamaya dayanan bir temelden gelir. Bir ayrıcalık, siyasi, ekonomik ve toplumsal bir ayrıcalıkla ilişkili bir ilkedir (Foucault, 2015: 30-31). Diğer yandan çağımızdaki gibi bencillik ya da kendine dönüklük gibi negatif bir imaja sahip değildir, sıkı bir ahlaki yapıya dayanan pozitif bir ilke olarak bilinmektedir (2015: 17). Toplumsal yapı iyi bir yurttaş yaratmak istemektedir. Bu iyi yurttaş da sıkı ahlaki yapıya dayanan bir 'kendini tanı' ilkesi çerçevesinde kurulmaya çalışılmaktadır. 'Ozan oyuncu' tam da bu noktada göreve çağırılmaktadır. Tragedya insanların kendilerini tanımlarını sağlayacak önemli bir araçtır. Latacz, Zimmermann'dan yola çıkarak şu bölümü aktarır:

“Tragedya, bir toplumun, model halinde kendini yansıtmayı ve irdemesinin büyük denemesiydi. Tragedya, site toplumunun her üyesini kişisel olarak ve doğrudan ilgilendiren, her toplum üyesinin, içinde kendini bulduğu, onunla özdeşleşebildiği bir şeydi; katarsis, salt bireysel bir yaşantı değildi, aynı zamanda toplumun da arınmasıydı. Tragedya, toplumun temel sorunlarını ortaya atar ve tartıştırdı. Tek kişinin sorunsalı, tragedya yoluyla toplumun kişisel üstü sorunsalının içinde yerini bulurdu. Böylece tragedya, politik bir kendini inceleme, kimlik bulma, fikir yaratma ve vizyoner gelecek planlaması için olanak ve şanstı” (Akt. Latacz, 2006: 372).

'Ozan oyuncu' bu anlamda bir maskenin ardında, toplumun kendini görmesi ya da gördüğü şeyden ders çıkarması için bir karakteri ve olayı sunmaktadır. Metnin 'ödevi' ve şiiri etkiyi yaratmaktadır. 'Ozan oyuncu' eski işlevini bu noktada devreye sokmaktadır. Kökeninden gelen esrime işlevini katharsis kavramı ile kent kültürü için yararlı bir sağaltıcı amaca yönlendirir. Yani hala esrimeye dönük, coşkusal bir yanı vardır. Ama bu daha çok sözel yapının, hitabetin emrine verilmiş bedensel olarak nispeten daha kontrollü bir yapıdır. Aristoteles'in Poetika'sında yer alan büyük ve abartılı oynamaya eleştiriler (1987: 84) bedensel taşkınlığın kontrol altına alınması ile ilgili bir öğüttür. Bu öğüt dönemin en ilgi çekici sanatlarından ve oyuncu ilkelerinden olan hitabet sanatının öne çıkarılmasına yöneliktir. 'Kendini tanı' ilkesine paralel olarak beden kontrol edilmesi ahlaki bir amaçtır.

“Hareketsizlik, beden kalıbı, olabildiğince hareketsiz bedenin heykelsiliği çok önemlidir. Ahlâkın bir teminatı olarak çok önemlidir. Ayrıca, jestlerin, hatibin jestlerinin, ikna etmek isteyen jestlerinin, çok kesin bir dil oluşturacak jestlerin azami bir semantik değer kazanması için de çok önemlidir. Bu dilin çok kesin ve etkili olabilmesi için, anlamı taşıması için, bedenin kendisinin de, olağan durumda ve konuşmazken, tamamen hareketsiz, düz ve

heykel gibi olması gerekir. Dolayısıyla, sürekli kıpırdayan ve münasebetsiz hareketler yapanların kötü ahlâki ve entelektüel niteliği hakkında bir yığın metin bulursunuz” (Foucault, 2015: 289-290).

Bu öğütler genel olarak hitabet sanatını kapsasa da, tragedyanın eski taşkın alışkanlıklardan uzaklaştırılmaya çalışılması ile de paraleldir. Çünkü Foucault'ya göre Antik görüşte özne-nesne ilişkisi merkezli bir bakış vardır. Kendinin malzemesi bedendir, bedenle ilgilenmek gerekir. Bedenle beden ilgilenemez. Dolayısıyla özne ruhtur. Ruh bedenden faydalanır (2015: 51-52). Yani beden ruhun nesnesi haline geldiği anda biçimlendirilmesi gereken bir dışsallaşma yaşar. Ruhun kurtuluşu açısından araçsallaşır. Bu anlamda kathartik olan da onu arındırma üzerine kuruludur. Bedensel abartı dışlanır. 'Ozan'ın yeniden toplumsal sorumluluk yüklenmiş kimliği bu abartının karşısında yer almalıdır. O tıpkı ilk çağların sorumlu lider/atakişisi gibi davranmalıdır. Bu nedenle yine tıpkı ilk başlıkta ele alınan atakişi/lider gibi yaş oyuncu kimliğinin önemli bir özelliği olarak görülür. Oyuncuların yaşları yine onların tecrübe, bilgi ve becerileri ile eşdeğerdir. Aristoteles, tragedyanın yaşlı oyuncuların daha genç oyuncuları değerlendirdiği bir sanat olduğunu söyler (1987: 84). Hareketleri, kendinden geçmesi amaca hizmet etmelidir. Diğer yandan ozanın alışılmış görevinin yaratacağı coşkunluk ile ulaşılması gereken katharsis olduğu düşünüldüğünde günümüz anlamında oldukça 'yüksek' bir duygu ve ses düzeyinde olduğu düşünülebilir. Zaten komedy ve satirik oyunlar toplum dışı kimliğin halk önünde varlığını ve özelliklerini sürdürdüğü, bir nevi coşkunun açığa vurulabileceği, türler olarak törenlerde yer almaktadırlar.

Metnin 'ödev'ini iletme için oyuncu -tıpkı politikacı gibi- hitabet yeteneğini kullanmalı ve etki yaratmalıdır. Konuşma becerisi (retorik) ve ses hüneryi oyuncunun en önemli aracı olarak görülür. İyi bir oyuncu olmak için Demosthenes “sesin parlak, belleğin mükemmel” olması gerekir der (Akt. Cole, Chinoy ve Kirish, 1997: 21). Sahnede olduğu gibi toplumun genelinde konuşma becerisi önemli bir güç olarak görülmektedir. Konuşma eğitiminin verildiği pek çok okul açılmıştır. Atina'da politikacılar aktörlerden konuşma dersi alırlar, bazı oyuncular da politikaya atılmışlardır (Paksoy, 2011: 75-77). Antik Yunan dünyasının sese verdiği önem toplum önünde konuşma konusunda teşvik edici kent kültüründen kaynaklanmaktadır.

Bu süreçte törenlerin içinde yer alan, eğitimin aracı olan oyunların disiplini de 'ozan oyuncu'nun sorumluluğuna verilmiştir. Bu noktada kimliği belirleyen yönetim şöyle prosedürler geliştirir: Atina'da koro üyeleri profesyonel değildir. Her yurttaşın görevi ve hakkıdır (Fischer-Lichte, 2019: 110). Yarışmadan bir kaç gün önce tragedya yazarının (ilk süreçte aynı zamanda 'ozan oyuncu') oyunun, koro ve oyuncuların sunumunu yaptığı bilinmektedir. Bu durum Antik Yunan'da oyuncunun konumunun netleşmesi açısından önemlidir. Maske ve kostümle sahnede görünmez olacak olan kişiler tanıtılmaktadır (Latacz, 2006: 33-34). Törenlerden beş gün sonra ise halka açık bir toplantı ile prosedürün doğru uygulanıp uygulanmadığı konuşulmaktadır (Fischer-Lichte, 2019: 106-107). 'Ozan oyuncu' sadece tragedyanın yazarı ve oyuncusu değil aynı zamanda çağdaş anlamda ifade edilirse ekibin yönetmenidir. Diğerlerinin çalıştırılması ve tanıtılmasının sorumluluğu da onun üzerindedir. Yani 'Ozan oyuncu'nun törenlerin yapısındaki sorumluluğu ve işlevi, aynı zamanda oyuncu olarak yer almak zorunda olduğu yapının önemi onu “artistik bir disiplin”e girmeye zorlamıştır (Thomson, 1990: 227).

Artistik disiplin toplumsal zorunluluğun sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Ama tüm bu özellikler 'ozan oyuncu'nun geçmişinden kalan özellikleri ile paralel Antik Yunan tragedyasının etkisini yaratabilmektedir. Çünkü bin yıllara dayanan kimliğe içkinleşmiş özelliklerin tümünden silinebilmesi söz konusu değildir. Daha önce de söylendiği gibi törenler hala dini özellik göstermektedirler. Bu dini özellikler de Dionysos törenlerinin kentdevlet mekanizmasına dahil edildiği ilk zamanlarda eskinin izlerini daha net taşıdığı söylenebilir. Şairler toplumsal sorumluluk taşıyıcılar da esinlenmeleri hala aynı tanrısal yanlarına bağlı görülmektedir. Bu konu hakkında Tuna'nın aktardığına göre Sokrates'in gözlemi şöyledir:

“Bütün iyi epik şairler sanat yoluyla değil, ilahi bir esin aldıkları ya da cinlere uğradıkları için güzel şiirler yazabilirler. İyi lirik şairler için de aynı şey. Şarkılarını bestelerken, dans eden Korybantlar'dan daha akıllı başında değillerdir. Ritme ve uyuma girer girmez, çılgın durumdayken derelerden sütle bal çeken Bakkhalar gibi onlar da çıldırırlar ve cinlere uğrarlar... Şairler tanrıların sözcülerinden başka bir şey değillerdir, o anda hangi tanrı varsa o girmiştir içlerine” (Akt. Tuna, 2000: 139).

Öte yandan Sokrates'in halk önü konuşmalarının da histerik yanından söz edilir. Göz yaşartıcı bir coşku yaratmaktadır (Thomson, 1990: 428). Yani hitabet sanatının kendisinde hala büyüsel törenlerin vecd/trans hallerine benzer bir kendinden geçme vardır. Platon'un diyaloglarından birinde bir şairin tavrına yönelik şöyle bir bölüm vardır: “Acınası bir şey anlatırken gözlerim yaşlarla dolar; korkunç ya da garip bir şey anlatırken saçlarım diken diken olur, kalbim hızla çarpar... Ne zaman platformdan aşağıya dinleyicilere baksam, onları gözlerinde vahşi bir bakış, duydukları şeylerden şaşkına dönmüş ağırlarken görürüm” (1990: 435).

Bu örnekler şairlerin köken kimliklerinin yine törenleri yöneten ya da yönlendiren eski öncüllere doğru uzandığını göstermektedir. Thomson da bu bağa dikkat çeker: “Şair bir zamanlar, (...), koronun önderiydi, stanza’ları doğaçtan söyler ve nakaratlara eşlik ederdi. Bu da, başlangıçta tanrıyı canlandıran, ayinleri yöneten rahipti demeye geliyor” (1990: 202). Bir tarafı ile kutsal iken diğer yandan toplumdışı büyücü yanı da varlığını sürdürmektedir. Örneğin tragedyadaki epodos sözcüğü şarkı sonrası anlamını taşır ama büyü ya da efsun anlamında da kullanılır. Bu büyü iyileştirmek için yakınmak, ağıt yakmak ya da *lanetlemek için okunan dua* gibi yan anlamlar da içerir (Tuna, 2000: 134). Antik Yunan toplumuna entegre edilen ‘ozan oyuncu’da üç kimlik özelliğinin iç içe geçtiği görülmektedir. Ama toplumsal sorumluluk temelinde bir ‘değer’ ve statü elde edilmiştir.

Bu açıdan ‘rol’de maske kullanımı önemlidir. Kendilik kültürü, toplum ya da kent kültürü için ‘kendini tanıma’yı ve bu sayede geliştirmeyi salık verdiği için öncelikle maske bir anonimlik unsuru olarak önem taşır. Söz bilge bir şairin kaleminden dökülmüştür ve artık daha kapsayıcı bir toplumsal söylem olarak maskenin ardından dile getirilir. Maske toplumdışı oyuncunun saklandığı bir örtü olmaktan çıkarılmıştır. Kişileri temel özellikleri ile simgeler ve temsil edilmelerini, onların özellikleri vasıtasıyla ders çıkarılabilmesini sağlar. Oyuncu için de farklı rolleri özdeşliğe gerek kalmadan yansılayabilme fırsatı verdiği gibi, eski esrik kökeninden çıkabilmek için bir yabancılaştırma unsuru görevi de görebilmektedir. Vernant ve Naquet’e göre maske, ritüel tragedyaya bağlantısını vurgular. Ama doğası ve işlevi gereği dinsel kılık

değiştirmeden farklı görülür. Bir hayvan kılığını girme amacıyla kullanılmaz, insani bir dönüşümdür. Toplumsallığı simgeleyen koronun karşısında bireyselliği vurgular. Ama buradaki bireysellik, maske takanı psikolojik bir özne, bireysel bir 'kişi' haline getirmez (2012: 16).

'Rol'de maske kullanımı simgeselliği yanında erkeklere kadın, tanrı gibi diğer rolleri oynama amacı için de işlevsel bir araç haline gelmiştir. Vernant ve Naquet bu araçsallaşmayı şöyle özetler: “Kılık değiştirerek ve maske takarak ruh istilası/cinlenme hallerini veya çeşitli hilkat garibeliklerini yansıtmayı amaçlayan dinsel zorunlulukları değil, temsilin gereklerine yanıt vermektedir” (2012: 251).

Ama maske kullanımının özünde hala mistik büyüsel bir köken sürüp gider. Uzun çağlar boyunca silinmeyecek bir bütünleşmedir bu: Örneğin Dionysos Eski Yunan panteonunda maskeli tanrı olarak bilinir (Vernant ve Naquet, 2012: 260). Antik Yunan'da oyuncunun maskeyi yüzüne takmasına 'extasy' yani Yunanca karşılığı ile ekstasis denilmektedir. Oğuz Arıcı bu noktadan bakıldığında oyunculuğun kökeninin bir kendinden geçiş tanrısı olan Dionysos'a bağlanmasının da tesadüf olmadığını söyler. Oyuncu bir tanrının maskesini takarak onu varlığa getirmektedir. “Bu açıdan bakıldığında oyunculuğun 'varolanların varlığı nedendir?' sorusunu soran Yunanlılar'da ortaya çıkması da bu açıdan tesadüf değildir” der (2014: 26). Grekçede maske anlamında kullanılan prosopon kelimesi yüz, çehre, sima, figür, görünüm, tiyatro maskesi, maske, bir tiyatro oyununda rol kahraman, karakter, kişi anlamına gelmektedir (Demiriş, 2014: 30).

'Ozan oyuncu' olarak ifade edilen kimliğin toplumdışı ve kutsal kimliklerin özelliklerinin ehlileştirilip kentdevletin hizmetine sunulması ve aldığı sorumlulukla oldukça 'değer' gördüğü bir süreç yaşamıştır. Toplumsal 'rol'ü tiyatronun toplumsal yapının en önemli araçlarından biri oluşu nedeniyle çok önemli görülmüştür. Ama bu rol şair kimliğinin tanrısal kökeninden gelen güçten kaynaklanmaktadır. Şairler oyunlarda yer almamaya başladıkça ve tragedya erken dönem törensel yapısını demokrasinin çöküş sürecine paralel olarak kaybettikçe oyuncu değerini kaybetmeye

başlar. Toplumsal 'rol'ü de profesyonellik arttıkça sadece bir icracı olmaya doğru dönüşmüştür.

1.2.2. 'Profesyonel Oyuncu' Kimliği

Tragedya kentdevlet demokrasisinin politik amaçları ile paralel kuvvetlenmiş, popüler olmuş ve demokrasi zayıfladıkça da eski kolektif önemini kaybetmeye başlamıştır. Tragedyayı yazıp oynayarak önemli bir işlevi yerine getiren 'ozan oyuncu' da bu çöküş sürecinde yerini profesyonel oyunculara bırakmıştır. Oyuncu kimliğinden toplumsal sorumluluğun çekilmesi olarak da görülebilecek bu değişim ile oyuncu daha fazla hüner odaklı, popüler ama değersiz hale gelmiştir.

'Ozan oyuncu' kimliği sayesinde toplumsal değeri artmış olan 'oyuncu' bir süre daha onun kimliğinin yarattığı etki ile önemsenmeye devam etmiştir. Bu süreç henüz demokrasinin toplumsal yapıdan silinmediği bir dönemde yaşanır. Bu sonuca M.Ö.449 yılında şairler gibi oyunculara (sadece başroldekilere) da ödül verilmeye başlanmasından varılabilir (Brockett, 2000: 34)). Yeni kimliğin kazandığı popülerlik, dönemin en önemli bilgi kaynaklarından olan vazolar üzerinden de okunabilir. Vazoların ressamı M.Ö. 430 yılından sonra oyunculara da yer vermeye başlarlar (Csapo, 2010: 12-13).

Artan ekonomik gücü ve hakimiyeti nedeniyle sürekli savaş tehdidi altında olan Yunan uygarlığı Peloponnesos Savaşı ve sonrasında gelen yenilgi ile eski gücünü yitirmeye başlamıştır. Dolayısıyla da demokrasi ile yükselen oyunlar kültürü yani tragedya önemini yitirmeye başlar. Kent devletlerinin çöküşünün kapsayıcı bir siyasal yaşamı ve dolayısıyla egemen sınıfların bozulmasını getirdiği söylenmektedir. Bu durum da özel yaşama giderek artan bir değeri ve bir kendine dönüş hareketini getirmiştir (Foucault, 2007: 371).

Tragedya artık kolektif bir toplum ürünü, bir tartışma alanı olma özelliğini kaybetmiş ve ilgi sahneye koyma ustalığı ve oyunculuk hünerlerine kaymıştır.

Thomson'ın ifadeleri ile söylersek, Aiskhylos'un kolektivizminden Euripides'in bireyciliğine doğru bir değişim yaşanmaya başlamıştır (1990: 424). Dinsel-politik görev, toplumsal tartışma alanı olarak tiyatro düşüncesi yerini kurgusal dünya ve eğlence anlayışı olarak tiyatroya bırakır. Oyuncu artık yanıt veren/yorumlayan değil daha çok icracı olmaya başlar. Bireysel hüner ön plana çıkmıştır.

“Tragedya böylece bir zamanlar sahip olduğu - birey için olsun, toplum için olsun - bağlayıcılığını yitirdi. Hem bireyin, hem toplumun yaşamından çıkarılabilir oldu. Artık yaşamın bir devamı değildi. Artık tiyatroya gitmek, kendi yaşamına gitmek değil, bir başka dünyaya gitmek haline geldi. Yaşam ve tiyatro, birbirinden ayrı iki alan oldu. Giderek tiyatro, artan oranda, eğlencelik, değişiklik, kafa dağıtma, en iyi olasılıkla da sanat zevki'nden ibaret kalmaya başladı. Böylece M.Ö. 4. yy'da, bugün bildiğimiz tiyatro başladı: Özerk sanat alanı olarak tiyatro - başka türlü, başka tarzda etkili ama son tahlilde hep "bu, 'salt' tiyatrodur" kaydıyla dıştalanmış bir alan” (Latacz, 2006: 372).

Latacz'ın iddia ettiği gibi özerk sanat alanı fikrinin ilk izlerine bu süreçte rastlanabilir. M.Ö.4.yüzyılda ortaya çıkan bu yeni yöneliş sanatsal virtüöziteyi ve eğlenceyi ön plana çıkarır. Hellen tragedyasına giden süreç başlar. Antik Yunan'ın kültürel doruğunda gelişen ve özellikleri belirginleşen tragedya artık “uygulanabilen bir kalıp, kullanılır bir kap” haline gelir (Latacz, 2006: 373-375). Tragedyanın toplumsallık merkezinde üretimi, yani 'bütünlüklü bir üst düşüncenin' yitirilişi tekil öğelerin önem kazanması sonucunu doğurur:

“Dil, retorik bir perfeksiyon halinde kendine hayranlığa yönelir; müzik, müziksel perfeksiyon peşindedir: (...) Oyunculuk sanatı, perfeksiyona yönelir ve "starlar geçidi"nin antik bir biçimine dönüşür; karakter psikolojisi, perfeksiyona yönelir ve oyun içinde karakter çalışması numaralarına dönüşür, hepsini kavrayan bütünsel ilişkinin işlev bağlantısı yok olur” (Latacz, 2006: 373).

Bu süreç belki de oyuncunun toplumsal sorumluluklarından (bilge-bilici-kutsal) azade olması ile karakter boyutlarının geliştirilmesini getirir. Aiskhylos tarafından sahneye çıkarılan ilk profesyonel oyuncu olarak bilinen Cleander'in karakter yorumuna giderek rolü dramatize etmede ustalaşmış olduğu söylenmektedir. Sophokles kendi oyunlarında oynamayı bırakan ilk yazardır. Ve onunla beraber geleneğin değiştiği ve M.Ö.449 yılında oyuncu ve yazarın tamamen ayrılmış olduğu iddia edilir (Brockett,

2000: 35) Bu süreçle beraber insan doğasının araştırılması oyuncunun görevi olmuştur. Sophokles'in oyuncularından karakterlerini yorumlamalarını, maske ve konuşma üzerinde karakterin detaylarını ortaya çıkarmak için çalışma yapmalarını istediği bilinmektedir (Nutku, 1995: 23-24). Sophokles'ten Euripides'e felsefi derinlik iyice azalmış, gündeliklik ve bireysel karakter derinliği önemsiz olmuştur (Brockett, 2000: 30-31).

Sophokles'in sesinin yetersizliği nedeniyle oyunculuğu bıraktığı söylenir (Nutku, 1995: 24). Bu ilginç anekdot oyuncu için 'ses' kullanımının önemine vurgu yapar. Profesyonel oyuncu kimliğinin performansında da kuşkusuz ilk beklentiyi yine bu vazgeçilmez 'ses', 'konuşma' hüneri oluşturmaktadır.

Toplumsal sorumluluğun getirdiği değer ortadan kalktığında kutsal ile toplumdışı arasında salınan eski kimlik özellikleri yeniden oyuncuda belirmeye başlamıştır. Bir asker olan Aiskhylos'un ya da yazarlıktaki başarısı sonrası bir savaşta komutanlık yapacak konuma getirilen Sophokles'in aksine M.Ö. 4.yüzyılda oyuncular askerlik hizmetinden muaftırlar. Çünkü onlara kutsanmış gözüyle bakılmaktadır (Thomson, 1990: 436).

Hünere dayalı yapının getirdiği popülerlik ile oyuncu sayısı artar. Toplumsal dönüşüm ve profesyonelleşme ile artan oyuncu sayısı örgütlenme zorunluluğunu da beraberinde getirmiştir. İlk oyuncu derneği kurulur: Dionysos Sanatçıları. Bu derneğin adı M.Ö. 277'de bir kararnamede geçmektedir. Dernek başkanının bir rahip olarak görülmesi (Brockett, 2000: 50-51) eski kimlik özelliklerinin yeniden baskın hale geldiğini ortaya koyar.

Oyuncular artık hüner konusunda bir baskı ile karşı karşıyadırlar. Mesleklerini sürdürebilmek için hünerlerinin gelişmesi, çeşitlenmesi zorunluluğu doğar. Profesyonel olarak oyunculuğu sürdürebilmek bir çeşit zanaatçı rekabetini içermeye başlar. Profesyonel oyuncu kimliğinde hünere verilen değer artsa da oyunlara verilen önem azaldıkça oyuncunun ciddiye alınma derecesi ve toplumsal yapıdaki 'rol'ü de azalır.

Çünkü toplumun eğitmeni olma sorumlulukları kalmamıştır. Bu süreçte tragedya önemini kaybetmiş ve komedyaya daha fazla ilgi toplayan tür haline gelmiştir.

Metnin 'ödev'inden güç alan felsefi yapısının yerine, komedyanın Friedell'in benzetmesi ile günümüz karikatür kültürüne karşılık gelecek yapısına daha fazla yer verilmeye başlanmıştır. Dramatik yapıya bağlılık, karakter derinliği ya da şiir oyuncu için gittikçe önemsizleşir. Hareket, şarkı ve dans becerileri ağır basar. Üslupta şiirsel dolaylılığın yerini hakarete varan sert bir dil alır. Gündelik kişi ve konular oyuncunun malzemesi olur (Friedell, 1999: 252-253). Orta komedyaya ve yeni komedyaya geçiş Yunan dünyasının kültürünün de son bulmasına paraleldir. Rol'lerin tamamen iki boyutlu tiplerle dönüşmesi ve politik sivri dilin tamamen son bulması da bu süreçte yaşanır. Sahne aşkın bir gerçeğe doğru bir performans olmaktan çıkmış sokağın, gündelikliğin prototipine dönüşmüştür (1999: 281). Bu süreçte oyuncunun giderek daha fazla hizmetkarlaştığı, hayatını sadece oyunculuk ile sürdürmek zorunluluğunun getirdiği baskının onu politik alandan uzaklaştırdığı gözlemlenebilir. Çünkü artık oyuncu devlet yönetimleri tarafından ona atanan üst bir düşüncenin hizmetinde değildir. Tiyatro daha çok bir eğlence aracı, bir kitle sanatına dönüşür. Oyuncu için sabit tiplerle performansın da bir garantisi haline gelmeye başlamıştır.

Bunun sonucu olarak maske, kostüm ve aksesuarda standardizasyon gidilir. Oyunlar yazarlarından çok seyirciyi eğlendiren oyuncularla ile hatırlanmaya başlanmıştır (Paksoy, 2011: 193).

Demokrasinin dağılması sonrası tiranlık ve imparatorluk yönetimleri potansiyel olarak var olan oyuncu gücünü başka şekillerde değerlendirmeye başlar. Törenlere ve tragedyaya bütünleşik Yunan oyuncusu bağımsızlaşır ve hünerini sergileyebileceği her ortamda var olabilir hal alır. Örneğin İskender hükümdarlığı döneminde Yunan dünyasının 3000 tane oyuncusunun bir araya geldiği bir zafer şenliği düzenlemiştir. Toplum yararı için sahneye çıkan oyuncunun yerini hizmetli oyuncunun almaya başladığının bir işaretidir bu. Oyunlar Dionysos şenlikleri dışında hükümdarların kendilerini tanrı yerine koydukları bir dünyada da sergilenmeye başlarlar (Brockett, 2000: 50). Oyuncular da tanrısal sözün temsilcisi sayılan kutsal kimliklerinden

uzaklaşıp, yöneticilerin buyruğunda birer hizmetkara dönüşürler. Bu dönüşümde toplumsal değerler dönüşümünün de önemli yeri vardır.

1.3. Roma'da 'Köle Oyuncu' Kimliği: Toplumdışının Doruğu, Popülerliğin Şafağı

Roma'da oyuncu kimliği ilginç bir özellik göstermektedir. Oyuncu genel olarak köle statüsünde olmasına rağmen kültürel politikaların kimliklerin geçişkenliğine müsait yapısı oyuncu kimliğini de belirlemekte ve onun Roma'nın gösteriş ve rekabet ilişkisine dayanan toplum yapısında fırsatları değerlendirerek başka kimlik özellikleri kazanabilmesinin yolunu açık tutmaktadır.

Çok geniş bir coğrafyaya hükmeden, felsefeden uzak, pratik sorunlarla uğraşan Roma dünyasında, tiyatro ve oyuncu hızla eski önemi ve değerini yitirmiştir. Daha önce ortaya konulmuş olan kutsallığın toplumdışılık ile dirsek teması ise Roma'da neredeyse kopmuş ve oyuncu tehlikeli, ürkütücü ya da ahlaksız görülerek, toplumdışı yan genel bir kanı olarak oyuncu kimliğinde belirginleşmiştir. Bu duruma çok tezat bir şekilde de toplum içerisinde farklı bir işlevle varlığı hiç de azalmamış aksine büyük bir çeşitlilik ve görünürlükle sürmüştür. Oldukça şaşalı bir gösteri anlayışına dayanan Roma kültüründe bu görünürlük zaman zaman statü anlamında, zaman zaman popülerlik anlamında oyuncunun kimlik değiştirmesine olanak sağlamıştır. Bu süreç tarihsel olarak önce Yunan uygarlığının dağıldığı M.Ö.200'lerde başlayıp, Hristiyan düşüncesinin ve kültürünün Roma dünyasını yönlendirmeye başladığı M.S.400'lere kadar devam etmiştir.

Yayılmacı bir politika izleyen ve savaşçı bir toplum olan Roma uygarlığı merkezi yönetimi kuvvetlendirmek için yerel iktidar ya da oluşumları ortadan kaldırmadan faydacı bir toplum yapısı inşa eder. Küçük yönetimler düzenli vergi alınan, ordu ihtiyaçlarını karşılayan birer araç haline getirilirler. Tümünden bir merkezilik söz konusu değildir (Foucault, 2007: 372). Yani Roma'da toplumun tümüne yayılmış bir

kültürel dünya değil de merkezi yönetimin ve soylu sınıfın bulunduğu bölgelerin kültüründen söz etmek mümkündür.

Büyük bir imparatorluk olmasına rağmen kamu otoritesi güçlenmemekte, Antik Yunan dünyasında olduğu gibi artık insanlar belirgin bir kültürün egemen olduğu bir siyasal ve toplumsal çerçeve içinde yaşamamaktadırlar. İnsanlar birbiriyle daha az bütünleşmekte ve daha fazla kendilerine bağımlı hale gelmektedirler. Bu etki ile Roma felsefesi de daha fazla kişisel tutum kuralları aramaya başlamış, yaşam daha fazla kişiye dönük hale gelmiştir. Kişisel çıkarın, kendine dönüklüğün egemen olduğu bir gelişim izlenir. Foucault kendi ile ilgilenmenin Helen-Roma düşüncesinde neredeyse kültürel bir fenomen haline gelecek kadar yaygınlaştığını söyler. Roma'da kendini amaçsallaştırmak önemli bir ahlaki tutuma dönüşmüştür (2015: 12, 178, 338). Bu etki bir yandan merkezi otorite tarafından dayatılan genel bir kimlik fikrini parçalar diğer yandan rekabet ve çıkar ilişkisi üzerinden oldukça belirsiz ve kaygan bir kimlikler dünyası yaratır. Kölelerin özgürlüklerini kazanabilmelerini de içeren bir fırsatlar dünyasıdır söz konusu olan. Bu rekabet ilişkisinde en önemli araçlardan biri de gösteriştir.

Bu süreç ile Antik Yunan'da ruhu ilgilendiren bir ilke olarak görülen 'kendini tanı' öğütünün getirdiği 'kendilik kaygısı' Roma'da bedenle ilgilenme halini alır (Foucault, 2015: 87-91).

“(...) İmparatorluk dönemi başlangıcında yaşamış Stoacı filozof der ki bedenin egzersizlerde, hatta, der, söz konusu olan felsefe pratiği olduğunda bile, ihmal edilmemesi gerekir. Çünkü, der, bedenin matah bir şey olmadığı veya, her halükârda, bir aletten öte bir şey olmadığı doğru olsa da bu, yaşamın eylemlerine hizmet etmek için erdemler tarafından kullanılması gereken bir alettir. Faal olmak için erdem bedenden geçmelidir. Dolayısıyla, insanın bedeniyle ilgilenmesi gerekir ve askesis (asetiklik) bedeni de içine almalıdır” (Foucault, 2015: 358).

Antik Yunan'da 'ruh'un aleti olan beden Roma'da daha fazla bir amaç haline gelir. Güzellik, yakışıklılık, beden ölçüleri kişiye konum kazandırabilir olur. Diğer yandan bedensel teşhiri de artıran bir durumdur bu.

Yani Roma'da bedene, dış görünüşe, biçimsel olana dönük bir anlayış vardır. Bu dışsallığa önem veren düşünce sistemi toplumsal yapıda tiyatronun genel konumunu da belirlemiştir. Roma İmparatorluğu M.Ö.146'da Yunanistan'ı ele geçirmiştir. Köklü Yunan sanatı Roma dünyasında önemli bir etki sahibi olur. Roma dünyası Yunan'ların özel eğitmenliğinden faydalanır. Antik Yunan'ın toplum tragedyası, dinsel törenlerde ilk dönemlerde biçim olarak varlığını sürdürse de geçen zaman içinde dönüşür ve yeni bir Roma Tiyatrosu ortaya çıkar. Bunun nedeni olarak Brockett şu tespiti yapar: “Romalılar, Yunanlılar için o denli karakteristik olan felsefe merakından hemen hemen tümüyle yoksundular. Pratik insanlar olarak çoğunlukla kuramsal sorulara karşı ilgisizdirler” (2000: 61). Öyle ki Roma Tiyatrosu'nun ruhu ABD televizyon programları ile kıyaslanmıştır. Bugün gösteri dünyasının öğeleri olarak kabul edilen ve içeriği boşaltılmış pek çok unsur o dönemin Roma'sının da eğlence anlayışının Etrüsk etkisinden devraldığı parçalarıdır: akrobasi, eğitilmiş hayvanlar, hokkabazlar, atletik yarışmalar, müzik, dans, taşlama, kısa farşlar vb. (2000: 59). Roma'da tiyatronun dinsel festivallerle ilişkisi Antik Yunan'da olduğu gibi devam etmektedir. Ama tören sayısı çeşitlenmiştir. Artık sadece doğa ile ilişkili bir zamansallık ve döngüsellik anlayışı ile değil, kültürel olarak belirlenmiş zamanlarda ve işlevlerle de törenler düzenlenir: savaş sonrası alınan zaferi kutlamak için, yeni bir yapının açılışı ya da önemli bir toplumsal figürün ölümü için düzenlenen törenlere de rastlanır olmuştur. Tiyatronun da yer aldığı törenlerin sayısı giderek artar. Ve imparatorluk büyüdükçe tiyatro yeni eğlence anlayışları ile daha fazla yan yana gelir, daha fazla melezlenir ve çeşitlenir.

İşgalci ve eğlenceye düşkün bir toplumda tiyatro vakit öldürme sanatı haline gelmiştir. Gösteriler daha savurganca ve uzun sürelerde çalışılır. Çıplaklık, cinsellik, şiddet ve kan dökücülüğü, her türlü heyecan verici eğlence biçimi tercih edilir olmuştur. Ama tüm sıradanlaşma ve yozlaşmasının yanında bilinen şudur: “(...) Roma'da tiyatro öteki herhangi bir kültürde olduğundan çok daha fazla gelişmiş, çeşitlenmiş ve yaygınlık kazanmıştır” (Brockett, 2000: 62-63). Oyuncu için hünerin içte, 'gizil' bir güçte yattığı erken dönemin 'kutsal'ı neredeyse tamamen silinmiş artık 'dışsal' bir hünerler bütünü, gözün görebildiği, bedenin yapabildiği olarak 'oyuncu'yu daha fazla tanımlamaya başlamıştır. Bu noktada kesin bir kopuştan söz edilemez ama derinliğe

değil yüzeye ait bir hüner algısı performansı belirler olmuştur. Bu nedenle zamanla yazılı metinlere ilgi geriler ve Mimus ve pantomimus gibi doğaçlama ya da harekete dayalı pek çok tür ortaya çıkar:

“Dramatik parçalara ilave olarak mim toplulukları trapez ve ip cambazlığı, alev püskürtme, kılıç yutma, toplanla, hançerle ve diğler nesnelerle hokkabazlık yapma, sırıkla yürüme (bazen dramatik parçalarda da gösteriler yapan) hayvan terbiyeciliğı, şarkı söyleme (bazen operaya yaklaşan biçimde) dans etme ve daha birçokları gibi eğlence dışı etkinliklerden de geniş bir program sunarlardı. Seyircilerin yeni ve olağanüstü olana gösterdikleri sürekli istek mim oyuncularının sunduğı programların aşırı derecede kapsamlı olmasını doğurmuştur” (Brockett, 2000: 68).

Gösterişli, tehlikeli olan her şey Roma toplumunun genelinde olduğı gibi tiyatroda da dikkat çekici olabilmekte ve değler görebilmektedir. Çünkü Foucault'un McMuller'den aktardığına göre Roma toplumu son derece kamusal bir özellik göstermektedir. Sınıfsal kopukluğun çok net olduğı bir yapıdadır. Zengin azınlık ile yoksulların oluşturduğı grup arasında bir uçurum vardır (Akt. Foucault, 2007: 374). Bu hiyerarşik kopukluk yaşamın örgütlenmesinde de gösteriş ile karşılığını bulmaktadır. Gösteriş kimliğın ortaya konulmasının bir yoludur. Roma toplumunda “(...) kişı, bedensel davranış, giyim ve konut, cömertlik ve gösteriş davranışları, harcama tutumları vb. alanında yer alan bir gösterge ve işaretler kümesi aracılığıyla kendisini statüsüne olabildiğince uygun kılmaya çalışır” (Foucault, 2007: 375). Diğler yandan da özellikle politik yaşamın örgütlenme biçiminin yarattığı rekabet toplumun hemen her katmanında görülmekte, statü sahibi olmak bir Roma ahlakı olarak dikkat çekmektedir. Ama bu statü oyunları tanrısal olarak verili görölmez; toplumsal yapının bir verili kimliğidir (2007: 375). Seneca'nın sözleri bu anlamda değışkenliğı/değışebilirliğı çok net ifade eder:

"Günden güne kötüye gitmeyen, hiçbir şeyle engellenmeyen bir şey aramalıyız. Nedir bu? Dürüst, büyük, iyi bir ruh! Buna insan bedeninde oturan bir tanrıdan başka ne denebilir? Bu ruh Romalı bir şövalyenin bedenine inebildiğı gibi, bir azatlının, bir kölenin bedenine de düşebilir. Romalı şövalye, azatlı ya da köle nedir? İnsan gururunun ya da haksızlığın yarattığı adlar. Küçücük bir evden göğle uçabilir insan, yeter ki ayağı kalksın (...)" (Akt. Foucault, 2007: 375).

Toplumsal yapı kimliklerin geçişkenliğine izin vermektedir. Antik Yunan'da olduğu gibi tüm insanları saran bir sorumluluk olan kent kültürünün yerine daha fazla kişiselliğe dönük bir kültür ortaya çıkmıştır. Bu yapı içinde farklı kimliklere geçebilmek için toplumsal sistemin rekabet, gösteriş ilişkilerinde başarılı olmak gerekmektedir. Yunan dünyasının ahlaki zemini kişinin kendi üzerindeki gücü ile başkaları üzerinde sıkı bir etki yaratabileceği inancına dayanmakta idi. Roma'da ise bu bağ daha belirsiz hale gelmiştir. Kişinin, becerisi, görevi ve yapmakla yükümlü olduğu şey arasındaki ilişkiler tanımlanması zor bir hale gelmiştir. Toplumsal sorumluluğun yarattığı bir erdem fikrinden farklı, kişisel itibara dönük bir erdem fikri gelişmiştir.

Oyuncu kimliğinin, köleleştirilmiş olmasına rağmen Roma'da popülerleşerek statü kazanabilmesi geçişkenliğe müsait olan bu toplumsal yapıdan kaynaklanır. Oyuncu bedensel güzelliğiyle, yeteneğiyle ya da icrasının gösterişli, tehlikeli ya da dikkat çekici oluşu ile kendini daha değerli hale getirebilmektedir. Örneğin Brockett yakışıklılığı ve atletikliğiyle ünlenen ya da yıldız olarak görülüp servet elde eden ve hatta soyluluğa yükselen oyunculardan söz eder (2000: 77-79). Bedenini ya da hünerlerini gösterişli bir şekilde sergileyen oyuncu daha fazla değer görebilmekte, hatta statüsünü değiştirebilmektedir. Dışsal güzellik yanında bedensel sınır zorlamayı da içine alan bir özellik görülür. Akrobasi, ateş yutma, hayati tehlikeyi göze alan denemeler 'oyuncu'nun performansının bir parçası haline gelmeye başlar. 'Söz' önceki dönemlere göre daha ikinci plana düşmüştür. Hitabet hala önemsenmekte ama hitabetin de dışsal biçimindeki coşkunluk ya da sesin estetik değeri dikkate alınmakta, 'sözün' içeriği değer görmemektedir.

Köle oyuncular, efendileri onları yetenekli olarak gördükleri anda eğitim almaya hak kazanırlar. Ve başka yöneticilere kiralanmaya başlarlar. Köle oyuncu üzerinden sağlanan gelir yönetici ve efendi arasında paylaşılmaktadır. Köle oyuncu ise sabit bir ücret almakta, bazen de seyirciler tarafından ödüllendirilmektedir. Özgürlüklerini kazanabilmek için başarıları zorunlu bir koşuldur. Doğuştan özgür olan bir oyuncuya sadece Roma'nın geç dönemlerinde rastlandığı söylenmektedir. İlk dönemlerde özgür yurttaş kavramı ile oyuncu kimliği yanyana anılmamaktadır.

Oyuncuların oynaması yanında, dans edebilmesi, şarkı söyleyebilmesi, el, ayak ve kafa açılarının kontrolü konusunda bilgili olması beklenir. Ve karakterinin özelliklerini verebilecek bir sese sahip olmalıdırlar. Diğer yandan çeşitli kurallarla da sarmalanmışlardır. Uyulması gereken katı hareket kuralları vardır (Dinkgrafe, 2001: 11).

“Çağdaş olgulara bakıldığında birçok Romalı oyuncunun başa aç vermesi, bacakları, elleri kullanma ve her duygu ve durum türüne uygun entonasyonlar üzerinde yoğun teknik eğitim aldığı anlaşıyor. Tiyatroların bazıları 14.000 kişi alacak kadar büyük olduğundan oyuncuların tavırları ve hareketleri olasılıkla bir hayli büyütülmüştü” (Brockett, 2000: 78).

Kurallı biçimlerde oyuncular erkektir, maske takarlar ve en az ikişer rol alırlardı. Tragedyada konuşma tarzı yavaş, görkemli ve söylevci, komedyada hızlı ve gündelikti. Roller şarkı dans ve hitabette yetkin olmayı gerektirirdi. Oyuncular çoğunlukla bir dram türünde ustalaşmıştır. İstisnalar vardır (Brockett, 2000: 78). Kurallı dram türleri ilgi çekmez oldukça Roma halkının sık eğlence anlayışına hitap edecek cinsellik, şiddet, kaba güldürü, bedensel hüner ve taşkınlıklar oyuncunun da kaçınılmazca hedefleri olur.

M.Ö.1.yüzyılda dev tiyatro yapılarında, eğlenmeye aç coşku içindeki insanları memnun etmek adına, doldurulmuş kostümler, kalın yüksek tabanlı sandaletler, saçlarının üzerinde başlık, abartılı ifadeli maskelerle oyuncular sözün, iletinin geri planda kaldığı daha çok coşku vermesi ve kalabalığın etkilenmesi gereken bir gelişimin unsuruna dönüşürler. Görünümler, bozulmuş kalıp nitelikler kazanmaya başlamıştır (Brockett, 2000: 53).

Kalabalık kitlelerce beğenilmek o derece önplana çıkar ki, oyunlarda alkışçıların tutulduğu, seyirci ve memurlara rüşvet verildiği ile ilgili kayıtlar vardır. Seyirci oldukça refleksiv davranmaktadır. Övgüsünü de sövgüsünü de sunmakta çok hızlıdır (Brockett, 2000: 70-71). Beğenilmek ilk amaç haline gelir. Oyuncuların bugünkü söylemle 'fan' kitleleri oluşur.

Bu süreçte tiyatronun eğlendirme özelliğinden ve popülerliğinden destek almak isteyen imparatorlar pantomim oyuncularını edinirler (Brockett, 2000: 69). Pantomim, tragedyanın Antik Yunan'da yüksek duyguları ifade etmesine benzer şekilde daha soylu bir anlatıma sahip görülür. Sözsüzdür ve görkemli bir anlatımı vardır. Bu nedenle uzun süre İmparatorların eğlence anlayışına daha yakın görülmüştür. Egemen anlayışa yaklaşmak sözün etkisinden uzaklaşmış, dansa yakın bir tür olan Pantomimus'la mümkündür.

Bu popülerlik dönemde oyuncu sayısının da artmasını sağlamıştır. M.S.43'de oyuncu derneklerinin sayısı oldukça artmıştır. Bu dernekler şenliklerde yer almak için kimi kuralları oluştururlar. Profesyonel anlaşmalar öne çıkar. Şenliklerde yer alan tiyatro bölümleri için sulh yargıçlarının oyuncu topluluklarının başkanları ile anlaşma imzaladığı bilinir. Hypocrites sözü yerini, 'sanatçı', 'dionysos sanatçısı'na bırakmıştır. "Bir rolü oynamak, bir kişiyi canlandırmak çekinmeden ifade edilir hale gelmiştir. Oyunculuk söylev çekmekten ve konuşma yeteneğinden fazlası haline gelir" (Nutku, 1995: 26-27; Brockett, 2000: 70).

Ama tüm bu gelişmelere rağmen Roma'da oyuncu kimliğinin toplumsal konumu çok tartışmalı ve tutarsızdır. Kurallı dram ve mim oyuncularını arasında saygınlık farkı olduğu söylenir. Ama ünlü oyuncu Roscius çok zengin ve saygın olarak hatırlanır (Brockett, 2000: 77). Bu durum oyuncu kimliğinin tiyatronun genel işlevi ile ters orantılı oluşu düşüncesinden hareketle açıklanabilir. Tiyatro, Roma'da politik ya da felsefi önemini kaybetmiş sadece işlevsel bir yapıya bürünmüştür. Yani toplumsal yapıdaki 'rol'ü Antik Yunan'a göre oldukça azalmıştır. Sadece bir eğlence aracı haline gelmesi metnin önemini azalttıkça oyuncunun bedeni daha fazla ön plana çıkmıştır. Yani mimetik işlev azaldıkça oyuncunun bedensel mevcudiyeti ve bu mevcudiyetin öğeleri dikkat çeker olmuştur. Bedene bu kadar önem veren bir toplumda oyuncu da bu dışsallıkları ile değer görebilir hale gelmiştir. Ama statülerin düşüklüğü bir 'olağanüstülük' ya da 'yenilik' barındırmadığı sürece oyuncunun değerli görülmesine imkan vermemektedir. Bu nedenle de oyuncu sürekli olarak bir hüner sergileme zorunluluğundadır.

Kimlik geçişkenliğinin oyuncu için ilginç ve tartışmalı öğelerinden biri de Roma'da maskenin işlevi ve kullanımında görülmektedir. Antik Yunan'da sahnelemelerde var olan maske, Roma'da ilk dönemlerde yoktur. İlerleyen dönemlerde işlev kazanmaya başlar. Maske'nin latince karşılığı Persona'dır. Plautus, M.Ö.2.yüzyılda persona kelimesini kılık değiştirme olarak kullanmıştır. Ayrıca üstlenilen rol anlamına da gelir. Gramerci Diomedes (M.S.4.yüzyıl) maskenin M.Ö.1.yüzyılda yaşamış, oyuncu Roscius'un bir yeniliği olduğunu söylemektedir. Roscius'un şaşılığını gizlemek için maskeyi icat ettiği söylenir. Ayrıca maske, Latince metinlerde 'bireyin dünyada üstlendiği rol' ve 'bireyin kendine özgü yapısı', 'bireyi başkalarından ayıran temel belirti, karakter' anlamında kullanılmıştır (Demiriş, 2014: 30-33). Antik Yunan'da metne dayalı tiyatro biçiminde totemci animist anlayışın yansıması olarak karakteri simgeleyen maske kullanımının latinceye yansımaları bu örneklerde görülmektedir. Maskenin Latince karşılığı olan Persona kelimesinin etimolojik kökeni konusunda en dikkat çekici bağlantılardan biri de etrüs kökeninden gelir: Persu kelimesi etrüs dilinde ölülerin ruhlarının yeraltı dünyası tanrısının ya da bir daimon'un cisimleşmiş şeklinin adıdır (2014: 35). Yani maske takanın mistik bir ruhu, tanrıyı ya da tekinsiz bir gücü vücuda getirmesini sağlamaktadır.

Ama Roscius'un kullanımından anlaşıldığına göre maskenin bu mistik işlevi ve dinsel yanı Roma'da kaybolmuş ya da azalmış ve maske daha işlevsel bir araç haline gelmiştir. Yine bir karakteri simgeleyebilmektedir ama bu kez vücuda getirme anlamında değil daha tiyatral anlamda bir sunuş nesnesi olmuştur.

Oyuncu kimliğinin hala toplumdışlıkla bir tutuluyor olması nedeniyle maske oyuncunun kişisel kimliğini gizleyebilmektedir. Örneğin; "Roma'da fabula attelana oyuncularını ilk komedi oyuncularını gibi köleler ya da sonradan azat edilmiş köleler olmayıp iyi ailelerden gelen kişilerdi ve oyunlar sırasında kullandıkları maskeler oyuncuların toplumdaki bu ayrıcalıklı konumları sebebiyle bir dokunulmazlık sağlama ve gerçek kimliğini gizleme işlevi görürdü" (Demiriş, 2014: 30). Bu örnek diğer bir açıdan daha bakılarak maskenin oyuncu kimliği açısından işlevini netleştirebilir. Brockett mimlere düşkünlük arttıkça maske kullanımının azaldığını söylemektedir

(2000: 77-79). Belli ki 'oyuncu' popülerleştikçe gerçek kimliğini gizlemekten kaçınabilmekte, kendi siması ile aracısız bir şekilde izleyici ile buluşmak istemektedir.

Bu anlamda maske takmak 18.yüzyılda soyluların sahneye çıkması sürecinde görülen sahne ismi alma, mahlas gibi takma isimle ilgili değişimin de ilk örneği olarak okunabilir. Altta var olanın üstünü örtme becerisi maskeyi başlı başına bir ifade aracı olarak performansa dahil etmiştir. Mistik kökeni hala görünür olmakla birlikte pek çok şeyi araçsallaştıran Roma toplumunda maske de araçsallaşmıştır. Maske sadece taşıdığı öz ve ruh için kullanılmaz, özgün benliği saklama, başka bir rol kişisine dönüşme, karakter anlamlarına da gelir.

Wiles'a göre Roma'da maske ölü birini hayatta simgeler. Cenaze törenlerinde ölenlerin maskelerinin giyilmesini de bu duruma örnek olarak verir. Hatta bazı cenaze törenlerinde ölen kişi ile aynı fizikte birinin (bazı zamanlarda profesyonel bir oyuncunun) ölenin hareketlerini çalışarak maske ile törende yer aldığını da belirtir. Diğer kişiler de ölenin ve atalarının maskelerini takarak tam bir soy ağacı sahnesi ortaya koymaktadırlar. Roma toplumunda soylu olmak öldüğünde bir maskeye sahip olma hakkı olmak anlamına da gelmektedir (Akt. Dinkgrafe, 2001: 12) Bu örnek oyuncu için maske takmanın gerçek kimliğini gizleme niyetinin dışında bir nedenden daha kaynaklanıyor olabileceğini ortaya koyar. Aslında maske oyuncunun kendini farklı bir kimlikte görmesini sağlayan bir güçtür de. Ölüyü hayatta simgeleyebildiği gibi oyuncuyu da başka bir toplumsal konumda simgeleyebilir. Oyuncunun toplumsal konumunun, kimliğinin tutarsız dokusuna karşı maske onu garanti altına alan bir araç olarak okunabilir. Kendini güvene alabildiği anda çıkarabileceği bir kimliktir. Antik Yunan'da oyuncu kimliğinin değer görmesini sağlayan metnin koruyuculuğunun işlevini Roma'da maske almıştır.

Tiyatro, Roma'da, Antik Yunan etkisine dayanan ilk dönemlerinden dağılmasına kadar olan süreçte hızla değerini ve toplumsal yapıdaki işlevini yitirmiştir. Oyuncu ise bu süreçte köle olarak görülmüş ama toplumsal yaşama tutunma çabasının getirdiği baskı nedeniyle de pek çok farklı hünerin icrasına dayalı bir özellik kazanmıştır. Metnin önemini kaybetmesi oyuncuyu bedensel mevcudiyeti ile üretim

yapmaya, onu sunmaya, sınamaya mecbur bırakmıştır. Roma toplumunda politik olanın felsefe ile olan bağı koptuğu için hitabette de konuşmanın içeriği değil ses ve coşku ön plana çıkmıştır. Oyuncu için toplumdışının doruğu olan Roma dönemi popülerliğin şafağını getirmiştir. Kutsalın özellikle günümüzde 'popülerlik'le yakın temasının nedeni Roma'nın bu sürecinde izlenebilir.

Aslında Roma'da toplumdışı olarak görülebilecek oyuncu kimliği toplumun içinde, hatta ortasındadır ve bu hali ile ilgi çekicidir. Ama öte yandan bu bıçak sırtı konumu onun işinin değerinin de sürekli tartışmalı bir zeminde kalmasına neden olmuştur.

1.4. Ortaçağda Ortaya Çıkan Kimlikler

Roma İmparatorluğu'nun 4.yüzyılda hristiyanlığı tanınması ve resmi din olarak hristiyanlığa geçişi hellenistik yapının; Roma kültürü ve pagan geleneklerinin köklü değişimini de başlatmıştır. Roma çağında 'oyuncu kimliği' her ne kadar değer anlamında Yunan mirasının üzerine çok fazla dönüşüm geçirse de yasaklamalar ya da iktidar baskısını çok fazla yaşamamıştır. Bu nedenle de oldukça yaygınlaşmış ve daha önce de söylendiği gibi çeşitlenmiştir.

Hristiyan düşüncesinin yapılanması, toplumdan pagan geleneklerin silinmesi ve yeni dinin kurallarının halk tarafından da kabullenilmesi için zorlu bir dönüşüm süreci başlatır. Bu noktada tiyatronun o zamanki türleri ve oyuncunun toplum içindeki kimliği hedef tahtasında yer alacaktır. Kimlikler, sınıflar, eğlence anlayışı ve toplumsal örgütlenmenin yapısı yeniden tanımlanmaya başlanır. Oyuncular ve dönemin gösteri türleri kısıtlanması, yasaklanması ya da ıslah edilmesi gereken şeyler olarak görülürler. Diğer yandan halkın yoğun ilgi ve sevgisi değişen yönetim için müdahaleleri kısıtlı hale getirmektedir.

Hristiyanlığın yükselişi oyuncu kimliği açısından da majör etkiler yaratacak kimi değişikliklere neden olur. Oyuncular, Roma Tiyatrosu'nun taşkın özelliklerinin

yarattığı etki ile pagan kökenli, dinsiz, utanmaz ve ahlaksız görüldükleri için çeşitli kısıtlamalara ve yasaklamalara maruz kalırlar. Zamanla dine kabulleri için çeşitli şartlar öne sürülecek ya da ehlileştirilemeyenler ağır cezalara çarptırılıp aforoz edileceklerdir (And, 1962: 98).

Bu noktada 'oyuncu kimliği' nin Ortaçağ'daki durumunu iki farklı süreçte incelemek ve değerlendirmek yararlı olacaktır. İlk süreç 10.yüzyıla kadar varlığı net olarak görülen pagan geleneğini büyük ölçüde sürdüren Mimius ve Pantomimus oyuncularının kimlik analizi ve bunun yeni ruhban sınıfa etkileri, ikinci süreç ise 9.yüzyılda başlayan kilise tiyatrosu ve rahiplerin bünyesinde somutlaştığı görülen yeni bir oyuncu kimliğinin ortaya çıkış ve gelişimidir.

1.4.1. 'Yersiz-Yurtsuz Oyuncu' Kimliği: Toplumdışının Sürgünü

Pagan geleneğinin engellenmeye, kısıtlanmaya çalışıldığı ilk süreç aslında, yeni bir kimlik ve kendilik anlayışının kabul gördüğü hristiyan ahlakı ve kültürünün toplum içerisindeki belirleyiciliği ile başlar.

I.Konstantin (M.S.272-337) ile hristiyanlığa karşı toplum içinde duyulmaya başlanan hoşgörü, Roma kültürünü hızla yeniden dizayn etmiştir. Zaten M.S.2. yüzyıldan itibaren İmparatorluk yapısında başlamış olan çöküş, dörde bölünmüş yönetim, bu yönetimler arasında anlaşmazlıklar ve savaflara varan gidiş ile sürmüştür. Genel olarak dağılan bir yönetim ve bozulan bir refah düzeyi vardır. Sanatta eğlence anlayışı aşırılıklarla dolu ve yozlaşmış bir hal almıştır. Toplumda yeni bir örgütlenme modeli olarak kabul görmüş olan hristiyanlık, biraz da -bir önceki başlıkta görülen-merkezi yönetimin büyük toprak parçası içerisindeki alanlara kültürel ya da siyasi olarak kapsayıcı bir yaklaşım geliştirmemiş olmasından da etkilenerek, M.S.4.yüzyıl ile beraber değişimi getirir. 5.yüzyıldan itibaren ise artık Roma tamamen ikiye ayrılmıştır ve hristiyanlık resmi din olarak yerleşmiştir.

Theodosius'un hristiyanlığı devletin resmi dini olarak alması ile kültür Roma'lı özelliklerinden sıyrılır ve yeni bir kimlik kazanır. Manastır merkezli yerleşimler ile kentsel yaşam “(...) 'açık'tan 'kapalı'ya, 'kamusal'dan 'özel'e, 'büyük ölçek'ten 'küçük ölçek'e doğru bir değişim (...)” geçirmeye başlar (Akyürek, 1997: 72). Bu dönemin sanatı da artık ikon mantığına, teknik önceliğe ve bireyselliğin geri plana itildiği bir üretim şekline dayanmaya başlar (1997: 82). Antik çağların 'boş zaman'a verdikleri değer değişir. Eğlenceye ayrılacak bir 'boş zaman', yeni kültürde kötü alışkanlıkların kaynağı, kötülüklerin nedeni olarak görülür. Tefekkür için ruha odaklanma ve dua zamanı olarak kullanılmalıdır (Rizzi, 2014: 327). Erken Ortaçağ olarak da adlandırılan bu süreç kamusal yaşamın merkezde olduğu Pagan geleneğinin tam karşısı bir toplum, kültür ve birey fikri ile yola çıkar.

Ortaçağ'da toplumun göksel bir modele göre kurulduğuna inanılmaktadır. Tanrı merkezli bir hiyerarşi, bir melekler hiyerarşisi dünyevi düzene de yansıtılır. En büyük erdem ise itaattir. 13.yüzyıla kadar kuvvetle devam edecek bu düşünce sosyal hayattan vazgeçen, “dünya dışında birey”i yaratır. Daha sonra Ockham'ın karşı çıkacağı bir fikirle insan “sosyal bedenin bir parçasıdır” (Özcan, 2005: 24-27).

“Ortaçağ bireyi, öznelliğe dayanarak anlaşılamaz. Onu ancak bireyin sosyal mahiyetine başvurarak bilebiliriz; toplumsal uygulamalara ve kurumlara yön veren tasavvurları dikkate alarak anlayabiliriz. Ortaçağ'da birey, öznel değil; kurumsal bir sorundur. Ortaçağ bireyinin sosyal kurumların derin etkisinde kalması, eyleminin sorumluluğunu yok etmez. O, toplumsal normlara karşı geldiğinde, davranışı bozuk kişiden çok, itaatsiz birisi gibi görülür” (Özcan, 2005: 31).

Yükselen bu yeni itaat kültürü karşısında, halk tarafından çok sevilen ama oldukça taşkın bir eğlence anlayışı vardır. İmparatorlar da halk gibi seyirlik oyunlara düşkündürler. İmparator Justinianus'un bir Mimus oyuncusu olan Theodora ile evlenmesi de çağın oyuncularla ilgili ikiyüzlü tutumuna iyi bir örnek oluşturur. Bir yandan popülerliği nedeniyle törenlerde yer almaya devam eden ve pagan aşırılıkları haricinde sevilen bir tür iken, diğer yandan mesleği icra edenlerin toplumdışı bir sürgüne mahkum edildiği bir döneme girilmiştir (And, 1962: 107). Pantomimus gibi tragedya izleri taşıyan ve soylu görülen türler nispeten daha rahat varlığını sürdürürler.

Roma döneminde oyuncunun popülarlığı ile yarattığı etki, hristiyanlığın yükselişinde, karşısında hem bir engel hem de faydalanılması gereken bir araç olarak durmaktadır.

Pantomimus oyuncularını kentlerden at üstünde geçerken köleler onlara yol açmakta, doğdukları kentler kendi Pantomimus oyuncularını ile övmektedirler. Sevilen oyuncuların heykellerinin dikildiği bilinmektedir. Özellikle halk arasında çok sevilen Mimulus oyuncularını özel törenlerde bir elçi gibi karşılanmaktadırlar. Ayinlerine halk katılımından yakının kilise, bu ilgiyi yasaklarla azaltmaya veya yasaklamadığı zamanlarda da kısıtlamaya çalışmaktadır (And, 1962: 98). Tüm bu şöhret onların taşıdığı kimi özelliklerin silinip gittiği anlamına gelmemektedir. Kilise ve imparatorlar için olduğu kadar halkın gözünde de aslında toplum dışı ve aykırı tipler olarak bilinmeye devam etmektedirler. Ayrıca yeni toplum yapısında yasal olarak da haklarından yoksun bırakılmış durumdadırlar. Kilisenin üst yönetimi kesin yasaklarla kapsayıcı bir hüküm yaratmaya çalışmaktadır. 692 yılında gerçekleştirilen Trullan Kilise Meclisi'nde din adamları “(...) tüm mim oyunlarını ve teatral gösterimleri aforoz etme yollarını aramaya başladılar. Kilise kuralları öne sürülerek hem bu meslekleri sürdürenler hem de onlarla evlenenler kiliseden sürüldüler. Devlet de oyuncularını birçok medeni haklardan yoksun kılıyordu” (Brockett, 2000: 86). Metin And, bu süreçte oyunculukla uğraşanların toplum dışı yaşamlarının yayılan kötü namından şöyle bahseder: “Fakat erkek ve kadın tiyatrocuların durmadan artan ahlaksızlığı, Doğu'da da mesleğin saygınlığına zarar verdi ve bunun sonucunda oyunculuk sanatı ayıp, iğrenç meslek ve dinsizliklerin mesleği deyimiyle nitelendirildi” (1962: 101). Bu dönemlerde yeterli kazanç sağlayamayan oyuncuların fahişelik yaptığının bilinmesi ve duyulması da genel kanıları güçlendirmiştir. Oyuncular sadece oyunculukla hayatta kalmakta zorlanmaktadırlar. Aileden zengin olan hemen hiç bir oyuncu yoktur. “Oyuncuların ataları ne varlıklı ne de soylu kişilerdi. Bunlar gene oyuncuların çocuklarıydı, temsil olmadığı günlerde pazar yerlerinde önemsiz küçük el sanatlarında çalışır veya yavaşmalık, demircilik, urgancı yanında çıraklık ederek, pazarda üzüm incir satarak ekmeğini kazanan kimselerdi” (1962: 111).

Batı Roma da çökünce pek çok oyuncu topluluğu devlet desteğinden yararlanamaz olmuş ve dağılmıştır. Bazıları gezici olup seyirci bulmak için yollara düşer. Masalcılık, dalkavukluk, hokkabazlık, ip cambazlığı ve hünerli hayvan gösterileri ile uğraşırlar. Dikkat çekmek için kentlerden uzaklaşmak zorunda kalmış, okuma yazma bilmeyen, eğlenceye vakit ayırma konusunda zenginlere göre daha cimri bir grup karşısında doğaçlamanın, hızın, gündelikliğin ağır bastığı ya da özel yeteneklere dayanan gösterilere yönelmişlerdir. Dramatik eserlerle bağları iyice gevşemiştir.

Pantomimus ise halkın değil soyluların eğlence anlayışı olduğundan oyuncular, imparatorlara yakın kalabilmek için yoğun bir çabaya gereksinme duymuşlardır. Esnek ve çevik olmak için çalışırlar, dans edebilmeli, şarkı söyleyebilmelidirler. Oyuncuların çocuk yaşta pantomimus eğitimi almaya başladıkları bilinmektedir (And, 1962: 111, 134-136). Babadan oğula geçen mesleki yapı, mesleği sürdürmenin toplumsal ortamdaki zorluğu ve toplum dışına itilmişlik, 'oyuncu kimliği' açısından en zor dönemlerden birini getirmiştir.

Kuzey Avrupa'da Roma kilisesinin etkisi azdır. Bu bölgelerde savaş kahramanlıklarını şarkılı söylencelerle anlatan ozanların (Teutonik) varlığı bilinmektedir. Toplumda önemli görülen ve kabile tarihini korudukları düşünülen kimselerdir. 7-8.yüzyıllarda bu bölgelerde de hristiyanlık etkisi artınca onlar da kilise tarafından dışlanmışlardır. 8.yüzyıldan sonra ise mimlerle aynı sınıfa sokularak saygınlıklarını kaybederler (Brockett, 2000: 99).

Metin And eski sahne yaşamının Bizans'ta saygınlığından çok şey yitirdiğini söylemiştir. Bizans'ın batısı ve doğusu arasında oyuncular açısından belirgin bir fark göze çarpar. Batı'da zenginler kendilerine ait köle oyunculara sahiptirler. Oyuncuların bazıları bu yolla özgürlüklerine kavuşmuştur. Bazıları kültürlü insanlardır, evlidirler ve namuslu bir yaşam sürerler (1962: 98, 102). Doğudaki inanca göre ise mimus ve pantomimus oyuncularını her türlü ahlaksızlığa yatkın kişilerdir.

Ama eski Pagan ayinlerinin gelenekleri şenliklerde, panayır gösterilerinde sürmektedir. Gezici anlatıcılar, eğlendiriciler buralarda aranmaya devam ederler

(Brockett, 2000: 99). Panayır gösterilerinde ateş yutma, kılıç geçirme, dili delme vb uygulamalar yapan artistler vardır. “Bu tür gösterilerde, seyircinin ya da oyuncunun dönüşümünden daha önemli olan şey, artistlerin alışılmışın dışında olan bedensel ve zihinsel güçler göstermeleridir” (Fischer-Lichte, 2016: 19).

Sadece dini ve yönetici sınıfta değil halk arasında da oyuncuların kimliği çok çelişkili şekilde algılanmaktadır. Oyuncu kadınların süslü püslü halleri kiliseye bile bu şekilde giden bir grubun doğmasına neden olmuştur. Bu ilgi sert bir tepki ile karşılanır. Oyuncular akli başında ve dürüst olmadıkları için giyim konusundaki ahlaki kurallara bağlı olmadıkları düşünülmektedir. Pagan kültüründe, kadın oyuncunun, özellikle bedensel güzelliğin dışavurum nesnesi haline gelmiş olduğu, hristiyan kültürün bakışından çıkan başka bir örnekte daha gözlemlenebilir: “Kadın oyuncular yüzleri ve yanakları boyayla yalancılıktan güzelleştirilmiş, şehvetli altın yaldızlı giysileri, başları açık, utanmaz bir ön görünüşleri, duyumlu bir yürüyüş, açık saçık şarkılar, yüz kızartıcı sözler kullanan, tasarlanması güç bir yüzsüzlük içinde davranırlardı” (And, 1962: 113-114). Erkek oyuncuların durumu da farklı değildir. Pagan dünyasının kültürü hristiyan yeni kültürün yükselişinde toplumda bir kısa devreye neden olmuştur. Bu sadece halk arasında değil din adamları arasında da gözlemlenmektedir.

Kilise, tiyatronun kendisine doğrudan karşı değildir. O daha çok özellikle hristiyanlığın ilk döneminde pagan sahnelemelerde alaya alınmış olmanın ve ahlaki anlamda sahnelemelerin hristiyan inancına aykırı gelişinin sonucu bir ehlileştirme çalışmasıdır. Kilisenin beklentisi, düpedüz soytarılık olarak ifade edilen şeyle gerçek tanrısal düşünceye de hizmet edebilecek tiyatronun ayrılması yönündedir (And, 1962: 124-125).

Bu noktada özellikle erken ortaçağ döneminde manastırlar aracılığıyla yerleştirilmeye çalışılan yeni kültüre değinmek 'oyuncu'nun algılanma şeklini de kolaylaştıracaktır. Manastır ahlakı ve çilecilik kültürü oyuncunun kimliği ve dönüşümleri açısından da yeni yönelişler doğurmuştur. Bu noktada dönemin beden algısına daha yakından bakmak yerinde olacaktır.

Bedenselliğin reddedildiği manastır kültürü tövbekarlık ve ibadet üzerine kuruludur. İsa'nın bedeni olarak düşünülen her beden bir günah ile dünyaya gelmektedir. Dolayısıyla beden aşağılanmaktan çok günahlarından arındırılması gereken bir şey olarak görülür. Duygusal bir tanrı tecrübesinin yolu bu arınmadan geçmektedir (Licciardello, 2014: 583-584).

Cervellatti'nin aktardığı şekli ile ünlü Ortaçağ araştırmacısı Le Goff dönemin mantığını şu şekilde özetler:

“(…) ortaçağ gözyaşlarının armağan, kan ve spermin tabu olduğu, gülüşün yasaklandığı, rüyaların bastırıldığı, seçilmişlerin bedenlerinde İsa'nın yara izlerinin belirdiği; VI.yüzyılın ortalarından itibaren vebanın, VII.yüzyıldan itibaren de cüzzamın yayıldığı; ölümlerin canlılarla bir arada olduğu, mezarlıkların kentsel mekânların merkezinde yer aldığı; canavarların, hipertrofik, deforme, kesik veya kırık çıkık vücutların, yarı hayvan, yarı bitki veya farklı cinsiyetlerde bedenlerin var olduğu dönemdir. Oysa Hristiyanlık, seküler araçları yoluyla tam da bu yönleri ortadan kaldırmaya, bedeni pürüzsüz ve geçirimsiz, çarpıklıklardan, girinti ve çıkıntılardan yoksun kılmaya çalışır; fiziksel boyutu kutsal boyuttan ayırt etmeye çalışan bu süreç, dini litürjiye dahil olmayan yöntemlerle kutsal boyuta ulaşma imkânını ortadan kaldırmayı amaçlar gibidir. Çileci idealden doğan monastisizm o ideali kurumsal hale getirir: Zevkten feragat etme ve günahla mücadele, ruhun bedenin zindanından kurtulması için birer araç olarak görülür ve uygulanır” (Akt. Cervellatti, 2014: 904).

Bu dönemde, beden, bir yandan doğuştan taşınan günah nedeniyle aşağılanmakta ve çileye tabi tutulmakta, diğer yandan tanrısal vücut bulma nedeniyle övülüp yüceltilmektedir. Le Goff'a göre bu dönemde beden bir 'çelişkiler yumağı' haline gelir: Günahın merkezi, ama diğer yandan da;

“İsa'nın şehit edilmiş ve yüceltilmiş bedeninden anlaşıldığı üzere, günahlardan arınma ve kurtuluş aracı olabilir. Aracı ve temel maddesi beden olan dans da Kitabı Mukaddes'teki iki karşıt model -Kral Davud'un Tanrı karşısında sunduğu ağırbaşlı dans ile Salome'nin Herod'un şöleninde sergilediği zalim dans- arasında gidip gelir” (Akt. Cervellatti, 2014: 906).

Le Goff kolektif kimliğe yerleşen bir yüceltme, bastırma, övülme aşağılanma geleneğinden söz eder. Alessandro Ghisalberti'nin belirttiği gibi, “(...) erken ortaçağda zindan olarak beden algısının aşıp ruhun tapınağı olarak algılama eğilimi görülür;

dolayısıyla beden sadece alt edilecek bir köle olarak görülmez, ruhun da yoldaşı statüsüne yükselir” (Akt. Cervellati, 2014: 904). Beden özerk değildir, ruhla bağlantılı olarak ele alınmalıdır.

Beden ruhla bağlantılı ele alındığında hareket de görünmeyen ruhun dışa vurum aracı sayılır. Bu noktada Schmitt çok önemli bir tespit yapar. Ortaçağ 'hareket temelli' bir uygarlıktır. “Hareketler toplumsal ilişkileri sağlamlaştırır: Siyasal veya dini iktidarın aktarılmasına izin verir, yeminleri güçlendirir, toplumu oluşturan ordines'ten birine aidiyeti belli eder, hiyerarşileri teyit eder, çatışmaları düzenler, hatta gündelik yaşamın çeşitli eylemlerine anlam kazandırır” (Akt. Cervellati, 2014: 905).

Davranış ve eylem düzenlemeleri, dini litürjinin⁴ kuralları, toplumsal yaşama getirilen uygulamalar adeta bir rol biçimlemesi gibi yeni bir kontrol sistemi yaratır. Özellikle önemli makamlardaki kişiler, din adamları ve seçkin sınıflara ait kadınların hareketleri sisteme bağlanır, uyumlu, akılcı hale getirilmeye çalışılır (Cervellati, 2014: 905).

Örneğin erken Ortaçağ düşünürlerinden Martianus Capella'ya göre halka açık gösterilerde uygunsuz hareketler vardır. Oysa “(...) hareketin evrenin ahengine uyması için sanat yoluyla akılcı bir şekilde düzenlenmesi gerekir çünkü insan bedeni evrenin metaforudur (insan bedeni ayrıca kilisenin, devletin ve şehrin de metaforudur).” Sevilla piskoposu İsidorus oraya buraya koşturan, kıvranarak hareket eden pantomim oyuncularını kınar (Akt. Cervellati, 2014: 906).

Tek tanrılı dinin kötülüğü somutladığı şeytan düşüncesi artık kimliklerde yeni bir düzlemin oluşmasını sağlamıştır. Göksel verili kimlikler tanrı yolunda olmak veya olmamak ya da iyilik-kötülük, melek-şeytan ikilikleri ile sınıflanmaya başlamışlardır. Pagan gösterilerinin ‘şeytani geçit alayı’, ‘şeytani icat ve faaliyetler’ olarak tanımlanması da bu dönemin bir etkisidir (Battoni, 2014: 696).

⁴ “Litürji, özellikle Hristiyanlıkta, halka açık dinî ibadetlerin (ayinlerin) nasıl yapılacağını belirleyen formlar (metot ve prosedürler) bütünü.” (Bkz. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Lit%C3%BCrji>)

“Hristiyanların görevi, hakaret niteliğinde kılık değiştirmeler, yüz ve ses değişiklikleri, duyguların simülasyonu yoluyla Tanrı'nın yaratıcı yönünü rezil bir şekilde taklit ettiği için Tanrı tarafından yasaklanan tiyatroyu tamamıyla reddederek paganlardan uzak durmaktır. Ancak bu -pantomim şekilleri, kılık değiştirmeler, masklar, imalı hareketler ve fizikselliğin yarattığı cazibe tüm ahlaki kınamalara ve teolojik temelli olanlar dahil, ihraç girişimlerine güçlü bir şekilde karşı koyar” (Battoni, 2014: 697).

9.yüzyıla gelindiğinde, tüm çabalara ve yeni öğretinin değişim isteklerine rağmen bu aşağılanan türler hem merkezi yönetimden uzakta halk arasında hem de saray ve kilise çevresinde varlığını sürdürürler. Göçebe bir şekilde yaşayan oyuncular, halk arasında artık yüzyıllardır kabul görmüş bayram eğlencelerinde, düğün törenlerinde, saray şölenlerinde yer almaya devam ederler. Kimi fırsatlarla manastırlara bile sızdıkları bilinmektedir. Diğer yandan piskoposluk okullarında yapılan karnaval ayinlerinde pagan geleneğin etkisi sürmekte ya da ruhban sınıfının genç üyeleri oyunculuk, pantomim oyunculuğu yaparak bu gösterilerde yer almaktadırlar. Gezin din adamlarının da parodi konusunda hüner sergiledikleri bilinmektedir. Battoni, parodi geleneğinin kutsallığa bulaşmasında pagan tapınaklarının bir uyarlaması olarak görülebilecek kiliselerin kamusal niteliğinin yattığını söyler. Pagan kültürünü yok etmek yerine asimile etmek üzerine verilen çaba geçit alaylarını, şenlikleri ya da ruhban sınıfa bulaşan 'kaba' hareketleri açıklamaktadır (Battoni, 2014: 699-701).

“Libertates decembris 'in [Aralık Ayının Özgürlüğü] ahlaksızlığa eğilimli ruhu, kuralların çiğnendiği, her şeyin tersyüz ve hiyerarşinin altüst olduğu karnaval benzeri törenlere canlılık kazandırarak episcopus puerorum, yani çocuk piskoposun alaycı seçimiyle çılgınlığın hayali zaferini ilan eder. Masumlar Bayramı'nda daha sakalı çıkmamış bir piskopos kutsal giysileri, değneği ve tacıyla kürsüye çıkar, ayinin taklidi sırasında koroya katılıp yüzlerinde maskelerle dans eden ve müstehcen nakaratlar söyleyen papazlarla rahiplerin çılgınlıklarını ve saygısızlıklarını takdis eder. Buhurdanlıkta tütsü yerine deri parçaları yakılır ve en heyecanlı olanlar koşup zıplayıp dans etmenin yanı sıra soyunmaktan da çekinmezler. Böyle durumlarda sunulan ludi theatrales [tiyatro oyunları], hepsi birer aktöre dönüşen genç papazlarda aktörlüğe özgü uygulamalarla o ana kadar gizli kalmış olan bir dayanışma ruhunu ortaya çıkarıyordu. 813 tarihli Tours Konsili'nin 7 numaralı maddesinde din adamlarından ‘iğrenç aktörlerin küstahlıklarından ve gösterilerin şiddetinden kaçınmaları ve diğer din adamlarını da bunlardan kaçınmaya teşvik etmeleri’ istenmesi bundandır” (Battoni, 2014: 700-701).

Tarihsel sürecinin hemen her basamağında daha yüce bir tür olarak bilinen ve imparatorlar, yöneticiler tarafından sevilen ve korunan pantomim bu süreçte de gezgin profesyonel oyuncular tarafından okullarda ve manastırlarda varlığını sürdürmüş, dini törenlerde yerini almıştır. Bunun yanı sıra alt ruhban sınıflardan gençlerin oluşturduğu clerici vegantes (gezgin papazlar) adlı topluluk Avrupa'yı gezer ve gösteri uygulamalarının kontrolsüzce yayılmasını sağlar. Bu kural dışılık Ortaçağ'ın en aydınlık dönemi sayılabilecek Karolenj dönemi için bile fazla tehlikeli gelir (Battoni, 2014: 703).

Pagan özelliklerin ağır bastığının rahatlıkla görülebileceği bu topluluktaki papazlar “(...) hicivli temsiller, müstehcen şakalar ve komediler, liturjik parodiler” sergilerler. Battoni bu temsillerin adaletten kaçma isteği, hiyerarşilere isyan anlayışı veya gençlere özgü macera ruhundan kaynaklanabileceğini söyler. Aşk ilişkileri yaşamaktan, dalavere çevirmekten, pantomim, doğaçlama oyuncularını ya da müzisyenlere katılmaktan geri durmamaktadırlar. Ama bilinen kilise öğretilerini yaymak yerine liturji ile alay ederler. Battoni'nin verdiği örneği aynen aktarırsak: "Söyle bana Adem, sen ilk insansın, /bir elmayla nasıl kandırıldın?" Birinci şarkıcıya İkincisi el ve pandomim hareketleriyle cevap verir: "Tanrı beni evinden kovdu. / Kadınıma beni kandırdı, / Bana bir elma yedirerek / Beni Cennet'ten etti" (Battoni, 2014: 704).

Genç papazların kilisedeki törenleri ve kilise dışında da süren aşırılıklara varan gösterileri 9.yüzyıla kadar devam etmiştir. Pagan etkisinin yüksek olduğu ve kimi dini durumların da gülünç bir şekilde sahnelendiği bu törenlerde papazların eski pagan ata-büyücü kişi gibi davrandığı görülebilir. Tartışmanın odağına dönülecek olursa kiliselerin hala pagan toplanma geleneğine ait oluşu ve genç papazların belki de gösteri türlerinin ilgi çekiciliğinin etkisi ile bu türlerden faydalanmak istemeleri sonucu Ortaçağ içinde kimi türler varlığını çok belirgin olmasa da devam ettirecek kimi boşluklar bulabilmişlerdir. Düzenlenen bir başka konsille papazlara bu iğrenç aşırılıklara son vermeleri haberi iletilir (Battoni, 2014: 700-701).

Erken ortaçağ süresince oyuncu, aforoz edilse ve toplumdışı kılınmanın da ötesinde, daha doğru bir ifade ile ıslah edilmek istense de dini örgütlenmenin içinde ve dışında sürgün, yersiz yurtsuz olarak varlığını sürdürmeye devam eder. Performansta ise

Roma'ya göre en belirgin değişim hristiyan dūşüncesinin soyut anlayışının etkisi ile eklenen bir simgesel karakter altyapısının oluşmasıdır. İyilik-kötülük, melek-şeytan gibi ikiliklerin ve ikonik bir mantığın yerleştiği ve yaratıcılıktan çok teknik önceliğin dikkate alındığı bu dönemde oyuncunun zanaatkar yanı öne çıkmış, oynadığı rollere kattığı ustalığı artmış ve rol kişilerinde de simgesel yan ön plana çıkmıştır. Buna verilebilecek en önemli örnek Rönesans döneminde Commedia dell'Arte'de görülen Arlecchino karakterinin Ortaçağ'a dayandırılan kökenidir. HelleQuin olarak açıklaması yapılan isim kökeninin cehennemin kralı gibi bir şeytan benzetmesinden türediği kaynaklarda yer alır (Oreglia, 1968: 56-70). Bu biçimde bir karakter altyapısı daha öncesinde yoktur. Bu etkide hristiyanlık dūşüncesinin ve belki de kilise oyunlarında kullanılan tipler ve rol yorumları ile etkileşimin ya da bunları izleyerek yeni bir seyir kültürü ve algısı ile eğitilen toplumun sürgün oyunculara yansımasının varlığı okunabilir. Diğer yandan da dinin skolastik dūşüncenin sertleşen etkisine girdiği dönemde oyuncu için oldukça tekinsiz bir toplumsal yapının oluştuğu dūşünülebilir. Çünkü islah etme mantığı bu dönemde daha çok cezalandırma dūşüncesi ile yer değiştirmiştir. Bu dönemde türlerin ciddi bir gerileme ve duraklama içerisine girdiğinden söz edilir. Bu süreç 'oyuncu' mesleğini icra ederek hayatta kalma şartlarını iyice zora sokmuş olmalıdır. Bu durum da onun yan meslekler edinerek ve zanaatkarlık ya da ticaretle ya da sığınma kültürü ile hayatta kalmak ile ilgili bir refleks edinmesine yol açmış olmalıdır. Ve belki de esnaf ve tüccar kesim ile yakınlaşmasının bu süreçte oluşmuş bir sonuç olduğu dūşünülebilir. Bir kaynaşma iç içe geçme söz konusu mudur tam olarak bilebilmek zordur ama Ortaçağ sonunda kilisenin oyunların artan kapsamından dolayı desteği ilk olarak esnaf loncalarında araması bu tarz bir okuma ile daha anlaşılır görülebilir. Commedia dell'Arte'nin pazar yerlerinde çığırtkanlık yapan kişilerin oynadığı kısa skeç biçiminden bir biçimden türediği ile ilgili anekdot (Rudlin, 2000: 34-37) önemlidir.

1.4.2. ‘Rahip Oyuncu’ Kimliği: Kutsal Olmayan Kutsal Oyuncu

Hristiyanlığın ilk döneminde etkili olan manastır kültürünün dünyadan el etek çekilmesini salık veren dini anlayışı karşısına skolastik düşüncenin dinin kapsayıcı bir düşünce olarak tüm dünyaya egemen hale gelmesi gerektiği fikri çıkınca, toplumdışı gezgin oyuncunun etkisini taşıyan ilk dönemin oyunculuga meraklı din adamlarının yerini yeni bir oyuncu kimliği alır. Bu kutsal olmayan yeni bir kutsal oyuncu kimliğidir. Yani, amatör olan, mesleki kökeni olmayan, var olan oyuncuyu aşağılayan ve onların hünerlerini görmezden gelen, eğlenceyi değil öğreticiliği ön plana koyan bir görevli dini gruptur. Bu dini grup kilisenin tiyatroyu bir eğitim aracı olarak kullanma isteğinin belirleyiciliğinde ortaya çıkmış farklı bir oyuncu kimliğinin doğmasını sağlamıştır. Kutsal bir görev için kutsal olmayan bir işi yapan rahipler, geçmişin kutsal oyuncu kimliğinin farklı boyuttaki bir reenkarnasyonu gibidir.

Batı Avrupa'da Roma'nın bölünüşü sonrası ortaya çıkan dağınık görüntü, 8.yüzyılda Şarلمان'ın başa geçişi ve Karolenj Rönesansı dönemi olarak bilinen ara atılım dönemi ile toparlanmaya başlar. Ortaçağ karanlığı içerisinde oyuncuların pantomim ve doğaçlama gösterilerle taşıdığı gelenek bu dönemde yönetimin değişmesi ile yeniden egemen güçlerin yazılı metinleri ön plana çıkarması sonucunu doğurur.

Ama yine de 2.Romanus çağında (938-962) bile Mimus oyuncularının sarayın himayesinde olduğu, sonrasında başa gelen İmparator 8.Konstantinos'un (962-1028) tiyatroya olan tutkusu bilinmektedir. Org, dans ve mimus'u değil ama soytarıları sevmektedir. Metin And, büyük değişimin 10.yüzyıldan sonra olmuş olabileceğini ifade eder: Bu değişimin büyük keşişlerin imparatorluğun siyasal yaşamında önemli, kalıcı bir etkileri görüldüğü zaman olmuş olduğu düşünülür (1962: 124-125). İlk dönemin yasaklama, ehlileştirme çabaları 10.yüzyıla gelindiğinde sonuç vermiştir.

11. ve 12.yüzyıl arasında manastır kültürünün etkisi azalmış, dinin toplum yapısına bakışı değişmiş ve teoloji yapmanın yeni bir yolu olan skolastik düşünce ortaya çıkmıştır. Tanrı'yı duygusal olarak tecrübe etmenin yerine entelektüel arayış düşüncesi daha eyleme dönük bir toplumsal yapı ve birey fikri yaratmıştır (Licciardello, 2014:

584). Bu süreç kilisenin kendi tiyatro etkinliklerini düzenlemesini doğurduğu gibi yeni bir 'oyuncu kimliği' de yaratmıştır.

Ortaçağ insanı, 'çerçevenlenmiş' bir hayat sürmektedir. Onun sınırlarını, ailevi, ülkesel, politik, mesleki, dini, kültürel vs. çerçeveler oluşturmaktadır. Böylece o, karmaşık ilişkiler ağında ömrünü geçirmektedir. Bu ilişkiler ağı, onun hayatını, sosyal davranışlarını, mental tutumlarını ve referanslarını her zaman düzenlemektedir (Özcan, 2005: 20).

Bu çerçevenlenmiş hayat nedeniyle politik ve tarihsel gelişmeler Ortaçağ insanı için çok büyük değişimler yaratmamıştır. Yaklaşık 1000 yıl devam eden kilise hakimiyeti içerisinde çok büyük değişimler gözlenmez. Toplumun bir yapıtaşı olan insan değişimde de kolektif projenin bir unsurudur. Bireyi özne olarak görmek hala tam olarak mümkün değildir. O kurumsal bir sorundur. Kurumların çevresinde inşa edilmiş olan Ortaçağ bireyi yine de tamamen pasif olarak algılanmaz; eyleminin sorumluluğu sırtına yüklenmiş kişidir. Kurallara karşı geldiğinde davranışı bozuk olarak değil itaatsiz olarak görülür (Özcan, 2005: 31).

Bu anlamda Ortaçağ'ın teolojisi insanın, en mükemmel örneği tanrı olmak üzere, bilen, bilmeye muktedir bir özne olduğunu söyler. Elbette bu bilme iman etme kaydıyla mümkündür (Foucault, 2015: 26). Antik felsefe ile taşınan 'bilme'nin ruhun kurtuluşuna dayandığı ve bunun için de kendini dönüştürmenin esas alındığı arkaik düşünce terkedilmiştir. Pagan düşüncenin felsefi çileciliğinden hristiyan çileciliğine geçiş yaşanır (2015: 30). Artık yaşanması gereken ruhani bir süreç değildir, 'verili söz'e (Kutsal Kitap, Vahiy) ulaşılabilme koşullu bir gelişim ilkesi vardır. Yani amaç bir kendinden vazgeçiş ilkesine dayanır (2015: 219-220).

10.yüzyılda Ortaçağ kültürü kendi tiyatro anlayışını yaratır. Ortaçağ'da,

“Sanat için özel bir yer ayrılması ve buna 'tiyatro' denmesi diye bir şey söz konusu değildi. Oyuncular amatördü ve bunun nedeni sadece, toplumların tam zamanlı bir profesyoneli destekleyemeyecek kadar ufak olması değil, ayrıca da, dış dünyanın her yönü dinsel düzende sembolik bir anlam taşıdığından, oyuncunun yapacağı işin, derin bir konuşma ya da canlandırma

yeteneğine gerek duymaksızın sadece bu sembolik anlamı göstermek olmasıydı” (Wiles, 2019: 80).

Belirgin bir biçimde Platon düşüncesinin izlerinin görüldüğü bir değersizleştirme söz konusudur. Ama 'oyuncu'yu yeniden tanımlayarak tiyatro yapmak, tiyatral etkinliğin etkisini kullanmak mümkündür. Sembolik anlamları göstermenin sahnesel bir unsuru olarak oyuncu, günümüzde Robert Wilson rejilerinde görülen bir araçsallıkla, kilise oyunlarında yer almıştır.

Brockett, Ortaçağ'da kilise oyunlarının keşişleri eğitmek ve harekete geçirmek için ortaya çıkmış olabileceğini söyler. Okuma yazmanın düşük olduğu, resmi dinin latince olduğu ortamda dinin öğretilerinin yayılması ve insanın eğitimi için tiyatro bir araç haline gelebilmelidir. Papazlardan oluşan oyuncularla kutsal kitapta ve vahiylerde yer alan sahneler canlandırılır. Oyuncu hünerinin düşük olduğu sadece bir taslak olarak görülebileceği performanslarda makineler devreye girer (Brockett, 2000: 102). Kilise sahip olduğu maddi güçle törenleri tiyatral bir gösterim amacıyla değil ama bir ayin sunumu ya da tanrının ve onun havarilerinin mucizelerinin canlandırması olarak görkemli kılmak için pek çok denemeye girişir.

İsa'nın ve azizlerin yaşamını konu alan metinler halkın ilgisini çekebilmek için şarkı olarak, korolarla ya da oyunlarla sahneye taşınmaktadır. Halkın ve genç din adamlarının oyunlara olan ilgisi kilise törenlerinde bir anlamda tiyatral canlandırmayı zorunlu kılmıştır (Pignarre, 1991: 41).

Kilise pek çok anlamda bu sahnelemelerde görkemli bir yapı kullanır. Hem göksel gücün yansıması hem de anlatılan hikayelerin gerektirdiği mucizelerin ya da etkilerin sağlanması için gerçekçi bir dekor, aksesuar ve sahneleme illüzyonuna gereksinim duyulur. Bu durum oyunculuk yapan amatörlerin sahne üzerindeki durumunu da etkiler. Diğer yandan da sürekli halka ulaşma amacı oyunların tam olarak güldürü öğelerinden sıyrılmasına izin vermez. Ve günlük hayat, toplumun önemli isimleri ya da şeytanın komik tiplerini oyunlara sızarak halk türlerinde sıklıkla yer alan özelliklerin 'oyuncu' için kaybolmamasını ya da unutulmamasını, bir başka açıdan bakarsak da legalize olmasını sağlar (Pignarre, 1991: 41-45).

Bu süreçte rahipler oyunlarda anlatılan konuların görkem ve inandırıcılığını sağlamak için hayati riskler almaktadırlar. Roma'nın bireyci toplumunda kendini kanıtlamak için hayati sınırlarda performans sergileyen oyuncu, şimdi bir rahibin görevi çerçevesinden ama bu kez kendinden vazgeçmiş olarak hayatını yüksek bir amaç yolunda tehlikeye atabilmektedir. Makinelerin sahne teknolojisindeki artan yeri oyunculuğun daha simgesel, stilize bir hal almasını sağlamış hatta bazı gösterimler mim karelerine dönüşmüştür (Pignarre, 1991: 44). Sahnelemenin etkisi oyuncu hünere değil, görsel ve metinsel hünere dayanmaktadır. Kilisenin kutsal görevlileri artık kutsal bir işlevi yerine getiren ama getirdiği işlev nedeniyle kutsal görülmeyen tanrı yolunda hizmetlilerdir. Dini sorumluluk toplumsal sorumluluğun yerini almıştır. Toplumsal yapıda dini eğitim-öğretimin sağlanması amacı eski Antik Yunan usta-çırak ilişkisine dayanmaz, zanaatın içerdiği kişinin gizil bilgisi terkedilmiş, yeni anlayışta bilgi artık tanrının sahip olduğu bir şey haline gelmiştir. Toplumun ve insanın bu vahiy olarak gelmiş bilgiye ulaşmasını sağlamak kutsal olmayan kutsal oyuncunun dini sorumluluğu olmuştur. Manastır kültüründen gelen kendinden vazgeçme teması ile 'oyuncu' tarihin bu zamana kadarki dönemlerinde hemen hiç görülmeyen bir şekilde araçsallaşmıştır. Antik Yunan'da toplum hizmetine giren 'ozan oyuncu' da metnin hizmetkârı olarak görülmüştür ama onun içkin bir şekilde 'kutsal' izler taşıdığı, toplum yararına konuşma konusunda kendisini nasıl tanrı ile bir aracı yaptığı daha önce işlenmişti. Ortaçağ'ın rahip oyuncularını ise kendilerinde herhangi bir süreçsellik barındırmadan, dışsal bir tanrısal düzenin sözlerini dillendirmekte, sahnesel görevlerini yerine getirmektedir. Onların yaratımda katkıları yoktur. Platon düşüncesinin somutlandığı bir sanat anlayışı ortaçağ ile hayat bulmuştur.

Kilise törenlerinde yer alan oyunlar öyle ilgi çeker ve gösterimlerin büyüklüğü o derece artar ki figüranlar haricinde 150'den fazla oyuncunun sahneye çıktığı ve farklı 2-3 rolü oynadığı oyunlar sahnelenir (Pignarre, 1991: 45). 'Oyuncu' kimliği bireysel hüneri değil büyük bir ensemble yapıyı performans açısından getirmiştir. Bu kadar büyük bir yapıda koordine olabilmek için oyuncuların ciddi bir disiplin içerisine girdiklerini söylemek mümkündür. Çağın öğretilerinden de olan 'üst bir düşünce için kendinden vazgeçiş' teması oyuncuyu da kişisel hüner sergileme halinden daha fazla

koral yapıya uyumlanmaya doğru eğitmektedir. Bu 'kendinden vazgeçiş' beceriyi tamamen dışlamış mıdır tahmin etmek zordur. Ama disiplin ve koral yapının daha fazla önemsendiği söylenebilir.

Bedenin ruhun yoldaşı olarak ele alınması Ortaçağ'da hareketin önemini artırmıştır. Hareket, görünmez bir ruhun dışavurumudur. Ruhun disipline edilmesi hareketin disipline edilmesi anlamına gelmektedir. Hareket sayesinde toplumsal ilişkiler kurulur ve sağlamlaşır; dini ve siyasi düşünceler yayılır, yeminler güçlendirilir, aidiyet ilişkileri kurulur, hiyerarşileri korunur, çatışmalar düzenlenir ve günlük yaşam bu hareketler sayesinde anlam kazanır. Oyuncuların aşırılığa varan hareketleri “(...) iyi hatiplerin ve iyi Hristiyanların olumlu ve mütevazı gestusu'yla (hareketi)” karşılaştırılmıştır (Cervellati, 2014: 904-906). Tiyatro mekanlarında bakışın nesnesi olan bedenler yeni bir ilke ile hareket ederler. Ortaçağ'ın görkem ve korku üzerinden ilerleyen düşünce yapısı hareketlerin soyut ve simgesel hale dönüşmesine ve daha gerçeküstü imgelerle donanmasına yol açacaktır (2014: 903).

Görünmeyen ruhun dışavurumu alegorik tiplerin de bedenle yansınmasını getirir. Artık rol kişileri sadece insanları değil insanların ruhlarında yatan özleri de temsil edebilmektedir. Dolayısıyla oynayanın bunu bir hareket kalıbı içinde ifade etmesi, soyut simgesel karşılığını bulması gerekmektedir. 'Oyuncu' performansında soyut özelliklerin canlandırılması düşüncesinin en net gelişiminin Ortaçağ'ın 'oyuncu'yu araçsallaştıran, bedeni ruhun temsilcisi yapan ve hareketi önemseyen düşüncesinde yattığı söylenebilir. Bu ilk bakışta göze çarpmayan gelişim izleği çağdaş tiyatrodan yoğun olarak içeren bir oyunculuk sabitine dönüşmüştür.

Ortaçağ'ın sonlarında ortaya çıkan moraliteler yani ahlaki oyunlar ise sahnelemelerin günlük hayatla olan temasının arttığı gösteriler olmuştur. Hala öğretici dini vaazlar içermektedir ama bu dönemle beraber artık kilise görevlileri gittikçe oyunlardan çekilmeye başlamış, esnaf, tüccar, öğrenci daha fazla oyunculüğün içinde bulunmaya başlamıştır. Melodram öğesinin oyunlarla ve oyunculukta artışı da bu dönemin sonucudur. Bu değişim bir sonraki başlıkta incelenecek olan zanaatkar oyuncuya geçiş sürecinde daha da belirgin bir hal alacaktır.

1.5. Rönesans Döneminde Ortaya Çıkan Kimlikleri:

Bu bölüm kapsamında mümkün olduğunca rönesansı da doğuran etkenlerin nasıl oyuncu için yeni bir kimlik yarattığının ortaya çıkması önemlidir. Rönesans çağı olarak bilinen ama erken modernizm süreci olarak da adlandırılan (bkz. Wiles, 2019: 89-91) bu değişim döneminde, zanaatkarın oyuncu kimliğine dönüşünün bir sonraki başlıkta incelenecek olan toplumdışı oyuncuyu topluma yeniden dahil etme sürecini de içermekte olduğu unutulmamalıdır.

Antik Yunan öncesi toplumsal yapının karmaşıklaşmaya başladığı ve zanaatkarlıkla cemiyetleşmenin birbiri içinden doğduğu süreçte, oyuncu kimliğinde içkinleşen bazı özellikler olduğu söylenmişti. Ortaçağ'ın Rönesans'a doğru evrildiği 1400'lerde de benzer bir dönüşüm göze çarpar.

1.5.1. 'Zanaatkar Oyuncu' Kimliği: Sekülerliğin Dönüşü

Ortaçağ'ın son dönemlerinde oyuncu kimliği açısından en belirleyici öge azalan kilise otoritesi ve baskısı sonrası toplumda oluşmaya başlayan seküler düşünce altyapısı olmuştur. Yasaklı bir mesleği, toplumdışına sürülmüş 'ahlaksız komedyenler' (Nutku, 1995: 57) olarak sürdüren profesyonel oyuncular kente dönmeden önce, denetimli bir 'iş' olarak yapacak bir ara-kimlik ortaya çıkar. Bu kimlik, zanaatkarlar ve amatörlerin dini törenlerde oynanan oyunlara dahil olması ile oluşmuş, onların disipline edilebilmeleri için kilise ve yönetimler tarafından yaratılan yasaklar ve kısıtlamalarla biçimlenmiştir. Diğer yandan kimliğin oluşumunda bir diğer önemli belirleyen de ortaçağda kendini dine adanmış insan düşüncesinde yaşanmaya başlayan kırılmalar ve bu kırılmaların bireysel ifadeye açtığı alan olmuştur.

Ortaçağ'da toplumda değişim, artan ticaretin ortaya çıkardığı güçlenen bir sınıfla ve yine ticari faaliyetlerin yarattığı kentleşmenin etkisi ile başlar. Bu kentleşme sonrası tüccarlar yönetimde daha fazla söz sahibi olmak isterler. Derebeyliğin çökmeye

başlaması da bu dönemde olmuştur. Birleşip kurdukları loncalar/esnaf birlikleri ile tüccarlar kendi haklarının savunulması için örgütlenmişlerdir. Şehirlerin büyümesi ile loncaların büyümesi paralel gerçekleşir. Şehir yöneticileri ya da kurul üyeleri bu loncaların temsilcilerinden seçilmeye başladıkça yönetsel güçleri de artar ve toplum yapısında daha fazla söz sahibi olmaya başlarlar. Yükselen yeni sınıfın seküler düşünceleri de, kilise yönetiminin manastırlarla ve misyonerlikle yaymaya çalıştığı düşüncelerin yanında üniversiteler ile toplumda yaygın hale gelir. Kilisenin öğretileri artık pek çok alanda ve anlamda sorgulanmaya başlamıştır (Brockett, 2000: 109-110; Brockett ve Ball, 2018: 87). Bu süreç Rönesans'ı da yaratacak olan, toplum ve düşünce yapısını köklü bir şekilde değiştirecek başka gelişmelerle paralel olarak ortaya çıkmıştır. Bir yanda dini öğretilerin daha geniş bir coğrafyaya yayılması için her geçen gün artan kilise destekli keşif hareketleri, diğer yanda kilisenin öğretilerin kabulü ve yaygınlaşması için uyguladığı baskıcı yönetim anlayışı ve ekonomik anlamda vergilerle yarattığı dünya krallığı bir değişim dalgasını da beraberinde getirir. Keşif hareketleri farklı dinlerin, ırkların, düşüncelerin karşılaşmasını sağlamış, tanrının dünyasının (hristiyan dünyası) sınırlarını zorlar hale gelmiştir. Baskı ortamı ise din içerisinde reform düşüncesinin gelişmesini sağlamış, kilisenin, tanrı-insan ilişkisi arasında duran bir engel, bir aracı konumuna gelmesine karşı çıkanların yeni düşünceler üretmesini sağlamıştır. Katolik kilisesinin Roma ve Papalık merkezli yapısının karşısına Protestan düşüncesi bu dönemde çıkmaya başlar. Bu değişimler kilise içinde de zorunlu reform ihtiyacını doğurmuştur.

Kilise kendi kontrolündeki oyunların işlevini dini amaçlar çerçevesinde tutmak istemekteydi. Ama hem yaygınlaşan bu törensi tiyatro geleneği hem de kentleşme sonrası ortaya çıkan kalabalıklaşma kilisenin ve rahiplerin organizasyonda yeterli olamamalarını sağlamıştır. Bu durumda ilk başvuru kesim örgütlenmiş bir birim olan ve maddi olanakları da bulunan esnaf loncaları olur. Çünkü yeni yükselen kesimin değerlerinin kilise tarafından kapsanması zorunluluğu oluşmuştur (Brockett ve Ball, 2018: 87).

Bu süreçte oyuncu kimliği, kutsal olmayan bir kutsal kimlik olarak rahiplerden ya da dini öğretinin ıslah edemediği alanda kalan yersiz-yurtsuz oyunculardan oluşmaktadır. Yani genel olarak ‘oyuncu’nun toplumsal yapıda değerinin olmadığı bir dönemdir. Rönesansı da doğuracak değişim süreci bireye verilen önemi artırmış ve oyuncunun yeni bir kimlikle toplumsal yapıya dönüşünün yolu açılmıştır.

Birey düşüncesinin gelişiminde önemli bir basamak kilise öğretilerinin kendi içinden doğmuştur. Erken Ortaçağ’ı takip eden 11.yüzyılda ortaya çıkmaya başlayan Skolastik düşünce dini görüşlerin ifadesi için felsefeyi bir dinbilim olarak kabul etmiştir. Bu ussal bir arayışı da başlatmıştır. Henüz modern anlamda bir ussallıktan bahsedilemese de tanrının buyruklarının insanlara ulaştırılma çabası yeni yollar denenmesini gerekli kılmaktadır. Bu noktada Timuçin bireyin düşüncede ‘yaratıcı ve arayıcı’ değil ‘gösterici ve yineleyici’ olduğunu söyler (1992: 261).

Erken Ortaçağ’ın insanı doğuştan suçlu sayan ve bütün hayatını tefekkürle geçirmesi gerektiği düşüncesinin karşısına 12. ve 13.yüzyıllarda insanın değerliliği fikri çıkar. “İnsan artık, yeryüzünde tanrısal imgenin yansıması kabul edildi.” Hem kilise içinde hem de toplum yapısında güçlenen insanlar düşüncede değişime neden olmuşlardır. İnsan “bu dünyanın güçlülerinden, ‘reel’ insandır; papa, imparator, kral, senyör, burjuvadır. Bu insan, kendinden emin, başarılı ve güzeldir. O, bireysel özelliklerini açıkça sergileyebilir” (Özcan, 2005: 23-24). Bu yapı henüz rönesans düşüncesinin 'birey'i gibi algılanmamalıdır. İnsan hala tanrıya adanmış bir kişidir. Ama artık içine kapanmaktan vazgeçmesi için sebepleri vardır. Skolastik düşüncede “tanrıya inancın entelektüel ve akılcı yolları aranmaya başlanır. Tanrıyı duygusal olarak tecrübe etme arayışı geri plana düşer” (Licciardello, 2014: 584).

13.yüzyılda derebeyliğin çöküşünü de yaratan bir isyan dönemi de vardır. Otoriteye koşulsuz itaat düşüncesinde kırılmalar oluşmaya başlar. Dini otoriteye karşı çıkış pagan tiyatro geleneklerine de uygulandığı gibi ‘sapkınlık’ olarak adlandırılmaktadır. Ama feodal yapıya karşı bir direncin oluşmaya başladığı görülür. Sosyal isyanlar patlak verir. “Şehirlerde ya da köylerde olsun; işçiler ve köylüler

tarafından grevler, ayaklanmalar, başkaldırıları, isyanlar başlatıldı. Ortaçağ insanı, gerektiğinde isyan etmeyi sonunda öğrenmişti” (Özcan, 2005: 25).

Hristiyan düşüncesinin etkisi ile yaklaşık 600 yıl boyunca ‘dünya dışında birey’ olarak yaşayan insan, kaderini tamamen dini göreneklerin ve ruhban sınıfın ellerine teslim etmiş durumdaydı. Kilise'nin tinsel otoritesinin yarattığı holizm düşüncesi birey için belirleyici olmuştu. Ockham'ın 14.yüzyıldaki büyük karşı çıkışına kadar, hristiyanlık düşüncesinde “her canlı gibi insan, yaratıcısıyla doğrudan ve özel bir ilişki kurar veya toplumun bir üyesidir, yani sosyal bedenin bir parçasıdır” (Özcan, 2005: 25). Ockham ve nominalizm düşüncesi, dini düşüncenin sembollere ve tümel kavramlara dayanan gücünün karşısına tikelleri, deneysel realiteleri ve bireyleri çıkardı. Bu dönüşüm aynı zamanda modern bireyin oluşumunu da sağlayan rönesans düşüncesine doğru da bir basamaktır (2005: 25-27).

Ortaçağ süresince devam eden kilisenin tiyatro üzerindeki baskısı 1300'lerden itibaren azalmaya başlamıştır. Dini öğretilerin yayılması için yapılan gösterilerin kapsamının kilisenin ve din adamlarının işlerini aksatacak derecede genişlemesi ve çeşitlenmesi yeni bir kimlik doğurur. Esnaf loncaları insan eksikliğini kapatmak ya da din adamlarının yer almayacağı bölümleri oynamak üzere sahnede yer almaya başlarlar. Kilise tarafından yasaklanan, ehlileştirilmeye çalışılan ama sonuç olarak engellenebilmesinde çıkışın toplumdan koparma ile bulunduğu tiyatro, Brockett'in deyişi ile kilisenin kendisi aracılığıyla yeniden 'toplum odaklı' bir hale döner. Halk devlet adamları ve din adamlarının ortaklaşa yaptığı bir iş haline gelir (Brockett, 2000: 109-110). Bu değişim dalgası ile oyunculuk rahiplerin amatörce ve sorumluluk bilinci ile yaptıkları bir iş olmaktan çıkıp yeniden zanaatkarlarca yarı profesyonel bir noktaya taşınacaktır. Oyuncu da yine gündelikleşen, ciddi olmayan bir iş yapan ya da ciddi bir işin içinde gayri ciddi bölümleri icra eden kişi olan bir verili kimliğe sahip olacaktır.

Kilise oyunlarının özellikle 1350-1550 arasında çok yoğun olarak var oldukları bilinmektedir. Brockett bu gösterimlerin “sulandırılmış komik sahnelerden” oluştuğunu söyler. İblisler, hainler, soytarılar oyunların bazı bölümlerinde yer alırlar. “Bu komik bölümler ideal ve gerçeğin, insani duygularla kutsal buyrukların, sürümde olanlarla

evrensel olanların yan yana getirilip değerlendirilmesine dayanır ve böylece oyunların bilgi verici amacına bağlı kalırdı” (Brockett, 2000: 112). Oyun metinleri ve sahnelenme süreci kilise tarafından denetlenirse de sahneleme işinde özellikle yukarıda bahsedilen ‘uygunsuz’ rolleri oynama işi rahiplerden çoğunlukla esnaf loncaları veya kardeşlik örgütlerine devredilmiştir. Bir çeşit dinsel görevin Antik Yunan'dakine benzer bir toplumsal sorumluluğu ama bu kez kent bilinci için değil tanrı bilinci için oyun yapımına soktuğu görülür. Oynayanlar da öncelikle görev bilinci ile sahneye çıkmaktadır. Ama bu yeni kimlik, bir rahip gibi sadece dini amaçla sahnede görevini icra etmez ya da Antik Yunan'ın görevli korusu gibi disiplin ve grup çalışmasını önemsemekten öteye geçer. Rahip'in ‘eğitim’ amacıyla ‘gösterici’ ve ‘yineleyici’ olma zorunluluğu aslında esnaf için iyi bilinen ve tekrarı ile komedi unsurlarının oluşabileceği kalıplar yaratmış olmalıdır. Kentlinin tanıdık olduğu amatör kişiler sahneye çıktıkça gündelik hayat metinlere ve sahnelemelere sızmaya başlar. Bu dönemde tiyatro gösterilerini organize edenlerin oyunculara disiplinsizlik nedeniyle ceza verdikleri bilinmektedir. Toplum dışı oyuncunun gezgin olarak icra ettiği mesleğinin kente döndüğünde bağlanacağı disiplin yasaları da bu süreçte amatörlerin tiyatrodaki yer almasını sağlamak için oluşmaya başlamıştır. Şehirde oyuncu olarak çalışmak isteyenlerin noter önünde gösterimlere geleceğine dair yemin etmesi istenir. Gösterileri finanse etme işi de kiliseden çıkmaya başladıkça yeni kimlik kendine daha fazla hareket alanı bulmuştur. Dahası bu süreçte oynayanlar da oyunun giderleri ya da kurumlar için para ödemişlerdir. 'Toplum odaklı' hale gelmesi de bu tarz, kilise yönetimi dışına çıkan yapılanma sayesinde olur. Bu dönemin oyunlarında da Antik Yunan gibi kenti topluca ilgilendiren bir yapı olduğu gözlemlenebilir. Yine Antik Yunan'da olduğu gibi ses oyunculuğun en önemli unsurudur (Brockett, 2000: 113-116). Ama bu yeni kimlik daha önce ele alınan zanaatkarın toplum dışılığıyla ilişkisini yani daha seküler bir düşünce yapısını oyunlara dahil etmiştir. Zanaatkarlık diğer yandan rahibin sadece bir görev olarak yerine getirdiği işe zanaatkarın amatörce de olsa hüner katabileceği bir gizil alanın kapısını açar. Gelişen birey düşüncesi de bu oluşumu desteklemiştir. Rahibin sadece metnin hizmetinde oluşundan öte bu kimlik metne kendi şimdisini katarak daha fazla yaratıcılıkla temas kurar. Performansın ön plana çıkmasını sağlar. Artık anlatı ile yarışacak bir ‘rol’ performansı beklentisi doğurur. Yeni ‘zanaatkar

oyuncu' kimliği oyunların kilise ile beraber düzenlenmesi konusunda ait oldukları loncalar vasıtasıyla finansman desteği de verdiği için toplumsal sorumluluk da alarak hem zanaatkarın toplumdışı miraslarını oyuna dahil etmiş hem de ekonomik gücü ile toplumdışılaştırılmaya direnecek bir güç ve popülerlik oluşturmuştur.

1.5.2. 'Hizmetkar Oyuncu' Kimliği: Himayedarın Gölgesinde Oyuncu

Oyunculuk 16.yüzyıla gelindiğinde hala toplum tarafından kabul gören bir meslek olarak anlaşılmamaktadır. Çünkü aslında amatör olarak oyunlara dahil olan esnaflar bulunmasına rağmen toplumdışı profesyonel oyuncuların yaygın namı nedeniyle zanaatkarlık ahlakının, usta çırak ilişkisinin içerilmediği düşünülmektedir. Loncaya üye olanlar oyunculuk yapmıştır ama oyuncular bir loncaya üye olmadıklarından 'ustasız adamlar' olarak adlandırılırlar. Onlardan kimse sorumlu değildir (Brockett ve Ball, 2018: 102). Bu nedenle himayedar ilişkilerine girmeleri hem bu yerleşmiş meslek olmama fikrinin yıkılması, hem de toplum içerisinde kabul görme için önemli bir basamak oluşturur. Dönemin soylu zengin hamilerine hizmetkar olurlar, böylece ustasız olmaktan da kurtulurlar. Yani bu dönemde oyuncu kimliğinin en önemli belirleyeni hamilik sistemi ve bu sistemin değerlerini örgütleyen Rönesans düşüncesi olmuştur.

Rönesans düşüncesi, Ortaçağ'da din ve kilise merkezli örgütlenmeye çalışılan toplum ve kimliklerin yıkılmasını sağlamış ve evrensel yasalara bağlı bir toplum ve kimlik yapısı oluşturmuştur. Rönesans düşüncesinin ortaya attığı estetik kuralları himayeye alınan oyuncunun performansı içerisinde de görünür olmuştur.

Rönesans, bir 'yeniden doğuş'u ifade eder. Hristiyanlığın 1000 yılı aşkın süren egemenliğinin ilk kez bir karşıt dalga ile kırıldığı bir dönemdir. Birey kapsayıcı din fikrinin dışında, dünyevi kimlikler edinmeye başlar. Rönesans birey fikrini ortaya çıkarmıştır ama kimlikler hala verilidir yani yukarıdan tahsis edilmektedir. Öncelikle dini düşünce yıkılmamış hatta 16.yüzyıl içinde reformdan neredeyse daha da güçlenerek ve sertleşerek çıkmıştır. Bunun yanında kilise gücünün ve iktidarının karşısına çıkabilen

ilk sınıf, gelişen tüccar sınıfın da desteklediği soylu yönetici sınıf olur -ki bu sınıf toplum yaşamında kilise kadar baskıcı olmasa da kimlikleri yine statüye göre tahsis etmeye devam etmektedir. Özellikle 1500'lerden başlayarak yeniden gün yüzüne çıkarılan Antik metinlerden gelen klasik düşüncenin toplum yaşamında karşılık araması fikri evrensel iyi, doğru düşüncesi ile insanları bir gerçeklikten tanımlamaya yani kimlikleri hala verili kılmaya devam etmiştir.

1300'lü yıllarda papalık konusunda başlayan tartışmalar kilise iradesini zayıflatmış ve bir yönetim boşluğu ortaya çıkmıştır. Bu yönetici boşluğunda öne çıkmak isteyen küçük İtalyan devletlerindeki pek çok isim, güç ve prestij için birbiriyle rekabet etmiş ve bilim adamlarını, yazarları, sanatçıları desteklemişlerdir. Brockett “hamilik arttıkça rönesans serpildi” demektedir (2000: 138). Bu yapı rönesans dönüşümünü yarattığı gibi tiyatroyu seküler bir eğlence alanına dönüştürmüş, yüzyıllardır süren törensi geleneğinden koparmış ve popüler bir iş haline getirmiştir.

1500'ler sokaklarda gönüllü oyuncu aranan, mimerden oyuncu olmak isteyenlerin kent yazmanına başvurmasının duyurulduğu yıllar olmuştur. Tüccar, işçi, rahip, soylu pek çok farklı sınıftan insan bu dönemde oyunculuk yapmaya başlamıştır. Artan ilgi ve popülerlik sonrası, toplum dışı görülen profesyonel oyuncular, sekülerleşmenin hissedilmeye başladığı bu dönemde eski büyüsel, mistik, tehlikeli yanları yavaş yavaş görünmez olarak topluma entegre olmaya ve kent kültüründe yoğun olarak yer almaya başlamışlardır (Brockett, 2000: 115). 1500'lerin ortasında dini konulardan bağımsızlaşan tiyatro (Brockett ve Ball, 2018: 102) özellikle saray ve soylular için vazgeçilmez bir etkinliğe dönüşür. Ve kısa sürede saray festivallerinin ayrılmaz bir parçası olur. Dinden bağımsız egemenlerin onuruna bir yapıdır. Moda buralarda saptanmaya, aristokratlar metreslerini buralarda aramaya başlar (Brockett ve Ball, 2018: 113; Nutku, 1995: 89).

Bu gelişim soyluların kendi beğenileri ya da isteklerine göre kumpanyaları himayelerine almalarına, kendi çevrelerinde dönen bir tiyatro yaşamı örgütlemelerine varır. Diğer yandan da 'oyuncu' varlığını sürdürebilmek için yeni bir alan bulmuştur. Hizmetkarların oyuncu olarak sahneye çıkmaları yanında profesyoneller de bu süreçte

kentlere dönerek hamilik aracılığıyla gezgin-sürgün yaşamlarından kurtulma fırsatı bulurlar. Bu durumun çok kapsayıcı olduğunu söylemek henüz mümkün olmasa da artan tiyatro sayısı ve faaliyetlerinden anlaşıldığı kadarıyla Ortaçağ'ın çetin ortamından daha rahat bir sürece girildiği kesindir.

17.yüzyılda hamilik o derece ön plandadır ki, hami oyuncularını etkileyebildiği kadar bir baş hareketi ile seyircilerin reaksiyonlarını da yönlendirebilecek durumdadır (Sennett, 2010: 113). Burada yönlendiricinin soylu ve zengin olduğu kadar sanattan anlayan ve bilgili olduğu ile ilgili içselleştirilmiş düşünce de etkilidir.

'Oyuncu' genel olarak soyluların himayesinde bir hizmetkara dönüşmüştür. Bu sürecin başlangıcı dinin etkisinin azaldığı ve yeni birey düşüncesinin ortaya çıkmaya başladığı 14.yüzyıla temellenir.

13.yüzyıldan itibaren kilise içerisinde ve toplum-kilise ilişkilerinde ortaya çıkan kargaşa ve hareketlilik yeni arayışları da beraberinde getirmiştir. Bu süreç ulus bilincinin yükselişi, dini kitapların yerel dillerle okunması isteği ve matbaanın da keşfi ile yeni bir düşünce kuşağı yaratmıştır. Klasik çağların metinlerinin okunması ve yaygınlaşması hümanist düşüncenin de zeminini oluşturur. Rönesans'ın ortaya çıkışı açısından bir kaç önemli olay çok belirleyicidir. Bizans İmparatorluğu'nun yaklaşık 1000 yıldır azalarak süren hakimiyeti İstanbul'un fethi ile son bulunca büyük bir kültürel göç Avrupa'ya doğru akmıştır. Diğer yandan Roma'nın ve papalığın ticaret için kullandığı yollar, kapanan boğaz bağlantısı ve ipek yolu nedeniyle ekonomik bir darboğaz yaratmış ve yeni keşif ve arayışları zorunlu kılmıştır. Öte yandan bu durum tarihte ilk kez Avrupa'nın kültürel ve ekonomik anlamda öncü ve belirleyici kıta olmasının da yolunu açacaktır (Faulkner, 2014: 116).

Bu süreç bilimsel gelişmelerle beraber ilerlemektedir. Matematiğe duyulmaya başlayan ilgi toplumun tüccar kesiminin artan gücü ile koşut bir gelişim gösterir. Perspektif düşüncesinin gelişimi, keşif hareketleri için coğrafi harita ve ölçeklendirme çabaları da dünyanın hem daha boyutlu hem de daha hesaplanabilir bir alan olarak algılanmasını sağlar. Kopernik ile başlayan ve 1600'lerde Galileo'ya kadar, Giordano

Bruno, Brahe, Kepler gibi araştırmacılarla süren evren araştırmaları (Timuçin, 1992: 308-309) da dünyanın evrenin merkezi olduğu fikrinden evrende bir nokta olduğu fikrine doğru geçişi yaratmıştır. İnsan tanrı güdümlü olmaktan çıkıp kendi aklının dizgesine inanmaya başlamış, ilahi bir varlık olmaktan sıradan bir ölümlüye doğru değişen seküler bir düzleme kaymıştır. Ama Sennett bu dönemde sekülerliğin aşkın bir yan taşıdığına vurgu yapar. Çünkü evrensel idealleri temel alan bir yanı vardır (Sennett, 2010: 38).

Bireyin ilk kez Rönesans'ta ortaya çıktığı ile ilgili şu düşünce önemlidir: “Bu dönemde Avrupa'da ulusal kiliseler ortaya çıkmış, ulusal dil, felsefe-bilimde, edebiyatta ve eğitimde kullanılmaya başlanmıştır. Kısacası ulusal bilinç uyanmıştır. Bu artık kendisini 'Hristiyan' değil, fakat 'İngiliz', 'Fransız' vb. diye tanımlayan bireyin ortaya çıktığı çağdır. Başka bir deyişle insanın kendisine kim olduğu sorusunu o, ulusal bir kimlikle yanıtlamıştır.” Dinin kuşatıcı ve aşkın kimliklendirmesi çekilip geriye dünyasal ve toplumsal bir çatı kaldığında birey fikri de değişmeye başlamıştır. “Din içindeki birey, dindaşlarıyla bir ayrılaşmaya girmez. Oysa ulusal birlikte birey, ulusun diğer üyelerinden kendisini bir Ben olarak ayırabilir. Eğer aynı kimlik içindeki kişi, böyle bir ayrılmayı ortaya koyamazsa, o zaman kimliği, onu tümüyle ele geçirir, birey olamaz” (Soykan, 2014: 13). Bu kendi içinde rekabete daha açık, daha dünyevi bir toplumsal yapının da sonucudur.

Bu çatışma ortamında Martin Luther insanla tanrı arasındaki ilişkinin düzenlenmesi adına kilise otoritesine ve rahiplerin aracılığına karşı çıkan yeni bir vicdan ahlakı geliştirir. Kutsal Kitap'ta yer alan 'çalışmayan yemek yememelidir' görüşünden yola çıkarak soyluların ve din görevlilerinin toplum içindeki asalaklığına ve sömürücülüğüne karşıt bir birey fikri ile ortaya çıkar. Skolastik düşünce ve din dogmalarına karşı yeni bir reform fikri ile yürütülen savaş onun düşünceleri ile somutlaşmış ve protestan yaşam ahlakı ile günümüz birey fikrinin de ilk temelleri atılmıştır. Katolik düşüncenin doğuştan günahkar insanının karşısına edimleri ve niyetleri ile kurtuluşu bulabilecek insan düşüncesini koyar. İnsanın kilise yasalarından kurtulması ve din adamlarının Tanrı'nın sözlerini ileten bir aracı durumuna indirgenmesi

rönesans insanının 'özgür' düşünce ve eylemlerinin de temel yapısını doğurmuştur. Bu dinsel reform girişimi toplumsal ve bireysel bir dönüşümün de alt yapısını oluşturmuştur (Timuçin, 1992: 281).

Rönesans kuşağının en önemli düşünürlerinden Montaigne'in “dünyanın en güzel şeyi kendisi olmaktır” sözü yükselen yeni birey fikrini de özetler. Hümanist düşüncenin gelişimi için çok önemli olan bu insanı yüceltme düşüncesi türün kendisine dönük bir saygıyı da içerir. 'Ben'den yola çıkarak diğerlerini de anlamak ve diğerlerini anlarken kendini de anlamak düşüncesi insana bir araştırma alanı da açar. Bu yapı 'düşünsel' bir gelişim ilkesine dayanır (Timuçin, 1992: 298).

Rönesans, toplumsal değişim ve yeniden doğuş çağı olduğu kadar sanatsal bir dönüşüm ve estetik biçim çağıdır da. Rönesans estetik düşüncesi hakkında yazan Patrizia Castelli, Rönesans'ın “doyumsuz bir güzellik tapımı” olarak da bilindiğini söylemiştir (Castelli, 2013: 27). Bu çağda uyum ve ölçü, sayı ve düzen sanatsal anlatımın köküne dönüşmüştür (2013: 21). Ölçü, uyum, oran düşünceleri matematikten temel almaktadır. Özellikle ticaretin ve tüccarların etkisi ile abaküs öğretisi hümanist okulların alanlarını da düzenlemektedir (2013: 41). Ortaçağ insanları oran kuramının teknik bir yol olarak görmüşlerdir. Rönesans düşüncesi ise ona aşkın bir estetiğe taşıyıcı anlam yükler: 'Simetri' estetik mükemmelliğin temel ilkesi olarak görülür (2013: 45).

Sanatçıya açılan alan Aristoteles düşüncesinden beslenir. Taklit kavramının sanata bağlanması on beşinci yüzyılda gerçekleşir. Bu dönemde doğanın doğrudan taklidi değil, evrende daha güzel görüneni seçmek ve doğa yasalarını düzenleyen şeyleri bulmak amaç olmuştur. Dolayısıyla sanat doğadan daha üstündür, taklit “bakma ve yeniden yapmanın sonucu olan bir eylem değil”dir (Castelli, 2013: 83). Nesnesin basit betimlenmesinin ötesinde sanatçının yorumudur. Aristoteles'in izleri bu düşüncede açıkça görülür. Olana değil, olabilecek olana bir yöneliş vardır.

17.yüzyıl Aydınlanma döneminin temel kavramı olan 'akıl'ın kartezyen anlayış çerçevesinde, 'beden' ile olan karşıtlığı işlenmiş, akıl ön plana çıkarılmıştır. Descartes'ın Cogito ergo sum düşüncesi bedeni tali bir mekanizma yapar. Düşünce (bilinç) dünyaya

açılan töz bir yapıya dönüşür. Beden diğer fiziki nesnelerden farksız bir nesne konumuna indirgenir. Bu fikir ile beraber artık akıl doğal dünyadan kurtulmak, bir hakikate erişmek ile ilgili aşkınlaşmak düşüncesinden onun üzerinde iktidar kurma fikrine doğru değişim gösterir. Beden mekanik bir düzene göre tasarlanır ve betimlenir (Özen ve Arslan, 2009: 39-40; Nazlı, 2009: 61-62).

Evrensel yasalar olarak kabul edilen matematiksel ilkeler insana ve bedene de uygulanır. 1550'lerde yüz falı (Metoskopi) kitapları ilgi görmektedir. Bedenin dışa vuran işaretleri yoğun olarak okunmaya çalışılır. Anatomi de metoskopi gibi rönesansın ilgi duyduğu alanlardandır. Özellikle ressamların organların orantıları üzerinde detaylı analizler yaptıkları bilinmektedir. Gözün göremediği fiziksel iç yapının dıştaki yansımalarının analiz edilebilmesi bu dönemin en önemli uğraşlarından. 1660 yılında Marin Cureau de la Chambre tarafından **L'Art de Connaitre les Hommes (İnsanları Anlama Rehberi)** isimli beden dili ve işaretleri hakkında yazılmış bir kitap yayınlanır (Akay, 2009: 7).

Davranış kurallarına bile yansıyan bir oran takıntısı ortaya çıkmıştır (Castelli, 2013: 27). Özellikle 16.yüzyıla davranış kurallarını anlatan el kitapları damgasını vurmuştur. Gündelik davranış küçümsenir, doğallık tavsiye edilir. Ama bu doğallık çalışılmış bir doğallık olmalıdır (2013: 52-53). İnsan vücudu üzerine antropometrik kurallar üretilir. İdeal güzelliği arama her noktada gerçekleşmektedir. Diğer yandan bu ölçümler garip (grotesk) olanı ve maniyerist kültürün kuraldışılıklarını da tanımlama ve saptama olanağı yaratacaktır (2013: 46).

Toplumda bu akıl tahakkümünün temsilcisi olarak soylu sınıf ve saray çevresi himayeye aldıkları oyuncular ya da sahneye çıkardıkları hizmetkarlarla aklın kurallarını hayata geçirmeye çalışmışlar ve bedeni bu bakışla, kurallar ve ilkelerle düzenlemişlerdir.

Oyuncu bu süreçte bireysel olarak daha fazla yaratıcı alan bulur ama bu alanın sınırları saray ya da himayedarın 'aklı' tarafından belirlenmekte ve biçimlenmektedir. Himayeye alınan oyuncu bu sınırın dışından geliyorsa (Commedia dell'Arte oyuncuları

gibi toplumdışı profesyonel oyuncular) cezalar, yasaklar ve dışlanmalar ile ehlileştirilmeye çalışılır.

“1583'te Lucerne'de herkese rolünü kabule edip etmemekte karar vermek için on dört gün süre verilirdi: oyuncu söz verdikten sonra yeminli olarak görevini sürdürmeye zorunluydu. 1547'de Valenciennes'de her oyuncunun gösterim günlerinde gelmesi için noter önünde yemin etmesi koşulu vardı.”

“(…), her birisi yönetim kurulunun işine karışmamayı ve kararlarına karşı homurdanmamayı kabul ederdi. Bir de kaçırdıkları prova ya da kurallara uymadıkları zamanlar için uygulanacak bir ceza listesi vardı. Diğer kentlerdeki anlaşmalardan, kıskançlığın, dedikodunun ve işi bırakmanın yaygın olduğu anlaşıyordu” (Brockett, 2000: 115)

Eğer saray hizmetkarı ya da esnaf loncası kökeninden gelme bir amatör ise de çeşitli eğitime tabi tutularak ya beklentileri karşılaması ve 'yeteneğini' geliştirmesi istenmekte ya da oyunculuk yapması engellenmektedir.

Himayedarlık sistemi oyuncuları ruhsat almak, onaylanmak konusunda topluma entegre etme işlevi de görür (Brockett ve Ball, 2018: 103). 1630'lara gelindiğinde ise toplumda kabul görme dereceleri ve sayıları o kadar artar ki, iş kolu kurmalarına izin verilir (Brockett, 2000: 212). 1641'de yayınlanan bir kararname şöyledir: “Oyunculuk mesleği (...) ayıplanmaya müstehak olarak görülmemeli ve toplum içindeki şöhretine karşı önyargılı olunmamalıdır” (2000: 229).

Rönesansın ilerleyen zamanlarında oyuncunun kimliği tamamen temize çıkmamıştır belki ama himayedarlığın getirdiği bir korunma ve oynama eyleminin soylular ve saray erkanı tarafından ilgi duyulan bir şey olması sayesinde, bir çeşit aklanma yaşar. Kişi ile işi arasındaki bağ geçmiş dönemler kadar ayrılmaz görünmemeye başlar. Flaminio Scala, Commedia dell'Arte senaryolarının birinde “Kadın oyuncu, kamusal kimliğine zarar vermeden giysilerini çıkarıp sağa sola fırlatabilir ve delilik sahnelerinde müstehcen sözler söyleyebilirdi” der (Akt. Wiles, 2019: 94). Bu durum çağın, 'sanatçı ve eseri arasındaki bağ' konusundaki düşüncesinde yatar.

“Tarihsel ve kültürel nedenlerden ötürü ilginç sayılabilecek bir husus da, Shakespeare'in yaşadığı kültürde sanatçının yaşamı ile eserleri arasında neden-sonuç ilişkisine dayalı bir mit bulunmadığı için, Shakespeare'in biyografisini eserlerinin, eserlerini de biyografisinin açıklayıcı metaforu olarak görmenin mümkün olmayışıdır. Stephen Greenbalt'in de ortaya koyduğu gibi, 'kendini biçimlendirme'nin bir takım unsurları Rönesans eserlerinde ortaya çıkmış olmakla birlikte, bu dönemde okurun şairin yaşamıyla ilgili beklentileri henüz 'şekillenmiş' değildi. Nitekim, o dönemde bir yazarı kıymetli kılan, tam da onun bukalemun misali renk değiştiren, çok yönlü mizacının yanı sıra, kişisel ve özel durumlarla ilgili yasalardan ziyade, **insani ve ilahi tabiata yön veren evrensel yasaları** ortaya koymaktaki kabiliyetiydi” (Boym, 2010: 12).

Yani oyuncu nasıl bir insan olursa olsun ya da nasıl bir şekilde adlandırılıyor olursa olsun eğer evrensel yasalara uygun bir iş yapıyorsa dışlanması gerekmemektedir. Önemli olan kuralları yerine getirip getirmediğidir. Kimlikteki içkin toplumdışılığın değişmeye başladığına bir başka örnek ise şudur: Dönemin bir avukatı kadın oyuncularını ‘dile düşmüş fahişeler’ olarak adlandırınca cezalandırılmıştır. Meslekten kovulmuş, kulakları kesilmiş ve ömür boyu hapis cezasına çarptırılmıştır. Kuşkusuz ki bu cezanın nedeni oyuncularını savunmaktan çok sahneye çıkan soyluları ve kraliçenin itibarını savunmaktır (Brockett, 2000: 198).

Eski kapsayıcılığını yitirmesine rağmen hala ahlaki yapıyı kontrol eden kilise de dinsel konuların oyunlardan çekilmesi ile 'oyuncu'yu daha hoşgörü ile karşılanmaya başlar. Oyuncular kilisede evlenip, gömülebilirler. Ama bu yumuşamaya karşın ahlaki uzaklık devam eder. Kilise adamları tiyatroya karşıdır. Profesyonel oyuncuların dini oyunlara girişine engel olmaya çalışırlar. 1500'lerin sonunda kraliyet meclisi kadın oyuncuların ekipte eşi ya da babaları yoksa oyun oynayamayacağını duyurmuştur. Her iki cinse de karşı cinsin kıyafetini giymek yasaklanmıştır. 1608'de ise sadece erkek oyuncular sahne arkasına gidebilmektedirler. Rahiplerin ise tiyatroya gitmesi yasaktır. Oyunların dini konuları içermeye yasağı yanında kilise ya da dini yerlerde oynanması da yasaktır (Brockett, 2000: 212). Seküler bir dünyaya ait olduğu ve dinin dogmalarla dolu dünyasının kurallarına müdahale etmediği sürece tiyatro ve oyuncu bir hareket alanına sahiptir. Bu durum 1600'lerin sonunda başlayacak restorasyona kadar devam edecektir.

Çağın peşinden koştuğu kurallar, idealler ya da evrensel bir gerçek, doğru, iyi arayışı 'oyuncu kimliğini' de biçimlendirmiştir. Bu kuralların dışında tiyatro yapan

kişiler toplum dışı olarak adlandırılmaya ve dışlanmaya devam ederler. Örneğin Rönesans ile birlikte bir anda toplumda görünür olan ve popülerliği ile tüm Avrupa'yı etkisi altına alacak Commedia dell'Arte, tür olarak da Antik Yunan'ın satirik öğeleri, Roma'nın eğlence anlayışındaki özellikler (mimus, pantomimus) ve Ortaçağ'ın merkezi anlayışının dışında gezgin-sürgün olarak varlığını sürdüren türlerin bir dönüşümü olarak tarih sahnesinde belirmiştir. Popülerliği artıp saraylarda ve soylular arasında ün kazanana kadar bir toplum dışılık içerir. Ama saraya, soyluların eğlence dünyasına girdiği anda da kurallara tabi olmaya başlar.

Oyunların asıl işlevi 'öğretmek ve eğlendirmek' olur. Hümanistlere göre tiyatro insan için yararlı bir 'araç'tır. Edebiyatın öğretici gücü ile tiyatro yapma isteği bu sürecin ürünüdür (Brockett, 2000: 143). Yazılı olanın bilgi ile eşdeğer görülmesi uzun yıllar dünya tiyatrosunu ve oyuncuyu (oyunculuğu) etkileyecek bir yönelime de bu dönemde girmeye başlar. Oyuncu metnin hizmetkârı olmalıdır. Çünkü metin yaratılırken oyunun düşünce hedefi ortaya çıkarılmış ve hedefler, idealler, ülküler ortaya konmuştur. Bu kurallı yapı ancak kurallı bir oyunculukla ortaya çıkabilir. Himayedarın hizmetkârı olan oyuncu metne de hizmetkar olarak görülür.

Sennett, bu dönemde genel olarak oyunculuk mesleğinin başıboşluk içinde olduğunu söyler. Oyuncular birlikte çalıştıkları kişiler sürekli değişerek, farklı yerlerde oyun oynayabilmek için uygun ortamlar aramaktadırlar. Ama oyuncu için asıl mücadele şartlarını değiştirebilecek bir hami bulmaktır. Bu himayeyi bulduğu anda oyuncu, trajedi oyuncusu, komedyen, dansçı, şarkıcı ondan istenen her şey olabilmektedir. Haminin zevkine ya da içinde bulunduğu tiyatronun sahibine (yönetmen) bağımlı haldedir (Sennett, 2010: 111-112).

Shakespeare'in **Hamlet** oyununda Hamlet ile oyuncular arasında geçen diyalog bir himayedar-oyuncu ilişkisini ele verdiği gibi bu ilişkinin oyunculuga yansımalarını da örneklemektedir. 1600 yılında yazılan oyun gezgin bir kumpanyanın saraya gelişini ve prens Hamlet'in emrine girişini gösterir. Kendilerine, oyunlarını oynayıp para kazanacakları bir çatı aradıkları kadar himayesine girip, hatta hiç tereddüt etmeden onun yazdığı oyunu oynayacakları bir hami de aramaktadırlar.

“**HAMLET-** Verdiğim parçayı, ne olur, dediğim gibi, rahat, özentisiz söyle. Çünkü birçok oyuncular gibi söz parlatmaya kalkacaksan, mısralarımı şehrin tellalına okuturum daha iyi. Elini kolunu da havalara savurma öyle; **ölçüsünde**, tadında bırak her şeyi. Duyduğun coşkunluk bir sel, bir fırtına, bir kasırga gibi de olsa, onu **dindirecek** bir hava bulmalı, buldurmalısın. Doğrusu, yürekler acısı geliyor bana gürbüz bir delikanlının, takma saçlar sakallar içinde, bir acıyı yüreğini paralarca, didik didik ederce bağırıp halkın kulaklarını yırtması; o halk ki çoğu kez anlaşılmaz, dilsiz oyunları, gürültü gümbürtüyü sever. Bir oyuncu Termagant'ın kendisinden daha yaygaracı, Nemrut'tan daha nemrut oldu mu, hak ettiği şey kırbaştır bence. Bu hallere düşme, rica ederim. (...) **Fazla durgun da olma; aklını kullanıp ölçüyü bul. Yaptığın söylediğini tutsun, söylediğin yaptığını. En başta gözeteceğimiz şey, yaradılışa, tabiata aykırı olmamak.** Çünkü bunda sapıttık mı tiyatronun amacından ayrılmış oluruz” (Shakespeare, 1983: 78-79).

Öte yandan Hamlet'in sözleri gösterir ki dönemin oyuncularını hamhalat seyirci güruhunu eğlendirmek için sahneye çıkmakta, ellerini kollarını savurarak abartılı oynamakta, söz parlatmakta, ölçüyü kaçırmaktadır. Bu noktada Hamlet'in sözlerine dönemin düşüncesini aşan bir doğalcı gerçekçi oyunculuk talebi payesi biçmek biraz abartı gibi görünmektedir. Daha çok sözlerin ardında klasik düşünceden alınmış ölçülülük, uyum ve simetri kavramlarının yattığı görülebilir. Yukarıdaki alıntıda bu bölümler özellikle vurgulanmıştır. Performans oyuncunun saray ya da soylu adabına uzak bir kabasabalık, abartı ve taşkınlık barındırmamalıdır. Oyuncu da bu emre amade kişi olarak karşımıza çıkar.

Kurallar evrensel bir doğru üzerinden alınıp, her konuda ölçü, simetri, denge arayışı geliştikçe ve beden de aklın bir aracı haline gelince önce, himayeye alınan toplumdışı ya da hizmetkar oyuncunun egemen düşüncenin evrensel yasalarına göre biçimlenmesini, sonra da oyuncunun rol kişilerini bu doğrular aracılığıyla kalıp hareketler, kurallar ile estetize edilmiş bir şekilde oynamasını sağlar. Sahne disiplini dıştan dayatılan kurallar silsilesi ile sağlanmaya çalışılır. Oyuncu 'rol'ü anlık, doğaçlama, 'bir giz'e dayanan, diğerleri tarafından sırrına vakıf olunamayacak bir hünerle yaratmak yerine belirlenmiş kurallar çerçevesinde, bunda da aşırılıklardan kaçınarak, doğal, ölçülü estetik ve iyi olanın bulunması amacıyla yaratmalıdır. Halkın hoşuna gidecek bir taşkınlık, harekette bir abartı, bir coşkunluk sahnedeki kovulmalıdır. Oyuncu büyük bir coşku duysa bile “(...) onu **dindirecek** bir hava bulmalı”dır. Sahne

finanse eden sınıfı temsil etmeli ya da bu sınıfın izin verdiği ölçüde halkın isteklerine dönük bir performansı içermelidir. Duygu yok sayılmaz ama denetime tabi olmayan coşkunluk ve duygu toplum dışının tehlikeli yanını yeniden 'oyuncu'ya taşıyacaktır.

1500'lerin ortasında İtalya'da oyunculuk üzerine düşüncelerini dile getiren Leoni di Sommi (1527-1592) şöyle demektedir:

“(...) oyuncunun her zaman yumuşak ve esnek bir gövdesi olmalıdır, kolları ve bacakları katı ve sert olmamalıdır. Konuşurken, ayakları uygun bir biçimde hareket etmelidir... (...) Gereksiz el kol hareketleri çok sakıncalıdır. (...) Konuşmasına uygun bir biçimde pozisyon değiştirmelidir. (...) Oyuncu, hareketlerine uygun bir ses tonunu yakalayabilme becerisini elde etmiş olmalıdır. Öyle ki, sesiyle dinleyenler etkileyebilsin” (Akt. Nutku, 1995: 58-59).

Aristokrat bir aileden gelen ve saray tiyatrosu için oyunlar sahneleyen birisi tarafından ifade edilen dönemin 'doğrular'ı, Hamlet'i yankılar biçimde dile getirilmiştir. Ses, konuşma ve hitabet sanatı bu dönemde Antik Yunan metinlerine artan ilginin de etkisi ile bazen nazım bazen nesir biçimiyle yeniden önemsenmeye başlanır. Oyuncu kimliği hizmetkar olarak görüldüğü için kendi kişiselliğini vurgulamadan kurallara uygun şekilde seyirciye metni iletmelidir.

Kuşkusuz dönemde kurallara kusursuz bir uyum gözlenmez. Maniyerist düşünce rönesansın denge-ölçü-simetri estetik anlayışında çatlaklar oluşturur. Bu çatlakların günümüzden bakıldığında olumsuz olarak görülmeyebileceği söylenmelidir. Bu çatlak şöyle ifade edilmiştir: “ 'kural'ın karşısına 'kural olmadığı için kural içinde düzenlenecek bir özgür seçim” dahil olur. Bu sanatçı olarak da görülmenin yani özgün, yaratıcı olanın kurallı alanın içerisinde hareket kabiliyeti edinebilmesi düşüncesinin de ilk tohumlarından biridir (Castelli, 2013: 178-179).

Tanrının gördüğü tek bir evren, sahne alanı fikrinden bireyin gözünden bakan perspektif fikrine geçiş yaşanır. Çerçeve sahne de bunun bir sonucudur. Artık oyuncu Ortaçağ'da olduğu gibi genel çerçevenin içindeki bir figür değil, bir eyleyicidir. Doğruyu eylemek elindedir. Doğruyu bulacağı yer ise kurallardır.

Ölçütler karakterde de oyuncuda da ahlaki değere göre değil sosyal düzeye göre öncelikli belirlenmeye başlamıştır. Yaş, meslek, sınıf, cinsiyet vb. böylece onların olası ya da olan özelliklerini sıraladıkça bir tipleşme iki boyutlulaşma eğilimine girer (Brockett, 2000: 143).

Oyunculuğun artan popülerliği ya da sahnenin soylu sınıf arasındaki çekiciliği çağı öyle bir duruma getirir ki 17.yüzyılın sonuna gelindiğinde sahne seyirci ile dolmuştur. Brockett, sahnede 150 seyircinin yer aldığı oyunlardan söz eder (2000: 242). Localarla başlayan süreç izlenmesi gerekenin oyun olduğu fikrini aşar ve sahne izlenmesi istenenin istilasına uğrar, oyuncu performansta bir tali öge konumuna düşer.

Soylu sınıfın, beklentilerinin sahnede karşılığını bulması isteği Aydınlanma döneminde önce doruk noktasına varacak sonra akla olan inancın gelişimi doğrultusunda oyuncunun da kendini ve işini biçimlendirmesi sürecini getirecektir.

1.6. Aydınlanma Döneminden 20.yüzyıla Ortaya Çıkan Kimlikler:

Oyuncunun bir hizmetkar olarak görüldüğü süreçten, oyunculuğun bir bilim alanı olduğunun söylendiği⁵ ve oyuncuların da bu alanın temsilcileri, icracıları olmalarına doğru giden zaman aralığı Aydınlanma dönemi içerisinde gerçekleşir.

Çalışmanın Aydınlanma Dönemi olarak kapsadığı tarih aralığı 1660 ve sonrasını yani Rönesans düşüncesinin doruğu sonrası, monarşinin ve kilisenin yeniden egemenlik kazanmak üzere yaptığı restorasyon çabalarını içeren ve parlamenter sistemin ya da diğer deyişle çoğulculuğun yönetim anlayışına girişinin ortaya çıktığı dönemle başlar. Buradaki çoğulculuk halkı içermemekte, o dönemin yükselen orta sınıfı ile monarşik yönetimin temsilcilerinin olduğu iki sınıflı bir yapıyı ifade etmektedir (Hauser, 1984: 49). Bu anlamda artık hemen tüm toplumsal alanlarda burjuva düşüncesi ve beğenisinin yansımalarını da okumak mümkündür. 1789 Fransız İhtilali ve hemen

⁵ 1755'de Hill, "Oyunculuk bir bilimdir" der. Oyuncunun "(...) kuralla yöntemin rehberliğine gereksinimi" vardır (Nutku, 1995: 126).

sonrasında ortaya çıkacak Romantizm'in etkileri ile de dönemin kapandığı düşünülmektedir.

18.yüzyılın başında Rönesans'ın ölçü, denge, simetriye dayanan sanat anlayışının yerini soyluların görkemli sanat algısı almıştır. Bu süreç aynı zamanda sahnenin bir çekim merkezi olmasını da getirmiştir. Sahnede yani göz önünde olmak aristokrat beklentilerin kuralları ile oldukça kalıplaşmış yapıları ortaya çıkarmıştır. Bu dönemde soylular sahneyi özelleştirmeye, önemli hale getirmeye, toplumsal yapının bir taşıyıcısı olarak, eğlence aracı olmanın ötesinde, kültürlerinin yansıması olarak görmeye çalışırlar. Bu süreç önce Rönesans'ın kurallarla denetlenmeye çalışılan toplum dışı oyuncusunun hizmetkarlaşmasına sonra da soyluların kamusal özelliklerinin giydirildiği birer mankene, nesneye dönüşmesine neden olmuştur.

Tiyatro 1700'lerin ilk yarısında soylu sınıfın vitrinine dönüşmüştür. Sahnede çok sayıda seyirci vardır. Hatta dileyen oyun devam ederken sahnede dolaşabilmektedir (Sennett, 2010: 109). Sahne kamusal yaşam için örnek kodların bulunduğu bir sergileme alanına dönüşmüştür. Örneğin günlük giyim için dikilen kıyafetler önce sahnede seyirci karşısına çıkarılmaktadır. Dönemin modası dışında karakterin sınıfına ya da durumuna uygun kıyafet giyen oyuncu 'iğrenç' bulunmaktadır. Oyuncunun hizmetkarlığı onu bir kukla ya da bir manken konumuna sokmuştur. Aristokrasi kendi beklentileri ile oyuncu bedenini bir fon gibi kullanmaktadır. Sennett bu süreçte bedenin nesneleştiğini, oyuncuların bedensiz bir beden haline geldiğini söyler (2010: 102-105).

Soyluluğun görkemi sahnede pek çok unsurda karşılığını bulmalıdır. Dilde şiirsellik ve deklamasyon bir zorunluluk olarak görülür. Dönemin kuramcılarından Jean Leonor de Grimarest, 1707'de yazdığı ve hitabet ve deklamasyonu konu aldığı yazısında her duygunun bir tonlaması olduğunu söylemiş ve her tutkunun da bir görsel karşılığı olduğunu dile getirmiştir (Nutku, 1995: 102). Ayrıca kişisel arzu ya da heyecana göre değil, yerinde ve doğru zamanda duygulanma önerilir (Sennett, 2010: 124). Bu kurallar oyuncuyu her anlamda sarmalar.

Seyirciler ise bu duruma karşı ani duygulanım tepkileri, protestolar ya da alkışlar ile oyunu kesintiye uğratmakta hatta noktalamaktadırlar. Sennett bu durumun tamamen oyuncunun düşük statüsünden kaynaklı olduğunu söyler. Bunun farkında olan seyirci de 'rol'ü, metni hatta kostümü oyuncudan bağımsız görmekte ve dilediğinde tepki vermektedir. Oyuncu keyif vermek için oradadır, bir kahya ya da hizmetçi gibi denetim altındadır (Sennett, 2010: 110-111).

Bu süreç Rönesans ile başlayan oyuncunun hizmetkar olarak görülmesinin doruk noktası olarak değerlendirilebilir. Ama önemli bir yanı daha vardır. Tiyatro bu süreçte bir sınıfın değerlerinin de temsil yeri haline getirilir. Yani dönemde oyuncu değersiz olsa da tiyatro önemli bir kamusal mekandır. Dolayısıyla bu durum 'oyuncu' için bir olanaklar alanı açar. Soyluların sahneye bu derece ilgi duymaları, hatta sahneye çıkmaları, bir yandan yönetimlerin de onu kabul etmesi sürecini başlatmış diğer yandan da farklı sınıfların tiyatroyu önemsemelerini sağlamıştır.

Fransa'da oyuncular 1701 yılında kilise tarafından da resmen tanınmışlardır. Bu süreçte saygınlıkları artar ve artık ünlü ailelerin çocukları da oyunculuk yapmaya başlarlar. Özellikler Commedie Française'de yer almak hem maddi anlamda hem de itibar anlamında tercih edilir olmuştur (Nutku, 1995:102). 1700'lerin ortası oyundan çok oyuncuların ilgi çektiği bir çağ olarak anılır (1995: 104). İngiltere'de 1720 yılında yayınlanan ilk tiyatro dergisi olan '**Theatre**'da, Steele şöyle demiştir: “Bir aktörün mesleğinin (...) dünyanın tüm sanatçılara borçlu olduğu sevgiyi ve saygıyı görmesi konusundaki düşüncemi herkese kabul ettireceğimden hiç kuşum yok” (Akt. Nutku, 1995: 117). Artık 'iyi oyuncululuğun' halkta iyi davranış ve ideallere örnek olacağı konuşlmaya başlanmıştır.

Aynı sahnede yer alan Garrick ve Quin iki farklı oyunculuk yansımasının temsilcileridirler. Bugün Garrick öncü bir gerçekçi oyuncu olarak hatırlanırken Quin klasik biçimin temsilcisi olarak ifade edilmektedir. Ama aynı sahnede yer bulabilmişlerdir. Ve o dönem yine alkışlanan Quin olmuştur (Brockett, 2000: 318). Bu daha önceki dönemlerde eşine rastlanan bir şey değildir. Geçmiş dönemlerde bir oyuncunun performansı, yaptıkları, hareketleri, kıyafetleri, sözleri eleştiri konusu olup

aşağılanabilmektedir. Ama artık günümüzde sıkça kullanılan bir dille söylersek 'tercihler' tartışılmaktadır. Özsel olarak taşınan oyuncu kimliğinin öğeleri tartışmanın içerisinde daha az yer almaya başlamıştır.

Ama çağın asıl belirleyeni soylu sınıfın değerlerinin karşısına dikilmeye başlayan yeni orta sınıfın yükselişi ve toplumsal yapıların bu sınıfın özellikleri ile aldığı yeni şekillenme olur. Akıl ve bilim yeni sınıfın en önemli aracıdır. Bu sınıfın sanat algısı ise aristokrat sınıfın düşünceleri ile melezleşmiş ama kamusal-mahrem çatışmasının doğurduğu yanılsamaya dayalı bir anlayışın da ilk izleri ortaya çıkmıştır. Bu durum oyuncuyu yeni bir kimliğe büründürdüğü gibi 'rol'e yansımaları da köklü bir biçimde değiştirir.

Sennett, restorasyon dönemi ile beraber krallık ve aristokrat himayesine daha az dayanan bir sanat anlayışının ortaya çıkmaya başladığından söz eder. Tiyatrolar giderek daha fazla kendi ayakları üzerinde durabilen daha az bağımlı kurumlar haline gelirler. Bu dönemde oyuncunun da işi üzerine daha fazla söz sahibi olmaya başladığı görülür. Tiyatro daha fazla halkın toplanma alanı haline gelir, soylunun şerefine, adına yapılan ya da onun halka lütfettiği bir eğlence alanı olmaktan çıkar. Daha çok kamusal bir buluşma alanına doğru dönüşür. Bu dönüşümdeki işlevi Sennett, Antik Yunan tiyatrosunun işlevine benzetir (2010: 111-113). Bu süreç önce canlandırma işinin başlı başına bir uğraş olmasını getirecek, bu gelişim de 'oyuncu'nun sanatçı olarak görülmesinin kapısını açacaktır. Bölümün ilk başlığında canlandırmanın ve oyuncunun değer kazanması üzerinde, ikinci başlıkta ise oyuncunun sanatçı kimliği kazanması üzerinde durulmuştur.

1.6.1. 'İcracı Oyuncu' Kimliği: Aklın Hizmetkarı Oyuncu

'İcracı oyuncu' kimliği Aydınlanma döneminde aristokrat düşüncenin yasaları ile burjuva düşüncesinin karşı karşıya geldiği noktada ortaya çıkar. Dönemin tiyatral kodları kullanan kamusal yaşamı sayesinde tiyatro uzun zaman sonra önemli hale gelmiştir. 'İcracı Oyuncu' kimliği bu süreçte tiyatronun bir erdem okulu olması

gerektiği fikrinden hareketle bir 'görev'le yüklenerek kurulmaya çalışılır. İnşa kimliklere geçişin eşiğinde olan bu dönemde aklın evrensel yasaları en önemli belirleyendir. Bu belirleyen iki farklı sosyal sınıfın toplumsal yapıda iç içe geçen ve birbirini dönüştüren yapısı ile etkileşim halindedir. Aklın yasaları eleştirel bir gözle ama farklı bir sınıfın bakışından yeniden kurulmaktadır.

“Aydınlanma, 'aklı' merkeze koyan, kurma, kontrol etme aşamalarını ona bağlayarak düşünen bir süreçtir. 'Aklın' sona erdiği noktada karşımıza çıkacak olan, 'aklın' yargıcı, yine aynı akıldır. Burada 'akıl', hem doğruluğu temsil eder hem de onu cisimleştirir” (Işık, 1998: 99). Bu düşünce Newton fiziğinden güç almaktadır. Evrensel hareket kanunları ile hareket eden bir toplumsal ve felsefi kuramdır. Akıl doğru kullanıldığında çözülemeyecek sorun yoktur (1998: 100-101).

Hauser 1700'lerin başında yazılan romanların içerikleri üzerinden değişen kültürel yapıya etkili bir vurgu yapar. **Robinson Crusoe** ile **Gulliver** sınıfsal değişim adımlarının seslerinin duyulduğu kitaplardır. Aristokrasi ya da kilisenin bireyi tanımlama biçimlerine karşı yeni bir sınıfın, birey için toplumu inşa eden sınıfın ilk yansımalarını gösterir. Uygarlık toplumsal koşullara bağlıysa bu koşulların değişmesi ile yeni düzen kurulabilecektir (Hauser, 1984: 56). Fransız İhtilali'ni doğuracak hareketliliğin izleri 1700'lerin başında toplumda hissedilmektedir.

Romanlarda formüle edilen değişim toplumsal yapıda şöyle görülmektedir: 18.yüzyıl başı artan ticari faaliyetler nedeniyle şehirlerin büyüdüğü, krallığın doğrudan denetiminden bağımsız sosyal ilişkilerin geliştiği bir dönem olur. Kamusal canlılık artık çok farklı sınıflardan insanın bir arada bulunduğu bir yaşam yaratmıştır. Sennett, bu dönemde kahvehane, kafe, han vb.nin yoğun hareketliliğinden söz eder. Ayrıca tiyatro ve opera binaları artık sadece soyluların seyir alanları olmaktan çıkmış ve biletle girilen kamusal mekanlar haline gelmiştir. Bu süreç kamusal yaşamda rönesans döneminin toplumsal simgelerinin değişmesini ve daha karmaşık bir yapı oluşmasını getirmiştir. Yeni yükselen sınıf da artık eski gücünü kaybetmeye başlayan aristokrasinin yaşamına ve simgelerine özendiği için onlar gibi giyinmekte ve böyle olunca da insanların kim olduğunun anlaşılmasının zor olduğu bir toplumsal yapı ortaya çıkarmaktadır. Bu yapı

kamusal davranış ilkelerinin kendisine tiyatral ilkeleri örnek almasını doğurmuştur (Sennett, 2010: 34-35).

Shakespeare zamanı bir eğretilenme olarak var olan Theatrum Mundi düşüncesi bu dönemde hayata nüfuz etmiştir. Tiyatro sahnesi olarak dünya fikrinde insanların tanrının değil diğer insanların bakışının nesnesi olduğu düşüncesi egemendir (Sennett, 2010: 56-57). Emre Işık, **Beden ve Toplum Kuramı** isimli çalışmasında Foucault'nun 17.yüzyıl ile Fransız İhtilali arasındaki dönemde, beden için aynılığın önemine dikkat çektiğini söyler. Ötekinin bedeni bir bilinmez, bir karanlıktır. Bu dönemde insan bedeni dışarıdan bir bakışla kurulur (Akt. Işık, 1998: 109).

Sennett, 18.yüzyıl toplumunun bir bilinmezler toplumu olduğunu söyler. 17.yüzyılda soylular sınıf özelliklerini davranış kuralları, giyim ve armalarla bedende kodlamaktadırlar. 18.yüzyılda yükselen orta sınıfın da soylular gibi giyinmesi ya da davranması mahrem yaşam ile kamusal yaşamı ayrı tutma isteği ile paraleldir. Kişinin kendisi yani mahrem hayatı ile kamusal hayatı arasında bir mesafe olması gerektiği bilinci gelişmiştir (Sennett, 2010: 92) Yani eskinin simgeler sistemi çalışmaz oldukça ortaya insanların özel yaşamlarını ortaya koymadan kendilerini ifade edebilecekleri bir işaretler sistemi çıkmaktadır. Kim yaparsa yapsın aynı anlama çıkacak davranış kodları duyguların bir takdim işi olması sonucunu doğurur (2010: 65). Duyguların takdimi toplumsal yaşamda da insanın bir aktör olarak yer almasını sağlar. Sennett'e göre "Bu kimlik onu [toplumsal aktör olarak insanı] ve ötekileri toplumsal bir bağ ile kuşatır" (2010: 150). Toplumsal yaşamda da 'rol' yapma durumu insanın kişidişı bir düzlemde kamusallaşmasını sağlayabilmekte böylece bilinmezler toplumunda iletişimi mümkün kılmaktadır. Dolayısıyla bu durum tiyatronun ve oyuncunun 'icra'sının, topluma örnek olacak kodları üretebilmesi nedeniyle önem kazanmasını sağlar.

Diğer yandan tiyatrolar himayedar denetiminden kurtulmakta ve ayrıcalıklı kuruluşlara dönüşmektedir. Bu durum tiyatronun genel işleyişinin daha az kişiye bağımlı hale gelmesini, karmaşıklaşan şehir yaşamı da seyircinin daha heterojen bir hal almasını sağlamaktadır. Artık aristokrat sınıfa özenen ama kendi yaşam kültürünün öğelerini de sahnede görmek isteyen bir yükselen burjuva sınıf vardır. Toplumsal yaşam

da tiyatroyu taklit ettiği için iyi bir icra artık değerli hale gelmeye başlar. Bu süreçte localar sahneden bağımsızlaşır. Sahne odak haline gelir. Gişeden bilet satılır, haminin keyfi tutumlarından uzaklaşılır. Tabii ki gerçekleşen tam bir dönüşüm değildir ama tiyatro daha ulaşılabilir hale gelmiştir. Oyuncu kendini daha fazla mesleki örgütlenme içerisinde hissetmiş, daha istikrarlı bir yapılanma içinde bulunmuş ve haminin iki dudağı arasında olmaktan kurtulmuştur. Böylece aktörler artık hami peşinde değil kurumlarda iş peşinde koşmaya başlarlar. Bu durum seyircinin de sahnedeki icraya daha fazla değer vermesi durumunu destekler (Sennett, 2010: 112-113).

Hauser 18.yüzyılı psikoloji çağı olarak niteler. Fakat bu psikoloji “(...) 17.yüzyılın çözümsel ve uscu” alanında hareket etmektedir (1984: 37-38). Yani psikoloji, işaretler sisteminin ortaya konulması ve okunması ile ilgilenen bir akılsal yasa gibi çalışmaktadır.

Bu toplumsal yapıdaki oyuncu kimliğini tanımlayacak olan kişi Diderot olmuştur. ‘Rol’ yapma toplumda da sahnede de kişiden bağımsız bir uğraş olarak görüldüğü anda oyuncu da aklın hizmetkarı olarak bu ‘icra’yı en iyi şekilde gerçekleştirmesi gereken kişi haline gelir. Bu anlamda Diderot oyuncuya önemli bir sorumluluk yüklemektedir. Sanatsal görevin ‘erdemlere saygı göstermek’ ve ‘kötülükleri sergilemek’ olduğunu belirtir. Onun sanatı bir erdem okulu olmalıdır. Soyluların gösteriş düşkünü sanat anlayışına karşı çıkar (Hauser, 1984: 45-46). İyi ve düzenli toplumlarda olduğu gibi tiyatrodada da kişinin genelin ve bütünün iyiliği için kendi haklarından özveride bulunması gerektiğinden bahseder. Çağının oyuncularını bu kimliğin uzağında olduğu için yoğun olarak eleştirmiştir. Bu duyarlılıktan yoksun oyuncuları üşütük ya da vahşi sürüsü olarak adlandırır (Diderot, 2000: 30).

“Bununla birlikte, yaşamda hepimizin aynı oranda başına gelen ve özellikle onların huzurla çalışabilmelerine engel olacak gibi görünen dertlerin, kendilerini işlerinden alıkoyduğu pek görülmez. Sahne dışında, dost toplantılarında şaklabanlık etmedikleri zaman, kendilerini terbiyeli, alaycı ve soğuk, gösteriştan hoşlanır, savurgan, çıkar düşkünü, bizim dertlerimizle üzülmez görürüm; acıklı bir olay karşısında ya da dokunaklı bir serüven anlatılırken umursamazlar; toplum dışı ve serseridirler; büyüklerin buyruğundadırlar; ahlak kurallarına pek aldırış etmezler; dostları yoktur, bizi bir başkasının derdi ve sevinciyle duygudaş eden, kutsal ve tatlı bağlılıkların

hemen hemen hepsine yabancıdırlar. Sahne dışında, oyuncunun güldüğünü pek çok görmüşümdür; ama bir tanesinin bile ağladığına tanık olduğumu anımsamıyorum. Öyleyse, kendilerine yakıştırdıkları ve herkesin onlarda bulunduğu inandığı duyarlılık nerede kaldı?” (Diderot: 2000: 62-63)

Diderot 'oyuncu'nun doğası gereği ya da çağdaş bir dille söylersek meslek hastalığı olarak duyarlı olmadığını dile getirir. Ama bu noktada oyuncuyu disipline etmek yerine ona sorumluluk yüklemeyi tercih eder. Oyuncu kimliğini döneminde var olan hali ile tanımlar sonra da onu kendi düşüncesindeki hale nasıl konumlandıracağını ya da onun nasıl konumlanması gerektiğini ve işlevini yeniden tarife girer.

Oyuncu onun gözünde toplumda 'aşağı'dır. Çünkü kıskançtırlar ve halkın ya da kamunun çıkarlarını düşünmezler. 'Soylu bir ruhları' yoktur. Kibar ya da namuslu değildirler. Dolayısıyla 'duyarlılık' bir sonuç olarak oyuncuda bulunamaz. Bulunması ancak bir tesadüften ibarettir. Kişiliklerinin temelini ya da başarılarının nedenini oluşturmaz. Çünkü anne ve babalar çocuklarını oyuncu olmaya yönlendirmemektedirler. Dolayısıyla da bu meslek 'aşağı' olanların eline kalmaktadır. Dönemin oyuncular, eski oyuncuların kendilerine bıraktığı “kötü bir miras”ı taşımaktadırlar. Ama düzeltilmeleri mümkündür. Çünkü düzeltilirlerse, tiyatrunun ‘ zevk ve ahlaka yapacağı etki’ çok yüksek olabilir. Oyuncu soylulaşırsa yazarlar da onlara kötü sözler söyletmeye cesaret edemeyeceklerdir. Böylece ‘ulusal ruh ve anlayışa’ etki edecek bir yan doğacaktır (Diderot, 2000: 64-66).

Diderot oyunculadaki ‘özel’ yanın değişimini aklın denetiminde bir sürece dönüştürmeyi önermektedir. Bu anlamda Ortaçağ'ın insanın özel olarak suçlu ve günahkar doğduğu inancından bir farklılık olduğu belirtilmelidir. Aydınlanma düşüncesi, özel yanın aklın denetiminde değiştirilebileceği düşüncesini taşımaktadır. Akıl her şeye muktedirdir. Yeter ki kuralları saptanmış bir yol haritası olsun. Yeter ki hatalarının yanlışlarının farkına varabilsin. Descartes'ın, varlığının farkına varan ve bu nedenle düşüncüyü her şeyin önüne koyan fikirleri çağın tüm düşünce altyapısına sirayet etmiştir.

Diderot'nun “İnsan, doğuştan kendisidir, öykünmeyle başkası olur” düşüncesi (2000: 71) oyuncu ve tiyatrodan beklentisine ışık tutar. Öykünerek değişebilecek olan

oyuncunun kendisi olduğu kadar toplumdur da. O yüzden yüzünü 'ölküsel örnek'lere dönmeli ve sahnede onları yeniden yaratmalıdır. Bu onu büyük oyuncu yapacaktır. Bu yeniden yaratı hali neden Diderot'nun 'oyuncu'dan aklın denetiminde teknik olarak da görülebilecek bir performans beklediğini de açığa çıkarır.

Sonuç olarak canlandırmayı kendisinden önceki dönemin kalıbından çıkaran ve başlı başına bir sanat biçimi olduğunu söyleyen ilk Diderot olmuştur (Sennett, 2010: 153).

Diderot (1713-1784), 1778'de **“Le Paradoxe sur le Comedien” (Oyunculuk Üzerine Aykırı Düşünceleri)**'i yazar. Kitabının orijinal isminden de anlaşılacağı gibi oyuncunun bir paradoksun içinde olduğu fikrinden yola çıkar. Oyuncu seyirciye duyguyu hissettirmek için onu duyarmış gibi yapmalıdır. Sahnede alışlagelinen mankenler yerine gerçek insanlar olmalı, cetvelle yürüme kalkmalı, oyuncu parterden alkış gelsin diye oynamamalıdır. Seyircinin varlığı unutulmalı ve sanki bir 4.duvar varmış gibi oynanmalıdır düşüncesi ilk kez Diderot tarafından ortaya atılmıştır. Hatta oyunculara seyirciye arkalarını bile dönebileceklerini söyler. Artık akli tiyatrodan en önemli araç haline getiren birisi vardır. Oyunculara saygı duyar, onlar “seyrek yetişen sanatçılar” ve “belki de ozanlardan da büyük” kimselerdir. Oyunculuk “doğanın aynı kimsede çok seyrek topladığı birçok nitelikleri” gerektiren bir sanattır (Nutku, 1995: 111-112).

Diderot'nun oyuncu kimliğine yeniden atadığı toplumsal sorumluluk Antik Yunan öncesi bölümünde ve Antik Yunan'ın ozan oyuncusunda işlenmiş olan bir tecrübe, bilgi, yaş dizgesiyle aynı fikir ortaklığına sahiptir. Yetkinliğe erişip bunu sahnede performansa dökmek gerekir:

“Kaç yaşında insan, büyük bir oyuncu olur? Acaba kanın damarlarda kaynadığı, en hafif bir sarsıntının yüreği altüst ettiğı, kafanın en küçük bir kıvılcımla alevlendiğı o ateşli çağda mı? Bana kalırsa, hayır. Doğanın oyuncu olarak yarattığı insan, sanatında ancak uzunca bir deneyim kazandıktan, tutkularının çılgınlığı yatıştıktan, kafa dinginliğine ve ruh kendi kendisine kavuştuktan sonra, yetkinliğe erişir” (Diderot, 2000: 32).

'Duyarlılık' yani 'hislerle algılanan şey' ise gözlemlenmesi gereken bir öğedir yalnızca, oyuncunun gözlem malzemesidir. 'Büyük oyuncu' aklı ile bir analize girişir ve çıkan sonuçları sahneye taşır (Diderot, 2000: 47). Aksi taktirde “rolünü yaşayan bir oyuncu ne sonucun etkileri üzerinde düşünebilir ne de onları bir bütünlük içinde yaşayabilir” (Nutku, 1995: 113).

Diderot'nun aklın hizmetkarı olması gereken oyuncusu tekrar edilebilir toplumsal eylemler bulmalıdır. Bu eylemler oyuncunun kişiliği ile mesafeli bir şekilde icra edilmesi gereken işaretlerdir. Sennett, Diderot'nun başarılı rol yapma fikrinden takdim olarak duygu teorisine geçtiğini söyler (2010: 156). İcra işi metinden bağımsız bir özellik gösteriyorsa, 'rol'de oyuncunun kişiselliğinden, duygularından, gelip geçici ruh durumlarından bağımsız bir mevcudiyete dönüşebilmeliydi (2010: 158). Yani bir diğer anlamda oyuncu 'rol'ün ardında kaybolmalıydı. Bu bir çeşit feda ediş, kendinden vazgeçiştir.

Diderot'nun yer yer bu feda edişi yazara kendini teslim etme olarak da ifade ettiği görülür (2000: 61). Bu anlamda oyuncunun performansında kendisinden daha önemli bir amaca hizmet etmesi ancak bu yolla gerçekleşebilecektir. Bu da oyuncuya yüklenen toplumsal sorumluluğun bir sonucudur. Büyük oyuncu bürüneceği kişiliklerin kabına girebilmek için bir 'hiç' olmayı bilen kişi olarak görülür. Bu onu büyük ve aynı zamanda 'her şey' yapan unsurdur. Yararlı bir oyunculuğun ya da 'laik vaizlik' sanatının koşulu budur (2000: 53-54). Karaboğa, Diderot'nun oyuncuya atadığı bu sorumluluğu toplumsallıkla şöyle bağlar: “Diderot'un kişinin kendinden geçmişçesine, duygularına teslim olmasına bu derece karşı olması, tiyatrodaki olduğu gibi toplumsal hayatta da insanların karşılıklı hüküm yürütür ya da iletişim kurarken kendi duygularından yola çıkmalarının zararlı etkisine inanmasından kaynaklanır” (2012: 49).

Laik bir vaiz olması, onu kişisel yaşamının sıkıntılarını aşan bir disipline girmeye de zorlamaktadır. Diğer türlü duyarlılığa dayanan bir yapının ön plana çıkarıldığı bir oyuncu kimliği kolaylıkla kendi hayatının çalkantılarından etkilenecek ve sahnesel sorumluluğunu ihmal etmek için gerekçelere dayanabilecektir.

Soğukkanlılık ve duyarlık dilde de kendini göstermelidir. Dilde kuru ve yapmacık olana olduğu kadar eski geleneklerin retoriğe düşkün konuşma biçimine de karşı çıkar. Hauser'e göre Diderot "Sanat yapma özentisi olmayan, heyecanlardan arınmış bir dil, kısacası günlük dili kullanmak istemiştir. Her fırsatta klasik tragedyanın gümbürtüsünü bastırmaya, heyecan yaratan sahne etkilerini azaltmaya çalışmış (...)"tır (Hauser, 1984: 89). Bu konuda değişen toplumsal yapıda burjuva yaşantısının içtenlik ve mahreme dayanan tutumunu örnek almıştır.

Diderot'nun kapsayıcı olmaya çalışan oyunculuk yaklaşımı yanında farklı yönelişler de ortaya çıkmaktadır. Oyuncuların da meslekleri ile ilgili görüş bildirdikleri/bildirebildikleri bir çağ başlamıştır. Oyunculukta 'gerçeklik' sözcüğünün kullanımı da bu dönemde başlar. 1700'lerin ortasında artık oyuncunun kendini unutup karakterin kişiliği üzerine düşünmesi, bunu yaparken de aklını ve duygularını birlikte kullanması düşünceleri dile getirilir olmuştur (Nutku, 1995: 102).

Bu dönemde hizmetkarlık azalıp icra becerisi öne çıktıkça seyirci tepkileri de daha duyarlı hale gelmeye başlar. Haminin tepkilerine odaklı olmaktan uzaklaşıp kendi özgün tepkilerini verir. İlgi de artık canlandırma işine kaymaya başlar. Simgeler yani soylulara özgü kodlar toplumda da değer kaybettikçe artık işaretler kendi özgün anlamları ile altta yatanın ne olduğunun anlaşılması için önem kazanırlar. Konuşma da bu dönemde duygusal bir ifadenin iletilmesinin aracı haline gelir, tek başına ses etkililiği ve deklamasyonun yaratacağı görkemden kopmalar başlar. Bu işaretler toplumunda artık sahnedeki her şey oyunun bir parçası olarak görülür (Sennett, 2010: 113-115).

1.6.2. 'Sanatçı Oyuncu' Kimliği: Kutsalın Geri Dönüşü

"Bir sanatçının tüm yeteneği kalbinde
yaşar; elleri ile yaptığı işler önemsizdir"
Hassenfratz-1793 (Hauser, 1984: 136).

Aydınlanma döneminde ortaya çıkan toplumsal koşullar aslında pek çok anlamda 'sanatçı oyuncu' kimliğinin oluşumu için zemin hazırlamıştır. Oyuncu yaptığı

iş üzerine teoride de pratikte de söz sahibi olmaya başlamış ve aydınlanma düşüncesinin akıl merkezli bakışı ile işine daha fazla eleştirel yaklaşır olmuştur. Oyuncu kimliği soylu sınıfın hizmetkarı olmaktan büyük oranda kurtulmuş, oyunculuk bağımsız kuruluşlar olan tiyatrolarda meslek olarak icra edilmeye başlanmıştır. ‘Sanatçı oyuncu’ kimliği bu etkilerin yanı sıra romantik akımın ‘deha’ kavramından da beslenen bir gelişimle burjuva düşüncesinin toplumsal yapıda ve sanatta yarattığı değişimlerin belirleyiciliğinde ortaya çıkar. Toplumsal yapıda kamusal düzenin yerini mahrem bir düzen alır. Sanat bu yapıda daha içe kapalı ve özerk hale gelir. Sanat yeni toplum yapısında kamusal bir sorumluluğu yitirdikçe oyuncu kamusal yaşamda açığa vurulamayan duyguların temsilcisi olur ve özel bir statüye yükselir. İnsanların yapamadıklarını kamu önünde yapabilen bir ‘sanatçı’ olarak görülmeye başlanır. Bu gelişimin netleşmesi için Romantizmin isyan dalgasının, 1800 sonrası ortaya çıkmaya başlayan burjuva toplumsal yapısının ve ‘birey’ düşüncesinin incelenmesi gerekmektedir.

1750-1800 arasında Britanya'nın öncülüğünde ortaya çıkan 1.Sanayi Devrimi (Faulkner, 2014: 183) zaten yükselmekte olan burjuva sınıfına güç verir. Faulkner 18.yüzyıl sonu Avrupa'sını ideolojik olarak patlamaya hazır bir bomba olarak yorumlar. Amerika'da ise 1776'da yayınlanan Bağımsızlık Bildirgesi ve 1788'de savaş ve devrimle yeni bir cumhuriyet hareketi oluşmuştur (2014: 166-172). 14 Temmuz 1789'da Fransa'da Bastille Hapishanesi baskını ile monarşinin kalesine simgesel bir saldırı gerçekleşir. 1793-1794 sürecinde Fransız Devrimi 'eşitlik, özgürlük, kardeşlik' sloganları ile başlayıp devrimin kendi çocuklarını yediği bir iç savaşa dönüşmüştür. Burjuva devrimi olarak anılan bu ayaklanma tam olarak tamamlanamaz (2014: 178-180). Ama toplumsal yapıda keskin dönüşümler doğurur. Bu dönüşümlerle monarşik yapının ölümsüz gördüğü kral bedeni ortadan kaldırılmış, yerine toplumun bedeni konulmuştur:

“Fransız Devrimine gelinceye kadar, kralın siyasi bedeni asla yok edilemez olarak kabul edilmişti. Ne zaman ki, XVI. Louis halka açık bir meydanda idam edildi, işte o zaman kralın siyasal bedeni de yok oldu. Kral artık ölmüştü. O zamana kadar ölen her kralın ardından tekrarlanan ‘Kral öldü yaşasın Kral’ seslenişini zeminde kaldı. Peki o halde şimdi kim ‘yaşayacaktı’ ?

Zemin şöyle inşa edildi : ‘Yaşasın Fransa’nın dünü, bugünü ve yarını olan Fransız Uluğu!’. Bu vurguyla birlikte kralın bedeni lağvedilmiş ve onun yerine ikame edecek bir başka beden bulunmuştu: Toplumun Bedeni. Böylece iktidar üzerinde ve üzerinden işleyeceği bir başka yapı bulmuş olur” (Saygılı, 2005: 324).

Ortaya yeni ve geleneksel kuruluşun dışında bir toplumsal yapı çıkmıştır. Bu yapının belirme süreci çok da kolay gerçekleşmez ve bireyin merkezde olduğu bir isyan hareketi doğurur. Romantizm bireyin toplum ile karşı karşıya gelmesi ve toplum karşısında ölküsel bir noktaya yükseltilmesidir. Hauser romantizmdeki öz çatışmanın “(...) toplumun iradesi ile çatışma durumunda olan kişinin bireysel karakterinden” kaynaklandığını söyler (1984: 66). Bu daha önce görölmemiş bir olgudur. Romantik birey, Aristokrat sınıfın mutlakiyetçi görüşleri ve devletçiliği ya da sanayi devrimi sonrası güç kazanan burjuvazinin devrim çabaları ayırt etmeden tümünün karşısında dikilen bir güç olarak ortaya çıkmıştır.

Uygarlığın insanı getirdiği duruma, aklın ve hümanizmin yasalarına karşı bir isyan duygusundan beslenen romantik düşünce uygarlığın karşısına doğayı, rasyonel insanın karşısına da doğal insanı çıkarmıştır. İnsanda doğa tarafından bağışlanan soylu bir ruhun varlığına inanılır (Hauser, 1984: 80).

Kimliklerin toplumsal sistemler tarafından verili olduğu düşüncesi yerini doğa karşısında bir eşitlik düşüncesine bırakmaktadır. Bu durum toplumsal sistemler ile bireyi karşı karşıya getirmiş ve insanın tek başına ‘yüce’yi ortaya çıkarabileceği düşüncesini doğurmuştur. Toplumsal yapıların verili kimliklerinden kurtulma çabası insanı, bu kez, tarihin çok eski dönemlerinde olduğu gibi doğanın verili alanında bir kimliğe döndürmüş, bu durum da ‘yüce’ düşüncesini hayata geçirmiştir.

“ ‘Yüceliğin’ estetiğin alanına kesin olarak dahil edilmesi 18.yüzyıl romantizmine ve daha belirgin olarak da Kant felsefesine dayanır. Aristoteles’ten beri üzerinde durulan sonsuzluk duygusu; sınırsızlık, büyüklük ve ihtişamla özneyi etkisine alan tedirginlik dolu hoşlanma, estetik bir kategori olarak ‘güzel’in yanına yerleştirilir” (Acar, 2012: 60).

Bu yüce kavramı zaman içinde sanatçı ‘deha’sı ile birleşir ve verili doğayı istenilen şekle sokmanın kilit kavramı olarak görülür (Acar, 2012: 60).

‘Deha’ düşüncesi sonrası sanatçının yaşamı ile sanat eseri bir arada okunmaya başlanır. Yani artık sanat kişiliğin ifşasına dayalı bir hale gelmeye başlar. Sanat ile sanatçı “birbirine bağlı değişkenler haline gelir” (Boym, 2010: 11,13). Tanrı gizemini yitirmiş, insan bu gizemi kendi yaşamında somutlamıştır. İnsana içkin olan anlam ortaya çıkarılmayı bekler (Sennett, 2010: 202). Sanat bu anlamın dışavurulacağı alandır.

Kershaw’ın sanatı bu dönemde kiliseye yakın görmesinin nedeni budur. Kershaw “sanatçının üstün üretici yetilerinin sanat eserine bir şekilde dönüştürücü bir güç (...)” soktuğunu söyler (2015: 56). Sanatçıda tarih öncesinde görülen ‘kutsal’ kimliğin izleri yeniden belirlemektedir. Bu kutsal, ‘deha’nın sanatçı ile buluştuğu bu noktada görünür olur. ‘Sanat sanat içindir’ düşüncesi ile özerk bir hale gelen sanat, dinin yerine geçerek ‘kutsal’ bir alana kayar (Bürger, 2010: 73). Sanatçı da birey olarak üreterek radikal farklılığını ortaya koyar. O artık ‘deha’dır (2010: 107).

Sanatçı, tanrının ve tanrının temsilcisi bir kralın yokluğunda yeni yaratıcı olarak görülmeye başlanır. Lichte, bu yeni yaratıcının, tanrının bir bütün halinde ve kusursuzca dünyayı yaratması gibi eserini yarattığını söyler. Ve bu eser de, Tanrı’nın, ilahi hakikati ve gizemi, sırrı okumayı bilenlerin vakıf olabileceği şekilde yarattıklarına dahil etmesi gibi, sanatçının eriştiği hakikati içinde barındırmaktadır. “18.yüzyılın sonlarından itibaren gittikçe yaygınlaşan 'deha estetiğinde' sanatçı, içinde hakikatin gizlendiği özerk bir sanat yapıtı yaratan özerk bir özne olarak görülmüştür” (Fischer-Lichte, 2016: 274). Aydınlanma döneminin evrensel kurallara dayalı mantığı yıkılır. Yeni dönem “kuralların idaresinden yaratıcılığın sonsuz çeşitliliğine geçiş” evresi olarak görülür (Brockett ve Ball, 2018: 136).

1.Sanayi devrimi sonrası zanaatkarın toplum yapısında bin yıllardır süren konumu ve değeri de değişime uğrar. Buhar makinesi, dokuma tezgahı, buharlı gemi, lokomotif gibi icatlar sonrası bireysel zanaatkarın karşısına toplu üretim süreci ve emeğine yabancılaşmaya başlayan işçi çıkmıştır (Brockett ve Ball, 2018: 138-139). Tarihin çok uzun bir dönemi boyunca sanatın zanaatle kurduğu bağ da bu süreçte kopar. Modernizmle artık ‘sanat’ özerk bir alana sahiptir. Ve zanaatın hüner, el işi, yapma-etme düzeni ile ayrı olarak düşünölmeye başlanır. Zanaatle dirsek temasında olan sanat

toplum içinde bir yapı taşı olmaktan uzaklaşmış, sanatçı da bu süreçte toplumun üstünde bir kimlik haline gelmiştir. Wiles onun bir toplum eleştiricisi olduğunu söyler (2019: 27). Dolayısıyla da toplumun dışına atılma bundan böyle toplumdışında konumlanma olarak da görülebilecektir. Yani toplumdışılık artık sanatçı için bir tercih olabilir hale gelir.

‘Sanatçı’ figürü tarihte ilk kez 15.yüzyılda resim ve plastik sanatlarda görülmeye başlanmıştır (Kriz-Kurz, 2013: 14). Ama tiyatrodaki ‘sanatçı’ kavramının kullanılışı 18.yüzyılın sonunda başlayan bu ivme ile aslolarak 19.yüzyılın ilk yarısında görünür olur (Heinich, 2013: 111). Romantizmin ‘deha’ kavramı ve sanatçı düşüncesi tiyatroyu önce yazar ve yönetmen açısından etkilemiştir. Örneğin Goethe’nin oyunculara saygı duymadığı ve onları sanatçı olarak görmediği söylenir. Oyuncu ‘deha’ tarafından ortaya çıkarılan sanatsal bütünün bir parçası, nesnesidir. Schiller de benzer düşüncelere sahiptir (Akt. Nutku, 1995: 134). Goethe’ye göre sanat oyuncuyu kapsayan yüce bir ideale sahiptir (Akt. Nutku, 1995: 143). Yüce bir anlayışın uygulayıcısı olan ‘oyuncu’ sanat denen ve ancak doğanın nadir bir unsuru olan ‘deha’ tarafından ortaya çıkarılabilir bir eserin, bir yapı taşı olarak görülür. Bu düşünce erken romantizm denen dönemin aydınlanma düşüncesine oldukça paralel gelişiminin ürünüdür. Hauser erken romantizm ile geç romantizm olarak bu dönemi ikiye ayırır. Sadece ‘deha’nın kurallardan yararlanmasını öngören erken romantizm yerini her türlü nesnel kuralın geçerliliğini yitirdiği geç romantizm düşüncesine bıraktığında artık ‘sanatçı oyuncu’ kimliğinin ortaya çıkacağı altyapı da oluşmuş olur. Hauser geç romantizm etkisini şöyle özetler:

“Bireysel ifadelerin hiçbirisi öbürüne benzemez; her birinin kendi kuralları ve standartları vardır. Bu görüş, sanat için büyük bir devrimdir. Romantizm hareketi böylece akademilere, kiliselere, saray çevrelerine, koruyuculara, amatörler, eleştirmenlere ve ustalara olduğu kadar, gelenek, otorite ve kuralların temel ilkelerine karşı açılmış bir özgürlük savaşına dönüşür” (Hauser, 1984: 140-141).

Bu özgürlük düşüncesi ve tüm bağlayıcı otoritelerden kurtulma tiyatrunun otoritelerinden de ‘oyuncu’yu kurtarır ve onun ‘sanatçı’ kimliği kazanmasının yolunu

açar. Bu süreç burjuva toplumundaki duyguculuk ve mahrem anlayışıyla 'oyuncu'nun birleşmesi sonrası netleşecektir.

Burjuva düşüncesi 18.yüzyıl içerisinde kamusal yaşamda kendini göstermeye başlamış ama 19.yüzyıl içinde somut olarak toplumun egemen sistemi haline gelmiştir. 18.yüzyılda burjuva düşüncesinin aristokrat düşüncenin davranış kalıplarına karşı öznelliği ve duyguyu ön plana çıkaran bir anlayışta olduğu bilinmektedir (Hauser, 1984: 25). Hauser, 18.yüzyılda duyguculuk kültürünün burjuvazinin aristokrat sınıftan ayrılmasının somut bir biçimlenmesi olduğunu söyler. Aristokrasinin uzak ve soğuk, simgesel düzeninin karşısına duyguculuk, duyarlık ve kendiliğindenliği çıkarmıştır.

Bu duyguculuk kültürü romantizmle iç içe geçmiştir. Diğer yandan burjuva toplum yapısında kamusal yaşam mahrem yaşam dengesinin 19.yüzyılda değişen yapısı duyguyu başka açılardan da önemli hale getirecek ve 'oyuncu' için yeni bir kimliklenmede önemli bir belirleyen olmasını sağlayacaktır.

18.yüzyılın sonunda yaşanan büyük devrimler kamusal yaşam ve özel yaşam arasındaki dengeyi değiştirir. Sennett bu değişimde üç önemli etkene dikkat çeker. En önemlisi sanayi kapitalizmi ve bunun üretim biçiminde yarattığı gelişmeler sonrası şehir hayatında belirginleşen dönüşümlerdir. Güç kazanan burjuva toplumu artık özgün bir kültürel yapı ortaya çıkarmaya başlamıştır. Giyimde bir önceki dönemin kamusal özel ayrımını besleyen kalıpları, seri üretimle beraber özelleşmeyi ve bir çeşit 'kimin kim olduğunun anlaşılmasını zorlaştıran' mistifikasyonu doğurur. İkinci etken bu mistifikasyonun yarattığı bir sekülerleşmedir. Sennett, 18.yüzyıl ve öncesinde yaşananın aklın evrensel yasalarına tabi aşkın bir sekülerleşme olduğunu söyler (Sennett, 2010: 36). Ama 19.yüzyıl başında içkin bir sekülerlik ortaya çıkar: Anlık duyular, anlık olaylar ve anlık duygular önem kazanır ve eskiden olduğu gibi var olan bir üst düşünceye bağlanmaları gerekmez (2010: 39).

Sennett'in son etkeni ise kamusal yaşamın dıştan değil içten başlayan çöküşüdür. Artık kamu düzeni tepeden yönetilemez olmuştur. Kendini koruma kişisel bir çaba gerektirir hale gelmiştir. Aile ve özel hayat bu ortamda bir sığınak konumunu

almıştır (Sennett, 2010: 36-37). Kamusal yaşam karşısında özel olanın, ailenin yeri değer kazandıkça kıstas da bu kişiselliğin kendisinin toplumu da yaratan kurucu ilkeleri belirlemesi şeklinde değişir.

Burjuva devrimiyle beraber dağılmaya başlayan imparatorluk tipi yönetimler sonrası artık burjuva yaşamı pek çok anlamda yeni kültürel belirleyici olmaya başlar.

“Burjuvazi yavaş yavaş kültürün bütün dallarına sahip çıktı. Yalnızca kitap yazıp resim yapmakla kalmadı, bu kitapları satın aldı ve resim topladı. Bundan önceki yüzyılda sanat çevresinin ve okuyan kitlenin daha ufak bir kesimini oluşturan burjuvalar, artık yetkin bir sınıf kültürüne sahip çıkarak, kültür yaşamını destekleyen kesimi oluşturdular” (Hauser, 1984: 24).

Kültürel yaşamı destekleyen ve yönlendiren bu sınıfın dünya görüşü, özel yaşama, aileye inancı artırır, kamusal yaşamı ahlaki açıdan önemsizleştirir. İdeal düzen aile olduğu için kamusal ilişkiler tartışma konusu olur.

Bu dönemde kamu içinde görünüşlerin eskisi kadar kişidişî olmadığı inancı gelişir. Görüntüler her ne kadar aldatıcı olursa olsun ardında yatan hakkında mutlaka ipucu barındırmaktadır düşüncesi gelişir. Bu nedenle duygular da iradedişî açığa vurulmaktadır. Kamusal yaşam özel yaşam dengesi eski stabil ilişkisini artık kaybetmiştir. İradedişî açığa vurma bilinci, bir kendi içine kapanma, gizlenme durumunu doğurur. Sessizlik ve hiç bir şey hissetmeme önemli tavır özelliği olarak belirir (Sennett, 2010: 43-47).

Özellikle evrenselcilikten uzaklaşma ve 'içkin'e dönüş, olguları birbirinden bağımsız ele almayı, duyguları kendi içlerinde değerlendirmeyi hatta her bir bireyin özgün anlamının, özelliğinin ön plana çıkmasını sağlar. Ama yine de kamusal yaşam bir şekilde korunmaktadır. Sadece bu kez simgeler ve kodlar aristokrat yaşamın izleri kadar belirgin değildir. Seri üretimle ortaya çıkmış giyimde kişinin kimliğini anlamak için detaylara bakmak gerekmektedir. İradedişî açığa vurma düşüncesi kamusal yaşamın bir ipuçları ortamı olmasını getirmiştir.

“İnsan hissettiklerini elinde olmaksızın belli ediyorsa, kamusal herhangi bir duygunun, cümlenin ya da tartışmanın anlamı da konuşan o

kişinin karakterine bağlıysa, insanlar içyüzlerinin anlaşılmasından hiçbir şekilde kaçınmaz. Bu durumda en emin savunma yolu hiçbir şey hissetmemek, açığa vurulacak bir duygu taşımamaktır” (Sennett, 2010: 45).

Duygunun toplum karşısında sakınılması, onun özel bir değer oluşu, sanatta duyguya verilen yer ile birleşir. Hauser şöyle söyler: “Duygu (sentiment), sanatçı ile toplum arasında en önemli aracı durumuna gelir ve gerçeği yorumlamanın da en etkin aracı olur. Duyguları ifade etmekten kaçınmak demek, sanatsal etki yaratmaktan vazgeçmek, duygudan yoksun olmak ise tatsız ve anlamsız olmak demek olur” (1984: 66-67). Duygu kültürü aslında burjuvazinin sınıfsal farklılığının bir yansıması olarak ortaya çıkmış ama sonra sanatta nesnel bir ifade alanı olarak bağımsız bir gelişim izlemeye başlamış ve kendi başına bir amaç olmuştur (1984: 67). Romantik dönem bu kendi başına amaç olarak duyguyu sanatta duyarlılık ve kendiliğindenlik olarak işlemiş ve yüce bir konuma taşımıştır.

Bu süreç tiyatro sahnesinde çok güçlü karakterlerin duygularını coşkulu bir şekilde dışavurduğu romantizm ve sonrası melodramatik oyuncu kuşağını getirmiştir. Tam olarak bu değişim süreci oyuncuyu tarihte hiç olmadığı kadar önemli bir konuma oturtmuştur. Duyguların kamusal bir ortamda yani tiyatrodaki, sakınımsız açığa vurulabilmesi oyuncuya bir ayrıcalık getirmiştir. Duyguların bastırıldığı burjuva kamusal yaşamında 'oyuncu' bir 'özel' beceriyi cesaretle yerine getirebilen kişi olarak belirir. Bir önceki yüzyılda kamusal yaşam ve tiyatro sahnesinin benzerliği, 19.yüzyılda burjuva mahremciliği nedeniyle kopmuştur. Tiyatro kamusal yaşamın gizlediği duyguların açığa vurulduğu bir alan olur. Salonun karartılması, bir dikizcilik misali bu duyguları açığa vuran kişinin sessizlik içinde izlenmesi gibi sonuçlar bu değişimin de etkilerini taşıyan sonuçlardır. Sennett'in de söylediği gibi “Dikizcilik, 19. yüzyıl sekülerizminin mantıksal tamamlayıcısıydı” (2010: 105).

“Daha genelde, icra sanatlarında, yaşamın tersine, kişinin güçlü bir biçimde öne çıkması ve kişiliğin saltanat sürmesi bekleniyordu. Aktör ve müzisyenler ancien regime'de ulaşabildikleri hizmetkarlık konumlarının çok üstünde bir sosyal statüye yükselmişlerdi. İcracıların toplumsal yükselişi, insanların duygularını bastırarak kişiliklerinin anlaşılmasından kaçındıkları sıradan burjuva yaşam tarzına bütünüyle aykırı bir biçimde, güçlü, heyecan

uyandıran, ahlaki bakımdan kuşkulu bir kişilik sergilemelerine dayanıyordu” (Sennett, 2010: 46-47).

Burjuva ahlak anlayışına göre kuşkulu karşılanan bu oyuncu kimliği aynı zamanda bir merak da yaratmaktadır: “Oyuncuların 1800'lerinde ortasında özel yaşamları ile sahne yaşamları arasındaki bağ değişti sahnede beğenilen ama özel yaşamı nedeniyle aşağılanan insanlar yerlerini özel yaşamları merakla takip edilen kişilere bıraktı” (Sennett, 2010: 276). İlgiyle izlenen bu yeni kimlik ‘karizma’ nosyonu ile düşünüldüğünde özel statüsü daha anlaşılır olacaktır. İçsel itkilerini ifade edebilen kişi heyecan yaratır. Ama bu heyecana rağmen kendini kaybetmemektedir. Bu durum onda bir güç yanılsaması yaratır. Sennett bunu seküler karizma olarak ifade eder (2010: 347).

Bu ‘karizma’ başkalarının yapamadıklarını onların adına yapan kişi olarak 'oyuncu'yu özel hale getirir. Çünkü o diğerleri duygularını açığa vurmaya korkarken bunu yapabilen 'olağanüstü' bir kişidir. Yani kamusal anlamda aktif olmak 'özel' olmakla eşdeğer olarak görülür. Romantik sanatçıların olağanüstü bir teknikle bunu yapabildikleri düşünülür. Yani ifade edebilme cesareti ve yetenek sayesinde kişilik toplumsal yaşama etki eder hale gelir. Bu süreçte 'oyuncu' sergilediği kişilik ile artık metni aşar hale gelmiştir. 'Oyuncu' statü olarak tarihteki en yüksek konuma yerleşir (Sennett, 2010: 263-268). Aristokrat davranış kodlarına karşı burjuva sınıfının tepkisi olarak ortaya çıkan duygu kültürü romantizmin ‘deha’sının içinde özel bir konuma gelmiş ve 19.yüzyılın mahremi kutsal gören toplum yapısında ‘oyuncu’yu duyguyu ifade edebilen kişi olarak ‘sanatçı’ kimliğine taşımıştır.

“19.yüzyıl kamusal kültür tarihi, baştan sona kendi ifade güçlerine olan inançlarını giderek yitiren, sıradan insanların günlük yaşamda yapamadıklarını yapabilen ve kamusal alann içinde inandırıcı duygularını açıkça ifade eden kişi olarak oyuncuyu yücelten insanların tarihiydi” (Sennett, 2010: 342).

Bu temelden yola çıkarak ‘rol’e yansımalar da çok boyutlu olmuştur. Bu dönemde toplumda bireyin anlık dışavurumları üzerine o kadar fazla çalışma yapılır ki artık herhangi bir maskeleyici tavır, giyim, her biri altta yatan gerçeğin birer göstergesi gibi okunmaya başlanır.

Eskinin takdim kodları işlemez olmuştur. Maskeler silinmeye başlar artık yüzler görünür olmuştur. Maskenin silinmeye başlaması oyuncu için benlik ile kurulan - önceki dönemlerde düşük statü ve değer gereği kurulması zorunlu görülen- mesafeyi de kapatır. Gerçekten ne hissettiğini gösterme durumu ‘rol’le oyuncunun yakınlaşmasının ve hatta bu sürecin devamında modern oyunculuk teknikleri ile bu mesafenin tamamen kapanmasının talep edileceği süreci getirir. Oyuncu için gerçeğin sahnede yaratılması, temsil kültürü bu dönemde ortaya çıkar. Tiyatral öğelerin silinmesi ile ilgili çaba yoğunlaşır. Oyuncu kendi içine kapalı bir yaratı gerçekleştirmeye, yanılsama kurmaya çalışır. Kimliğin yeniden ‘kutsal’ özellikler göstermeye başlaması ile ‘icra’ yeniden bir mistifikasyon kazanır. Oyuncu üstün yaratıcı yetenekleri ile ‘rol’e hayat verir. Bu mahrem an kamusal bir gösteri ile seyre açılır.

Oyuncu sahnede hareketsel ve bedensel olarak gerçek yaşamın bir aynasını kurmaya çalışmaktadır. “Sahne jestleri de aynı mantığı izliyordu: Beden ‘gerçek yaşam’da yapıldığı gibi hareket ettirilmeliydi; melodramda bile aktörün rolü gereği melodramatik hareketler yapması zevksizlik olarak görülüyordu 1850’lerde” (Sennett, 2010: 231). Toplumsal yaşamın şifreli hali sahnede şifre çözmeyi gerektirmeyen bir doğrudanlık talep eder. “Sokakta yaşam gizlenirken sahnede ise her şey olduğu gibidir. Oyuncular rollerini gerçekten temsil etmektedirler” (2010: 232). Andre Antoine ile sahnede doğallığın son sınırına ulaşılır, yemek pişirilecekse gerçekten pişirilir (2010: 250-251).

2.BÖLÜM

İNŞA KİMLİKLER DÖNEMİNDE OYUNCU KİMLİKLERİ

2.BÖLÜM

İNŞA KİMLİKLER DÖNEMİNDE OYUNCU KİMLİKLERİ

2.1.Kutsalın Oyuncuya Geri Dönüşü

2.1.1.Stanislavski ve Sanatsal Sorumluluk Taşıyan ‘Kutsal Oyuncu’ Kimliği

Stanislavski, Çarlık Rusya'sında, diğer Avrupa ülkelerine göre Aydınlanma etkisinin edebiyat hariç neredeyse hissedilmediği, feodal toplumsal yapının korunduğu ve aristokrat yaşamın bu süreçle paralel ilerlediği bir ortamda, oyuncu üzerine ilk görüşlerini edinir. Onun 'oyuncu kimliği' görüşüne, döneminin değersiz görülen tiyatrosu ve oyuncusuna kutsal bir sanatsal sorumluluk yükleme düşüncesi yön verir. Oyuncuyu 'rol'e giden yolda kutsal bir araştırmacıya dönüştüren tarihteki ilk isimdir.

Rusya'da Stanislavski öncesi oyuncu kimliği genel olarak zengin toprak sahiplerinin himayesinde olan serflerden (toprak köleleri) oluşan bir yapıdadır. Yetenekli görülenlere eğitimler verilmektedir. Oyuncuları performanslarına göre sınıflara ayıran ve buna göre ödeme yapan hamiler olduğu bilinmektedir. Diğer yandan yetenekli bulunan oyuncular farklı hamiler arasında alınıp satılmaktadırlar (Özberk, 2016: 76-84). Yani oyuncu kimliği genel olarak 1800'lerde köle statüsündedir. Ama değerleri yetenekli görülmelerine göre değişebilmektedir.

Jean Benedetti, Stanislavski'nin **Sanat Yaşamım** adlı kitabının İngilizce baskısına yazdığı önsözde, Stanislavski'nin babasının oyunculuk hakkındaki düşüncelerine yer verir: Oğlunun oyuncu olmak isteyeceği aklının ucundan bile geçmemektedir. Çünkü Rusya'da oyuncuların durumu Avrupa genelinden daha kötüdür. Soyluların köleleri olan oyuncular kamu görevlerinde yer alamayacak derecede değersiz görülmektedirler (Akt. Whyman, 2012: 46). Tiyatronun ve oyuncunun, 1800'lerin başında Rusya'daki durumu hakkında Stanislavski de bilgi vermektedir. Varlıklı aristokratlar arasında bu dönemde bir tiyatro kurma girişimi modasından bahseder. Bu

tiyatrolarda çalışan oyuncular da çoğunlukla serflerdir. Ama tiyatroya ilginin giderek artması soyluların da sahneye çıkmasını sağlamıştır. Hatta bazı soylular köle oyuncularla evlenirler. Soyluların kendi tiyatroları arasındaki rekabetin artması sonucunda dış ülkelere eğitimci getirilmiş ve sahneye konulan oyunların 'niteliğinin' ve 'görmesinin' artırılması çabaları başlamıştır. Ama köle oyuncular hala başarılı olduklarında baş tacı edilmekte, aksi halde ise çalışmaya yollanmakta veya satılmaktadırlar (Stanislavski, 2011: 8).

Gençlik döneminde, Rusya’da 'oyuncu kimliği' genel olarak köle statüsünde ve değersiz kabul edilmesine rağmen Stanislavski tiyatro ile ilgilenmekten geri durmamıştır. Sahneye çıkma tutkusunu onu 'görünüşleri kuşku uyandıran kişilerle', kumarcılar, sokak kadınları ile aynı sahneye çıkmaya zorlamıştır. 'Stanislavski'⁶ takma adını da kendini bu durumda gizlemek için kullanmaya başlar (Stanislavski, 2011: 145). Hem kendisine yabancı bir ortamda ve kişilerle bulunmakta hem de ailevi önyargılar ya da görüşler nedeniyle kendini gizleme ihtiyacı duymaktadır.

Stanislavski, oyunculuk araştırmaları süresince kendine, romantik akımı akla getiren bir sorumluluk biçerek, “Benim görevim” der, “sanatçılar ailesini bilinçsiz, yarı cahil ve vurguncu olmaktan çıkarmak ve genç kuşaklara bir oyuncunun güzelliğinin ve hakikatin elçisi olduğunu aktarmaktır” (Akt. Moore, 2006: 28). Kendine biçtiği görev aslında iki tanedir. İlk oyuncu kimliğinin çağ için ifade ettiğiyse ya da geçmişinden miras aldığı genel değersizlik ve dışlanmışlıktan kurtarılması ve tekrar yüceltilmesidir. İkincisi ise bu arınma sonrası oyuncu aracılığıyla tiyatrodaki “İnsan ruhunun güzel yaşayışını yaratmaya” yardım etmektir. Oyuncunun da amacı bu yüce ülkeye hizmet eden bir nevi kutsal kişiler olmaktır (Stanislavski, 2011: 35). Bu sözlerde Alman Romantizm akımının en önemli isimlerinden Goethe'nin yankısını duymak mümkündür: Oyuncunun sorumluluğu eğlendirmekten ya da sadece bir rolü oynamaktan çok daha ötededir. Goethe, oyuncunun doğayı taklit etmesinin değil onu ideal bir biçimde yeniden yaratmasının ve oyunculuğun gerçeği güzelle birleştirmesi gerektiğinin altını çizer. Stanislavski, Goethe'nin bu düşüncelerinin yer aldığı **Oyuncular için Kurallar**

⁶Asıl adı Konstantin Sergeyevic Alekseyev'dir.

adlı kitabını okumuştur (Whyman, 2012: 41).

Oyuncunun düşük bir statüde görülmesi, onu, bir yandan da oldukça kötü çalışma şartlarına katlanmak zorunda bırakmaktadır. Stanislavski bu konularda tiyatro yapımcıları ile de mücadele vermiştir. Bir tiyatro sahibi ile ortak bir işe girdiğinde, onun oyunculara, 'orospu' ve 'hırsız' gözüyle baktığını gözlemlemiş ve tepki göstermiştir. Oyunculara sunulan çalışma ortamı pis ve özentisizdir. Tiyatro binalarında seyirci tarafı ısıtılır ama oyuncu soyunma odaları, kulisler soğuktur. Dinlenme yerleri yoktur. Provalarda çalışma alanı ısıtılmamaktadır. Stanislavski bu durumların ve oyunculara karşı yaklaşımın düzeltilmemesi halinde onlarla çalışmayacağını iletir. Stanislavski'nin itirazları sonrası tiyatro sahibinin tavrı değişmiştir (2011: 301). Oyuncular, 'Hey dinle beni!' sözcükleri yerine kendilerine ad ve soyadları ile hitap edildiğinde şaşkınlığa düşmüşlerdir. Stanislavski şöyle yazar: “Taşradaki tiyatro yaşantılarından bıkip usanmış olan zavallı oyunculara bu yeni çalışma düzeni umutlar verdi” (2011: 250-251).

Ama Stanislavski, tiyatronun ‘iki ucu keskin kılıç’ olduğunu düşünmektedir. Oyuncular güzelliğini göstermek, popüler olmak, başarıya ulaşmak için ya da kariyerini geliştirmek için onu kullanabilmektedir. Tiyatro sahip olduğu önemli toplumsal misyon yanında insanların bireysel arzularına alet olabilmektedir (Stanislavski, 2017: 69). Yani Stanislavski bir yandan döneminin oyuncusunu toplumsal olarak yaftalardan kurtarmak isterken diğer yandan oyuncunun bu süreçte edindiği kalıplaşmış alışkanlıkları da kırmaya çalışmaktadır. Sahnelerde dönemin genel kabul gören biçimi abartılı oyunculuk, tumturaklı ifadeler, kasılarak yürümeler, gösterişli giysiler, zıpırca hareketlerdir (Stanislavski, 2011: 161). Stanislavski çocukluğundan hatırında kalan, ünlü bir oyuncunun bir hareketinden bahseder. Oyuncu sahneye çıktığında öne gelir, seyirciyi selamlar, alkışlanır. Stanislavski bu durum için şöyle der: “Çünkü kişiliğine, sıradan sayılamayacak o kocaman sanatçı benliğine uygun düşüyordu” (2011: 93). Oyuncunun halkın karşısına gösterişli bir halde çıkmasının döneminin zehiri olduğunu söyler ve gençliğinde o da bundan etkilenmiştir (2011:103). Sahnenin büyüüne ve alkışa alışan oyuncu, oyun ile olan temel bağını yitirip sadece sahneye çıkmanın hatırı

için sahneye çıkmaktadır. Stanislavski'ye göre;

“Her zaman halkın gözü önünde olmak, kendini göstermek ve gösteriş yapmak, alkış almak ve iyi eleştiriler almak vb. Bütün bunlar büyük bir ayartmadır. Oyuncuyu tapınılmaya alıştıırır ve onu kirletir. Onun küçük, ihtiraslı kişiliği sürekli okşanmaya ihtiyaç duymaya başlar” (Akt. Moore, 2006: 28).

Dönemin oyuncular, sanatlarına değil rollerine ilgi duymakta, yaratmaya değil repertuarlarını zenginleştirecek belirli rollere odaklanmakta, esin ya da talihe güvenmekte, sanatları için belirli yasalar bulmak ve teknik geliştirmekle ilgilenmemektedirler. Stanislavski'ye göre bu kişilerin pek çoğu kendilerini üstün gören kara cahillerdir. O, yaşadığı dönemde oyunculuk sanatının diğer sanatların gerisinde kaldığına inanmaktadır. Geliştirilmesi ve teknik yasalarının bulunması gerektiğini söyler. Böylece oyuncular zanaat yapan değil sanat yapan kişiler olabileceklerdir (Stanislavski, 2011: 476-477). Stanislavski'nin romantik dönemin etkisi ve burjuva düşüncesinin özerk sanat algısı ile yoğrulmuş görüşleri ‘oyuncu’yu sanatçı statüsüne yükseltmek istediğini ve dahası ona sanatsal bir sorumluluk yüklemek istediğini gözler önüne sermektedir.

Bu noktada Stanislavski'nin dönemin ünlü oyuncusu Şepkin üzerine düşüncelerinden yola çıkarak yorum yapmak doğru olacaktır. Şepkin 1800'lerin başında Rusya'da bir serf olarak çalışan ama aynı zamanda oyunculuk yapan biridir. Sahne üstündeki yeteneği ona özgürlüğü getirmiştir. [Soylular ona özgürlüğünü verebilmek için aralarında yarışır (Benedetti, 2012: 25).] Ve oyunculuk hakkında yazdıkları Stanislavski üzerinde derin izler bırakır. Gerçekçi oyunculğu, rol ile bütünleşmesi ve 'eski' abartılı oyunculuk üslubundan kopuşu Stanislavski'ye örnek olmuştur. Onun 'ruhu' uzun süre oyunculuk okullarındaki eğitimlerde varlığını hissettirmiştir (Stanislavski, 2011: 80-89). Şepkin, köleler dünyasından kurtularak sadece özgürlüğe adım atmamış aynı zamanda Stanislavski'nin gözünde oyunculuğa yaklaşımı ile sanatın yüce görevinin de bir temsilcisi olmuştur.

Burjuva bir aileden gelen ama aristokrat alışkanlıklar taşıyan bir kişi olarak sanatın yüceltilmesi ve yaşam karşısında öncelikli ve kutsal hale getirilmesi **Sanat**

Yaşamım adlı kitabında da görüleceği gibi Stanislavski'nin temel amacı olmuştur. Bunun yapılabilmesi için de oyuncunun ve oyunculuk mesleğinin, kendinden önceki 'kirlerinden arınması', yeni bir kimliğe bürünmesi, yeni ilkeler edinmesi gerekmektedir.

Stanislavski'nin inşa ettiği 'oyuncu kimliği' 'rol'e bir yöntem ile yaklaşmalıdır. "Oyuncu olarak idealimiz, bütün çağlarda, her zaman sanatta ölümsüz olanın peşinden koşmaktır; asla yaşlanmayan veya ölmeyen, sürekli genç kalan ve insanlara güzel görüneni bulmaktır" (Stanislavski, 2017: 313).

Stanislavski'nin cümlelerinde aşkın olana bir yönelim ve oyuncunun da bu yönelimin bir elçisi olması vurgusu dikkat çeker. Dini bir ifade tarzı benimsediğinden Rose Whyman da bahsetmiştir (Whyman, 2012: 108) Stanislavski sistemini eleştiren Brecht de onda gizemci (mistik) bir hava ve bir kült özelliği görür. Brecht'e göre Stanislavski sisteminde sanatın 'rahipleri' yer alır. Oyuncu 'sanatın bir hizmetkarıdır', bir fetiştir. Burjuva tiyatrosunun doruğu olan bir okul kurulmuştur. Genç burjuva aydınlarının kafasındaki idealin temsilcisi haline gelmiştir. Stanislavski'nin üslubundaki dinsel yana dikkat çeken örneklerle Brecht de yer verir (Brecht, 1981: 238-239). **Sanat Yaşamım**'da da bunun örneklerini görmek mümkündür. Stanislavski rolü yaşamayı, kendinden çıkabilmeyi cennete adım atmak olarak betimler: Sanatın cennetine. Oyuncu açısından kendisinden çıkmak en büyük başarı ve nihai hedef olarak yorumlanır. Orada oyuncu 'huzura varır'. Bunu bir kez yaşayıp kendini böyle hissedenden Stanislavski, bu bilinçaltı yaşama haline, bilinç yoluyla varmanın bir yolunu aramaya başlar. Ancak teknik de yardım edip oyuncu bu duruma bilinçle varmayı başarabildiği zaman oyunculuk mesleğinin sanat olarak tamamlanacağını düşünür. Oyuncunun ömrü boyunca üzerinde duracağı sorun olarak bu durumu tanımlar (Stanislavski, 2011: 214-215). Zaten kendisi de bu soruyu 'büyük amaç' haline getirmiş ve ömrü boyunca peşinden gitmiştir: Bilinç yoluyla bilinçaltını etkileyebilmek.

Dönemin bilimsel araştırmaları ve buluşları bu yaklaşımında Stanislavski'ye güç vermişlerdir. Eugene Barba bu dönem hakkında fikir yürütürken " 'gözle görülmeyenlerin yaptığı devrim' (fizik, psikoloji ve sosyoloji) 20.yüzyıldaki alıştırma çağını başlatmıştır" (Akt. Whyman, 2012: 142) demiştir. Görünmez olan oyunculuğa

yaşam verir, bunun yolu da alıştırmalardır.

Stanislavski de alıştırmalarını dönemin bilimsel yasalarını inceleyerek ve öncelikle kendi üzerinde sonra da öğrencileri üzerinde denemeler yaparak yönteme ulaştırmaya çalışmıştır. Bu süreç, oyuncu üzerinde ilk yöntemli ve bilimsel çalışmayı doğurmuştur. 'Oyuncu kimliği' bu süreçle beraber artık aldığı eğitimle de birlikte anılmaya ve değerlendirilmeye başlanır. Rolü ve rolün gerçeğini oyuncunun 'yaşaması' gerekmektedir. Stanislavski'nin rolü yaşama ya da 'yüce'ye ulaşma düşünceleri önceki dönemlerdeki gibi sadece ilhama dayanmamaktadır. Onun inşa etmeye çalıştığı sanatsal sorumluluk taşıyan oyuncu kimliği bilimsel bir zeminden güç alarak bilinmeze/bilinçaltına/rolü yaşamaya ulaşmayı dener.

Psikoloji bilimi geliştikçe insanın ruhsal durumu da daha yakından incelenmeye başlanır. Bu dönemde Nietzsche'de tiyatro üzerinde önemli etki bırakan **Tragedyanın Doğuşu** (1871) çalışmasını yayımlamıştır. İnsanlarda gizli gerçeklikler olduğu ve sanat aracılığıyla ortaya konulabilecek bilinçaltı, bilinçsizlik durumları olduğu fikri bu dönemde etkili olmaya başlar. Freud öncesi bilinçaltı çalışmaları Stanislavski'nin de ilgisini çekmiştir. Bir diğer önemli çalışma Darwin'in **Türlerin Kökeni** (1859) çalışmasıdır. İnsanın Tanrı'nın bir yaratısı olmadığı, evrim sonucu oluştuğu düşüncesi köklü yenilikler getirir. Bilimsel yasaların keşfedilebilir olduğuna inanç pek çok yeni araştırma sahası oluşturur. Stanislavski'nin de oyunculuğa yaklaşırken bu ilkeyi benimsediği düşünülebilir. Evrim kuramı zihinsel olayların materyalist bir gözle değerlendirilmesi sonucunu da getirmiştir. 1872'de Darwin'in, Whyman'a göre "(...) bilimin oyunculuk kuramı üzerindeki etkisiyle ilişkide önemli bir aşama sayılan" **İnsan ve Hayvanlarda Beden Dili** adlı kitabı yayımlanır (Whyman, 2012: 26-27).

Freud'un derinlikli araştırmaları ile insan psikolojisinin çözümlenmesi, bilinç, bilinçaltı ayrımının yapılması, insanın bilişsel yanı ile ilkel yanının, ego ile id'in ortaya konulması dönemde derin izler bırakmıştır. Pek çok sanat dalı bu bilinçaltının yaşama verdiği yön üzerine araştırmalar yapmaya başlar. Yaşamda bu izler görüldükçe sanatta yeni yönelişler oluşur. Stanislavski de bu araştırmalardan etkilenmiştir.

İnsanlarda gizli gerçeklikler varsa oyuncunun görevi bu gizli gerçeklikleri sahnede yansılayabilmektir. Ama insan üzerine bu çözümleme oyunculuk mesleğinin temeline bir açmazı getirir. O zaman oyununun da 'kendinde' bu gizli gerçekliklere ulaşması gerekmektedir. Bu durumda bunun ancak özel, yetenekli, kendisi olabilen ve kendisi olmaktan çıkabilen kişiler yapabilecektir. Ya da bu konuda çok disiplinli ve sistemli bir çalışmanın içine girilmesi gerekmektedir. Aşkın olana ulaşmak ve bunu diğer insanlarla ve onların gözü önünde paylaşmak için özel bir yöntem arayışdır bu.

Stanislavski bu arayışta sezgiyi ön plana çıkarmıştır. Oyuncunun öncelikle sezgisel bir yönelişi olması gerektiğinden bahseden Stanislavski, **Bir Aktör Hazırlanıyor** için yazdığı önsözde şunu eklemeyi unutmaz: Bu durum onun cahil, hiç bir şey bilmeyen biri olması anlamına gelmez. Tersine herkesten çok bilgi sahibi olmalı ve yaratıcılığı için gerekli malzemeleri toplamalıdır. Sahne üstünde ise bunları unutmali ve sezgisel olmalıdır (Stanislavski, 2017: 19).

Sezginin temel prensip olmasının nedeni ise oyunculuğun asıl kaygısının insan ruhu olduğunu düşünmesidir. Ruh kavramı Stanislavski'nin sanat görüşü ve oyunculuk anlayışında önemli bir yer tutmaktadır. “Beyniniz aracılığıyla canlı bir ruhu bilemezsiniz veya yaratamazsınız; bunu ancak ve ancak hisler aracılığıyla yapabilirsiniz. Bu farkındalık, oyuncunun kendi canlı ruhu tarafından oluşturulur ve hissedilir” (Stanislavski, 2017: 19). Oyuncu sahnede canlı ruhu ile yaşadığı deneyimleri yeniden çağırır. Kendinden aldığı hislerle sahnede role hayat vermesi gerekmektedir. Ona kendi ruhundan hayat üflemelidir.

Bunu yapmak için doğrudan bir yol yoktur. Dolaylı yoldan, bilinçli kararlarla bilinçaltını uyatarak bir deneyimleme ortaya çıkarılması gerekmektedir. Amaç doğanın yasalarını harekete geçirecek bir sıçrama yakalamaktır. Çünkü Stanislavski'ye göre; “Bütün yaratıcı inisiyatif doğadadır, tek gerçek yaratıcıdır; gerçekten güzel, gizemli, anlaşılmaz ve içinde yaşayan canlı bir ruh olan bilincin herhangi bir formu için erişilmez olan doğaya aittir. Bilinçli zihin yalnızca ona yardımcı olabilir” (Stanislavski, 2017: 22).

Oyuncu, deneyimleme için bir araç haline gelir, zihin sıçramayı yakalayacak yolları bulması gereken bir uşak gibidir. Beden ise tüm bu süreçte ruha ulaşmak için neredeyse engel olarak görülür. Stanislavski onunla uğraşmayı angarya olarak niteler. Ama bu angarya olmadan, onunla da çalışılmadan sanat üretilmeyeceğini söyler (Stanislavski, 2017: 22). Ama sadece beden ile çalışmak ruhsuzluktur, makinemsi ve soğuktur. “Oyuncu da rolün ruhuna sokulmadan, çalışmayan makine gibi, onu soğuk ve hareketsiz bırakarak dışsal sınırları ve vücudunun yüzeyiyle, tıpkı boşa dönen kasnak örneği çalışabilir” (Stanislavski, 2011: 191). Eğer kendinden bir şey aktarması gerekiyorsa bu durumda kendisini besleyecek bir yaşam şekline de sahip olmalıdır. “Sanatçının ruhunu neyin harekete geçireceği, yaratıcı niteliklerinin hazinesini neyin açacağını” kimse bilemeyeceği için, sanatçı her yoldan beslenmelidir. Farklı sanat dalları ile iç içe olmalıdır (2011: 35).

Tolstoy'un '**Sanat Nedir?**' adlı kitabındaki bir bölüm Stanislavski'yi çok etkilemiştir:

“Kişinin bir kez yaşanmış bir deneyimi kendi içinden çağırması ve onu çağırdıktan sonra da onu hareketler, çizgiler, renkler, sesler, sözcüklerle ifade edilen imgeler yoluyla yansıtmayı- bunun içinde sanat etkinliği var. Sanat bir kişinin edindiği deneyimleri, belirli dışsal sinyaller yoluyla, bilinçli bir biçimde diğerlerine bulaştırdığı ve diğerlerinin de bu duygulara ortak olup onları yaşadıkları insan etkinliğidir” (Whyman, 2012: 77).

Stanislavski de, oyuncu kendi deneyimlerine paralel olan hislerin farkındalığıyla oynamazsa oyunculuk sanatının bir yaratma sanatı olmadığını söylemektedir. Bir roldeki hisleri yansıtmak için onları anlamak gerekmektedir (Stanislavski, 2017: 58-59). Bu hisler daha sonra oyuncu tarafından gerçeğe uygun bir şekilde yeniden yaratılmalıdır.

Stanislavski'de oyuncunun kendisi ile ‘rol’ arasındaki mesafenin kapatılmaya çalışıldığı görülür. Yaşayışı ve deneyimleri ile kurulacak ilişki oyuncunun kendini anlamasını ve bu ‘kendiyi’ ‘rol’ için araç olarak kullanabilmesini sağlayacak ve ancak bu şekilde role hayat üflenmiş olacaktır. Bu durum aynı zamanda kodlara, kurallara, sabitlemelere dayanan anlayışlardan da uzaklaşıldığını gösterir. Oyuncu ile rol

arasındaki mesafenin oyuncunun düşük statüsü, değersizliği nedeniyle oldukça açık olduğu ve kuralların dışarıdan dayatıldığı rönesans dönemi ve aydınlanma döneminden farklı bir kimlik yapısı ortaya çıkmıştır. Stanislavski sanatçı statüsünde ve değer gören bir oyuncu yaratmak ister. Kendisi ile rol aralığını kapattığında ortaya sanatlı bir sonucun çıkması için de ‘oyuncu’ tüm hayatını sanatsal sorumluluğu perspektifinden inşa etmelidir.

Hayatın her anı oyuncu için sanatına dönük bir gözlem, öğrenme ve araştırma süreci olarak algılanmaya başlanır. Bu da oyuncunun kendini eğitebilmek için kendisi ile sürekli belli bir mesafede öğrenen-öğreten ilişkisi kurması, farkındalığını geliştirmesi gerektiği anlamına gelir. Gözleyen ve gözlenen olmaya alışması ve böylece dıştan etkilenmeden 'iç'i ortaya dökabilen bir oyuncu olması yönünde kendini geliştirmelidir. Bu durum özellikle sahneye ilk çıktığında oyuncunun paralize olmasının nedeni olarak gösterilir.

Eğitim oyuncunun kendisini ortaya çıkarabilmesi, tanıyabilmesi için birinci basamaktır. Bu ilk rahatlama ve benlik duygusunun gelişimi sonrası oyuncunun kendisi olmayan birine aracılık yapması söz konusu olabilecektir. Eğitilmemiş oyuncu kendisi üzerinde hakimiyete sahip değildir. Denetimsizdir. **Bir Aktör Hazırlanıyor** adlı kitabında kurgusal düzlemde anlatılan oyunculuk çalışmalarında öğrenci Kostya bedenini, konuşmasını kontrol edemediğini söyler. Eski alışkanlıklar ya da akılda yer etmiş şeyler onu yönetmektedir. “Onları kontrol eden ben değildim, onlar beni kontrol ediyordu” (Stanislavski, 2017: 34). Seyircinin varlığı da oyuncu için kendisi olmaya bir başka engeldir. Kostya seyirciden etkilendiğinde onun kölesi olduğunu hisseder. Onları unutmaya çalıştıkça karşısına dikilmektedirler. Onların arzularını doyumak onlara hizmet etmek için üzerinde büyük bir baskı hissettiğini dile getirir (2017: 40-41).

Oysaki eski sahne alışkanlıkları bir kalıba dayanmaktadır ve onlar bir nevi maske işlevi görerek oyuncunun 'kendi'si ile seyirci arasına bir duvar çekmiş ve oyuncunun benlik bilincini/farkındalığını saklamışlardır. Stanislavski “oyuncular yüzyıllardır mantıksızlığının ya da tutarsızlığının farkına varmadan, gerçek yaşamda mümkün olmayan eylemlerde bulunuyorlar” der (2012: 175). Bu hareketlerin

temizlenmesi sadece bedenin -neredeyse çıplaklık hissi ile- sahnede görünür olması ve - Stanislavski'ye göre- beden de sadece bir dışsallık olduğuna göre ruhun açıkta, boşta kalması demektir. Ruh sanatın yüceliği ile donatılmalıdır. Bu da insan doğasında vardır. İnsan doğasına ulaşmak için çalışılmalıdır. Oyuncu ruh aracılığıyla sanatı yüce doğasına ulaşmaya çalışan kutsal bir misyonerdir.

Stanislavski dıştan görünen ile içte akan yaşamın farklı olduğunu söyler. Ayna ile oyunculuk çalışması yapılmasının tehlikelerinden bahseder. Ayna dışarıda olanı gözlemlemeye yöneltmektedir. Bu ise oyuncunun rolün yarattığı hislere değil, kendi hislerine odaklanmasına neden olur. Burada Stanislavski'nin kastı oyuncunun hissi ile rolün hissinin farklı olması değildir. Oyuncu kendi hislerini değil, kendi hisleri ile oynamalıdır (Stanislavski, 2017: 54, 63). “Karakterin hislerine paralel bir biçimde, kendi hislerini deneyimlersin” (2017: 49).

Dışsal biçimlemenin temsil sanatına ait olduğunu söyler. Stanislavski'ye göre temsil sanatında oyuncunun yaklaşımı şöyledir:

“(...) bir rolün içsel hayatını yansıtan tipik özelliklerini kendilerinde uyandırmaya ve gözlemlemeye çalışırlar. Bu özellikleri kesin olarak oluşturduktan sonra, yani bulabilecekleri en iyi formu bulduktan sonra, hislerini hiç işin içine karıştırmadan bunları doğal olarak nasıl somutlayabileceklerini öğrenirler.(...) Temsil sanatı, kas hafızasını en yüksek noktaya çıkarır” (Stanislavski, 2017:55).

Oysaki onun oyuncusu her seferinde kendi hisleri ile rolün hislerini örtüştürecek bir deneyimleme yaşamalıdır. Aksi halde sanatının temel nedenini boşa çıkaracaktır. Dolayısıyla oyuncu hep kendisi ile temasta olmalıdır. Herhangi bir duygu ya da hareketin dışsallaşması, 'kendi'nden kopması, taklit edilmesi demek oyuncu-rol bütünlüğünün de dağılması ve ruhun içinin boş kalması demektir.

Kendisi ile temas kurmadan oynayan oyuncular yüzyıllardır vardır ve bu nedenle de iç anlamlarını yitirmiş teatral klişeler ortaya çıkmıştır. Bu klişelerin oyuncunun gerçek insanlığını etkilemekte olduğunu düşünür (Stanislavski, 2017: 62). Sahnede veya hayatta oyuncu her zaman kendisidir. Sahne üzerinde bu kendi ile iletişim yitirilmez. “Bir oyuncu/insan olarak kendi kişiliğinizle hareket edin. Kendinizden asla

kaçamazsınız. ‘Kendinizi’ inkar ederseniz, kendi kendinizin ayağını kaydırırsınız ve bu başınıza gelebilecek en korkunç şeydir. Sahne üzerinde kendinizle iletişimi yitirdiğiniz an, deneyimleme sona erer ve abartılı oyunculuk başlar” (2017: 289). Rol bu yüce insan ruhu olmadan hayat bulamayacak bir şeydir. Yani rolle kurulacak özdeşlik neredeyse sanat olmanın zorunluluğudur.

Oyuncunun hep kendinden yola çıkması bu nedenledir. Ve hatta Stanislavski'ye göre oyuncu kendinde rol için gerektiği kadar yer açamıyorsa o rolü hiç oynamamalıdır. İyi veya kötü karakterli roller için de bu durum geçerlidir. İnsani erdemler de kötülükler de bir ‘tohum’ olarak içte bulunur. Oyuncu sanatı ve içsel tekniği ile bu tohumları bulmanın doğal yollarını aramalıdır (Stanislavski, 2017:290).

Bir Aktör Hazırlanıyor kitabında öğrencisi ile bu konu hakkında şöyle bir konuşma geçer: Stanislavski tiyatrodan uzak tutulacak oyuncu tiplerini saymaktadır. Rolü değil kendini sevenleri, entrikacıları, dedikoducuları, kıskançları vb. uzaklaştırmak gerektiğini söyler. Yetenekli ama kötü karakterlileri hoş görebileceğini belirtir. Ama diğer oyunculara onların eksikliğini kapatma sorumluluğunu yükler. “-Bir tiyatro oluştururken tüm azizleri mi toplamak gerek?” sorusuna ise “İnsanları geliştirecek, yüceltecek duygu ve düşünceleri sahneden kendini beğenmiş ve şöhret şımarığı oyuncuların aktarmasını mı istersiniz? Sahne arkasında küçük burjuva yaşamı yaşayıp sahneye ayağınızı basar basmaz, bir anda Shakespeare seviyesine çıkmak ister misiniz?” diye cevap verir. Böyle olup sahneye çıkar çıkmaz seyirciyi kendilerine hayran bırakan oyuncuların ise münferit dahiler olduğunu ileri sürer ve onları örnek almamayı salık verir (Stanislavski, 2012: 240-241). Yani sezgileri ile doğrudan oyuncunun ‘yüksek’ amaçlarına ulaşabilen ‘dahi’leri yaşamları ne olursa olsun sanat içerisinde hoş görebilmektedir. Ama onlar örnek alınmamalıdır. Oyuncunun etik tutumu sanatın perspektifine göre belirlenmelidir sonucu, bir kez daha bizi Stanislavski'nin hayat görüşüne ulaştırır.

Bu kendilik görüşü Stanislavski'nin oyuncu kimliğini tanımlama şekli açısından önemli bir noktadır. Oyuncu her zaman kendisidir. Başka birine dönüşemez ve kendi duygularını karakterde kullanmalıdır. Bu nedenle de Stanislavski'nin oyuncu

kimliği bir tefekkür ile kendini arıtmaya çalışan bir insana da işaret eder. Münferit dahilikler ötesinde oyuncu kendini bu amaçla da geliştirmelidir. Diğer yandan role hazırlık aşamasında içsel olarak rolü yapılandırmak için kullandığı benliğinden gerekli malzemeleri alan oyuncu sahneye çıktığında artık kendine ait diğer şeyleri bir kenara bırakmış olmalıdır. Dışsal olarak karakterin biçimi altında oyuncunun kendinden seçtiği hisler akacaktır. Ama oyuncunun kendi benliği tekrar karar mekanizmasına dahil olmayacaktır. Aracı bedeninin içinden karaktere atanmış canlı duygular akacaktır.

“Oyuncu yaratım sırasında kendine ne kadar hakim olabilirse, kendini ne kadar tutabilirse, rolün tasviri o kadar açık aktarılır (...)” (Stanislavski, 2012: 205). Oyuncunun içinde iyinin de kötünün de tohumu varsa doğru tohumu doğru rol için yeşertmek oyuncunun enstrüman olarak kalmasını sağlayacak ve benliğinin, insanlara ‘yüce’ duygular sunacak olan rol’ü ele geçirmesine izin verilmemiş olacaktır. Oyuncunun çok fazla hareket etmesi ve rol için belirlediği hareketlerden fazlasını yapmaya başlaması rolün maskesinden çıkma ile sonuçlanır ve oyuncunun kendi doğal kişiliği belirmeye başlar. “Kendilerine dışsal olarak hakim olabilen oyuncular rolün resmini üzerinde leke olmadan çizebilirler” (2012: 206-207). Dışsal olarak denetimli olmak ve seçili hareketlerle oynamak “kendi benliğinizden kurtulmak ve her yeni rolde dışsal olarak kendinizi tekrarlamamanız için de gereklidir” (Stanislavski, 2012: 207).

Rol oyuncuyu ele geçirmelidir. Oyuncu sahneye çıktığı anda kendi hayatındaki düşünceleri, hisleri ve fikirleri ile birlikte çıkar. Bu gündelik yaşam ilk fırsatta oyuncunun deneyimlemeye çalıştığı karaktere sızmaya çalışacaktır. Bu esnada Stanislavski bir kez daha tarih öncesi bölümde kutsal kimlikte görülen mistik bir 'ele geçirilme' halinden bahseder. Oyuncu ancak “rol onu ele geçirdiğinde, kendini bütün kalbiyle role verebilecektir” (Stanislavski, 2017: 317). Bu temel nedenlerle de Stanislavski'nin oyuncusunun aynı oyunda farklı rolleri oynadığı, tiyatrallık içeren hareketler yaptığı görülmez. Her türlü dışsallaşma, tekniğe dikkat çekeceği için yaşamın büyüsunü, sahnenin yanılsamasını ve oyuncunun ‘rol’ ile kusursuz birleşmesini bozacaktır. Oyunun ‘o zaman ve orada’sını şimdinin baskısı ile dağıtma riski taşıyacak ve insanın içinde var olan ‘kötü’ tohumlara veya oyuncunun toplum dışı bedensel

mevcudiyetine dikkat çekme tehlikesi yaratacaktır.

Sürekli bir vurgu ile Stanislavski'nin oyuncunun içsel malzemesini 'rol'de kullanmasını ama bu malzemenin 'rol'ün önüne geçmemesini, 'rol'ü oyuncuya araç etmemesini salık verdiği görülür. Sanatsal sorumluluk benlik ve 'rol'ün bu kadar yakın ele alındığı noktada bencilce bir kendini sunuşun önüne geçmelidir. Belki de Stanislavski'nin oyuncu kimliği ve onun metalaşması üzerine yaptığı en önemli saptamalardan biri oyuncunun sahnede kendini sunmasının “kendini bir ürün seyircileri de birer alıcı olarak” düşünmeye benzetilebileceğidir (2017: 329). Bu nedenle de en ünlü sözü sanatsal sorumluluğu vurgular: “Sanatta kendini değil, kendinde sanatı sev” (Stanislavski, 1996: 288).

Sanatsal sorumluluk oyuncunun kendini sunmadan uzak durmasını ve büyük bir ensemble'in parçası olmasını gerektirir. Zaten Stanislavski Meininger dükünün 1800'lerde klasik oyunları sahnelerken kurduğu yapıdan çok etkilenmiştir. Hatta bu konuda oyuncuyu doğallığı yakalamaya çalışan bir oyun bütünlüğü ve 'rol' içinde kişiselliğinden, yorum hakkından yani sanatını ortaya koymaktan uzaklaştırmasıyla Meyerhold tarafından yoğun olarak eleştirilmiştir (Meyerhold, 1997: 293). Ama Stanislavski için oyuncuyu sanatçı yapan 'rol'e karşı kişisel yaklaşımı veya politik tutumu değil metinden 'rol'ün genel özelliklerinin analizi ve ona oyuncu ruhundan doğru tohumlarla can verilmesidir. Bu bir sanatsal sorumluluk olarak oyuncunun görevidir.

Yani 'rol'e ulaşmak Stanislavski'de oyuncuyu tüm yaşamı ile sarması gereken uzun ve kutsal bir eğitim ve çalışma süreci olarak belirir. Oyuncu kimliğinin tarihinde ilk kez oyunculuk tüm hayatın adanması gereken bir sanatsal sorumluluğa dönüşür. Oyuncu hayatını sanatı içinde var olabilmek için adamalıdır. Yüce bir sanatsal sonuç ancak oyuncunun kendini sanatsal sorumluluk için adanması ile ortaya çıkabilir. Toplumsal sorumluluk sanatsal yapının değeri yüceltilerek elde edilebilir hale gelmiştir. Toplum dışı kimlik bu kendini adama ile arınabilir. Kutsal bir sanatsal sorumlulukla topluma dönebilir. Oyuncu kimliği toplumsal statü anlamında sanatçının ayrıcalıklarına sahip hale getirilmiştir. Stanislavski'nin kutsal oyuncusu diğer yandan da kutsanan

bireyin oyuncusudur. Brecht'e göre Stanislavski'nin birey'i 'kendinde birey'dir. Ve bu özelliğiyle de : “(...) burjuva insan anlayışının ürünüdür ve böyle bir 'evrensel' birey, ait olduğu toplumsal sınıfın işaretlerini, tarihsel uzaklığın işaretlerini hükümsüzleştirir” (Karacabey, 2009: 32). Rol ve oyuncunun birliği kutsal birey yanılsamasının da devamını sağlamaktadır.

2.1.2. Lee Strasberg ve ‘Hissetme Büyüsü’ Peşinde Koşan ‘Kutsal Oyuncu’

Kimliği

"Oynayan insan yaşayan insandır." Strasberg
(Akt, Krasner, 2000: 132).

Lee Strasberg, Amerika gibi bireysel duygulara öncelik veren bir toplumda ‘hissetme büyüsü’nü yakalamaya çalışan kişi olarak oyuncuyu tanımlamaya çalışmıştır. Uzun süreli araştırmalara dayanan Metod oyunculuğu, oyuncunun karakterin duygularını sahnesel gerçeklik içinde gerçekten hissetmesi ve bu hissin diğer tüm insani süreçleri belirleyeceği fikri üzerine kuruludur. Stanislavski, durumlara öncelik vermeye yani fiziksel aksiyonlardan yola çıkarak oyunculuğu şekillendirmeye başlamışken, Strasberg onun kendine ihanet ettiğini söyleyerek ilk dönem ilkelerinden olan duyu ve duygu belleğine, psikolojiye önem vermeye devam etmiş ve oyuncunun durumunu bu noktadan ele almıştır. Strasberg'in ‘hissetme büyüsü’nü arayan kutsal oyuncu kimliği Amerikan toplumunun birey perspektifinin ve sanat algısının izlerini net biçimde taşır.

Strasberg, 1930'larda ilk araştırmalarını yürütmeye başladığı Group Theatre'da ve sonrasında 1949'da başına geçtiği Actor's Studio'da yaptığı çalışmalarla tiyatroya olduğu kadar yükselen sinema ve televizyon kuşağı üzerine de yoğun etki yapan bir yöntem geliştirmiştir. Oyunculuk çalışmalarında önce Vakhtangov'un etkisi ile sahnesel gerçeklik (fantastik gerçeklik) üzerine çalışmış olsa da sonraları kamera önü için de kullanılan bir yöntem geliştirir. Onun oyuncusu hissetme yolunda çalışması gereken, organik gerçekliği kendi coşku belleğinde arayarak bulması gereken bir sanatçıdır. Oyuncu rolün kendisine dönüşecek, onun hissettiklerini sahnede hissedışı ile seyirciye

aktaracak kişidir. 'Psikanaliz'e benzetilen çalışmaları bu 'hissetme büyü'süne dayanır. 'Oyuncu'yu' toplumsal engellerle sarmalanmış ama bunları atabildiğinde hissetme yolu açık bir sahne görevlisine dönüştürür. Sahnedeki bu görevi Strasberg rolün hizmetkarı olmak şeklinde açıklar. Onun organik ve ikna edici şekilde mental, fiziksel ve duygusal olarak yaratımı her şeyden önce gelir (Strasberg, 1987: 105). Toplumsal etkenleri oyuncunun kişisel gevşemesi ile atarak sahnede duygunun yolunu açma düşüncesi Strasberg'in pek çok egzersizinde görülebilir.

Kimliğe yön veren temel belirleyenlerden biri bu kısa özetten de anlaşılacağı gibi sahnenin başlı başına bir yaratım alanı, toplumsal engellerin bir kenara bırakılarak metnin amacının, karakterin duygusunun ortaya çıkarılacağı bir özerk alan olarak görülmesidir. Oyuncunun toplumsallığı onu bireysel ve özgür olarak kendisini ifade etmekten alıkoyan bir engeldir. Toplum içinde kullanılan davranış kalıpları, duyular ve duygular konusunda bir dışsallaşma yaratmaktadır. Bu kalıp, klişe ve alışkanlıklar kırılarak oyuncu eğitime başlanmalıdır. Aksi takdirde toplum maskesi ya da taklide dayalı hareket basmakalıp yaratımı getirecektir (Strasberg, 1987: 94-96).

'Oyuncu'nun psikanaliz temelli bir yaklaşımla ele alınması, çağının ya da daha da net ifade edilmesi gerekirse içinde yaşadığı dönemde Amerika'nın birey düşüncesinin bir yansımasıdır.

Özellikle Birinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa'da yaşanan karışıklıklar ve SSCB'nin yarattığı etkinin karşıt dalgası olarak Amerika'nın kapitalist ekonomik ve liberal toplumsal yönelişi önemli sonuçlar doğurmuştur. Bu etki toplumda ve onun da yansıması olarak sanat alanlarında da görülür. Avangard yönelişler kapsayıcı üst sanatsal akımlara birer karşı çıkış olarak pek çok kuralı ihlal hatta imha etmiştir. Yeni modernist düşünce artık her şeyin sorgulanmasının gerekli olduğunu, aklın kayıtsız şartsız egemenliğinin net sonuçlar vermediğini göstermiştir. Bunun yanında yükselen milliyetçi hareketler de -Hitler Almanya'sının faşist yönelişi, İtalya'da Mussolini, İspanya'da Franco- bir kriz durumunu ortaya çıkarmıştır. Bu süreçte Amerika'da ise kadın özgürlükleri konusunda yaşanan gelişmeler, siyahilerin toplum içerisinde kabul görmek konusundaki etkinlikleri ile özgürlükçü yeni bir dalga etkisini göstermektedir.

Avrupa'da İkinci Dünya Savaşı sonrasına kadar devam edecek karışıklık dönemi Amerika'da bu toplumsal hareketlerin yaratacağı özgürlükçü bir ivmeyi doğurmuş, Avrupa'dan Amerika'ya yaşanan sanatsal ve bilimsel göç de bu dalgaya önemli bir güç kazandırmıştır. Yani Strasberg'in oyunculuk konusunda araştırma yapmaya başladığı süreçler Amerika'nın toplumsal anlamda Avrupa'ya göre daha rahat olduğu, sanatsal ve bilimsel anlamda da daha fazla görüşün üretilebildiği bir dönemdir. Liberal düşünce tarafından birey özgürlüğü olarak ifade edilen bu alanın, soğuk savaş olarak da bilinen kapitalist-sosyalist çatışmanın Amerika-SSCB karşıtlığı ekseninde somutlanan bir yapıda olduğu söylenmelidir. Amerika kendisini komünist düşüncenin kapsayıcılığı ve ekonomik kısıtlamacılığı karşısında serbest piyasa ve kişisel özgürlükler dünyası olarak tanımlamaya başlamıştır. Strasberg'in 'oyuncu'su, bireysel ifadenin özgürlüğüne dönük yani bireysel sorumluluğa dayanan bir ortamda kimlik kazanmıştır. Bu anlamda Stanislavski'nin sanatsal sorumluluk taşıması gereken oyuncusundan farklı olduğu görülür.

Özellikle uluslaşma hareketlerinin doğurduğu Birinci Dünya Savaşı ve bu gelişimin yarattığı faşist dalganın sonucunda ortaya çıkan İkinci Dünya Savaşı Avrupa'da bir kargaşa dönemi yaratmıştır. Bu süreçte alınan göçler Amerika'da Chicago Sosyoloji Okulu'nun kurulması ve göçlerin ulusal birliğe etkilerinin değerlendirilmesi çalışmalarını getirmiştir. Amerikan demokrasisi zaten karma bir ulus olan yapının nasıl hem insanların kökenlerinden kopmamalarını hem de topluma entegre olmalarını sağlayabileceği ile ilgili görüşlerin üzerine kuruludur. Bu anlamda asimilasyon teorisi ortaya atılmıştır. Bu süreçte Chicago Okulu temsilcileri Park ve Burgess asimilasyonu "kişilerin ve grupların, diğerlerinin hatıralarını, duygu ve düşüncelerini, tutumlarını edindikleri, onlarla yaygın bir kültürel hayatta birleşerek tecrübelerini ve tarihlerini paylaştıkları bir nüfuz etme, yayılma ve nihayet benzeşme süreci" (Şan ve Haşlak, 2012: 34) olarak tanımlamıştır. İnsanların birbirini tamamlayıcı farklılıkları olduğu görüşü esas alınmıştır.

Yani karma bir ulus olarak birliğine önem veren Amerika'da toplumsal yapının, duygunun ifade edilmesi, geçmişin, hatıraların ve tecrübelerin önemi ve paylaşılması

konusunda insanları teşvik eden bir düzen üzerine kurulduğu görülmektedir. Avrupa'ya oranla geçmişin gelenekselliğini daha az taşıyan yani kapsayıcı teorileri nispeten sınırlı bir toplumda bireyin varoluşu daha fazla önemsenmektedir. Bu durum belirli bir politik zemin de yaratır. Özellikle Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra ve 1929 ekonomik buhranı ile beraber Amerika'da bir sol rüzgarın estiği görülür. Kriz sonrası kültürel anlamda Amerika'daki Sovyet etkisi de artmıştır. Bu kendi içinde toplumsallık barındıran bir etkidir. Diğer yandan insanlarda bir içe dönüş temasını da tetiklediği düşünülebilir. Bu etki Strasberg'in de içinde yer aldığı Group Theatre'ı etkileyecek kadar geniş bir dalga yaratmıştır. Group Theatre'ın genel inancı insanın her şeyin ölçüsü olduğu üzerine kuruludur (Gray, 1964: 31-34). Toplumun pek çok alanında olduğu gibi tiyatro da 'birey'in sesini duyurabileceği bir zemin olarak görülür.

1930'larda pek çok tiyatro, insanın içinde bulunduğu çıkmazları anlatan, sıkışmış bir orta sınıf dünyasını yansıtan, 'küçük adam'ın sorunları ile ilgilenen sahnelemelerle seyirci karşısına çıkar. Siyahi yazarların oyunları sahnelenir, Macbeth dönemin önemli bir siyahi oyuncusu tarafından yorumlanır, işçi tiyatroları kurulur. Ticari tiyatroyu sarsacak etki bırakmayan ama pek çok farklı kesimin sesinin yükseldiği bir platforma dönüşen bir tiyatro dünyası görülür. Tiyatro dünyasının farklı kesimlerini kapsayacak birlikler kurulur (Brockett, 2000: 560-565). Strasberg'in de bu dönemde içinde bulunduğu Group Theatre da sol tandanslı ama orta sınıf bireyinin sorunlarını anlatan oyunlar sahnelemektedir.

Amerika'da ekonomik kriz ve işsizliğe karşı oluşturulan Federal Theatre Project 1930'lu yıllarda tiyatrodaki bir ivme yaratır. 'Özgür, yetişkin, sansürsüz tiyatro' üretme hedefinin güdüldüğü proje azınlıklara da destek vererek onların da seslerinin duyulmasını sağlayacak bir tiyatronun teşvik edilmesini sağlar. Gittikçe siyasallaşan, Piscator'un Almanya'da yürüttüğü çalışmaları andıran bir şekilde gazete tiyatrosuna benzeyen, istatistiklerin, eşitsizliklerin tablolarla yansıtıldığı, fotoğraflarla durum tespiti yapılan sosyal reformu savunan oyunlar nedeniyle 1939 yılında proje sona erdirilir (Ball ve Brockett, 2018: 176-177). Ama sol rüzgar 1930'lar boyunca Amerika'da esmiş ve bu rüzgar genel olarak insani eşitliğin birey perspektifinden okunduğu, bazı kurumlarda

komünist etkiler görülse bile yerleşik hale gelemediği bir etki bırakmıştır.

Bu durumun karşısında ise ticari kaygı ile büyük prodüksiyonlar yapan Broadway tiyatroları ve onun popüler kültürün ürünü olan ünlü oyuncularını vardır. Sinemanın yükselişi yoğun bir dalga halinde tüm kitle kültürünü ve sanatı etkilemektedir. Nutku, **Oyunculuk Tarihi** adlı çalışmasının ikinci cildinde bu dönemde Amerika'da hala, üst balkonlara yönelen, abartılı jestler yapan, seyirciye doğru açılan ve özel yürüyüş şekilleri kullanan oyuncuların var olduğunu yazmıştır. Deklamasyon ve ses yine ön plandadır. Yıldız oyuncu merakı nedeniyle bazı oyunlar yıllarca oynanmaktadır. Tiyatronun değil popüler kişinin ön planda olduğu bir sistem vardır. Tiyatro genel olarak bir ticari meta olarak görülmektedir (Nutku, 2002: 88, 92-93, 96).

Strasberg'in oyuncusu tam da bu iki farklı yönelişin arasında konumlanır. Duyguların ifade edilmesi, oyunculuk malzemesinin geçmişte, hatıra ve tecrübelerde aranması ve bunun coşku belleği ile canlandırılması teorisi Strasberg'in Metod'unun özünü oluşturur. Amerika'da 1930'larda bir hareketlilik görülse de İkinci Dünya Savaşı döneminde toplumsal dinamikler insanları politik tutum sergilemekten uzak tutmuştur. Çünkü topluma yayılmış olan sosyalist-kapitalist karşıtlığı ve Avrupa'da devam etmekte olan savaş süreci, Amerikan toplumunda insanların bireysel ifadelerin açığa vurulması ile daha iyi bir insan olunabileceği ve arınmanın da bu yolla sağlanabileceği ile ilgili 'toplumun psikoloji temelinde' okunuşu şeklinde de ifade edilebilecek bir sonuç doğurmuştur. Diğer yanda ise kargaşanın verdiği gerginlikten kurtarıcı bir özellik taşıması gereken özerk ve hatta özerkten de öte eğlence dünyasının bir ürününe dönüşmüş sanat/tiyatro algısı vardır.

Strasberg'in 'oyuncu'su bu çatı ekseninde bakıldığında toplumsal hayatta eylemli olması bir şey ifade etmeyecek bir sahne sanatçısıdır. Ve işi metinde yer alan rol kişinin duygularını ve durumunu sahnede gerçekçi bir şekilde hayata geçirerek bu yolla insanlara bir fotoğraf sunmaktır. Başta da yer verilen "Oynayan insan, yaşayan insandır" sözü tam da bu görüşün bir sonucudur. Sahne birey için yaşamın kısılacından kurtulma, uzaklaşma ve kendini açığa vurma alanı gibi algılanır. Bir anlamda 1800'lerin ortasında sahnenin mahremi açığa vurulması için bir kamusal alan haline gelmesi

düşüncesi daha da öteye taşınmış ve sahne tüm hissedilenlerin yaşanacağı bir alana dönüşmüştür. Yani etkili olan kamusal alanda saklanan ‘duygu’nun kendisi iken şimdi bireyin özgün hissediş haline gelmiştir. Oyuncu da bu anlamda yaşayan insanın sahnedeki timsalidir.

Strasberg’in Metod’un bir anahtar olarak görülemeyeceğini söylemesinin nedeni budur. Bireyler farklı özellikler gösterdiğine ve farklı tecrübeleri, hatıraları olduğuna göre teknik de kişiye göre değişken olmalıdır. Kendi Metod oyunculuğunda da yaklaşım aynıdır ama performans sonuçları kişiye göre değişkendir (Strasberg ve Schechner, 1964: 118). Metod'un bir yöntem olduğunu, sürekli başvurulacak belirli kurallar bütünü olmadığını söylemiştir. Strasberg için role giden tek bir yol yoktur, her birey kendi kişisel problemlerini çalışmalı ve çözmelidir (Krasner, 2000: 134). Bu oyuncu konumlandırması Strasberg'den sonra gittikçe bireyselleşecek bir toplum yapısında oyuncu koçluğuna yani bireyin role giden süreci yalnız ve kendi özel dünyasında birebir eğitmenle çalışarak araştıracağı sonuca doğru ilerleyecek sürecin ilk adımı olarak da görülebilir.

Psikolojik özgürleşme ‘hissetme büyü’sü’ne yönelen çalışma sürecinin özünü oluşturur. Strasberg aklımızın ve kaslarımızın doğrudan kontrolümüzde olduğunu söyler ama duyularımız ve duygularımız değildir (Gassner, 1941: 43). Hislerimiz bizim dış dünyaya açılan pencerelerimiz olduğuna göre Metod bu doğrultuda oyuncuyu özgürleştirmek üzerine inşa edilmelidir. Yani gevşeme kassal rahatlamayı değil duygulara daha rahat ulaşmayı sağlayacak psikolojik bir özgürleşmeyi hedef almalıdır (Pitches, 2006:102).

Strasberg’in gevşeme çalışmaları iki ayaktan oluşur: Fiziksel ve mental gevşeme. Herhangi biri tek başına yeterli görülmez. Bu nedenle Strasberg ikisi için ayrı egzersizler üretmiştir. Mental gerilimler fiziksel gerilimlerden daha zor atılır. Ayrıca omurgadaki gerilimlerin atılması da önemlidir. Strasberg bu bölgenin çocukluktan bu yana duygusal travmatik deneyimlerin saklandığı bölge olduğunu söyler (Strasberg, 2010: 10). Yani beden de duyguların özgürleşmesi için çalıştırılmalıdır. Çocukluktan bu yana toplumda edinilen davranış kalıpları bedenin içinde gerginlik olarak barınır.

Bunlar doğrudan duyguya ulaşmanın ve kişisel gerçeği ortaya çıkarmanın engelleri olarak görülürler.

Strasberg'in oyuncuya yüklediği bireysel hissetme sorumluluğu kendini psikanalitik bir araştırmaya tabi tutmasını gerektirir. Oyuncu bilir ki bedeni ve kişiliği ifadesinin araçlarıdır. Kendi hakkında ne kadar çok şey bilirse enstrümanını (içsel ve dışsal araçları ile) o kadar iyi kullanabilecektir (Gray, 1964: 47). Stanislavski'nin psikoloji üzerine çalıştığı, Strasberg'in ise psikanaliz üzerine çalıştığı ile ilgili görüş bu kaynaktan gelir (Dewey, 2013: 59).

Bireyin kendini unutmaması özgür yaratım halini unutmamasını sağlayacaktır. Oyuncunun sorunu toplum içinde biçimlenme şeklinde yatar. Duyuları ve duyguları konusunda farkındalık geliştirmesine izin verilmeyen bir toplumda birey sadece fiziksel biçimlerle ilgilenir ve bu biçimlerin yarattığı alışkanlıklarla davranır. Kalıplaşma oyunculuk yapacak yaşa gelmiş kişilerde artık temel işleyiş düzenini alır (Strasberg, 1987: 94-95).

Strasberg'e göre döneminde pek çok oyuncunun psikolojik desteğe ihtiyaç duyması gününün trendi ve son dönemlerin yeniliğidir. Oyuncu olmayan pek çok insan da psikiyatriste gitmektedir. O bunu önermez ama bazı oyuncuların sahnede düşüncelerini ve duygularını yeterince kullanamamasına engel psikiyatrik bir şey olabileceği tespitini yapar ve bu durumda gidilebileceğini söyler. Bu bazen gerekli hale gelmekte ve bir çeşit kendinde devrim yaratabilmektedir (Gray, 1964: 47-48).

Bu gerçekleştiğinde ve insanın kendisi ile arasında psikolojik engeller kalktığında suyun yolunu bulması gibi doğal itkilerin de kendi ifadesini bulacağına inanmaktadır (Strasberg: 1987: 103). Bu noktada yine bireysel özgürleşmeye vurgu yaptığı ve oyuncunun sahnede hisleri ile temasını bu yoldan sağlayabileceğine inandığı görülebilir. Vakhtangov'un önemli sözü Strasberg için köşebaşı fikirlerden olmuştur: Tiyatro okullarının ana hedefi bireyin özgürleştirilmesi ve keşfedilmesi olmalıdır (Gray, 1964: 59).

Strasberg'e göre oyuncunun yeteneği duyarlılığının seviyesinde yatar. Günlük

hayatta fazla duyarlı olmak birlikte yaşanması zor bir özelliktir. Fakat bu bir oyuncu için yaşam şeklidir. Duyarlılığınız ne kadar fazla ise ifadeleriniz de o kadar çeşitli olabilir. Oyunculuk bu duyarlılığı teknik ile kontrol edilebilir duruma getirmek işidir. Kasların denetimi, aklın ötesinde bir kontrol mekanizması ve duyguların harekete geçirilip durdurulması işi teknik ile mükemmelleştirilmelidir (Strasberg, 2010: 3). Teknik ve süreçsellik Strasberg için önemlidir. Bu nedenle de oyuncunun profesyonelleşmesine çok sıcak bakmaz. Amatörler ticari kaygılardan, oyundan ne kadar kazanacakları, provaların ne kadar süreceği, hangi rolü oynayacakları gibi kaygılardan uzak oldukları için işe daha sıkı sarılabilmektedirler (2010: 114-116).

Strasberg'in oyuncusu ömür boyu bir kendini adama ve amaca doğru ilerleme düşüncesi ile kimliğini inşa etmeye çalışmalıdır. Yoksa 'icra'sı gerileyecektir. Strasberg şu örneği verir: Ünlü çellist Pablo Casal'ın 93 yaşında bile çello pratiklerine devam etmekte kendisine 'Neden?' diye sorulduğunda ise 'Daha iyi olmak için' cevabını vermektedir. Strasberg, oyuncunun da yeteneğe veya herhangi bir rol sonucuna bakarak çalışmaya ara vermesini yanlış bulur. Sadece rol, sahne, oyun mantığıyla çalışmamak, her gün belirli egzersizleri yerine getirmek gerekmektedir. Oyuncu hayatını sahne üstündeki uğraşında kendini donatacağı ve hünerinin açığa çıkmasını ya da renklenmesini sağlayacak şekilde yaşamaya adanarak geçirmelidir. Oyuncu kimliğindeki kutsallık gizil bir 'hissetme büyüsü'nden kaynaklandığı gibi aynı zamanda oyuncunun işinin her türlü bilgisine sahip olması ve bu bilginin açığa çıkaracağı hünerle de bağlantılıdır. Strasberg oyunculuk sanatının ticari sunumundan çok zanaat kısmıyla ilgilenmiştir (Krasner, 2000: 129). Bu zanaatkarlık da birinci bölümde ortaya konulduğu gibi işin bilgisinin kişiye bağlı oluşu ile bir 'özel'lik ve hatta bir kutsallık taşımaktadır.

Dolayısıyla oyuncu öyküye hizmet eden ama bu hizmeti esnasında bireysel olarak hissetme büyüsünün açığa çıkması sorumluluğunu taşıyan bir sanatçıdır. Seyirciye dönük değil, iç aksiyonun açığa çıkarılmasına dönük bir icra gerçekleştirir. Bu dönemden sonra Metod oyunculuğunun gerçek içsel yönelimlere dayanan yapısının, hissetmediği hiçbir şeyi oynamama taraftarı olan oyunculara kadar uzandığı bilinmektedir (Gary Cooper, Spencer Tracy). Bu sonuç eleştirilerin kapısını açar: Metod

oyuncularının sadece kendi karakterlerinin çeşitlemelerini oynayabildikleri ve bu doğal, dürüst ve gerçek oyunculuğun tiyatronun tiyatral doğasına zarar verdiği söylentileri dolaşmaya başlamıştır. 1957'de Metod'un hissetme üzerine giden yanı öyle bir hal alır ki **Method or Madness** adlı kitap yayınlanır. Metod'un 'kendilik' analizleri bir çeşit neştersiz ameliyat gibi görülür. Kişinin kendine ulaşma konusunda verdiği çaba oyunculuk araştırmalarında mahremiyete giren çalışmalar gelişmesini sağlar. Özel bir an'ın anlatıldığı Strasberg'in 'kalabalıkta yalnızlık' (Public Solitude) olarak adlandırdığı çalışmalarda oyuncunun kişisel dünyası ile rol dünyası iç içe girer (Gray, 1964: 44-52). Oyuncunun kendini malzeme etmesi mahrem anlarının/alanlarının bile sahnede rol'ün duygusal sürecine giderken ifşa edilmesini getirmiştir. Oyuncu bu teşhirden kaçmamalıdır. Yani Strasberg'in 'hissetme büyü'sü' peşinde koşa kutsal oyuncu kimliği 'kendilik' değerini tamamen silmeye çalışmamaktadır. O değer 'rol'ü biricik ve özgün yapacak şeydir. 'Oyuncu' kendi derinliğinden gelen hisleri ile değer kazanacaktır. Oyuncunun bir oyun bütünselliği içerisinde kaybolması, bireyin de toplum bütünlüğünde kaybolması anlamına gelecektir. Birey 'rol'de, insan toplumda görünür olmalıdır. Bu açıdan bakıldığında oyuncunun neden sanatın 'yüce' sorumluluğunu da taşımadığı anlaşılır olacaktır. Strasberg oyuncuya öğretici olmak, tiyatral gerçekliğin işaret ettiği bir tespiti ortaya çıkarmak gibi sorumluluklar yüklemes. O 'rol'ünü hayata geçirecek duygulara duyuları ve coşku belleği vasıtasıyla ulaşmakla yükümlüdür. Onun bu kendi üzerine zanaatkarca araştırması sanatlı bir sonucu yani bir 'hissetme'yi getirebilir. Bu hissetme de otomatik olarak hayatın kendisini sahnede doğuracaktır.

Yetenek duyguya ulaşabilmek ve bunu yaşamın kendisiymiş gibi gösterebilmektir. Oyuncu bu hünerini geliştirmek için kendi üzerinde çalışma yürütmeli ve duyu-duygu belleği çalışmaları ile 'duyarlılığı' üzerinde çalışmalıdır. Oyuncunun hem sahne görevlerini yerini getirip hem de 'rol'ü hissetmesi, yaşaması onun ikinci doğasıdır (Strasberg, 1987: 141).

Gerçekçilikle kurulan temas oyuncudan gerçekdışı tüm öğelerin silinmesini getirmiştir. Psikolojik gerçekçilik o derece önemli olmuştur ki, yüz psikolojinin yansıması olarak görülür. Sahnenin genel görünüşü içinde eriyen, öykünün yapı taşı

oyuncu yerine, yakın plan izlenen ve her bir duygusal ayrıntının yakalandığı kamera mantığının tiyatrodan da etki yarattığı görülmektedir. Kapsayıcı modern teorilerin çökmeye başlaması bireyin perspektifini önemli kılmıştır. Beden, hissetme büyüsü için de vazgeçilmez olan gerçeğin doğası tarafından sarmalanmış durumdadır. Söz, hitabet yanından sıyrılır ve kişiye, duruma uygunluk devreye girer.

Çağın ve oyunların birey odaklı yönelişi ensemble'a dayalı bir oyunculuğun önemini azaltmış, bireysel performansın başarısı kutsanır hale gelmiştir. Oyuncular için tiyatro ve sinema arasında yaşanmaya başlanan geçişler ve TV kültürünün yükselen etkisi de belirleyici olmaya başlamıştır. Hissedişe ve duygunun açığa vurulmasına toplumda verilen özel önem, 'birey'in kutsandığı bir toplumda, 'oyuncu'nun bu özellikleri ile popülerlik kazanması sonucunu da doğurur. Ödüllendirme mekanizmaları bu süreçte 'en iyi'yi bulma noktasında oyuncuyu bireysel başarısı konusunda kamçılar hale gelmiştir. Sanat bir koruyucu gibi oyuncu ve oyunu saran bir nitelikte ele alınmadığı için sahnede oyuncunun mevcudiyeti ile 'rol' ya da oyuncunun duygusu ile rol' Stanislavski'ye göre daha fazla açı kazanmıştır. Birey aslında rol'ün ardında tamamen kaybolmayacak kadar önemlidir.

2.1.3. Stella Adler ve 'Aristokrat Oyuncu' Kimliği: Kutsal Akıl Kutsal Oyuncu

Stella Adler, 1930'ların başında kurulan Group Theatre'in eğitmen ve oyuncularındandır. Adler oyuncuyu doğallaşmanın, gündelikleşme ve sıradanlaşmaya dönüştüğü toplumsal yaşamda özel bir alana çıkararak inşa etmek ister. Bu düşünce Amerikan toplum yapısında bireyin, sanatın 'yüce'sinden uzak bir sıradanlık içinde yaşadığı iddiasına dayanır. Sanatın yüce gücünün oyuncuyu da kurtarabilmesi için oyuncunun aristokrat bir kimliğe bürünmesi ve aklının asal belirleyici olması gerekmektedir.

Oyuncunun toplumsal yapıda kendine sıradan bir hayat seçmesi Adler'in sözleri ile söylersek onu 'küçük' olmaya zorlamaktadır:

“Küçük sandalyelerinde, kotlarını giymiş, rahatça oturup sağdan sola kadar uzanan küçük dünyalarını izlerken, küçük duygularını korumak amacındadırlar. Sadece kendi nesillerinin temposuna ayak uydurmuşlardır; nabızları ona göre atmaktadır. Kendilerini kendi dünyalarının sınırları içerisine hapsetmişlerdir; nabızı kendi nabızlarıyla ahenkli atmayan her olguya ve döneme uzaktırlar. Bunun sonucu olarak da dünyaya karşı genel bir saygısızlık, kendi yaşam tarzına direkt uyum sağlamayan her şeye karşı bir yabancılik ortaya çıkmaktadır. Hatta oyuncu kendi birikimlerinin ve hatalarının ne olduğuna dair yetkinliğini de kaybetmeye başlar; zira onları karşılaştırabileceği hiçbir şeye sahip değildir” (Adler, 2007: 9).

Oysa, Adler'e göre, köklü bir gelenek ve mirasa sahip oyunculuk oyuncuya bir sorumluluk yüklemektedir. Bu sorumlulukta oyuncunun 'kendi'sini aşan bir yan bulunmaktadır. Ama bu yan kimi zaman çelişkili görülebilecek bir çağ düşüncesi ile yan yana durur. Adler'e göre oyunculuk, oyuncunun bireysel tutum ve görüşlerinden fazlası iken kendine dair “%100 saygın bir bencillik” olmadan yapılacak bir iş de değildir. Bir oyunculuk dersi veya çalışma esnasında bu tutum içerilmelidir (Adler, 2007: 7).

Bu yüksek amaç için Adler’de de oyuncunun kendini adaması gerekliliği görülür. Oyuncu kendini geliştirmek için bir çalışma disiplini edinmeli, kendine diğer kaygılardan uzak düzenli zaman ayırmalıdır. Hastalanmamalı, üşümemeli, sırt ağrısı çekmemelidir. Ortadirek evlilik yorgunluğuna kendini kaptırmamalı, içinde bulunulan toplumun rahatına düşkün gevşekliğinden uzak durmalıdır. Yani oyuncu 'büyümeli' ve tiyatroya ait görülmeyen bir sıradanlıktan, sağlıksızlıktan uzak olmalıdır. Bu büyüme bir kendinde yücelme olduğu kadar karakterin yüceliğini ortaya koyma amacı da güder. Adler, çağının tiyatrosunda oyuncunun karakteri kendi düzeyine indirdiğini söylemiştir (2007: 13-14, 17).

Oyuncunun bu kendine yönelik yaklaşımı her anlamda kişisel gelişimini sağlayabilmek üzerine kuruludur. Adler ‘oyuncu’yu değerli kılacak ve sanatsal rolünü ortaya koyacak unsur olarak aklı ön plana çıkarmıştır. Adler’in kutsal oyuncusunun gücü ‘aklın’ kutsanmasından gelir. Üzerinde çalışılması gereken en önemli öğe, oyuncunun en önemli aracı aklıdır (Adler, 2007: 16). Oyuncu aklın aristokrati olmalıdır. Toplumsal yapının oluşturduğu sınıfsal yapıyı aşmalıdır. Döneminde Amerika’da oyuncuların genellikle orta sınıftan geldiğini belirten Adler, oyuncunun orta sınıf

önyargılarından ve geleneklerinden sıyrılmak ve özgürleşmek zorunda olduğunu söyler (2007: 200). Aristokrasinin, Rönesans sonrası sanatla bütünleşik halini oyuncuya örnek olarak verir. Evrensel düşüncelerin peşinden koşan ve görüşlerini tüm dünyaya iletebilen ‘aristokrasi aklını’ tarih yaratmıştır. Adler oyuncuyu da bu geleneğe ait görür. Politikanın kültür ve kişilikten ayrı olduğunu söyler ve oyuncuları toplumsal yapının kuruluşundan bağımsızlaşabilir bir özerk alana, bir “asil eşitler dünyasına” yerleştirir (2007: 203, 208).

Adler'e göre ‘küçük’ olmak Amerikan toplumunda içsel bir yan barındırmaktadır. Amerikalı oyuncular İngilizlerin kraliyet tacından aldıkları güçle hissettikleri görkemi, kendi içlerinde hissedememektedirler. Sosyalleşmek ve demokratlaşmak Adler'de bir çeşit 'anonimleşme' gibi görülmektedir (2007: 208).

Oysa oyuncu aristokrat aklıyla düşünmeli, bu sınıfta yaşamayı bir fırsat olarak görmelidir. Bu noktada aristokrasi, duygulardan çok akli ön plana almayı sağlayan bir çeşit metafor olarak da görülebilir. Adler kilisenin 'birey'i ezen, insanın 'hiçliğine' vurgu yapan yanının karşısında rönesansta insanı kutsayan toplum yapısının kaynağı olarak aristokrat düşüncüyü görür. “Aristokrat insan, düşüncelerini açık seçik ifade edebilen ve aynı zamanda da yaratıcı olan bir benliğin arayışındadır. Kendisini bir grup ya da topluluğun parçası olarak değil, bir birey olarak görür. Sadece kiliseyi değil, kendisini de güzelleştirmek ister. Güçlü ve bilgili olmak ister” (Adler, 2007: 210). Adler, döneminde insanın kendini özelleştirmemesini bir oyuncu için handikap olarak görür. İnsanların bir 'hiç' olarak yaşadığını ve bundan memnun olduğunu söyler. Oysa “[A]ristokrat kendisinin 'bir şey' olduğunun farkındadır.” Oyuncu olmaksızın 'hiçbir şey' olmaya karşı bir direnç içermelidir. Çünkü akıl vasıtasıyla yetkinleşme fikirleri açıkça ifade etmeyi de beraberinde getirecektir (2007: 215).

Adler'e göre aristokrat düşüncenin tarih sahnesinde belirışı sanatçılara da bir güç vermiştir. Toplum içerisinde konumlarını, kralın ve insanların gözünde saygınlıklarını bu süreçte yükseltmişlerdir. Ama çağın mekanik hale gelen dünyası bu gücü sanatçının elinden almıştır. Sanatı “insanın içinden söküp almıştır” (Adler, 2007: 213). Yani Adler'de sanat insanın özsel bir yanından gelir, bir özgürlük anlayışıyla

beslenir ve akli bir tutumla da geliştirilir.

Adler'in 'oyuncu kimliği'ni inşa etme şekli Nathalie Heinich'in 20.yüzyılda sanatçının bazı anlamlarda eski aristokrasinin yerini tuttuğu görüşünün (Heinich, 2013: 108-109) bir örneği olarak görülebilir.

Bu yeni kimliği inşa etmenin ilk adımı dönemin Amerikan tarzı samimiyetine, umursamazlığına karşı bir resmiyet ve mesafe ilişkisi geliştirmektir. Adler, resmiyetin dönem içerisinde kazandığı olumsuz anlamı reddeder. Askeri bir resmiyeti örnek verir. Uğrunda ölünecek bir görev ve bağlılık hissinin oyuncu açısından önemini vurgular. Bu amaçla beden eğitilmeli, cüretkar ve hayati risk almaya istekli olmalıdır. Dürtülerle şekillenen anlık davranışlarla oyunculuğa yaklaşım bir sıradanlık doğuracaktır. Bu nedenle özellikle klasik oyunlardaki törensi yapıların anlaşılması için toplumun sıradanlaştırdığı davranışlardan kurtulunmalıdır. Bu sahneye de etki edecektir. "Bir kralı asla bir masaya dayanmış bir şekilde göremezsiniz" (Adler, 2007: 215, 220-221, 223).

Endüstrileşme insanı benlik fikrinden yoksun bırakmış, onu sadece değer konusunda para merkezli bir hale getirmiştir. Hız ve yüzeysellik çağın en belirleyici özellikleri haline gelmiştir (Adler, 2007: 238). Kendi benliğini yüceltmış bireyin üniforma içindeki kişilerin fedasını anlaması zordur. Bir şeyin kostümünü giymek kendinden feragat etmektir (2007: 185). Hermitler (inzivaya çekilmiş, yalnız yaşayan insanlar) hariç herkesin içinde bulunduğu bu sosyallik, oyuncu tarafından okunmalıdır. Politik bir çerçeveden, bir günlük hayat sahnelemesinden oyuncu ancak akli ile performans sonucuna ulaşabilir (2007: 155). Bu düşünce oyuncuyu, Goffman'ın günlük hayatta rol oyunları olarak adlandırdığı (Goffman, 2014) gibi bir gelenek ve performans okuması çerçevesi içine sokar. Oyuncu kendi içinde bulunduğu toplum, kültür yapısı, tarihi, coğrafyası gibi etkenleri okumalı benzer bir okumayı karakter için de yapıp kendisi ile 'rol' arasındaki bu mesafeyi bilerek ve buna göre durumları kurarak oynamalıdır (Krasner, 2000: 139).

Tarih öncesi dönemin kutsalının bedenini tamamen performansa feda edişi, Roma'da hayatta kalabilmenin bir hüner sunumu olmasının gerektiği noktada alınan

hayati riskler ve sonrasında Ortaçağ'ın rahip oyuncusunun kendini feda edişinin törenlerde içerdği hayati risklerin karşısında Adler bir aristokrat sanatçı sorumluluğu olarak, mesleğe özsel bir yanla bağlı bir hayati risk ortaya atar. Akılla biçimlenen şey bir noktada sanat için kendini feda edişe dönüşebilecek bir bağlılık, bir kendinden vazgeçiş olmalıdır. Kuşkusuz burada bahsi geçen önceki dönemlerin psikolojik ya da bedensel olarak gerçekten kendini hayati risklere sokan performansı ya da rolle tamamen örtüşmeye çalışan bir çeşit trans hali değil, potansiyel olarak bedenin sorumluluğu gereği böylesine büyük bir feda edişe hazır hale getirilişidir.

Uygarlığı benimsemiş oyuncu, bedenini kontrolü altına almış olmalıdır. Beden akıl tarafından sınırlandırılmalıdır (Adler, 2007: 194). Adler'de bu noktada da rönesans düşüncesinin denetim ilkeleri görülür. Beden, aklın hizmetine sunulmuş bir araçsallaşma yaşar. Davranışlar güdüsel, duygusal, içgüdüsel olmaktan çıkarılarak, aklın gözetimine ve biçimlendirilmesine tabi olmalıdır. Çağın yeni belirleyeni olarak televizyon kültürünü görür. Bu kültürün oyuncudan kendisi gibi olmasını istediğini söyler (2007: 202). Ama oyunculuğa attığı özsel yan bu kendi gibi olmaya karşı olmakla bağlantılıdır. Kendini malzeme yapabilmek de denebilecek 20.yüzyıl boyunca hemen tüm oyunculuk kuramlarının içerdği mantığı, Adler aklın, bedeni de benliği de malzemeye dönüştürmeyi bilen 'bir akıl kutsallaştırması' olarak içerir. “Fikirler bacaklarınızdan çıkmaz, sesinizden fışkırmaz, aklınızda oluşur. Tiyatro, akli geliştirmek üzerine kuruludur, aklınız için bir nevi eğitimidir. Aklınızı kullanmadan dans edebilir ya da şarkı söyleyebilirsiniz, ama rol yapamazsınız” (2007: 23). Dolayısıyla oyuncu rol ilişkisi akılla yürütülecek bir kurgu haline de gelir. Amaç tamamen teknik bir biçimleme değildir. Ama ‘rol’ün durumunu yaratmak ve doğru bir karakter yorumu çıkarmak rolle örtüşmekten daha önemli hale gelir.

Rönesans'ın da vazgeçilmez ilkelerinden olan evrenselliğin yüceliği Adler ile oyuncu kimliğine geri döner. Oyuncunun görevi “(...) oyun yazarının fikirlerine destansılık ve evrensellik katmaktır” (Adler, 2007: 156). Gerçeği keşfetmek ve yaymak için bir araç olarak tiyatro Adler'in oyuncu konusundaki fikirlerine temel yönelimi verir. Kutsallık atfedilen bir oyuncu onun düşüncelerinde tiyatronun olmazsa olmaz

koşuludur. Oyuncunun benliğinin yüksekliği ile tiyatronun sorumluluğunu koşut hale getirir. Sözü dillendirenin de dillendirme biçiminin de tiyatronun amacına uygunluğu, onun düşüncesinde ayrılmazdır. Patolojik bir kendini sevme ya da kibir içermeyen bir benlik sevgisi, saygısı önerir. Adler'de kutsallık, askerin kendini feda edişi gibi bir rahip adayının kiliseye girişi gibi de yorumlanır. Adanmak mesleğin en önemli yapı taşlarından birine dönüşür. Oyunculuk bir meslek olmaktan öte sanata dair yüce bir inanç içermelidir. Dolayısıyla da oyunculuk eğitimi bir iş eğitimi değil, bir adanmadır (2007: 256). Bencillikte öte bir değer benliğe yüklenişi onu tekrar aşkın bir gücün alanına sokar. Adler'in beklentisi tiyatronun toplum yapısı için sorumluluğunu da yüksek bir noktaya çıkarmak üzerine kuruludur. Herşeyi yapabilme beklentisi oyuncuyu bir savaşçı olarak adlandırmaya kadar uzanır (2007: 219-220).

Bu nedenle de icra anında oyuncunun akıl ve hayal gücü ile sentezlenmiş bir 'rol' yaklaşımını talep eder. Kendine doğru değil seyirciye doğru açılan bir çaba görmek ister. Oyuncu asla kendini oynamamalıdır. Kendini oynamak bir çeşit kendine hizmettir. Sadece kendisinden beslenen oyuncuyu patolojik bir vaka olarak görür (Adler, 2007: 232, 238). İnsanın toplumsal durumu hakkında söz söyleyebilmek için oyuncuya yüklenen sorumluluk bir yandan, din adamlarında olduğu gibi, kendisinden performansın yüceliği açısından vazgeçiş taleplettiği gibi, diğer yandan rönesans ilkeleri doğrultusunda akılsal olarak yorumlanmış ve biçimlenmiş denetimli bir sonuç da bekler. Oyuncunun bir kurtarıcı olarak adanmışlığı ve aristokrat oluşu tiyatronun çağdaş sorumluluğu hakkında da Adler'in düşüncelerini ortaya koyar. Tiyatroya, toplumsal yapı gereği sanattan kopmuş, samimiyet ve sıradanlıkla sarmalanmış insana yüce değerleri, insanın sınıfsal gerilemesini hatırlatıcı bir işlev yüklemek istemektedir. "Oyuncu, seyirciye, kim olduklarını ve ne olabileceklerini hatırlatabilir" (2007: 258, 263). Dolayısıyla oyuncu bir örnek kimlik/örnek insan olarak da sahneye çıkan bir kişi olarak kendini eğitmelidir.

Oyuncuya yüklediği kutsal sorumluluk onun bilgi, tecrübe anlamında toplumun üzerinde konumlanmasını getirir. Oyuncunun yaşı büyük olmayabilir ama o tarihsel sorumluluğu olarak yaşından çok daha yüksek bir olgunlukla hayatı okumak zorundadır.

“Ben sizin masum, bilge ve 95 yaşında olmanızı istiyorum” (Adler, 2007: 20).

Sahnede spot ışığı altındaki oyuncunun sürekli teşhir halinde olduğunu söyler. Her hareketi göz önünde olduğu ve inceleneceği için bedenini ve sesini geliştirmek zorundadır. “Sahnede dururken sanki bütün dünyaya sesleniyormuşsunuz ve söyledikleriniz bütün dünyanın dinlemesini gerektirecek kadar önemliymiş gibi hissetmelisiniz” (Adler, 2007: 16, 19).

Oyuncuyu harekete geçiren güçlerin bilinçle mi bilinçaltı mı olduğu keşfedilmesi zor bir süreçtir. Bu iki şey birbirini tamamlamaktadır (Nutku, 2002: 212). O nedenle Adler oyuncuya doğrudan duygulardan yola çıkmayı önermez. Eylemler ön planda olmalıdır. Sözler de bu eylemlerin sonrasında açığa çıkan sonuçlar olmalıdır. Strasberg’de hissediş sonrasında açığa çıkan ‘söz’ birey ve ruh odaklı yani psikolojiyi merkeze alan bir oyuncuyu örneklemişken, Adler’in eylem ve sonrasında ortaya çıkan ‘söz’ düşüncesi toplumsal, kültürel, tarihi olanın öncelikli olmasını getirir. Bu nedenle Adler’in daha fazla sosyolojik bakışa sahip olduğu, diğer Metod eğitimcileri yanında oyuncuyu daha fazla toplum içinde kendini gözlemlemeye, toplum içinde insanı anlamaya ve bunu sanatsal bir ifadeye dönüştürmeye yönlendirdiği düşünülür. Bu yanılla kutsal bir oyuncu kimliği yarattığı kadar onu sanatsal ve toplumsal olarak da sorumlu bir kimlik haline getirmek istemiştir.

2.1.4.Grotowski ve Kutsal İnsanı Yaratacak ‘Kutsal Oyuncu’ Kimliği

Jerzy Grotowski, Avrupa’da toplumsal hareketliliğin çok yoğun olduğu bir zamanda, Polonya’da küçük bir kasabada yeni bir insan yaratabilmek için yeni bir oyuncu kimliği inşa etmek üzere çalışmaya başlayan çağın en önemli kuram ve uygulamacılardan biridir. Eşi görülmedik bir içine kapanıklıkla ve tiyatronun kamusal özelliklerini büyük oranda dışlayarak, bir manastır eğitimi misali uzak bir dağ atölyesinde oyuncularla araştırmalar yapmıştır. Grotowski yerleşik birey algısını imha edip, oyuncu vasıtasıyla yeni bir insan inşa etmeye girişmiştir. Dolayısıyla onun oyuncu kimliği yüce ülküleri başarıya ulaşamamış modern bireye alternatif üretecek bir kutsal

kimliktir. Oyuncu kimliğinin Grotowski'nin araştırma sürecinde kutsallıktan yok oluşa giden bir süreci vardır.

1960'larda Avrupa'da ortaya çıkan toplumsal hareketlilik, kapitalizmin girdiği büyük çıkmazın ve serbest piyasanın vadettiği refahın boşa çıkmasının bir getirisi. İkinci Dünya Savaşı sonrasında umutsuz ve absürde yönelen dünyası, soğuk savaşın etkileri ve Stalinist politikaların sosyalist dünyada yarattığı çıkmazlar da yeni toplumsal hareketlilikleri tetikler. 1956'da Stalin'in ölümü sonrası pek çok sovyet bloğu ülkesi daha özgürlükçü bir sosyal ve sanatsal yaşam alanına kavuşurlar. Pek çok anlamda bir karşı dalga olarak gelişmekte olduğu bu süreç, modern birey ülküsünün çöküşünün ve herhangi bir sosyal düzenin insanı kurtarabilir olduğuna inancın da kaybolmaya başladığı bir dönemdir. Sanatın neo-avangardlarla girdiği toplumsal-politik içerikli yapısı yanında, sokakta da artık bir isyan dalgası yükselmiş ve 1968 hareketleri olarak da bilinen yeni özgürleşme ve dogmaların, geleneklerin, kuralların yıkılmasını hedefleyen ama bunun karşısına yeni bir sosyal düzen koymak ya da önermek yerine daha anarşist bir çoksesliliği talep eden bir hareket başlamıştır.

Polonya'da da Stalin sonrası denilen dönemde politik gelişmeler sonucu kültürel yaşam farklılaşmaya başlamıştır. Sosyalist Gerçekçi program konusundaki denetimler azaldıkça daha fazla avangard etkiler görülmeye başlanır. Sanatsal bir özgürlük alanı oluşur (Kumiega, 1991: 235).

Bu ortamda ortaya çıkan Grotowski'nin araştırmaları beş bölüm halinde incelenir.⁷ İlk bölümde deneysel sahnelemeler ve seyirci ile provokatif bir temas vardır, ikinci bölüm 'yoksul tiyatro'nun laboratuvar dönemi ve kutsal oyuncu arayışlarının olduğu dönemdir, sonra para-teatral denemeler dönemi gelir, dördüncü dönem 'kaynaklar tiyatrosu' dönemi ve son araştırma süreci de 'araç olarak sanat' dönemi olarak ifade edilir. Bu bölümlerin detaylı incelenmesi çalışma açısından gereksiz bir kalabalık yaratacaktır. Fakat bölümlemenin çalışma için asıl önemi Grotowski'nin tiyatroyu ve onun içinde oyuncuyu algılayışının belirgin izleğinde yatar. Deneysel, avangard

⁷ Kaynaklar tiyatrosu ile araç olarak sanat arasında altıncı bir bölüm olarak 'nesne olarak sanat' adı verilen kısa bir evre daha tanımlanır. Ama geçici bir evre olarak görülür (Birkiye, 2007: 85).

sahnelemeler döneminde oyuncu, seyirciyi harekete geçirecek bir öge olarak Grotowski tarafından kullanılan bir araçtır. Bu dönemde oyunculara birer 'kukla', 'piyon', 'nesne' muamelesi yaptığı ile ilgili eleştiriler almıştır (Braun, 1994: 217). Fakat ikinci dönemi olarak adlandırılan yoksul tiyatronun laboratuvar araştırmaları sürecinde 'oyuncu' tam olarak merkeze kayar. Diğer tüm dışsal tiyatral öğelerden arınarak, bedeni, sesi, duyguları, bilinci, bilinçaltı ile malzemenin kendisi haline gelir. Bu süreç, oyuncunun mesleki olarak yok oluşu ve insanı anlamak, kendini bulmak, ve kendini, insanı dolayısıyla da dünyayı değiştirmek için bir araç haline getirmesi gerektiği düşüncesine doğru evrilecektir. Para-teatral denemeler dönemi ikinci bir doğuş gibi insanın yeniden toplumsal koşulları ile beraber yaratılması arayışlarını içeren dönemdir. Artık tiyatronun tekniği ve metodolojisiyle sonuna gelinmiştir. Bu döneme Grotowski araştırmacısı Burzynski para-tiyatro adını vermiştir (Ergün, 2013: 40; Candan, 2013: 130). Kaynaklar tiyatrosu döneminde geleneksel performansların farklılaşmasından önceki zamanlarda kullanılan beden tekniklerine erişmenin üzerinde durulmuştur. Son basamak yani 'araç olarak sanat' dönemi ise artık tiyatronun tamamen sona erdiği (Bonarski, 1994: 138) ve oynamanın bir *teatrum mundi* algısı içinde genel kabul gördüğü bir 'yeni' toplumsal kuruluş ütopyası araştırmasını getirecektir. Artık oyuncu yoktur, sadece insan vardır (Grotowski, 1994: 129). Grotowski, Huizinga'nın düşüncesinin temellerine de göz kırpan bir içkin oynama halinin yeni toplumsal örgütlenme için kullanıldığı bir araştırma sürecine girer. Araçsallaşma son sınırına kadar götürülmüştür. Ergün'e göre Grotowski değişimi, önce tiyatro ile sonra laboratuvar araştırmasında sonra da yaşamın kendisinde dener. Hatta son döneminde gerçekleşen etkinlik oyundan öte bir buluşmadır, seyirci de artık bir tanık olarak görülür. Ergün'ün Jan Kott'tan aktardığı üzere Grotowski, döneminin koşullarına özgü yinelenemez, yinelenmesi saçma deneyler yapmıştır (Akt. Ergün, 2013: 44-45). Bu son süreçte bir kimlik olarak oyuncu, bir meslek olarak oyunculuk artık silinmiştir. İlk dönemlerde kutsal görülen oyuncu sonrasında gittikçe radikalleşen bir bakışla ele alınacak, yeni ve kutsal bir insan için bir prototip, bir aday olarak Grotowski tarafından araştırmada araç olarak kullanılıp, sonra da yok edilecektir.

Özellikle ikinci döneminde oyuncuya attığı kutsallık performansta pek çok

karşılık bulmuştur. Grotowski'de kutsallık, farklı yönleri sahip önemli bir kimlik özelliğidir. Öncelikle söylenmesi gerekir ki o, dini ya da aşkın değil dünyevi ve içkin bir kutsallığa yönelir.

Bu kutsallık tiyatronun ve oyuncunun yeni konumlanışından, tanımlanışından da kaynaklıdır. Artık profesyonellik bir kenara bırakılmalıdır. Grotowski tiyatroyu bir meslek olarak görmez. Ona göre Stanislavski zaten bu konuda gereken her şeyi yapmıştır. Grotowski tiyatrodan ziyade yaşam biçiminden, varoluş türünden bahseder (Grotowski, 1994: 99,102-104).

“Bazıları bir girişim olarak tiyatronun peşine düşmek ister, diğerleri çevreleri tarafından kabul edilmek ya da belli bir statü kazanmak, ya da yüksek sosyetenin hediyeleri almak ister. Her nasılsa, biz burada yalnızca dürüst olmayan değil aynı zamanda kısır olan bir şeyin varolduğunu biliriz” (Grotowski, 1994: 100).

Bu kısır durum onu daha geniş bir alana doğru taşımıştır. Burjuva sanat algısının kalıplarını parçalayarak hayata doğrudan etki edecek hatta hayatın kendisi olabilecek bir arayışa girer. Oyuncu, kutsal bir araştırmacıdır.

Bu nedenle de oyuncu icrası ile seyre açık bir performans çıktısı oluşturma amacı gütmeyiz. Performans, yinelenen ve her seferinde daha derini daha öteyi hedefleyen bir deneyimleme çalışmasıdır. Bir tür arınma sürecidir. Ritüellerdeki dokuya benzer bir anlayışla ele alınır. Ama Barba'nın sözleriyle söylersek, Grotowski “modern laik bir ritüel” yaratmıştır (Barba, 1991: 10). Diğer yandan ritüellerin kurallı ve kalıplaşmış kutsallığından farklı olarak Grotowski'nin kutsalı sabit, değişmez, dogmatik kurallara dayanmaz. Yani kurallar kutsal değildir (1991: 12).

Bunun için, 'oyuncu' öncelikle, gündelik yaşamın bedensel ve dilsel kalıbından kopmalı ve toplumsal kimliğinin kabuğunu parçalamalıdır. Çünkü o tanımlanmış bir stereotipler alanına hapsedilmiştir. “Stereotipin bu parçalanması bir kurban etme, bir vazgeçiş ve bir alçakgönüllülük edimidir” (Grotowski, 2002: 50).

“Eğer bir oyuncu herkesin gözü önünde kendine meydan okuyarak ötekilere de meydan okursa aşırılık, kutsal olana küfür ve saldırı aracılığıyla

her günkü maskelerinden sıyrılarak kendini açığa çıkartıyorsa, seyircinin de benzer bir kendi kendine nüfuz etme sürecini üstlenmesini mümkün kılar. Kendi bedenini teşhir etmek yerine tümüyle yok eder, yakar, herhangi bir ruhsal itkiye karşı her türlü direni ten kurtarırsa, artık bedenini satmayıp onu kurban etmiş olur” (Grotowski, 2002: 35-36).

Oyuncu kimli indeki kutsallık tarih öncesi büyücü,  amanın girdiğinden farklı bir trans halini de içermektedir. Grotowski şöyle ifade eder: “Oyuncu kendini tümüyle verir. Bu bir 'trans' tekniğidir ve oyuncunun varlığının ve i   d s n n en mahrem katmanlarından doğan bedensel ve ruhsal g  lerin bütünleşmesi ve bir tür 'aydınlanmaya geçiş'te ortaya çıkması tekniğidir” (Grotowski, 2002: 16). Grotowski'nin “kendini kurban etme”, “kendine nüfuz etme” ve “kendini yo urma” olarak ifade ettiği süreçler oyuncunun sınırlarını a masına ve bir tür içsel uyum ve zihinsel huzur yakalamasına yardımcı olur. Bu süreç oyuncuya bir tür 'kutsallık' atfeder ama Grotowski, oyuncuyu, gündelik yaşantısının kalıbından toplum dışına çıkarmak için de bu süreci önermektedir. 'Zengin tiyatro' olarak ifade ettiği diğer tiyatroların oyuncusuna göre onun 'yoksul tiyatro'sunun oyuncusu daha sağlıklı ve daha normaldir. Çünkü günlük hayatta taşınan maske (persona)  ıkarılması gereken bir şeydir. Bu maske çıkarılmazsa benlik ile maske arasında bir çatışma oluşmaya ba layacaktır. Onun yöntemi ile oyuncu bu maskenin ayırdına varır ve “maskenin hangi amaca hizmet ettiğini ve ardında neyin gizlendi ini” bilir (2002: 48). Bilin d   zihne hareket verir ama bu hareketler inşa edilmiş olmalıdır. Oyuncu kontrol dışı bir transta değildir. Ustalık bu aradalıkta yatar. Bu ‘katharsis’in yeni bir boyutudur. Barba'nın deyi i ile “psikanalitik bir terapidir” (Barba, 1991: 50).

Bu yeni oyuncu tanımlaması ve yeni kimliklendirme süreci Grotowski'nin 'sanat'ı algılama şeklinden kaynaklanır. Sanatın derin bir biçimde asi olduğunu ve yaşamın yetersizliği ya da mutsuzlu una karşı formüller üretme aracı olduğunu söyler. Sanat asidir ama tiyatrodaki politika yapmayı gerektirmez. Politikayla meşgul olmak yerine sahnede politika yapmak bir tür ‘ka ı cılık’tır (Grotowski, 1994: 101, 196). O'na göre sanat “kendimizi başkalarına a tı ımız, kendimizi anlamak için başkalarıyla y zle ti imiz zaman edindiğimiz deneyimdir(...)” (Grotowski, 2002: 61). Yani oyuncudan seyirciye akan bir bilgi ya da deneyim veya hayatın üstünde bir estetik yapı

değildir. Başlı başına hayatın içinde bir süreçsellik ifade eden, seyirciye yönelmeyi oyuncunun kendi değişim olanaklarını araştırması esnasında başarmayı amaçlayan bir araçtır.

Sanatsal ya da ideolojik bir hedefe yönelik değil, bizzat insanın kendine dönük bir tanıma için tiyatro ve oyunculuk bir araç haline gelir (Grotowski, 2002: 235). Bu noktada tartışma insanın yeniden inşası perspektifinden görülürse yeni bir toplumsal sorumluluk anlayışının oyuncuya yüklendiği düşünülebilir. Oyuncu varlığı ve icrası ile kendini dönüştürmeyi denemekte ve bu dönüşümün de seyircide bir dönüşüm olanağı alanı açacağı düşünülmektedir. Önerilen bir toplumsal düzene dayanmasa da yeni bir insan yaratma ve onun edimler çerçevesinde kurulması düşüncesi 'iyileştirici' bir işlevi tiyatroya ve oyuncuya sorumluluk olarak yükler. Grotowski insanın modern dünyada bir 'persona'lar dünyasında yaşadığını ve bir bozulma, özden uzaklaşma yaşadığını düşünmektedir. Yaşamı belirleyen hız ve gerilim kişisel güdülerini bastırmakta ve bir maskeler dünyası yaratmaktadır. Bu yaşam şekli insanlara mantığı ve akli bir kural olarak dayatmaktadır (2002: 229). İçte yani özde olanla dışta maskeler aracılığıyla kurgulanan şey insanın sanal bir gerçeklikler dünyasında, bir kartezyen ikilikler yumağında yaşamasına neden olur. Grotowski'ye göre yoksul tiyatronun işlevi “bedensel ve zihinsel tepkilerin bütünlüğü” için bir olanaklar alanı açmaktadır (2002: 230).

Tiyatronun alışıldık konvansiyonlarını tümüyle ortadan kaldırarak başlayan çalışma, sanatı hayattan bağımsız, özerk noktasından, eğlence ile kurduğu temastan tamamen kopararak hayatın içinde var olma şekli olarak görür. Ama bu tümel bir kapsayış ya da bir üst düşünce tarafından yönlendirilen bir hareket değildir. Kişinin kendinden başlayarak, insan için keşfedeceği bir olanaklar dünyasına açılmasıdır. “Yaşam maskesini sıyırmak” olarak da ifade ettiği bu teknik 'via-negativa' yani -hüner kazanma değil- bir fazlalıklardan arınma anlayışına dayanır. Grotowski buna ‘damıtma’ arayışı da der (Grotowski, 2002: 17-18).

Çünkü:

“(...) bir kimse nasıl yapılacağını öğrenirse; kendini açığa çıkaramaz, sadece yapma hünerini açığa çıkarır. Ve eğer birisi bizim sözde yöntemimizden ya da diğer bazı yöntemlerden kaynaklanan araçları ararsa ve bunu kendini silahsızlandırmak için değil doğru cevap olabilecek edimden kaçınabileceği bir barınak, güvenli bir sığınak bulmak için yapar” (Grotowski, 1994: 105).

'Silahsızlanma', Grotowski'nin oyuncu kimliğinde aradığı önemli bir özelliktir. Oyuncudan performansının yapısını buna göre inşa etmesini bekler. İnsan kendini saklamak için silahlandırır, içten olan ise savunmasızdır, gardı düşüktür. 'Zengin tiyatro' farklı unsurları kullanarak oyuncuya silahlar kazandırır. Bu silahlanma, hünerler toplamı olabileceği gibi prodüksiyon araçları ile de olabilir. “Eğer kendimizi urbaların, düşüncelerin, işaretlerin, prodüksiyon efektlerinin, entelektüel kavramların, jimnastiğin, gürültünün, kaosun ardına saklıyorsak içtenlik mümkün değildir” (Grotowski, 1994: 110).

Bu düşünce, Grotowski'nin sanatın bir çeşit hazır ürüne dönüşerek, bir metalaşma sürecine dahil olması düşüncesinden kaçındığı anlamına da gelir. O durumda çağın düşüncesine hizmet etmekten başka bir işe yaramayacaktır. Yeni çağın meta kültürü, 'seyyar satıcılar' olarak ifade ettiği alım-satıma dayalı, iç ve dış ayırmış bir sonuç doğurmuştur. Bunu pornografi ile eşdeğer tutar. Ve bu bakış “(...) şiddetle cezalandırılmalı ve tapınaktan” kovulmalıdır. Oyuncu için “soylu bir silahsızlanma ve soyunma” hali esasa dair rol oynar der. Bu sayede oyuncu nesnel ve bedensel bir zirveye yükselebilir. Ama bu satılamaz bir şeydir (Grotowski, 1991: 118).

Grotowski tarihin farklı dönemlerinde oyuncu kimliğine atfedilen toplumdışı özelliklerden bazılarını dönemi oyuncusu için bir nedenselliğe bağlayarak yineler. Çağdaş oyunculukta 'kendine dönüklük' ya da 'kendini sunma' olarak performansı en sert eleştiren kişilerdendir. Para ya da seyircinin hayranlığı için bedenini sunan oyuncular 'fahişe' olarak adlandırır (Grotowski, 2002: 35). Kendi oyuncusu ise kutsaldır. İlki bir marifetler toplamı iken ikincisi sınırsız bir alana ulaşabilmek için bütün rahatsız edici öğeleri elemeye çalışır. Yani biri tüm dengelim diğeri tümevarım tekniğidir (2002: 36).

Grotowski oyuncu bedeninde yaratıcı, model ve yaratımın bir araya geldiğini

söyler. Ama bu noktada sahnenin bir teşhir alanı olduğu düşüncesine karşı çıkar. Oyuncu kendini ortaya koyarken bir yaratımı hedef almalıdır. Bu yaratım bir kendini aşma ve arıtma içermelidir (Grotowski, 2002: 231-232).

Grotowski 'kendini teşhir'in oyuncunun mesleğinin özgün günahı olduğunu söyler. Bundan kurtulmak için ilk dönemlerde zanaatkarlığın, incelikli, tutarlı ve dürüst çalışmanın yeterli olduğunu düşünmüştür. Ama bu da 'profesyonizm'in soğuk, teknik kesinliğini getirmiştir. Fahişelikte gönülsüz bir teşhir, bir utanç durumu olduğunu düşünen Grotowski oyuncularını ile girdiği araştırmada sınırların sonuna dek zorlanması ile kendini aşmanın sağlandığını ve bu sayede de bir arınmaya ulaşıldığını, ilk günahın hakından gelindiğini söyler. Böylece fahişelik kutsallığa dönüşebilecektir (Forsythe, 1994: 162). Bu kutsallık ancak 'bütünsel edim' ile mümkündür.

Bir oyuncunun toplumsal konumunun önemli olduğunu düşünmesi onu yerini koruma kaygısına itebilir. Bu da onu bir doğrunun arayışından, beklentinin karşılanması, başkalarının sözlerinin tekrar edilmesi noktasına götürür. Bu durum onun 'bütünsel edim'e ulaşmasını zorlaştıracaktır. Sahnede beğenilme isteği, başarı ve alkış beklentisi, ücret gibi şeyler oyuncunun performansına etki ediyorsa bütünsel edim söz konusu olamaz (Grotowski, 2002: 214, 238). Grotowski 'bütünsel edim'i şöyle tanımlar: Biyolojik-içgüdüsel kaynaklardan beslenen, bilinç ve düşünce aracılığıyla gelişen ve kişiliğin farklı katmanlarının açığa çıkmasıyla bir birlik duygusunda zirvesine ulaşan tepki (2002: 105).

Grotowski'ye göre oyuncu bedeni kendini kısıtlamamak üzerine eğitilmelidir. Eğer kendini sınırlarsa aşkınlaşmaya uygun bir alet olamaz. Beden aklın, psikolojinin ya da ruh durumunun bir aracı değildir. Beden bizzat eyleyen olarak insanın kendini yeniden inşa etme sürecinin öznesidir. Grotowski bu durumu “ 'cisimleşmiş' benlik” olarak ifade eder. Bu 'cisimleşmiş benlik' satılabilir, “sanatsal fuhuşun nesnesi haline” getirilebilir ya da kendini vererek, adayarak kutsallaşabilir (Grotowski, 2002: 232).

Kendini adanmış bir oyuncu sürekli bir eğitimin nesnesi haline gelir. Toplumsal düzene entegre ve bir meslek olarak 'oyunculuk' değil, toplumsal yapıdan uzakta bir

yaşam biçimi olarak 'oyunculuk' kimliğin olmazsa olmaz ögesidir. Ve bu nedenle de oyuncu toplumdışına bilinçli bir şekilde konumlanmıştır. Toplumdan çıkan oyuncu kendinde bir yıkım ve yeniden yapım çalışması yürütür. Bu da ancak bedende varolan izlerin, kalıntıların yine bedenin çalışması aracılığıyla silinmesi sonrası mümkündür.

Oyuncunun bedeni “(...) söz dinlemeye, uysal olmaya, sanki yaratım sırasında yokmuş gibi ruhsal uyarılara edilgen bir biçimde karşılık vermeye alıştırılmalıdır – böyle derken hiç direnç göstermemesini kastediyoruz. Kendiliğindenlik ve disiplin, bir oyuncunun çalışmasındaki temel unsurlardır ve yöntemsel bir anahtar gerektirirler” (Grotowski, 2002: 236). Grotowski'ye göre Stanislavski kendiliğindenliğe Brecht ise disipline fazlaca vurgu yapar. O ise ikisi arasında bir uyum arar, kendiliğin disiplini için yola çıkar (Kurhan, 1996: 302). Disiplinli bir eğitim vücudun barındırdığı direnci kırmaya yöneliktir. Hedef bedenin mutlak itaatinin sağlanmasıdır. Bu durumda beden bir çeşit yok olma durumuna girecektir. Akrobasi, jimnastik ve diğer tüm hüneler aslında bir sunum amacı taşımaz. Bedenin sınırları ondan kurtulmak için geliştirilir (Forstythe, 1994: 154-155).

Beden üretimin ana aracı iken bir yandan da engel olma potansiyeli de olan bir yapıda görülür. Sürekli hazır olması için oyuncunun yaşamının diğer anlarını da çalışmaya göre düzenlemesi esastır. Grotowski şöyle der: “(...) daima hazır olabilmek için bedenlerimize günlük özeni göstermemiz gerekir. Eğlence için uykusuz kalıp ertesi gün çalışmaya yorgun ya da akşamdan kalma gelmek olmaz. Konsantre olamayacak bir halde provaya gelmemeliyiz. Buradaki kural, oyuncunun zorunlu olarak çalışmaya katılması değil yaratmak için bedensel olarak hazır bulunmasıdır” (Grotowski, 2002: 236). Çünkü çalışma esnasında ulaşılabilecek mitler, bir öykü değil vücutta yazılı bir şeydir (Forstythe, 1994: 153).

Performans tam bir disiplinle inşa edilmelidir. Bir anlık psikolojik ya da içgüdüsel tepiyeye dayanmamalıdır. Anlık psikolojik ya da bedensel davranışlar gerçeği gölgeleyen unsurlardır. O nedenle oyuncu 'rol'ün maskesinin ardındakileri ortaya çıkaracak bir işaretler sistemi arar. “Psşik bir şok, bir dehşet, ölüm tehlikesi ya da çok büyük bir haz anında insan 'doğal' davranamaz. Kişi, bir ruh hali yükseldiğinde, ritmik

bir şekilde dile getirilen işaretler kullanır, dans etmeye, şarkı söylemeye başlar. Alışılmış el-kol hareketi değil de işaret, bizim için dışavurumun temel ögesidir” (Grotowski, 2002: 17). Bu nedenle de çalışmalarda ruhsal teknik üzerinde değil, rolün kompozisyonu, biçimlenmesi ve dışavurumu üzerinde derin bir analiz süreci yürütülür. Grotowski'nin kutsal oyuncusu ve ritüelistik performansını geçmişin benzer örneklerinden ayıran yer burasıdır. Kendiliğindenliğin disiplinli bir şekilde yapılandırılması sonrası ulaşılacak trans hali ve katharsis performansın tanımlayıcı yanıdır (2002: 17-18).

Diğer yandan oyuncunun rol için sadece malzeme olduğu düşüncesine Grotowski karşı çıkar. Bu durumda oyuncu özgür değildir. Daha önce bahsi geçen yok olma hali psikolojik gerçekçi tiyatronun sürecindekinden çok farklıdır. Bedenin yok olması için önce onun gündelik hayatın kıskacından çıkması şarttır. Buna bir çeşit imha düşüncesi de denebilir. İmhaya giden süreçte hayatın barındırdığı ikiyüzlülüğün sahnede nasıl bertaraf edileceği oyuncunun etkin bir çalışma ve kendini vermesi sürecini gerektirir. Oyuncu rolün arkasına saklanmaz. 'Rol'ü kendi süreci için kullanır. Yok oluşu rolün ardında değil, kendi bedeninde arar. Çünkü 'rol'ün ardına saklanmak zaten günlük yaşamın ikiyüzlüklerine benzer bir sahtekarlık barındırır. “Gerçekten de tiyatronun bir saklanma, sahtekarlık, görünüm ustası haline geldiğini düşünüyorum. Bu hayatla bağlantılıydı, saklanmayı ve sahtekarlığı öğrenme anlamına gelen bir hayatla” (Grotowski, 1994: 112, 128). Grotowski'ye göre rol oyuncunun kendi üzerine çalışması için bir araçtır (Grotowski, 2002: 194).

Yani 'rol' bir iskelelerdir. Bir sıçrama tahtasıdır. Oyuncu onun sayesinde kendini açığa çıkarmanın bütünsel edimine doğru yol alır. Günlük yaşamdaki rolünün ötesine ulaşmak için çabalar. Rolle özdeşleşme teorisine karşı çıkılır ama bu onun dışarıdan resmedileceği anlamına da gelmez. Oyuncu, kendi ile boğuşma, gizli katmanlarına ulaşma, derindeki şeylerden sıyrılma için rolü kullanır (Barba, 1991: 49-50; Forsythe, 1994: 149).

Oyuncunun yüklendiği sorumluluk, onu kutsallaştıran şey kendini değişimin ve dönüşümün bir örneği haline getirerek seyirci önünde gösterdiği performansta gizlidir.

Bu durum oyuncu-seyirci ilişkisine Grotowski'nin sanat algısı gözünden bakılarak daha net anlaşılabilir: Grotowski'ye göre 'sanat' başkalarına bir şeyler öğretme amacı taşımaz, insan varoluşunun, organizmasının, kişisel ve yinelenemeyen deneyiminin oyuncu-seyirci birlikteliğinde paylaşımına dayanır. İnsanı kuşatan bariyerleri yıkmak, günlük maskelerden ve yalanlardan kurtulmak, bilgisizlikten ve korkaklıktan kaynaklanan maskeleri ortadan kaldırmak, insanın içindeki boşluğu doldurmak için, kendisini tanımlaması için vardır. Yani sanat ruhsal bir esinlenme ya da bir yeteneğin dışavurumu değildir. Bir çeşit olgunlaşma, aydınlanma edimidir (Grotowski, 2002: 230-231). Bu yanıyla sanat bir iş olmaktan, ruhsal bir durumun yansıması olmaktan çıkarılır ve hayatın düzenlenmesi için yeni bir deneyim alanına dönüştürülür. Oyuncu da bir öğretici, her şeyi bilen ve seyircinin karşısına bu kudreti ile çıkan kişi değil bir deneyimleyicidir.

Dolayısıyla da üslupsal bir zorunlulukla sanatsal disiplinin kalıplaşmış yasaları ile hareket etmek zorunda değildir. Bu konuda Grotowski oyuncuya bir özgürlük alanı açar: Oyuncunun sanata ait bir üst ilke gereği, üslup bütünlüğünü korumak gibi bir amacı yoktur. Sonucun gerekliliği olan şekilde üslupları değiştirebilir (Barba, 1991: 16).

Yani Grotowski tiyatro-hayat ikiliğini ortadan kaldırmak için yola çıkmıştır ve bu nedenle de dışsal ve içsel mahremiyete dönmeyi zorunlu görür. Kurgusal doğaçlamalar yerine kişisel deneyimlerin alanından yola çıkmaktan bahseder. Gösterilmesi gereken şey saklananın ta kendisidir. Bir bilinçliliğe ulaşmanın yolu bu şekilde inşa edilecek bir yapıtıdır. Kesinlik ve yapı yoksa bu bilinçliliğe ve insana özgü vakara karşı bir günahtır. “Dini değerlerin hemen hemen tükendiği çağımızda, insani mahremiyet belki de yaşamını sürdürme şansı olan yegane değerdir, belki de diyorum çünkü ilahi kökenli olmaktan ziyade dünyevi kökenlidir” (Grotowski, 1991: 115, 118).

Mahremiyet alanı kişisel ve ben merkezli bir sonuç doğurmaz. Çünkü içtenlikle ulaşılması gereken yer mahrem alandaki malzemeler ve oradan yola çıkılarak ulaşılacak 'kolektif bilinçdışı'dır. Oyuncu 'kolektif bilinçdışı'na yönelir ve orada yeni bir olanaklar dünyası arar. Seyirciyi burjuva yaşamın güvenli alanının dışına kolektif bilinçaltına,

arketiplerin dünyasına çekme amacı güder. Seyircinin zihninde çağdaş dünyanın yarattığı savunma mekanizmalarını arketipal imgelerle saldırarak aşmayı dener. Metni aracılaştırmak ve seyircide bir reaksiyon ortaya çıkarmak amacı güdülür. Bunun nedeni “dünyayı seyirciden ayırarak göstermek değil, tiyatronun sınırları dahilinde onunla birlikte yeni bir dünya yaratmak” tır (Barba, 1991: 10, 13, 51). Ama bunu seyirci 'için' yapmaz, seyirciyle 'bağlantılı' olarak ya da seyirci 'yerine' yapar. Bahsi geçen terapi bile bir kendini bilme sürecidir. Bireysel, bireye özgü bir yöntemdir (Grotowski, 2002: 106).

Bu nedenle kutsallık ya da 'trans'tan bahsederken Grotowski düşüncesi bir nesnel zemine basar. Oyuncunun kontrol dışı karmaşadan, histeriden, coşkunluktan kaçınmasını zorunlu görür (Grotowski, 2002: 105). Bir disiplin olarak oyunculuk planlamadan ve bilinçten bağımsız ele alınamaz. Grotowski tam da bu disiplin sayesinde ulaşılabilecek bir trans hali ve sonrasında ortaya çıkacak bir kutsallığın hayalini kurar. İkiliklerin, bölünmelerin, çatışmaların aşılması ancak bu sayede mümkündür (2002: 106).

Bunu başarabilmek için oyuncu ustalaşmak zorundadır. Oyuncu her bir unsurunu eğitmeli ve yüksek bir ustalık seviyesine ulaşmalıdır. Grotowski'nin teatral büyü olarak bahsettiği şey ustalaşmış oyuncunun seyirci karşısında, seyircinin yeteneğinin ötesinde bir sergileme gerçekleştirebilmesidir (Barba, 1991: 50).

“Oyuncu seyirciyi kışkırtmalı ve büyülemelidir. (...) skorunu doğru - ama trans halinde bir yoğunlaşma ile oynamalıdır. Bir şaman gibi, sihirli bir aksiyon yaratmalı ve seyirciyi katılıma itmeli. Seyirciyi toplumsal maskesini düşürmeye ve yerlerine hiçbir metafizik çözüm sunulmadan eski değerlerin parçalandığı bir dünyayla yüzleşmeye zorlanmalıdır” (Barba, 1991: 17).

Oyuncu trans halinde gerçekleştireceği performansı öncesi seyirci ile kurulacak temasın öğelerini kendi bedeninde araştırmış olmalıdır. Bu performans seyirci önünde yinelenen bir araştırmaya dönüştüğünde artık bir 'disiplin'e sahip bir inşa ürünüdür.

Grotowski sanat olan herşeyin yapay olduğu, yani bir yapıtı, bir inşa ürünü olduğunu söyler. Sanat yaşamdan ayrı bir mantığa sahiptir. Ama bu yapaylık kaynağını gerçeklikten alır. Hareketin ya da niyetlerin organik gerekliliği inşa edilecek sonucun

(skor) kaynağıdır. Yaşamdan kopuk bir yapaylık değildir. Her hareket her sonuç kendisinden büyük bir arketipal amaca hizmet eden bir bütünlüğün parçası olmalıdır. Bu bir araya getirme, bir büyücü ustalığı olarak da görülür. Oyuncu kolektif bilinçaltından malzeme toplar, kusurlarını gizlemez kullanır, içsel uyaranlarına (duygular, düşünceler) fiziksel ya da vokal aksiyonlarla dışsal bir biçim arar, onlara somut ifadeler kazandırır. Oyuncunun işi başkalarının önünde, başka bir kişiye ya da şeye dönüşmektir. Bu bir tiyatral büyüdür. Bu dönüşümde oyuncunun fiziksel yasalardan kurtulabilmek için akrobatik hünere ihtiyacı vardır. Makyaj ya da maske oyuncu için diğer dışsal unsurlar gibi gereksizdir. Oyuncu yüzünü, kaslarını, terini, soluğunu bir maske gibi kullanmalıdır. Oyuncu gösteri esnasında rol değiştirebilir. Oyuncu başkalaşır. Barba ilkel ritüelde amacın çoğunlukla bir tabuyu yıkmak olduğunu söyler. Öğelerinden biri de “vücudu doğal, biyolojik sınırlarının ötesine geçmeye zorlayan akrobasi”dir.” Sesin önemi artmıştır ama sözcükler ya da konuşma hüneri anlamında değil, solunum kontrolü ve ses eriminin genişletilmesi, ses rengindeki nüansların artırılması için önemlidir. “Sözcüğün saf sesi” sözün akılsal karşılıklarından fazla, ses olarak seyircinin zihnine ulaşabilmesi amacını güder. Barba, Grotowski çalışmasındaki seslere “Büyülü sözler” der (Barba, 1991: 10, 13-16, 49).

Grotowski, 1970'lerin sonunda laboratuvar çalışmalarını bırakmıştır. Ve Grotowski araştırmacısı Burzynski'nin adlandırmasıyla (Akt. Candan, 2013: 130) para-teatral denemelere girer. Bu süreçte hala bedensel çalışmalar devam etmektedir. Buna 'oynama terapisi' denmektedir. Flazsen, bu çalışmaların oyuncular için, para-teatral denemelerin ise diğerleri için olduğunu söyler. Grotowski bu dönemde “tümüyle ilkel ve yalın” bir şeye ulaşma amacı ile tiyatrodan ayrılmış ama oyunsu bir yan barındıran örneklem alanları oluşturmaya çalışır. Politik bir ideoloji değil de eylem yolu ile özgürlük örnekleri üretmek amacıyla olduğunu söylemiştir (Grotowski, 1994: 159, 189, 196).

İkinci bir doğuş gibi insanın yeniden toplumsal koşulları ile beraber yaratılması arayışları döneminde artık tiyatronun tekniği ve metodolojisiyle sonuna gelinmiştir (Ergün, 2013: 40). Bu da oyuncu kimliğinin tamamen süreçte çözüldüğü ve yaşam için

önerilen insanın tiyatro oyuncusu aracılığıyla araştırılması sürecinin sonuna gelindiği anlamını taşır.

2.2.Toplumsal Sorumluluğun Oyuncuya Geri Dönüşü

2.2.1.Meyerhold ve Devrimin Hizmetinde ‘İşçi Oyuncu’ Kimliği

Meyerhold, 1900'lerin başında Rusya'da, Stanislavski'nin Moskova Sanat Tiyatrosu'nda araştırmasını yürüttüğü oyunculuğa karşıt kutupta çalışmalar üreten dönemin öncü isimlerinden biridir. Burjuva toplumunda sanatın biçimleri olarak görülen Natüralizm ve psikolojik gerçekçilik karşıtı yürüttüğü çalışmalar tiyatroya yeni bir işlev biçme düşüncesinden ve bunun sonucunda oyuncuyu yeni bir kimlikle donatma isteğinden kaynaklanmaktadır. Meyerhold oyuncu kimliğini yeni sosyalist örgütlenmenin işçi modeli olabilecek bir yapıda inşa etmeye çalışır. Onun oyuncusu burjuva sanatında ‘sanatçı’ kategorisinin pasif alanında kısıtlanmış kutsal bir kimlik değil, toplumsal yapının dinamikleri içinde sorumluluğu olan bir yaratıcı işçi olmalıdır.

Gençliğinde içinde bulunduğu tiyatro ortamı Stanislavski ile benzer gözlemleri yapmasını sağlamıştır. Meyerhold’a göre “büyük el hareketleri, bağrını yumruklamak ya da ellerini kalçalarına vura vura dövünmek” (Meyerhold, 1997: 150) eski üslubun yerleşik özellikleri olarak varlığını sürdürmektedir. Dahası ne kadar yetenekli olursa olsun çarlık sahnelerinde aristokrat asıllı olmayan bir oyuncunun ya da yönetmenin işi oldukça güçtür (1997: 95).

Stanislavski'de olduğu gibi Meyerhold'un da ilk gençliğinde katıldığı edebiyat toplantılarında şiir okurken takma isim kullandığı bilinmektedir (Picon-Vallin, 1997: 20). Çok küçük yaşlardan itibaren zengin bir toprak soylusu olan ailesine rağmen işçiler ve işçi sınıfı ile yakından ilgilenir (Meyerhold, 1997: 88).

Bir dönem yolları kesişse de Stanislavski ve Meyerhold benzer ortama farklı alternatifler önermişlerdir. Meyerhold bu önerisinde Stanislavski'nin yöntemini de karşıt kutba yerleştirecek derecede ileri gider. Meyerhold'un, Moskova Sanat Tiyatrosu'nda

yer aldığı dönemde radikal görüşleri ve siyasi oyunlara merakı nedeniyle eleştiri konusu olduğu bilinmektedir (Braun, 2013: 126). Meyerhold da Stanislavski'yi 1800'lere damga vuran Sax Meininger dükünün ekibinin genel özelliklerini takip etmekle (Meyerhold, 1997:117) ve natüralist ya da psikolojik gerçekçi oyunculuk yönelişi ile eleştirmiştir. Meyerhold, Ekim Devrimi öncesi de devrime ilgi duyan, gösterilere katılan, fikir bildiren biridir. 1905 ayaklanmasında yerini alır, devrimci tiyatro fikirleri bu süreçte gelişmeye başlar (1997: 92-94).

Meyerhold iki dönem halinde incelenebilecek çalışma sürecinde önce bahsi geçen politik hissiyat ile beslenen bir karşı-gerçekçiliğin etkisinde sonra da 1917 sonrası devrimin hizmetinde bir işçi-oyuncunun arayışında bir araştırmacı olarak okunabilir. O, oyuncuyu önce doğalcılığa karşıt olarak bir sahnesel unsur sonra da devrimin hizmetinde bir işçi gibi ele almıştır.

Moskova Sanat Tiyatrosu'nda aldığı doğalcı gerçekçi oyunculuk eğitiminden ayrıldıktan sonra Meyerhold'un hayatı farklı üsluplarla kesişmiştir: 1903'te bir Commedia dell'Arte performansında yer alır (Moody, 1978: 861). Sonrasında da simgeciliğin artan etkisine kapılarak Maeterlinck'in oyunlarına ve tiyatral dünyasına ilgi duymaya başlar. Maeterlinck sahnelerken Meyerhold estetiği burjuva toplumuna karşı bir protesto olarak gören simgecilerle aynı noktada durmaktadır (Braun: 2013: 135). 1910'larda simgecilikten uzaklaşıp halk türlerine ve hareketin merkezde olduğu oyunlara yönelir. Ona göre tiyatro harekettir, oynamak hareket etmektir (Moody, 1978: 859).

Natüralist anlayışın seyirciden uzaklaşan ve kapalı bir dünyayı yanılsama kurarak seyirciye sunan tiyatrosu Meyerhold için işlevsiz ve etkisizdir. Meyerhold'a göre tiyatro “(...) doğal, geçici, evrensel ve sayısal olgunun karışımıdır, onun için de doğadıdır. Bu olgu, günlük yaşamımızla çeşitli biçimde çelişir ve onun için de tiyatro temelde grotesktir. Ritüelistik karnavallardan çıkmış olan tiyatrodan, varoluşunun temeli olan groteski çıkarınca doğal olarak tiyatroya da zarar verilmiştir” (Akt. Nutku, 2002: 138).

Meyerhold, dönemin önemli Alman kuramcısı Fuchs'un etkisi ile tiyatroyu bir paylaşılan deneyim anı olarak önemsemektedir. Tiyatronun bu deneyim anı olmak dışında bir hayatı yoktur. Sahneyi özerk bir dünyaya aitmişçesine seyirciden ayırmak bir uzaklık ve kopukluk yaratmaktadır. Oysaki “(...) kökenleri itibariyle oyuncuyla izleyici, sahneyle salon birbirinin karşıtı değildir, bunlar birdir” (Braun, 2013: 131).

Bu nedenlerle de geleneksel türlere, Antik Yunan tiyatrosuna, panayır tiyatrosu dönemlerine, ortaçağ mister oyunlarına ve Commedia dell'Arte tür özelliklerine yoğun ilgi duymuştur. Yani tiyatroyu kitlesel bir deneyim anı olarak ele almış ve seyircinin kapalı devre şahit olduğu bir seyir malzemesi olmaktan çıkarmaya çalışmıştır. Bu bakış oyuncuyu konumlandığı yeri de belli eder. Özerk sanat algısı ile bir sanatçı olarak oyuncu düşüncesine ya da Stanislavski ve ardıllarında çok belirgin olarak görülen oyuncunun kutsal ve yüce olarak algılanmasına Meyerhold'da rastlanmaz. Bu özel kılmama hali nedeniyle de kimi çalışmalarında oyuncuyu kuklalaştırdığı ile ilgili yoğun bir eleştiri (Braun, 2013: 137; Candan, 2013: 40-42) almıştır. Ama o da naturalist tiyatronun kuklalaştırıcı olduğundan bahsetmektedir. Özdeşleşme tiyatrosunda kukla oyuncu, kendinden vazgeçen sadece yaşamın gerçekliğine inanan oyuncudur. Oysa oyuncu -yani yönetmenin kuklası olmuş olan kişi- sahneyi işgal etmeli ve kendi egemenliğini ilan etmelidir. İnsanın kukla oluşuna karşı Meyerhold kuklaya bir tiyatral form olarak yaklaşır. Kukla insanla özdeşleşmek istememektedir. O düşlere sığınır. Kopyalamaz, taklit etmez yaratır (Meyerhold, 1997: 259).

Meyerhold'un Naturalist tiyatronun oyuncusuna bakışı, kendi oyuncusunun 'nasıl' olması gerektiği konusunda bakışının anlaşılmasını da kolaylaştırır: Naturalist tiyatroda gündelik yaşamın ve ayrıntılarının gözlemlenmesi, bunun sonucunda da kesin ve bitmiş bir anlatımın ortaya çıkması tercih edilir. Ustalık bu gözlemin sonuca yani role aktarılabilmesindedir. Bu da genellikle iç duygunun keyfiliğine bağlı bir ustalık olarak görülür. Meyerhold'a göre Naturalist Tiyatro “(...) çağrışımlar yaratan, bilinçli olarak sonuna kadar gitmeyen oyunculuğa asla izin vermez” (1997: 123, 170). Yani rol sahneye çıkmadan önce çözümlenmiş, biçimlenmiş ve yaratılmıştır. Sadece kendi duygu durumlarından yola çıkan bu oyuncuya Meyerhold 'içsellik oyuncusu' demektedir.

Teknik bu oyunculukta sadece duyguya ve yaşamaya dönük bir araçtır. İradeyi bağlayan kurallar değildir (1997: 259). Oyuncu başka bir şeye dönüştüğünü göstererek yanılsama kurmak ister. Kendi ‘ben’i çalışma sürecinde rol içinde eritilmiştir (1997: 261).

Meyerhold, Naturalist tiyatrodan 'yaşayan yüzler' olduğunu söyler. Yüz duyguları aktarmada oyuncunun temel aracı olarak algılanmakta ve diğer tüm anlatım araçları bir kenara bırakılmaktadır (Meyerhold, 1997: 122). Oysa Meyerhold'da yüz bu önemini kaybeder. İlk döneminde simgeciliğine etkisi ile sadece fotoğraflar ve seçili ifadeler ön planda iken sonrasında önce maske sonra da biyomekanik ilkeler oyuncunun asal anlatım araçları olmuştur.

Çağdaş oyuncu maskeyi, jesti, hareketi, kurguyu tamamen unutmuştur. Gelenekle bağını yitirmiştir. Oyunculuk sanatının özerk değerini unutmuştur. Oyuncu entelektüel sözleyiciye dönüşmüştür. Bu şu anlama gelir: oyun makyajlı kostümlü oyuncular tarafından okunmaktadır (Meyerhold, 1997: 253).

Bu nedenlerle yeni tiyatronun oluşması için yeni bir oyuncunun inşa edilmesi şarttır. Oyuncunun kendisini bir sanat yapıtına dönüştürebilmek için bir heykeltıraş gibi kendi üzerinde çalışabilmesi gerekir. Yani kendi üzerinde bir araçsallaştırmaya gereksinim vardır. O bir anlatım aracıdır. Belirli bir ölçü getiren partisyon oyuncuyu keyfilikten kurtarır. Diğer sahnesel unsurlar gibi o da bir inşa ürünü olmalıdır. Bu bir yandan bir yaratım alanı olarak oyuncuya bir özgürlük alanı açarken diğer yandan da onu diğer sahnesel unsurlarla aynı düzeye indirir (Meyerhold, 1997: 167, 170-172,180).

Bu araçsallaşma bedene özel bir önem verilmesini de beraberinde getirir. Plastik bir sunum malzemesi olarak beden ve onunla oluşturulan kompozisyonu sabitlemiş bir partisyon oluşturmaktadır. “Bu nedenle sahnedeki oyuncu her yönüyle bir sanatsal kurmaca ürünü olmalıdır, kuşkusuz zaman zaman bu kurmaca, gerçekçi bir zemine de kök salabilir ama son duruşmada yaşamda gördüğümüzden çok uzak bir biçimde sunulmalıdır” (Meyerhold, 1997: 170-171). Oyuncu sahnede rol değiştirerek işin kurmaca yönüne dikkat çeker (Meyerhold, 1993: 172).

Maske ve grotesk ara dönem hareket araştırmalarında Meyerhold tiyatrosunun

önemli öğeleridir. Grotesk sanatçının yaşama bakışını ortaya koyma aracıdır. Grotesk gerçekliğe olan bağlılığı kırarak bir yaratıcılık alanı açar ve seçimleri ortaya çıkarır (Nutku, 2002: 139-140). Meyerhold'da grotesk, üsluplaştırmının bir sonucudur. Zıtlıkları karıştırır. Alçakları ve yüceleri bir araya getirir. Kendi özgünlüğünü yaratır. Yaşamın dış görünüşünü derinleştirir ve onu basitçe doğal olmaktan kurtarır. Grotesk seyirciyi alışılmadık, farkedilmedik başka bir düzleme çeker (Braun, 2013: 142). Maske de benzer bir uzak açı sağlar. Meyerhold şöyle demektedir: “Maske sayesinde seyirci bir tek karşısındaki Arlekino'yu değil, belleğinde kalmış tüm Arlekino'ları görür.” (1997: 262)

Naturalist oyuncuyu pasifleştiren bir öğe olarak metnin merkezi konumu ve sözün asal belirleyici oluşu değiştirilmelidir. Meyerhold'a göre “sözcükler, tiyatrodaki hareket kanavasına üstüne işlenen desenlerden başka bir şey değildir” (Meyerhold, 1997: 251). Sözcükler eylemin uyumlu yan sesleridir. Oyuncudan dramatik aksiyon içinde dökülürler.

1917 sosyalist devrimi sonrası tiyatronun toplum yapısındaki işlevi netleştikçe Meyerhold'un oyuncu kimliği de son şeklini almaya başlar. Okuma yazma oranının çok düşük olduğu toplumda tiyatro yeni ilkelerin kalabalıklara ulaştırılmasının öncü araçlarından biri haline gelir. Lunaçarski ve onun öncülüğünde yürütülen sosyalist düşüncenin kültür sanat çalışmalarında tiyatro bir eğitim aracı olarak görülür. Yönetmenler de bu dönemde ön plana çıkarlar. Ama bu durum uzun vadede iki ucu keskin kılıç etkisi yaratmıştır (Pitches, 2006: 3; Brockett, 2000: 550). Meyerhold'da olduğu gibi pek çok sovyet sanatçı eylemlerinden ve sanatsal tercihlerinden dolayı gözetim altına alınmış, suçlanmış ve cezalandırmışlardır.

Meyerhold, 1917 Ekim devrimini büyük bir coşkuyla karşılar. Estetik ilkelerin, sanat üzerindeki burjuva yaklaşımın değişebilmesi ve halka ulaşabilmek için bunu bir fırsat olarak görmüştür. 1915'te başladığı hareket araştırmaları bu dönemde belirginlik kazanır ve 1918'de biyomekanik olarak adlandırdığı sistemi ortaya atar (Picon-Vallin, 1997: 46-47).

Bu süreçte yeni düzenin insanına bir yaşama şekli olarak çalışma ve üretme önerileri sunulması beden ve olanaklarının araştırılması ve bunun üretimde verimlilik için değerlendirilmesi önemli hale gelir. Amerika’da ve Rusya’da teknolojik gelişmelerle ortaya çıkan bilimsel emek örgütlenmesinin deneyimlerinden yola çıkarak pratik egzersizler sistemi geliştirilir. Meyerhold’un biyomekanik adını verdiği bu sistem yeni dönemin oyuncusunu bir sanatçı olarak değil bir işçi, bir çalışan insan modeli olarak, oyunculuğu da onun bedensel olanaklarının keşif aracı olarak sunar. Toplumsal yararlılığa hizmet edecek bu oyuncu sadece sahnesel yapıda değil toplumsal bilinçte de eğitilmelidir. Oyuncu derneklerde ve siyasi çevrelerde de çalışmalıdır (Braun, 2013: 153; Picon-Vallin, 1997: 53). Çünkü tiyatro ve oyuncu kültür devrimi cephesinin bir savaşıdır. Kitlese gösterilerle herkesin oyuncu haline gelmesi amaçlanır: “Tiyatro daha çok yeni insanın biçimlenmesi için bir toplanma salonu olacaktır; insanın yeni çalışmalarını devreye sokmaya yardımcı olacaktır” (Meyerhold, 1993: 176).

Meyerhold özellikle devrim sonrası oyuncu kimliği konusunda fikirlerinde burjuva sanatçı algısının tamamen dışlandığı bir kimlik inşa etmiştir. İşçi oyuncu tanımlamasını bu dönemde ortaya atar. Sadece tiyatro ile uğraşan profesyonel oyuncular yerine, iş saatleri bitiminde tiyatro yapmak için bir araya gelen işçi oyuncular olmalıdır. Oyuncunun her anlamda kutsal kimlikte edindiği ayrıcalıklı konumun ve toplumsal edilgenliğin alaşağı edilmesi üzerinde durur. Örneğin döneminin bir kitle tiyatrosu örneğinde 15000 oyuncu 100000 seyirci vardır. Bu oyuncuların çoğu asker bazıları profesyonel oyunculardır (Akt. Candan, 2013: 37). Bireye ve onun oynadığı karaktere vurgu yapan eski kimliğin yerinde topluluğun ön planda olduğu bir kolektif yapı vardır. Oyuncu sadece kolektife kendini teslim etme anlamında değil politik bilincin sahneden yayılması anlamında da bir görev yerine getirir. Sahneden savaşla ilgili haberleri verir, marş söyler. Siyasi anlamda dönemin düşüncesine entegre konumdadır (Braun, 2013: 150).

Beden performansın en önemli ögesidir. Ama sanatsal bir araç olarak değil, insani üretimin temel yapı taşı olarak beden önemsenmektedir. Çalışan insanın veriminin artırılması için sahnede ve çalışma esnasında örnek beden pratikleri

üretilmelidir. “Çalışma kolay, hoş ve sürekli kılınmalı; sanat, yeni sınıf tarafından, salt bir eğlence olmaktan çıkarılıp işçiye çalışma sürecinde yardım edecek temel ve gerekli bir şey olarak kullanılmalıdır” (Meyerhold, 1997: 317). Toplum ölçütlerine ve davranış modellerine göre biçimlenen oyuncu ve oyunculuk yerine, üretim modellerine göre şekillenen bir anlayışı zorunlu kılan bir düşüncedir bu. Sosyalist toplumun öncü sınıfı olması gereken proletarya için yani yeni bir sınıf için oyuncu kimliği yeniden düzenlenmiştir. Çalışanın yorgunluk sorununa çözüm üretmek, iş örgütlenmesinin düzenlenmesini sağlamak, çalışma verimini artırmak, ekonomik ve işlevsel hareketi bulmak tiyatrunun ve oyuncunun görevleri haline gelir. Bu nedenlerle de oyunculuk tarihte belki en net şekilde zanaate Meyerhold sisteminde yaklaşır. Sanat bir düzenlenme sorunu olarak görülür ve bilimsel temellere dayanan bilinçli bir yaratım olarak algılanır (1997: 317-318). Bu süreç oyuncunun bir üretici olarak teknik yetkinliği ile ön plana çıktığı bunun yanında yaratımın bile teknik bütünlük olarak ele alındığı ve yetenek, içgüdü gibi kavramların dışarıda bırakıldığı bir dönem olmuştur.

Sadece sahneden işçiye ulaşan bir aktarım söz konusu değildir. Usta bir işçinin beden kullanımı da oyuncu için örnek olarak alınır. İyi bir işçinin sahip olduğu özellikler performansta içerilmeli ve tüm işçilere uygulanabilecek bir formülasyonla teknikler geliştirilmelidir. İyi bir işçi belirli bir ritimle, dengeli ve gereksiz hareketlerden arınmış şekilde, tereddütsüz çalışır. Ve bu özellikleri ile de deneyimli bir işçinin çalışması sanata yakın görülür. Dönemin iş verimliliği açısından önemli görülen Taylorizm akımı Meyerhold'un araştırmaları için de örnek oluşturur. Komutları algılayabilme ve yerine getirebilme sorunu oyuncu için de yönetmen ile kurduğu temasta karşılığını bulur. Maksimum verimlilik için beden hareketlerinin düzenlenmesi oyuncunun da asal problemlerinden biri olur (Meyerhold, 1997: 318).

Hareketin merkezde olduğu bir performans anlayışı vardır. Beden bir makine olarak görülür, oyuncu da makinisttir (Meyerhold, 1997: 300, 316). Formda bir beden oyuncunun olmazsa olmazıdır. Oluşturulacak performans bir plastik skora dayanacağı için beden mekaniği çözümlenmeli ve ona göre algı refleks çalışmaları ile geliştirilmelidir. Sanat burjuva toplumuna ait bir eğlence aracı olarak görülmediği için

işlevselliği üretimle ve hayatla dolaysız bağlı görülür. Makyaj ve kostüm gibi zaman kaybı içerecek süslemelerden vazgeçilir. İşçi tulumu (prosadejda) kostüm için yeterlidir. Bir çeşit oyuncu üniforması yaratılmıştır (1997: 319).

Tüm bu harekete ve bedene dayanan anlayış performanstan duyguyu dışlamamaktadır. 1922'de Meyerhold Stanislavski'nin fiziksel aksiyonlar yöntemini yankılayan bir tespit yapar. Duygunun işgal ettiği oyunculuk yerine durumlara uygun fiziksel aksiyonlar aranmıştır. Bu arayış zaten bir duygu durumu oluşturmaktadır (Meyerhold, 1997: 320).

“Tüm ruhsal durumların belirleyicisi, özgül fizyolojik süreçlerdir. Oyuncu, durumunun doğasını fiziksel olarak doğru kararlaştırdığında izleyiciye iletilebilen ve onu oyuncunun oyununa ortak olmaya uyaran heyecanı yaşayabilme noktasına ulaşır.(...) Oyuncunun sanatının da özü bu heyecandır. Bir fiziksel duruş ve durumlar dizisi, belli bazı duygu taşıyıcısı 'heyecan noktaları' oluşturur. Oyuncu, bu duyguları uyarma süreci sırasında katı fiziksel gereklilikler çerçevesine uygun davranır” (Akt. Candan, 2013: 38).

Devrimin ilk döneminde bilince vurgu yapan, düzenlemeyi en öne koyan bu düşünceler, duygudan arınmış bir Meyerhold çalışmasının olamayacağını gözler önüne serer. Meyerhold 1930 sonrası katılaştıran sosyalist gerçekçi politika tarafından biçimci bulunmuş olsa da, kendi sistemi içerisinde tamamen biçimselliğin değil içeriğin ve duygunun önemine vurgu yaparak tek bir düşünce biçimine karşı çıkmıştır. Salt akılsallığa ve gerçekçiliğe, tiyatronun kendine özgü yasaları olduğu ve bunların da sadece bilincin etkilenmesi için kullanılması ile bir yere varılamayacağını söyleyerek itiraz etmiştir. Seyircinin tartışma ya da yargıya varmasına önayak olmak ister ama bunu yaparken salt retorik ya da salt akılsal kalmamasını önemser. Tiyatro aynı zamanda duyguları da etkilemelidir. Retoriğe dayanan uyarısal ama sanat dışı tiyatronun sonuna gelindiğini söyler (Meyerhold, 1993: 168-169).

Tüm bu arayışlar Meyerhold'un yaklaşımında, ilerleyen dönemlerde Grotowski'de izleri görülebilecek bir sonuç doğurur. Toplumsal yararlılık için örnek ilkeler arayan bunları bedeninde deneyen kişi olarak işçi oyuncu araştırması gittikçe bu arayışın bir çeşit insan modeli önerisi olmasını getirir. Yeni bir toplum düzeninin yeni insanı için oyunculuk araştırmalarının ilkeleri devrimin ilkeleri için önce işçi-oyuncuyu

sonra işçi insanı sonra da toplumda aktör olabilecek oyuncu insanı yaratma amacına doğru gelişim gösterir. Sahne gelecek toplumun, komünizm ütopyasının bir laboratuvarına dönüşmeli, oyuncu da nitelikli insanın prototipi olabilmelidir. Toplumda aktör olmak bireysel istekler peşine düşmek değil, toplumun kolektif üretkenliğini sağlayan kişiler olabilmek demektir (Meyerhold, 1997: 326,330).

Bu geçiş klasik anlamda bir oyuncu kimliğine de saldırı gibidir. Sahnenin yüce olarak görülen dili parçalanmaya ve yeni bir dil oluşturulmaya çalışılır. Bu amaçla Mayakovski'nin Soytarı Misteri oyununun devrimin dili olduğu düşünülür. Oyun oyuncular tarafından ilk okunduğunda dehşetle karşılanır ve oyuncular oyundan çekilirler. Bu nedenle gösterim sonradan bir araya getirilen oyuncularla yapılır. Oyunda panayır tiyatrosu öğeleri vardır. Cüret, kabalık, kutsallıklara saldırı, neşe vardır. Tiyatro psikolojizmden kurtarılmaya çalışılmaktadır. Seyirci tepkilerinin ideolojik açıdan düzenlenmesi esas alınmıştır. Bu sert geçiş devrimin ruhundan değil daha çok eski tiyatro öğelerinin ve oyuncunun sahnesel işlevinin yenilenmesi çabasıdır. Nitekim oyuncular bu yeni ilkeleri kabul etmedikleri, oyuncunun yeni işlevini reddettikleri için oyunu bırakmışlardır. Tiyatroda Ekim başlığı ile yazdığı yazı tiyatronun yeni sürece katılımı hakkında Meyerhold'un fikirlerini gösterir. Eski özellikleri ve değerleri yok etmek gerekmektedir. Tiyatro politik olmalıdır. Proleter kitle hedef alınmalıdır. Tiyatro devrimci mücadelenin silahı haline gelmelidir. Yani oyuncu sadece bir işçi değil aynı zamanda devrimci bir işçi olmalıdır. Bu nedenle de burjuva tiyatrosunun yanılsamacı dünyası ve performans anlayışı yıkılmalıdır. Oyuncu sahne çerçevesinden çıkmalı ve psikolojizmi terketmelidir. Bu düşüncelerin sonucu olarak tiyatral eylem seyirci alanına taşar, dekor kaybolur, konstrüktivist bir sahne anlayışı yaratılır, doğaçlama önem kazanır, sportif eğilim, akrobasi artar. Miting-tiyatro, panayır tiyatrosu denemeleri yapılmaktadır. Konstrüktif dekor oyuncu için bir mekan tanımlaması ya da sahnesel bir unsurdan öte bir çalışma aracı olmalıdır. Oyuncu için sıçrama tahtasıdır (Picon-Vallin, 1997: 48-51).

Biyomekanik işçi-oyuncu ile somutluk kazanır. Bu oyuncunun bedeni bir üretim aracı olmalıdır. Bir makine, motor olmalı ve akılcı biçimde hareket etmelidir.

Bedenin karşıtı olarak ruha ağırlık veren Stanislavski sistemi terkedilmelidir. Sağlıklı bir denge, sportif ve akrobat bir beden, akılcı hareketler, anlatımsal duruşlar, yüzeysel olmama, nesnelerle ölçülü ilişki, sahnesel zaman bilinci ve toplu oyunculuga güven en önemli ilkelerdir. Büyük oyuncular küçük rollerde de yer alabilmelidirler. Bu performans özellikleri teolojik, mistik ya da metafizik anlayışa bağılı yani kutsal alanına hapsolmuş oyuncunun yıkılıp yeni ilkelerle inşa edilmesi anlamına gelmektedir. “Oyuncu kendini toplumsal ve siyasal açıdan bilinçli, örgütlü ve devrim öncesi oyuncunun bireyci psikolojisini yenmesi gereken yeni bir kişilik olarak tanımlar” (Picon-Vallin, 1997: 52-53).

Meyerhold oyuncusu için tiyatrallık ön plandadır. 1923 yılına gelindiğinde Meyerhold'un oyuncusunda dil olarak fars, hokkabazlık, cambazlık, soytarılık, grotesk, müzisyenlik (akordeon vs), palyaçoluk, sirk numaraları ve sözsüz pantomim vardır. “Oyuncu tam bir hokkabaz gibidir” (Picon-Vallin, 1997: 56). Burjuva tiyatrosu öğelerine kökten saldırılmaktadır. Farklı bir gerçekçilik arayışı doğmuştur. Bu duygu odaklı olmaktan uzaklaşma ile harekete dönüş, ruhun karşısına çıkarılan bedenle farklı ve coşkun bir haz duygusunun beslenmesi hedeflenmektedir. Geleneksel davranış kalıpları ile kısıtlanan insanın yerini olanakların sonsuz çeşitliliği alır. Oyuncu ipten aşağı kayar, trapezde sallanır, taklalar atar (Brockett, 2000: 550). Burjuva tiyatrosunun insanın temsilcisi haline getirdiği ‘yüz’ Meyerhold’da önemsizdir. 1920 sonrası biyomekanik denemelerde Meyerhold maskeyi tüm vücuda yayar ve sembolik soyut hareketlerde jestte ve harekette maskı yakalamaya çalışır (Moody, 1978: 866).

Oyuncunun toplumsal sorumluluğu sadece oyunculuk yapmak ya da role yaklaşımı ekseninde değil genel olarak sanatsal bir tutum olarak belirir. 'Rol' tek başına sahnesel bir unsur olarak eski önemini kaybeder ve bütünsel olarak performansın geneli ya da amacı ön plana çıkmaya başlar. Bir tür teatrallık düşüncesinin de getirisi olan bu bakış bir yandan da burjuva düşüncesi ile gelişen kamusal olanın çöküşü ve mahremin gelişimi ve psikolojizmle bireyin ve onun duygu ve düşüncelerinin fazlaca ön plana çıkması düşüncesinin de karşısına konumlanır.

Meyerhold bu düşüncesinde ilk döneminde simgecilik, orta döneminde panayır

tiyatrosu ve commedia dell'arte gibi halk türleri ve sonrasında da kendi geliştireceği biyomekanik araştırmalarla yeni bir oyuncu kimliği ve performansı peşinde koşar.

2.2.2. Bertolt Brecht ve 'Filozof Oyuncu' Kimliği: Politik Bilinçli Oyuncu

"Güzel olan eski şeylerden değil, kötü olan yeni şeylerden yola çıkın." B.Brecht

Toplumsal yaşama etki etmesi gereken bir sanatın arayışında olan Brecht için, oyuncunun toplumsal ortamdan soyut kalması ve dolayısıyla oyunculuğun da politik bir bakıştan yoksunluğu düşünülemez. Bu anlamda oyuncu kimliği politik bir bakışın belirleyiciliğinde inşa edilmelidir. Çünkü bu bakış 'rol'ü şekillendiren süreçlerin de okunmasını sağlayabilecektir. Süreyya Karacabey, Brecht'in 'rol' sürecinden yola çıkarak toplumsal kimliğin inşasını sürdürmeyi hedeflediğini söylemiştir (Karacabey, 2009: 96). Yani 'rol'ün kuruluşu toplumsal kimlikle ilgili bir inşayı da açığa vuracak ve bu da olasılıkları/mümkünlüğü/değişebilirliği aşık edecektir.

Brecht'in inşa etmeye çalıştığı oyuncu kimliği iki önemli ayak üzerinde yükselir. İlki var olan toplumsal sistemin ve onun yarattığı tiyatro ve oyuncunun sosyolojik ve politik eleştirisidir. Bu konuda Brecht var olanların 'canının cehenneme yollanması' için sosyolojiden güç almayı önerir (Brecht, 1981: 110). İkinci adım ise "İnsanları avucunda tutan toplumsal ve tarihsel süreçlerin [de] bilincinde" (1981: 228) olan bir oyuncunun inşa edilmesidir. Bu süreçler sonunda ortaya Brecht'in kimi yerde filozof kimi yerde sosyolog kimi yerde de bilimsani olarak ifade ettiği epik oyuncusu çıkacaktır. Brecht'in oyuncusu evrensel tarihsel fikirlerin taşıyıcısıdır (Dinkgrafe, 2001: 63). Hatta bu yönüyle öyle yetkin bir konumda olmalıdır ki seyirci için bir eğitici eğlendirici kimliğini taşıyabilsin.

Ama süreçselliğe verdiği değer ve 'oluş olarak insan' düşüncesi ile tarihte yerini almış bir düşünür olarak Brecht'in oyuncu kimliğine bakışını tek bir tamamlanmış başlık haline getirmek, onun düşünceleri ile çelişen özetlemeci sonuçlar doğurma riskini taşımaktadır. Bu anlamda onun kişisel süreci ile oyuncu kimliğine ve oyunculuğa bakışı

da toplumsal süreçle paralel tarihsel bir perspektifle işlenmek zorundadır.

Almanya Birinci Dünya Savaşı'ndan yenik çıkmıştır. Toplumsal karışıklığın ve iç savaşın had safhada olduğu 1918 ve sonrası dönemde Almanya'da nihilist bir gençlik ortaya çıkar. Brecht de onlardan biridir (Güllü, 2008: 130-131). Bu süreçte Almanya'da varlığını sürdüren yerleşik sanatsal fikirlere ve tiyatro gösterilerine çok sert biçimde karşı çıktığı görülür. 1917'de, uzun süreli dostu ve çalışma arkadaşı, sahne tasarımcısı olarak tanınacak Caspar Neher'e şu notu yazar: “Sanatta bir şey olup bittiği yok. Tiyatroların kapatılmasından yanayım -sanatsal gerekçelerle. Son seyirci son aktörün bağırsaklarıyla asılmadan sanat olmayacak...” (Akt. Boussignac ve Thoss, 2010: 17) 1920'lerin başında kendi üretimlerini yapmaya başlayıp daha fazla sanatsal etkinliklerin içinde bulunduğu süreçte ise “(...) oldukça kötü olduğu anlaşılan bir aktrise hakaret ettiği gerekçesiyle 100 Mark ödemeye mahkum olur” (2010: 31). Nutku, Brecht'in döneminin tiyatrosunu 'skandal' olarak tarif ettiğini yazar (2007: 16). Brecht tüm bu süreçte henüz politik angaje değildir. Militarist bir sağ-sol çatışması karşısında onun nihilist ve dışavurumcu tavrı dikkat çeker. Ama tüm bu düşüncelerine rağmen pasif karşı duruşları sol çevrelerden destek görmektedir. Çünkü kendisinin de içinden çıktığı burjuva topluma karşı nefreti ona yerleşik sanatsal geleneklere alternatif arama fikrini getirmektedir (Güllü, 2008: 132). Bu döneme kadar oyuncu kimliğine yaklaşımı varolanın kesin biçimde eleştirisi, burjuva eğlencesi olarak sanat ve tiyatronun ve duygulara gömülü bir oynama biçimi olarak oyunculuğun reddi şeklindedir.

1926 sonrası Marksist bir teorinin etkisine girmeye başladığı söylenir. Artık epistemolojik olarak önceki dönemlerinden kopmaya, marksist bir dille konuşmaya ve yazmaya başlar. Brecht, Marksist çevrelerle tanıştıkça ilk dönemlerinde görülen nihilist ve dışavurumcu etkili oyunları dönüştürmeye başlar. Ben-dramaları yerine toplumsal dramalar peşine düşmeye başlamıştır. 1920'lerin sonu 1930'ların başında yazdığı öğreti oyunlarında “kolektife itaat eden bireyler” düşüncesi dikkat çeker (Güllü, 2008: 149, 153; Silberman, 2008: 177). Öğreti oyunları ve 'öğrenmek için oynayan oyuncu' düşüncesi bu süreçte gelişmeye başlar. Oyuncu kimliğine bakışındaki ilk belirgin izleğin, tiyatroya biçtiği toplumsal amacın Komünist fikirlerle kesişmesi sonrası ortaya

çıkıldığı görülür. Brecht ilk döneminde ne olmadığını cesurca ifade ettiği oyuncu kimliğine bu süreçte somut bir tanımlama ve sorumluluk sahası yaratmaya başlar. Öğreti oyunları Brecht'in tiyatro pedagojisinin de başladığı oyunlardır. Çünkü eğitim amaçlı yazılmış ve seyircinin katılımını şart koşturmayan bir yönelişi vardır. Oyunlar o derece eğitim ve tartışma odaklıdır ki Brecht izleyicinin spontan katılımına karşı çıkar; seyirci tüm süreçte olmadığı zaman anlamsızdır. Seyirci-oyuncu ayrımına karşı seyirciyi katılımcıya dönüştürme hedefi görülür (Kemaloğlu, 2009: 112). Oyunda bahsi geçen konunun tartışılarak, önerilerle bir durumu ortaya koyması amaçlanmaktadır. Oyuncu oynarken öğrenirken seyirci de bir şekilde gösterime ya da provalara dahil edilmeye çalışılır. Provalar halka açılır, seyirci sahnede bir kalabalığın parçası haline getirilir, metin görüşlere göre şekillendirilir (2009: 126-128).

Oyuncunun politik bilinçliliği konusundaki ilk somut aşama bu uygulamalarda görülmektedir. Oyuncu kimliği eski özelliklerinden tümüyle arındırılarak yeni bir amaçla inşa edilmek için yıkıma uğratılmıştır. Tiyatronun metin merkezli yanı devam eder ama edebi bir eserin sahnede estetik bir boyut kazanması ve seyirci için bitmiş bir ürüne dönüşmesi gibi süreçler tamamen son bulmuştur. Metin bir tartışma eskizidir, prova ve gösteri seyirciye meselin sunulmasıdır. Oyuncu da tartışmada görüşlerini ifade edecek kolektif bir temsilcidir. Bireysel hüneri ile olan bağ kopmuş, sanatçı olarak değil toplumun bir yapı taşı olarak fikir beyan eden bir kişiye dönüşmüştür.

Yaptığı büyük pedagoji ve küçük pedagoji ayrımları neden bu çalışma tipinde ısrarcı olmadığının anlaşılmasını sağlar. Seyirci oyuncu ayrımının ortadan kalktığı büyük pedagoji düşüncesi sosyalist toplum içindir. Geleceğin tiyatro modelinin bu olduğunu söyler. Tiyatro sahnesi toplumsal deney alanıdır. Sosyalizm aşamasına ulaşmamış toplumlar için küçük pedagojiyi ortaya atmıştır. Bu yaklaşımda seyirci oyuncu ayrımı korunmaktadır. Ama seyirci burjuva türlerinde olduğu gibi tamamen pasif değildir. Oyuncu tiyatro faaliyetiyle kendini eğitir sonra ortaya çıkan gösteri ile burjuva değerlere sahip kişilerin karşısına çıkabilir. Küçük pedagoji bir çeşit demokrasi eğitimi gibidir. Ama Brecht, öğreti oyunlarının gerçek işlevini ancak devlet kurumunun ortadan kalktığı sınıfsız bir toplumda gerçekleştirebileceğini söylemiştir (Kemaloğlu,

2009: 131; Güllü ve Kemaloğlu, 2009: 163). Burjuva kültüründe sanatsal alana hapsedilmiş oyuncu kimliği, sosyalist topluma geçişle beraber tamamen ortadan kalkacaktır. Oynayan insan olarak yeni oyuncu kimliği söz konusu olacaktır. Bu duruma daha çok oyuncu yok olacaktır şeklinde de bakılabilir. Gerçek bir sosyalizmle oyuncu temel amacını gerçekleştirmiş olacak ve artık işlevsiz kalacaktır. Brecht iki modelin de amatörler için olduğunu söylemiş olsa da çağının oyuncularına ve oyunculuk eğitimi ve teorilerine yönelttiği eleştiriler onun amatör oyuncularla çalışmasının kapısını hep açık tutmuştur.

Brecht'in öğretti oyunlarından epik tiyatroya uzanan çizgisinde toplumsal ortamda yaşanan radikalleşme de önemli yer tutar. 1923'e kadar azalarak devam eden iç karışıklıklar sonrasında yerini dönemsel bir istikrara bırakmıştır. Bu süreç aynı zamanda nazizmin yani milliyetçiliğin yoğun olarak yükselişe geçeceği 1929 büyük ekonomik buhranı ile beraber Hitler'i bir kurtarıcı olarak toplumun karşısına çıkaracak etkileri de getirmiştir (Güllü, 2008: 132).

Hitler'in 1930 sonrası etkinliğini artırması, önce parlamentoda yer alması ve 1933 sonrası da iktidarı ele geçirmesi, 1918'de savaş sonrası sovyetler etkisi ile başlamış olan sosyalizm etkisinin ve toplumsal hareketliliğin karşısına büyük bir tehdit olarak çıkar. Bu süreçte Brecht komünizm hakkında daha fazla okuma yapmakta ve ülke içindeki gidişattan endişeli sovyetleri takip etmektedir. Brecht, Epik Tiyatro fikri ile Piscator'la çalıştığı dönemde tanışmış, ancak politik düşüncelerinin netleştiği 1930'ların ortasında sürgün hayatı yaşarken kendi kuramını çerçeveselendirebilme fırsatı bulabilmiştir.

Brecht yaşadığı dönemin yoğun baskısını hissetmiş biri olsa da teorisi ve uygulamalarında çok daha kapsayıcı bir fikirden yola çıkar. Bu fikir Marksist perspektiften kapitalist sistemin ve burjuva toplum yapısı ve sanatının eleştirisine odaklanmıştır. Oyuncu kimliği de bu eleştiri üzerine şekillenir.

Bilimsel ve teknolojik gelişmelerin arttığı ikinci sanayi devrimi sonrası büyük icat ve keşiflerin yarattığı tehlikeden bahsetmiştir (Brecht, 1981: 97). Bu durum

Marks'ın insanın emeğine yabancılaşması olarak da ifade ettiği süreci de aşmış ve her şey; insan ve gerçek de metalaşmıştır. Brecht şöyle der: “İnsana bir motor gücü gibi davranıldığı, kolektif'in montajı yoluna gidildiği gerçek'in ticaret konusu yapıp yıkıma uğratıldığı bir zamanda yaşıyoruz” (1981: 240). İnsanın toplumla, emeğiyle ve hatta kendisiyle bir kopuş yaratacak yeni bir çağ başlamıştır. Temelde kopuş, uzaklaşma olumlu ve olumsuz kullanımı ile Brecht dilinde yan yana yürür. O yabancılaştırmayı olumlu bir sahnesel unsur olarak kullanırken, bu durum olumsuzu da kapı açabilir. Örneğin bilimin de burjuva düşüncesi ile yabancılaştırıldığı bir halden bahseder. $E=mc^2$ bir atom bombasına dönüşebilir. Formülü bulan bunu düşünmemiştir (Brecht, 1989: 26).

Yabancılaştırma bir uzak açı sağlayarak insana anlama için alan yaratır. Yabancılaştırma efekti tiyatro tarihinde vardır ama tiyatronun burjuvalaşma sürecinde kapı dışarı edilmiştir. Brecht bunu bir nevi 'şeytansallığından' arındırma olarak değerlendirir (Brecht, 1981: 220). Gerçek görünenin ardındakine ulaşmak ancak özel bir bakış açısı ile mümkündür. Öncelikle kabullenilmiş, zihne yerleşmiş dünyanın çarpık tasarımından kurtulunmalıdır. Çünkü bu tasarım insanın dünyayı egemenliği altına almasına engel olmaktadır. İnsan kendisini yöneten güçleri bilmemekte, dolayısıyla da maruz kaldığı manipülasyonları da farkedip gerekli tepkiyi gösterememektedir (1981: 96). Oysaki Brecht dünyayı ve insanı değişebilir/değiştirilebilir olarak görür (1964: 123).

Burjuva toplumu ise büyük bir yanılsama yaratmış ve değişmez bir sabitler dünyası inşa etmiştir. Bu toplumda birey zaman üstü ve açıklanamaz olarak ele alınmıştır. Oysaki birey de toplumun sosyal dokusu içinde üretilmektedir ve onun özsel görünen özellikleri bir inşa olarak ele alındığında yeni bir toplumsal kimliğin inşasının mümkünlüğü de açık edilmiş olacaktır (Karacabey, 2009: 50). Bu anlamda sanat kendi olanakları ile yaşam üzerinde kurulacak bir egemenliğe hizmet edebilir bir yapıda ele alınır (Brecht, 1964: 48). Brecht tiyatronun hem eğitici hem eğlendirici olmasının yollarını arar ve ‘tinsel uyuşturucu ticareti’ olarak adlandırdığı yanılsamacı özellikleri silmeye çalışır. İnsanın kendisiyle ve dünya ile başa çıkabilmesini sağlayacak bir güç olarak tiyatroyu yeniden toplumsal sorumlulukla donatır (Brecht, 1981: 107). Bu

döneminde eleştirisi artık genelde sanat özelde tiyatronun ve oyuncunun halinin, toplumda işlevinin analizi ve yeni bir toplum için yeni önerilerin sunumu şeklini alır. Bu yanıyla Brecht bilimsel çağın bilimsel sanatını ve bu bilimsel dönemin filozof oyuncusunu inşa etmeye girişmiştir.

Brecht döneminin toplumu üzerine çok yoğun bir eleştiri getirirken sanat ve tiyatro konvansiyonları, gelenekleri, alışkanlıkları üzerine kapsamlı yorumlar yapmıştır. Özellikle burjuva sanat algısı ve onun yanılsamacı tiyatrosu üzerine görüşleri, dönemde oyuncunun sanatçı kimliğinde hapsedildiği kutsallık alanının ve onun gizil, büyüsel görülen yetenek kıskacının ve aynı zamanda pasifleştirici özdeşleşme algısının açık edilmesini sağlar. Toplumsal düzenin egemen ideoloji tarafından el değmez bir güvenlik alanında tutulmasının koşulu bu yanılsamanın devamlı ve tartışılmaz halde kalmasıdır. Tiyatro da dinseliliği besleyen toplumsal temele dayanmaktadır. İnananların edilgenliği ile seyircinin edilgenliği yanyana getirilir (Brecht, 1981: 245-246). Burjuva tiyatrosu seyirciyi memnun etme çabasıdır. Oyuncu seyircinin dikkat ve merakı için hareket etmektedir. Seyirciye ruhsal masajlar yapar ve zevklerinin neler olduğunu anlamaya çalışır. Oynama işi başkalarına eğlence verme işidir. Yani kendilerini yabancı ölçülere teslim ederler. Bu bir çeşit seyircilere mal teslimatı yapan tüccar durumudur (Brecht, 1964: 126-127).

Döneminin oyuncusunu ve oyunculuk anlayışını Antik Yunan'dan hesaplaşmayı başlattığı bir kapsayıcılıkla eleştirir. Aristotelesyen poetikanın eleştirisini iki kavram etrafında toplar: Oyuncu/kahraman ile özdeşleşme ve katharsis. Bu iki kavramı egemen ideolojilerin aracı olarak görür (Brecht, 1981: 65-66). Özdeşleşme yanılsama oluşturuıcı yanı ile sahne üzerinde gerçekleşen olayların değişmez ve sabit bir dünyaya ait olduğu izlenimini verirken diğer yandan da oyuncuya bir gizem yüklemektedir. Burjuva tiyatrosunun oyuncusu kutsal kimlikte görülen büyüsel yanı üzerinden eleştirilir: “Bugün burjuva tiyatrosundaki büyüsellğe kötü oyuncuların başvurduğu görülüyor artık. Bunlar kendilerine acayip bir poz veriyor, sanki dünyevi denemeyecek bir gücü ellerinde bulunduruyorlarmış gibi davranıyorlar” (1981: 220). Oyuncunun yansıladığı kahramana öykünen, kahramanın kapalı devre hikayesinden

kendine dersler çıkaran, sonra da korku ve acıma duyguları ile kahramanın sonu ile arınan seyircinin bir çeşit pasiflik taşıdığını ve sanal bir arınma/boşalma yaşadığını söyler. Bu iki özellik de Brecht'in dünya görüşüne göre sakıncalıdır.

Yanılsama tiyatrosunun oyuncusunun işinin sırlarını açığa vurmama refleksinden bahseder. Tekrar izlenmesinin koşulu gizinin varlığıdır. Batılı oyuncunun ana uğraşı başka bir kişiliğe dönüştüğünün gösterilmesinden ibarettir. Brecht, 'sanatın kutsallığı' önermesinin altında bu değişim eylemindeki gizemselliğin yattığını söyler (Brecht, 1964: 43-44). Batılı bir oyuncu seyirciyi oyundaki kişi ve durumlara olabildiğince yaklaştırmaya çalışır. Kendisi de bütün hüneriyle eksiksiz olarak başka biri olmaya, o kişiliğe girmeye çalışır. Bu içine girme işlemi sonrası Brecht'e göre sanatsal çaba başarıya ulaşmış ve sonrasına bir şey kalmamıştır. Bilinçaltından gelen o birleşme anı kontrol edilemezliğin de belirtisidir (1964: 42-43). Brecht'te başka biri olmaya çalışmak ve başkalarını da buna inandırmaya çalışmak 'kaçıklık' olarak adlandırılır (1981:229).

Brecht bu kutsallık çabasına, büyüye, bir açık etme, kutsallardan arındırma ve tekniği de sergileme mantığı ile karşı durur. Sanatçıyı burjuva düşüncesinin konumlandığı mistik alandan daha bilimsel ve politik bir alana çeker. Sanatın bilimle kurması gereken teması önemser. “(...) benim sanatçı olarak varlığımı sürdürebilmem bir takım bilimlerden yararlanmama bağlı” der. Sanatçının “başkalarının bin bir zahmetle bin bir çabayla görebildiği doğruları, gerçekten tanrısal bir şaşmazlıkla görüveren apayrı, oldukça olağanüstü yaratıklar” olduğu algısına karşı çıkar. Brecht ironik bir dille sanatçının “tanrının sevgili kulu” olmadığını söyler (Brecht, 1964: 30). Sanatçının ruh hallerini sezdiği, kendinden malzeme topladığı ve hayal gücüne başvurarak yarattığı gibi sezgisele, içgüdüye, yeteneğe, mistik yana vurgu yapan durumları tesadüften öte görmez ve ciddiye almaz (1964: 32).

“(...) 'sanatçının dünyası' dediğimiz dünyaya kendi başına bir bütün, yetken (otoriter) ve kendi içerisinde mantıklı bir dünya olarak bakmamalı, tersine bu dünya içerisindeki gerçek dünya diliminin etkin kılınmasına çalışılmalıdır. 'Sanatçı sözü' ancak gerçekliği ölçüsünde kutsaldır ve tiyatro sanatçıya değil, topluma hizmet eder” (Brecht, 1964: 116).

Bu anlamda romantizm ve sonrası dönemde başlayan sanatçı sorumluluğunu, sanatsal sorumluluk olmaktan çıkarıp yeniden bir toplumsal sorumluluk haline getirir. Brecht'e göre sanat yüce bir değer olacaksa bu onun toplumun üstünde ve uzağında yer alması ile değil, en alttan başlaması, yalın ve amaca uygun olması ile sağlanabilecektir. Oyuncu da bu noktadan işe başlamalıdır. Somut ve seyirci ile temasa açık olmalıdır (Brecht, 1981:231). Karacabey, Brecht'in sanatı insanın sabitlerinden biri olarak gördüğünü söyler ama bu aşkın değil içkin bir sabittir; antropolojik bir sabit. Bir fazla değildir. "Bu yüzden de ona asli anlamını yeniden kazandırmaya çalışır, 'sitenin yararından' bağımsız düşünilemeyen techne anlamını." Brecht'in, Adorno'nun 'aura' kavramına ve sanatın ayrıcalıklı konumu isteğine karşı çıktığı görülür. "(...) bu iş öteki işler gibi iştir, bir ustalıktır, yapma alanına aittir" (Karacabey, 2009:133).

Kesting'in de belirttiği gibi Brecht'in tiyatrosu Marksist düşüncenin bir örnekleme kurumudur. Ama insan bilmediği bir şeyi gösteremeyeceği için (Kesting, 1985: 69) oyuncunun sorumluluğu daha da özel bir hale gelmektedir. Brecht'in oyuncusu toplumsal sorumluluğun en yüksek derecede ellerine teslim edildiği oyuncu kimliklerinden biridir. Yönetmen veya yazarın fikrinin hünerli dışavurumu olan önceki dönemlerden farklı olarak Brecht'in öngördüğü oyuncu bilim çağına uygun, düşünebilen ve politik, tarihsel, sosyolojik ve sosyo psikolojik analiz yeteneğine sahip bir filozof olmalıdır. Bu anlamıyla Brecht sadece oyuncunun teknik eğitimi değil, ideolojik eğitimini de şart koşturmuştur. Oyuncu yazarın bile toplumsal tutumunu analiz ederek yorumlamalıdır. Ona karşıt durur, ona şaşırır ve yadsır. Bu şekilde de seyircinin dikkatini yazarın dünyasında daha çok toplar (Brecht, 1994: 11-12). Metnin bir hizmetkarı ya da 'rol'ün ardında görünmez olarak değil, kendi insani/bedensel mevcudiyeti ile metin ve rol ilişkisini sürekli bir şekilde tartışmaya açarak sahnede var olmalıdır.

Brecht'in performansta kullanılmasını salık verdiği öğelerin çoğu bedene aittir. Çünkü Brecht için beden (daha sonra Boal'de de görüleceği gibi) baskıyı ifade eden, eylemlerle ve jestlerle onu taşıyan maddedir. Ama bu beden ideolojik ilişkilerle belirlenmiştir (Auslander, 1994: 129). Gestus, tarihselleştirme ve hatta yabancılaştırma

bu bedensel vurguya işaret ederler. Brecht oyuncu için referanslarını duygusal ve itkisel olana değil, bedensel ve eylemsel olana verdiği anda performansın merkezine de içsel olandan önce dışsalı koymuş olur.

Bu anlamda bedenin analizi Brecht oyuncusu için çok önemlidir. Karacabey **Brecht'ten Sonra** adlı çalışmasında Brecht'in analizini bedenle öğrenmek şeklinde okur: “Tavır ya da duruş Brecht'te, bedenin rastlantısal bir deviniminden elde edilen görünüş değildir, belli bir tarihe ve alışkanlıklara bağlıdır. Belirli bir biçimde davranmak, bir düşüncenin bedende görünür kılınmasıdır ve Brecht'in öğrenmek dediği şey aslında budur” (2009: 39). Oyuncunun toplumsal sorumluluğu bu noktada iki asal işlev taşır. İlki kendi bedeni üzerinden yürüteceği ikincisi ise 'rol'ün bedeni üzerinden yürüteceği tutum ve davranış okumalarıdır. Bu, bilinçle yürütülecek bir takipken, salt aklın bilişsel düzeyinden çıkarsanacak durumlara dayanamaz, bedenin Nietzsche'nin deyişiyle 'büyük akıl' oluşuna yönelik bir bakış olmalıdır. Brecht, tutum alıştırmaları olarak da bilinen davranış ve eylemlilik çalışmalarını bu ilke etrafından geliştirir. Örneğin Marks ve Lenin'i 'tutum öğretmenleri' olarak görür (2009: 39). “Beden hem gizemleştirilmeyecek, örtülmeyecek materyal projesinin parçasıdır, hem de değişimin, yeni türden bilmenin tek konumlanışıdır” (2009: 40). Tekrara dayanan unsurların performansta görünür kılınması bir yapısal parçalanmayı gerektirir. Eylemler küçük parçalara ayrıldığında ortaya çıkan Gestus, bedene materyal gözüyle bakılması ile yakalanır. Toplumsal tavır olarak da bilinen ama tartışmalı bir kavram olarak gestus oyuncu ile rol'ün belirli bir uzaklıkta bulunuşu ile ancak belirli bir döneme ve kişiye ait olarak gösterilip tarihselleştirilebilir. Bu alıntılama değişimin mümkünatının ve başka olasılıkların 'nasıl'ının görünür olmasını sağlar (Karacabey, 2009: 41).

Gestus kimliğe ait bir okuma iken tarihselleştirme bu kimliğin belirli bir döneme ya da duruma ait oluşuna dair bir okumadır. Her ikisi de evrensel ve özsel bir karakter fikrinin dışta bırakılmasını ve eylemin duruma, alışkanlığa, öğrenilmişliklere yani değişebilir oluşuna dikkat çekerler. Yabancılaştırma başka pek çok unsurla yakalanabileceği gibi oyuncu bedeni ile rol bedeni arasında oluşan bir uzaklık, bir farklılığa dikkat çekme yani bedenler arasında kurulacak bir 'rol oyunu' ile de ortaya

çıkabilir. Yani Brecht'te asal gösteren olarak oyuncu bedeni ile rol bedeninin gösterilen dokusu arasında sürekli bir aracı rol oyunu daha sürer. Bu nedenle beden gizemleştirilmez ve materyal oluşa dikkat çekilir. Oyuncu 'rol'ün ardında kaybolmaya çalışmaz ve bedensel mevcudiyeti korunur. Oyuncunun 'çifte statüsü' bir anlama işaret etmeye başlar. Karacabey'in de belirttiği gibi bu mevcudiyet sabit, evrensel ve değişmez bir kimliğin imkansızlığının da sahnede şimdiki zamanda varoluşu anlamına gelir (Karacabey, 2009: 41).

Karacabey, Brecht'te dil, ses ve sözün de gestusun parçası olduğunu belirtir. Yani bedenin materyalliğinin unsurları olarak ele alınır. Bu anlamda kapsayıcı ve bağlayıcı bir önemi yoktu. Brecht'te bedene yön veren sözler ya da içte olanı görünür kılan olarak konuşma düşüncesi tersyüz edilmiştir: “(...) dilin, konuşan kişinin gestusunu izlemesi gerektiğini” söylerken kastettiği budur (Karacabey, 2009: 54). Bu yanıyla metnin oyuncu için bağlayıcılığı ve karakterin 'söz'ünün 'ne'liği gibi özsel ya da içsel unsurlar Brecht'te hükmünü kaybeder. Önemli olan eylemlerdir. İnsan davranışında görünür olan bir süreçselliktir, oluşur. Brecht'te olmakta olan, oluş halinde kavranan bir özne düşüncesi görülür (2009:113).

“Düşüncenin cisimlenişi, Stanislavski tiyatrosunda, figürün başatlığının, her şeyin ondan kaynaklanmasının ve tüm gerçekliği de sadece onun üretebileceğinin bir ifadesidir. Düşünce, yazarın sözüdür ve tiyatronun en önemli unsuru, oyuncunun sözle eylemesi beklenir, söz/düşünce eylemin teminatıdır. Brecht ise oyuncunun, yazarın sözüne hizmet etmesini iştikten hiç hoşlanmadığı gibi 'söz ve dil kültüne' hep karşı çıkmıştır” (Karacabey, 2009: 33).

Bu durum aynı zamanda bir beden olan insan için çalışmada nesne olduğu kadar özne olmayı da getirir (Karacabey, 2009: 43). Oyuncu başka ve kurgusal bir zamana ait rol için şimdide bir mevcudiyet, bedensel varoluş olarak görünür olmaya devam eder (2009: 112). Metin ve ele aldığı mesel önemlidir ama bedenin gösterdiği 'söz'ün ardında yatanı açığa vurma amacı güttüğü için 'oyuncu' çifte statüsünü bilinçli olarak sürdürmektedir. Hem sahnede 'rol'ü göstermekte hem de kendi bulunuşunu ya da 'rol'le ilgili tutumunu sergilemektedir.

Epik Tiyatro oyuncusu malzeme toplamalıdır. Çünkü bir 'örnek' davranış

sahnede alıntılanmaktadır. Brecht ayrıca döneminde oyunculuk okullarında 'taklit' (kopyalama) işinin de yeniden öğrenilmesi gerektiğini söyler (Brecht, 1964: 85). Oynanışta tekrar karakterine vurguyu önemser. Olay bir yeniden yaratımdır ve belirli yerleri göstermek için bilinçli olarak seçilmiştir. Yani tiyatronun tiyatrallığı ortaya çıkarılmıştır (1964: 56). Brecht'te performans baştan sona planlanmış bir bütündür. Tekrar, hem jest ve gestusun seçimi aşamasında hem de yabancılaştırma etmenlerinin oyun için anlam taşıyıcı noktalara yerleştirilmiş olması anlamında disipline ihtiyaç duyan bir kodlanmış sistem yaratır.

Kişisel anlık dürtülerin değiştirebileceği ucu açık bir performansı Brecht 'şişirilmiş bir ego'ya yorar. Oyun, tiyatral bir kurgu ile önceden inşa edildiğini belli eder şekilde ve başka olasılıkların da olabileceği ama sergilenenlerin tercih edildiği net bir tarzda icra edilir. Bu durum Brecht'in genel toplum ve insan görüşü ile de paraleldir. Bunun dışında oyunbazlık olarak da ifade ettiği, salt eğlenceye yönelik ve sahne üstünün ansallığına ait kişisel yorum ve performans değişikliklerine Brecht kapıyı kapatmıştır. Kafkas Tebeşir Dairesi oyununun sahneleniş notlarında şöyle yazar: “Gerçek bir oyunun en büyük düşmanı oyunbazlıktır. Dolambaçlı laflar, kötü bir anlatıcının alamet-i farikasıdır. Kolaya kaçan, oyunbaz bir tarz, şişirilmiş bir egonun ve seyirciye saygısızlığın işaretleridir” (Brecht, 1996: 96).

Ama performansı inşa etme anlamında Brecht bütün kalıp yapıları değiştirilebilir olarak görür. Değişikliğin oyununda, sahnede, karakterde verilmek istenen düşünceyi açığa çıkarması ya da oyuncuya rol ile uzaklığını daha net hissettirecek bir açı verebilmesi yani yine yapılanın oyun için planlı bir kurguya hizmet etmesi yeterlidir. Bu amaçla Brecht 'metni alıntılama', 'ezbere vurgu yapma', 'parantez içlerini söyleme', 'yazarın üslubuna uygun doğaçlamalar' gibi klasik yapıların dışladığı yabancılaştırıcı unsurları sahneye dahil eder. Ve tüm bunlar oyuncunun zorunluluktan öte belirli bir eğlence içerisinde yapması beklenen seçili performans öğeleridir (Brecht, 1994: 33).

Brecht'in politik bir bilinç beklediği oyuncu için sahne üstünde en önemli performans beklentisi seyirciye özdeşlik kurulacak bir kahraman sunmadan 'rol'ün

durumlar içerisindeki karar ve davranışlarının sunulmasıdır. Bu anlamda Brecht bilinçli bir sunuş, anlatış bekler. Duygusallığa kaçmadan bir tören, bir seremoni havası içinde sahnelerin oynanması gerekmektedir (Brecht, 1981: 121-122). Duygusallığa kaçmamak duygusuz olmak anlamına gelmemektedir. Çoğunlukla yanlış yorumlandığı üzere Brecht oyunculuktan duyguyu dışlamaz.

“(…) oyuncu, oyunlaştırdığı kişiyle sahneye ussal ve duygusal bir cephe almak zorundadır. Oyuncunun bu zorunlu değişimi, soğuk ve mekanik bir işlem değildir. Soğuk, mekanik şeylerin sanatla bir ilişkisi yoktur ve bu değişim de artistik bir değişimdir. Yani yeni seyircileriyle arasında gerçek bir bağ kurmadan, insansal gelişmelere tutkusal bir ilgi duymadan oyuncularla böyle bir değişimin olması imkansızdır” (Brecht, 1964: 123).

Üstelik Brecht’in oyuncudan beklentisi oyuncu ve ‘rol’ün birleşen, kesişen duygularından daha katmanlıdır. O ‘rol’ün seçili duyguları yanında oyuncunun da kendi duygularının sahnede bulunuşunu talep eder.

“Oyuncunun anlatı konusu kişiyi, ne gibi duygular gerekiyorsa onlarla donatmasına engel bulunmaz, ne var ki kendisi bu arada taş gibi durmaz, o da birtakım duygulara kaptırabilir kendini; ama bu kendi duygularının, anlattığı kişinin duygularıyla çakışması gerekmez. Diyelim ki, anlatı konusu kişi doğruluğuna inandığı bir şey söylemektedir, bu durumda, oyuncu, bunun doğru olmadığını, ya da doğru’yu söylemenin insanın başına bela getiren bir iş olduğunu belirtebilir ve belirtebilmelidir” (Brecht, 1964: 84).

Oyuncuyla oynadığı arasında sahnede açığa vurulan belirgin bir karşıtlık ilkesi yeterince güçlü değildir, oyuncu olayla ilintili bir amaç gütmeli ya da güttüğü amacını olayla ilintili kılmalıdır (Brecht, 1981: 221-222). Oyuncu kendi bedensel mevcudiyetini unutmaya ya da unutturmaya çalışmaz. Bir şeyi gösteriyorsa, gösterme eyleminin kendisini de seyircilere gösterir. Aynı zamanda kendisini seyredir. Gerektiğinde rolüne, seyircilere karşı tutumunu belli eder ya da çekimserliğini gösterir (Brecht, 1964: 82-87).

Brecht’te davranışın kendisi maskedir. Oyuncu 'rol' ile doğrudan örtüşmeye çalışmadığı için onu bir 'öteki örnek' olarak toplumsallığı içerisinde alıntılar. Bu nedenle bir anlatım aracı olarak 'beden'i ve 'ses'i zaten bir maske gibi kullanılmaktadır. Buradaki maske ya da makyaj oyuncuyu gizleyen ve başka biri olduğu konusunda bir yanılsama yaratacak bir örtü gibi ele alınmaz (Brecht, 1964: 67-68), her an bırakılabilir

bir örneklemin analiz edilmiş hareket ve davranış tarzı ya da kalıplarındır. Ses de seçilmiş tonlardan bir koleksiyon olarak görülür. Doğal olan inşa edilmiş hale getirilir. Burada kasıt sesi doğaldışı ya da stilize bir hale getirmek değildir. Daha çok kurgusallığa ve tercihli olana vurgu vardır (Brecht, 1981:225).

Oyuncu, kimliğin bir inşa olduğuna dikkat çekerken, rol'ün de inşa dokusuna her anlamda vurgu yapar ama bu esnada sahnesel mevcudiyeti yapılmış olan toplumsal eleştirinin ya da analizin çevresinde 'oyuncu' kimliğinin de pozisyonunu açık eder. Tercihlerin kurgusallığı oyuncunun metin hakkında, rol hakkında hatta durumlar/tercihler hakkında ne düşündüğü ile beraber inşa edilir. Bir anlamda oyuncu kutsal kimliğin gizil ve içsel özelliklerinden arındırılmış, demistifiye edilmiştir. Bu anlamda 'rol' de oyuncudan bağımsız tartışma zemini haline gelebilir. Roller değiş tokuş edilir ya da bir oyuncu başka bir oyuncu için önerisini gösterebilir hale gelir (Brecht, 1994: 32).

Stanislawski'nin aynayla çalışmama öğüdünün tersine Brecht ayna ile çalışma ve gestus arayışı önerisinde bulunur. Yüze maske takılmalı ve psikolojik gerçekçiliğin 'yüz'ün oyuncunun ana aracı olmasına engel olunmalı, bedenin toplumsal hareketi ondan bağımsız görünür kılınmalıdır (Brecht, 1981: 224-225).

Brecht'in oyuncuya içgüdüsel yetenek taşıyıcısı, doğuştan gelme bir özellikler bütünü sahibi gibi yaklaşmadığı oldukça açıktır. "Oyunların oynanması için gereken tüm becerileri, yetenekli oyuncuların daha doğuştan içlerinde taşıdıkları benimsenir:(...)" (Brecht, 1994: 7). Brecht buna aksi yönde, 'oyuncu'nun işçiliğine, oyunculuğun meslek oluşuna ve bu süreçte aklın, tekniğin önemine vurgu yapar. Yeteneği bu düşünce etrafından ele alır ve kullanır. İnsanın toplumsal varoluşu içerisinde zaten hali hazırda kullandığı belli malzemelerin bu iş için gerekli olan 'şeyler', 'araçlar' olduğuna dikkati çeker. Ama araçlar tek başına bir şeyin artistik yönünü, hüneri ortaya çıkaramaz. Bu noktada Brecht çalışma, düşünme ve bilimsel bir analizin ortaya çıkarabileceği bir yorumlama yeteneğine vurgu yapar. Oyuncunun doğuştan taşıdığı şeyler bu anlamda yeterli olmayacaktır, oyuncunun bilmeye ve öğrenmeye ihtiyacı vardır (1994: 10).

Oyuncu herkeste var olan ve herkeste bir şekilde uyandırılabilir duyguları açığa vurmaktan fazlasını yapabilen kişidir: toplumsal yaşamı sahnede yansılamak zorundadır (Brecht, 1994: 9). Brecht anlatıda hünere baskılar gibi görünen bu durumu kendi de masaya yatırır ve “sanat değeri nerededir” diye sorar. Temel örneğini köşebaşı anlatıcısı dediği “pratikte herkeste var olan” yetenekler taşıyan kişiden alsa da tiyatro ‘sanatçı yeteneklerinden’ yararlanabilir. Köşebaşı anlatısı da sanatsal yetenekler barındırır. “Her insanda küçük çapta sanatçı yetenekleri bulunur” der (Brecht, 1964: 65). Epik Tiyatro’yu artistik yeteneklerden bağımsız olarak görmeye çalışmaz. Hayal gücü, mizah, duygu ortaklığı ve benzeri pek çok şey olmadan pratikte var olamayacağını söyler (1964: 66). Yine bir yaratım vardır ama bilinçaltı düzeyde değil bilinç düzeyindedir ve bu daha yüce bir yaratıştır (1964: 45). “(...) ortalama bir oyuncuya daha fazla zaman verin, pek az bir ihtimalle daha iyisini çıkarabilecektir” (Brecht, 1989: 34).

Burada oyuncunun özne-nesne ilişkisi sorunsalına bir yeni bakış vardır. “Oyuncu teknik olarak edimde bulunan bir özne, aynı zamanda teknik çalışmasının nesnesidir, bir irade sayesinde hareket ederken, ona önerilen hareketi de sorgulamaktadır” (Karacabey, 2009: 44). Buradaki yeni bakış nesnelik sürecini değerlendirirken bedendeki izlerin sadece birer ‘arınılması gereken kalıntı’ olarak ele alınmaması ama süreçselliğin içinde kendini de bir toplumsal kimlik olarak görmeye devam ederek, rol ile oyuncunun kesin ikiliğinin sürdürülmesi, ama eleştirel bir gidiş gelişin, bir yorumlama alanının hep görünür kılınmasıdır. Daha önce de söylendiği gibi Brecht’in amacı toplumsal kimliğin inşasında rolün analizinden yararlanmaktadır. Dolayısıyla oyuncu da bu analize dahildir. Karacabey bu süreçselliği şöyle ifade eder: “(...) rolün işaret ettiği süreçselliğe o da dahil olduğu için benzer bir mekanizma oyuncu için de işletilmiştir. O da bedeniyle bir şeyi gösterir, bedenin kendiliği ile gösterdiği arasındaki rol oyunu, aynı zamanda tarihsel olarak birey konseptinin de konumunu gösterir. İnsan evrensel bir sabit değildir (...)” (Karacabey, 2009: 41-42).

Bu nedenle de performansta rolle birebir özdeşlik düşüncesi eleştirilmiştir. Yanılsamanın kırılması isteği süreçselliğin görünür kılınması için önemlidir.

Yanılsamayı hünlerden çekip almak gerekmektedir. Brecht anlatıcının olayın ifadesinde anlatışındaki beceri ön plana çıktıkça izleyenin konudan anlatana kaydığını belirtir. Bu bir çeşit sanatçının gizil hüneri durumunu açığa çıkarmakta ve izleyiciyi ‘büyüsüne kapılacak’ anlatıcı vasıtasıyla ‘daha yüce bir ortam’a götürmektedir. Bu tarz bir telkin gücüne oyuncunun ihtiyacı olmadığını söyler. Anlatının haz dolu bir yaşantı doğurması amacı güdülmez. Ama hünlerden topyekün de bağımsız bir durum değildir. Anlatılan olayın taklidinin ne derece mükemmelleştirileceği taşınan amaca göre belirlenir (Brecht, 1964: 56-57). Amaca hizmet etme durumu -yetenek bu keşifte yatar- yani gizil bir yan taşımayan, zanaatkar yönün sanatın mistik yanının karşısına dikildiği bir yaratıcılık ve üretim ilişkisi görülür.

“Oyuncunun bir tekniker olarak kavranmasının nedeni, bu sürece bağlıdır. Hem duruş ve hareketlerinden bir repertuar oluşturacak kadar materyal olarak bedeninin üzerinde kontrolü olması hem de bu repertuarı, ifade etmesi gerekene hemen uyarlayabilecek yetenekte olması beklenir. Rasyonel bir oyun biçiminin başarısı için oyuncuların teknik eğitimi en önemli koşullardan biri olarak gösterilir, oyuncular kendi bedenini elinde tutmak zorundadır” (Karacabey, 2009: 43).

Sahnedeki bilimsel düşüncenin dışlandığı, bilimin sadece doğanın alanına hapsedildiği, insan ilişkilerinin sadece yüzeysel alanına kapı açan 'özerk sanat' fikrinin tiyatrosunu 'bir sınıfın' eğlence yeri olarak değerlendiren Brecht, sadece bu nedenle eğlenceli olma durumunun tiyatrodan dışlanamayacağını söyler. Performansın genel ideolojik disiplini haricinde meselinin verilmiş tarzı eğlenceli olmalıdır. Çünkü tiyatro “ahlaki olanı eğlendirici, duyular açısından eğlendirici kılmadığı takdirde -ki ahlak, eğlendirici kılmadan ancak kazançlı çıkabilir-, derhal düzeyini yitirecektir” (Brecht, 1993: 27, 55).

2.3. 1960’ların İsyan Dalgasında Toplum dışının Oyuncuya Geri Dönüşü: Living Theatre, Performance Group ve Open Theatre

Bu başlıkta 1950’lerin sonunda kurulan grupları ile 1970’lere kadar özgün üretimler ortaya koymuş Living Theatre, Performance Group ve Open Theatre’ın ve

kurucu isimleri Julian Beck, Richard Schechner ve Joseph Chaikin'in oyuncu kimliğini inşa etme biçimleri incelenmiştir. Daha önceki bölümlerden farklı olarak üç ismin benzer toplumsal ve sanatsal belirleyenlerin etkisi ile oyuncu kimliğini inşa etmiş olmaları nedeniyle lokal olarak incelenmelerine geçmeden önce tarihsel toplumsal durum hakkında bir özete yer verilmiştir. Ama ortaya çıkan performanslarda özgün farklılıklar vardır. Bunlar bölümler içerisinde ortaya konulmuştur.

Üç ekibin oyuncu kimliğini tanımlama şekillerinde asal belirleyen 1968 kuşağını ve politik hareketlerini de yaratan bir reddediş ve isyan dalgasından gelir. Ortak amaç Amerika'da dönemin egemen burjuva kültürüne ve kapitalizmin 2.Dünya Savaşı sonrası girdiği dar boğaza çözüm üretmek için izlediği saldırgan politikalara karşı çıkmak ve bireyin arzularını, bazen ritüelleşmeye varan güdülerini ön plana çıkaran bir anarşist toplum özlemini dile getirmektir. Bu anlamda Nutku'nun da alıntılacağı gibi Living Theatre'ın parolası temel karşı çıkış eksenini ortaya koyar: “Mevcut topluma kayıtsız şartsız HAYIR” (Akt. Nutku, 2002: 290).

Özellikle modernizm sürecinin 20.yüzyılın başında bilim ve teknoloji ile girdiği ortaklık İkinci Dünya Savaşı'nın sonunda atom bombasında somutlanan bir çıkışsızlık hissi yarattığı için artık yerleşik düzene ve kapsayıcı politik teorilere karşı güven azalmıştır. Bu dalga Amerika'da olduğu gibi Avrupa'da da kendini göstermiştir. Ama Amerika bu süreçte atom bombasını kullanmış ve Stalin sonrası zayıflayan sosyalist iradeye karşı belirgin bir üstünlük kurmuştur. İkinci Dünya Savaşı'nın yıkımını çok belirgin biçimde yaşamış olan Avrupa'ya karşı ekonomik üstünlüğü kazanmış olan Amerika, kapitalizmin yeni pazar arayışlarını öncelikle sömürgeleştirme politikası ile yürütme hedefindedir. Bu süreç aynı zamanda kapitalizmin darboğazı olarak da bilinir. Toplumda bunalım doğuran bir süreçtir. Vietnam Savaşı ve Güney Amerika'da devam eden karışıklıklar Amerika'nın küresel bir güç olarak kendine yeni alanlar yaratma girişiminin ve iki kutuplu dünyada daha fazla alana hükmedebilme çabasının ürünüdür.

İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerika-SSCB arasındaki soğuk savaş döneminde iki büyük gücün sömürge çabaları ortak özellikler gösterir ve birbirinden bağımsız coğrafyalarda kendine yeten bloklar oluşturur. Ama devlet-kapitalizmine dayalı Sovyet

yönetimi karşısında küresel bir kapitalist ekonomi işleten ABD ciddi anlamda bir sermaye gücüne sahip olmuştur. Dünya üretiminin yaklaşık olarak %50'lik bir kısmını gerçekleştirmektedir (Faulkner, 2014: 328-329). 1948-1970 arası büyük bir ekonomik hareketlilik gerçekleşmiştir. Hem Amerika'da hem Avrupa'da işsizlik oranları tarihin en düşük oranlarına geriler. Faulkner, bu kalkınma sürecinde kapitalist mantığın komünist etkiyi zayıflatmak için izlediği politikayı şu saptamayla açıklar: “(...) toplumun uyumunu ve fikir birliğini vurgulayan toplum modelleri geliştirdiler; teknokratların yönetimi ve toplumsal mühendislik çağında artık anlamsızlaştığı gerekçesiyle 'ideolojinin sonu'nun geldiği ilan ediliyordu” (2014: 331). 'İdeolojilerin sonu' fikri kapsayıcı teorilere olan inancın azalmasına işaret etse de bir süre sonra anarşist bir yeni düzenin altyapısını oluşturacak bir kuşağın oluşmasını sağlayan da bir etkidir. Çünkü kapitalist ekonomi kendi bölgesinde büyüme ivmesinde doyunlaşmış ve artık yeni bir çıkışa/alana ihtiyaç duymaktadır. Amerika'da ayaklanmaları ve küreselleşen kapitalist sömürüye direniş düşüncesini en çok etkileyen olaylardan biri Vietnam Savaşı'dır. Amerika'nın İkinci Dünya Savaşı'nın tamamında kullanılandan fazla patlayıcı kullandığı bu savaş aynı zamanda komünist etkiye bir dur deme girişimidir (2014: 352). Pazar paylaşımında kapitalist darboğaza çözüm bulma düşüncesinin sonunda başlatılan bir dışa açılma savaşıdır bu.

Ama bu çıkış süreci bir başkaldırı hareketi ile karşılaşır. Ekonomik kalkınma gibi görünen şey farklı gruptan milyonlarca insanı şehirlere ve fabrikalara çekmiş hatta başka ülkelerin ekonomik düzenine dahil etmiştir. Şehirlerde bu kalabalıklar için gettolar oluşmaktadır. Üniversiteler bir azınlığın yeri olmaktan çıkmış yeni sanayi dalgasına nitelikli eleman yetiştirebilmek için toplumun tamamına yayılmıştır. Öğrenci sayısında ciddi bir patlama yaşanmaktadır. Kadın ve cinsiyet hakları konusundaki tartışmalar da dönemin önemli kimlik mücadeleleridir. Öğrenci ve işçilerin öncülüğünde gelişen hareketler tüm dünyada benzer bir dalga yaratmıştır. Bu özgürlük hareketleri 1970 sonrası işçi isyanını doğurur ve sistem temellerinden sarsılır. 1968 Mayıs'ında Paris'teki büyük eylem ve milyonlarca işçinin katıldığı genel grev devlet iktidarını sorgular hale gelmiştir. ABD'de genel politik yönelim farklıdır; işçiler Avrupa kadar merkezi bir rol oynamaz. Örgütlü emeğin zayıflığı yanında savaş, askerlik ve

ırkçılığın çok daha gündemdeki konular olması da bu sonucu doğurmuştur. Amerika'da 1965-1967 sürecinde kamuoyunda savaşla ilgili ciddi bir tedirginlik duyulmaktadır ve karşı çıkışlar artık yüksek sesle dile gelmeye başlar. 1967 yılında Vietnam direnişinde başlayan Tet saldırısı dünya genelinde bir hareketlilik ve üslup benzerliği doğurur. Büyük bir emperyal gücü deviren gerilla taktikleri ve gücü aynı zamanda Amerika'da da ciddi bir isyan dalgasına ateş verir. Sisteme bütünlüklü bir başkaldırı, 1968 olaylarının ortak noktası olarak görülür. Washington'da büyük çaplı eylemler düzenlenir. Pentagon binası önünde 'kötü ruhları defetme' ve 'binayı havaya kaldırma' girişimleri görülür. Bu ayaklanmalar sert bir karşılık görürler. Mayıs 1970'de Vietnam Savaşı'nın tırmandığı bir süreçte protestolar yükselir; şiddet, siyaset, karnaval ve erotik içerikli her şey yan yana gelir. Bir üniversite protestosunun bastırılması çabalarında 4 öğrenci öldürülür. Nixon'ın öğrencileri yatıştırma konuşmalarında “Defol Nixon! Adi Nixon” sesleri duyulur. Kamusal alanlarda içki, uyuşturucu, cinsellik ile yeni bir toplum yapılanmasının, Amerika'nın geleceğinin (siyasi, toplumsal, cinsel) provasının yapıldığına inanılmaktadır. Martin Luther King'in 1968'de bir suikaste kurban gitmesi özellikle siyahi Amerikalılarda bir öfke patlamasına neden olur. Zaten 1950'lerden itibaren bireysel özgürlükler konusunda ülkede bir hareketlilik sözkonusudur. 1955'te Rosa Parks'ın bir otobüste beyazlara ayrılan yere oturması ile başlayan dalga, sonrasında, ülkedeki gettolarda genel bir hareketlilik yaratmış ve 10 yıl sürecek Medeni Haklar Hareketi'ni doğurmuştur (Faulkner, 2014: 354-358; Schechner, 2015: 83-84).

1960'lar aynı zamanda Amerika'da ve dünyada yeni kimlik hareketlerinin de yoğun olarak yaşandığı bir dönemdir. Göçmenler, feministler, siyahiler, radikaller, eşcinseller, hippiler, entelektüeller, sanatçılar vb pek çok farklı grup bireysel haklar konusunda yüksek sesle düşüncelerini dile getirir (Nutku, 2002: 284). Kimlik politikalarının yükseldiği bir dönem başlar. Genel devrim başarısızlığı 'kimlik politikaları'nın yükselişini doğurmuştur. Artık kamusal olan parçalanmış ideoloji, din, toplumsal cinsiyet, cinsel yönelim, ırk, milliyet, etnisite vb şeklinde farklı kimliklerin isyan sesleri duyulur olmuştur (Thompson ve Schechner, 2010: 74).

Bu süreçte sol düşünce de kendi içinde yeni bir yönetime girmiştir. Disiplin ve

şiddete yönelimli erken dönem örneklerden liberal bir kopuş yaşanmıştır. Sivil itaatsizlikten sex el kitabına uzanan yeni bir politik tepki tarzı ortaya çıkmaktadır. Artık kişisel olan politik görülmektedir (Brecht, 2009: 66).

Batı'daki sosyalistler Rusya'yı anavatan olarak görmektedir, Doğu'daki Stalin ya da komünizm karşıtları ise Batı'nın demokrasisini övmekle meşguldürler. “Ancak bazı eylemciler, ne Batı 'demokrasisi'nin ne de Doğu 'Komünizmi'nin insanlığa gerçek bir alternatif sunduğunu anlamıştı. Bazıları daha radikal bir devrim anlayışını, (kara ve savaşa değil) insana göre ayarlanmış eşitlikçi bir toplum ve halk iktidarı anlayışını muhafaza ediyordu” (Faulkner, 2014: 329-330).

Bu süreçte Amerikan toplumunda başlayan hoşnutsuzluk sosyalist bir zemine basmadan politikleşir. Bu politikleşme farklı kimliklerin hak arayışları, savaş karşıtlığı, derin bir özgürlük ve anarşizm isteğinden beslenmektedir. Vietnam savaşından bir eylem biçimi olarak örnek alınan gerilla mücadelesi de pek çok anlamda toplumsal ve sanatsal hareketliliklere ilham kaynağı olur. Komünal özgürleşme düşünceleri cinselliğin, uyuşturucunun ya da ritüelistik veya karnavalesk olarak adlandırılabilir eylemlerin yoğun olarak görüldüğü bir ortam yaratmıştır.

Bu toplumsal ortamda neo-avangard denemelerle sanat da değişime uğramaya başlamıştır. Cinsel özgürlük düşüncesi ve kişisel olanın politikleşmesi toplumu olduğu kadar yeni avangard dalgada sanat üretimlerini de belirlemiştir. Ve bunun en net örnekleri de performans sanatında görülmüştür (Schechner, 2015: 22).

Andy Warhol'un pop art uygulamaları çevresinde gelişen ve kapitalist piyasa ile ironik bir ilişki içinde olan seri üretim sanatı ve fluxus, happening vb. denemelerin politika ile temas halinde olan protest eylem-gösterileri sanatın konvansiyonel ya da geleneksel yapılarına sert bir karşı çıkış olarak belirmeye başlamıştır.

Amerika'da, tiyatrodaki ana akım bu toplumsal ortamın uzağındadır. Psikolojik gerçekçilik oyuncunun olmazsa olmaz yöntemi olarak görülmektedir. Group Theatre kökenli Actor's Studio sinemanın da popüler gücü sayesinde önemli bir okul haline gelmiş Strasberg, Elia Kazan, Stella Adler, Stanislavski çıkışlı ama farklılıklar

barındırmasına rağmen temelde karakterin duygularının hissedilmesi ve karakterin inandırıcı bir şekilde yaşanması üzerine kurulu bir özdeşlik yapısını anlatmaktadırlar.

Chaikin dönemin Broadway yapımlarına sadece yer göstericileri, gişeyi ve tiyatronun çevresindeki hareketliliği görmek için gittiğini söyler. Bunların sahnede olanların yanında çok daha şimdiye ait şeyler olduğunu belirtir (Chaikin, 2001: 1). Living Theatre'ın önemli isimlerinden Julian Beck de benzer bir görüş ifade eder: “Çoğumuz bu akşam kapalı gişe oynayan tiyatrolarda ne olacağını zaten biliyoruz” (Beck, 1993: 354). Zaten 2.Dünya Savaşı sonrası TV ve sinema karşısında tiyatroya duyulan ilgi azalmaktadır. Broadway'in aynılanan mantığı karşısına önce off-broadway yapımları sonra da off-off-broadway yapımları çıkar. Bu süreç toplumsal yaşamdan kopan ve salt bir eğlenceye indirgenen sanatın piyasalaşması konusunda eleştiriler de barındırır: Julian Beck şöyle der: “Sanat çalınıyor, hadım ediliyor, yedeğe alınıyor, içi dolduruluyor ve güzelce ambalajlanıp çikolata olarak servis yapılıyor” (1993: 356).

Ama toplumsal hareketliliğin popüler dalgası ana akıma bile sıçramıştır. Hair ile dönemin karşı çıkış kültürü Broadway'e de girmiştir. Çıplaklık kadar isyanın da popülerleştiği bir dönemdir. Cinsel eylemler sahnede boy gösterir. Oyuncular Oh, Calcutta isimli müzikalde çıılçıplak sahnede yer alırlar. “(...) var olan davranış kalıplarını kaldırıp atmak” üzerine isyan ana akım tiyatroyu da sarmıştır (Brockett, 2000: 637).

Bu dönemde ‘oyuncu’ kimliği sanatçı özerkliği ve ayrıcalığı yanında star sistemi ile de çok yakından ilişkili haldedir. Örneğin Joseph Chaikin dönemin oyuncularının satış politikalarının, reklamın yani ticari amaçların bir parçası olmasını eleştirir (Chaikin, 2001: 10-11). Oyuncular beğenilme, takdir kazanma baskıları altında çalışmaktadırlar. Bir rol alan oyuncu o rolün ölçüsü ve şekli olma zorunluluğundadır. Yapma baskısı keşfetmeyi baskılamaktadır (2001: 56). Yani oynamak artık seyirciden kopuk bir 'yapma' edimidir. Sahnede bir gerçekliğin yaratılmasına verilen değer, oynayanın da oynama anının da bir eşit kutsanması sonucunu ve oyuncunun ayrıcalıklı konumunu doğurmaktadır. Oyuncu diğerlerinin yapamadığı ya da yapamayacağı bir şeyi icra etmektedir. Seyirci de bu 'özel icra'nın sunumunu almaya gitmektedir. Bu

genel olarak Amerikan kültüründe yer etmeye başlayan disipline edilmiş paket performansların oyuncu açısından da yerini tanımlar:

“Oyunculardan eğitilmiş ve yetenekli olmaları beklendiği için, oyuncu ile yeteneksiz seyircinin doğrudan etkileşime girmesi düşüncesinden rahatsızlık duyanlar var. Seyirci, genel olarak, bir gösterinin zamanında başlamasını ve bitmesini, aynı diğer Amerikan kültürü ürünlerinde olduğu gibi 'tüketilip' 'paketlenmesini' bekler” (Schechner, 2009: 25).

Bu dönemde toplumdışı oyuncu kimliği inşa eden Julian Beck’in Living Theatre’ı, Richard Schechner’in Performance Group’u ve Joseph Chaikin’ın Open Theatre’ı kendi yönlerini çizmişlerdir. Burjuva sanat algısının özerk ve yaşamdan kopuk yanına, sanatçının içine itildiği piyasa koşullarına ve oyuncunun rolle özdeşlik üzerinden gelişen psikolojik gerçekçi yaklaşımına karşı oldukları kadar Amerika’nın sürdürdüğü Vietnam Savaşı’na da karşıdılar. Yeni kimlik hareketlerinin sesi haline gelirler. Oyuncu kimliği eskisi gibi sadece tiyatro sanatı içerisinde yönetmen-yazar-seyirci düzlemindeki tartışmalardan ve 'sanatçı' üst başlığıyla tanımlanmaktan çok daha farklı misyonlar taşıyan bir şekilde tanımlanmaya başlanır. Bu dönüşümde Piscator-Brecht çizgisinden gelen politik tiyatronun olduğu kadar Artaud-Grotowski çizgisinden gelen ritüelistik bir performans mantığının da izleri görülebilir.

Toplumdışı oyuncu kimliğinin özelliklerini taşıyan üç ekibin de toplumdışı konumlanmayı tarihin önceki dönemlerinden farklı olarak tercih ettikleri görülmektedir. Bu dönemde toplumdışında konumlanmak politik bir duruşun sonucudur. Toplumdışı olduğu kadar ahlakdışı olmak da tercihtir. Bu tercih Schechner’in de ifade ettiği gibi sadece bir karşı çıkıştan değil aynı zamanda performansı gerçekleştiren öznenin de dönüşüm isteğinden, kendini yeniden yaratmak, değiştirmek konusundaki çabasından güç alır (Schechner, 2015: 14). Grotowski, Barba, Brook gibi deneyciler kendilerini eski modernist avangard geleneğin bir uzantısı olarak görürler. Living Theatre gibi gruplar ise bizzat geçmişin devrimci reddiyesi ile ilgilidirler (Kershaw, 2015: 75). Bu başlık altında birbirleri ile yoğun bir etkileşime giren üç ekipte bu reddiyeinin yarattığı oyuncu kimlikleri incelenmiştir.

2.3.1. Living Theatre ve Yeni ‘Toplumdışı Oyuncu’ Kimliği: Toplumsal Tabuları Yıkan Yeni Şamanlar

Living Theatre, anarşist bir toplum modelinin savunucusu olan, seyirciyi uyarma ve aynı zamanda bir şaman gibi performansı gerçekleştirme görevi olan yeni bir toplumdışı oyuncu kimliği inşa etmeye çalışmıştır. Bu inşa çabası bütünlüklü bir kimlik oluşturma amacı gütmemektedir. Daha çok mevcut oyuncu kimliklerini imha etmeye çalışmak ve yerleşik oyunculuk tabularını yıkmak üzerine kuruludur. Nutku’nun aktardığı gibi “Bizim varlığımız mesajımızdır” (Akt. Nutku, 2002: 293) olarak ifade ettikleri mevcudiyet ve mesel ilişkisi oyuncuyu saran kapsayıcı yapıların yok sayıldığını gösterir.

Living Theatre kuruluş sürecinin başından itibaren oyuncu kimliğinin burjuva dünyasında konumlandırıldığı ‘özel’ yere ve yerleşik oyunculuk biçimlerine karşı çıkan alternatif fikirler üretmiştir. Büyük salonlarda, seyirciden kopuk bir şekilde üretilen bir oyundan hep uzak durmuşlardır. Temel amaçları mevcut ekonomik sistemden mümkün olduğunca kurtularak üretim yapmaktır. Örneğin 1948 yılında bir No oyunu oynamak için duyuru yapmışlar ama yasaklanmışlardır. Sonra evde gerçekleştirdikleri gösterilerle ve bilet satmadan sadece gösteri sonunda katılımcılardan topladıkları paralarla gelir elde etmiş ve bir tiyatroya yerleşme olanağı bulmuşlardır (Nutku, 2002: 290-292). Kurulustan itibaren protest bir yapıda hareket eden Living Theatre’da sonuçlar sokağa ve değişime işaret etmeye başlar. Gösterilerde oyuncu seyirciyi eyleme, oyuna katılmaya, sonunda da sokağa davet eder. Amaç gösterinin bir eyleme dönüşmesi ve katılımın bir toplumsal devrim ruhu yaratmasıdır.

Dönemin savaş karşıtı ve isyanla yüklü gençliği bir yandan da var olan herşeyin iptali ve imhası üzerine kurulu bir düşünceye sahiptir. Sadece ekonomik ve toplumsal yapı değil, yerleşik ahlaki ve kültürel değerler de hedeftedir. Bu anlamda gelişmekte olan neo-avangard kuşağın da bir parçasıdır. Innes bütün avangard tiyatronun temelinde “çağdaş uygarlığın ve mevcut toplumsal yapıların uzlaşmazlıkla yadsınması yatar” demektedir (Innes, 2004: 245). ‘Uzlaşmazlık’ kavramı Living Theatre için de önemlidir. Yeni bir toplumun yaratımı için kişi önce kendisi üzerinde böyle bir

uzlaşmazlıkla yola çıkacak ve sonra da seyirciden başlayarak topluma doğru açılacaktır. Bu noktada Living Theatre'ın yönelimi ajit-prop politik gösterilerden farklıdır. Politik temelli bir isyan dalgasına bağlı olmasına rağmen bireyselle dönük yanları oyuncu kimliğine bakışlarına ve performanslarına yön verir. “Edilgen ve anarşist anlayıştan, ruhsal devrim'e gelen Julian Beck, sosyal, ekonomik ve toplumsal devrimin ancak insanın kendi kendini özgürleştirilmesi ve gerçekleştirmesi ile mümkün olabileceğini savunmuştur” (Çelenk, 1992: 37).

Bu anlamda döneme ve Living Theatre'ın düşüncelerine Grotowski'nin yeni kutsal insan arayışı merkezli çalışmalarının çok yoğun bir etki yapmış olduğu görülür. Ama onun çalışmasından farkı Amerikan toplumu insanının kendine özgü karakterinden kaynaklanmaktadır. Bireyselliğin burjuva düşüncesi ve kapitalist sistemde ön planda tutulması, toplumda özgürlük düşüncesinin bireyden başlamasından güç alır. Ama bu bireysellik salt bir kendine dönüklük değildir. Kendinden başlayarak dışa, topluluğa, topluma doğru açılmayı hedefler. Yani dönemi için yenilikçi, sıradışı bir politik eylem tarzıdır.

Bu eylem tarzı tiyatronun da bütün araçları ile kullanıldığı bir yapıdadır. Living Theatre oyuncusuna bakıldığında toplum dışı kalmayı tercih eden ama bunun yanında tarih öncesinin kutsal kimliğini hatırlatan bir yönelişe sahip olduğu görülür. Living Theatre'ın politik hedefleri 'kehanette bulunmak' olarak ifade edilir. Oyun 'bir tören gösterimi'dir ve hedef 'mutlak bir komünyon'dur. Oyuncuya 'rahip' ya da 'şaman' denir (Innes, 2004: 244). Oyuncunun iki görevi vardır. Biri oynamak diğeri seyirciye uyarıcılar göndermektir. Yani şamanlar gibi bir yandan performansın başkışisi iken diğeri yandan temsilin yöneticisidirler (Schechner, 2003: 48). 1960'larda Julian Beck de deneysel tiyatronun 'peygamberi'i olarak görülmektedir (Çalışlar, 1993: 353). Bu açıdan bakıldığında kendine özgü bir kutsal anlayışı geliştirdiği görülen Living Theatre bu kutsala ulaşma yolunda Grotowski'nin kutsal oyuncusu kadar kendi içine kapalı bir performans gerçekleştirmez. Hem içinde yer aldığı hareketli politik toplumsal ortam hem de performans anındaki protest tercihleri ile toplum dışı ile kutsalın o tarihi yaklaşmasında toplum dışına daha yakın görünmektedirler. Bu anlamda politik

duruşları yerleşik düşüncelere ve tabulara saldırı olarak kendini göstermektedir. İdeolojik perspektifleri net olmadığı için eleştirilen Living Theatre'ın politik tutumunu Innes şöyle yorumlar ve eleştirilere katılmaz:

“Bireysel ruhsal değişimin, daha önemli dışsal politik değişimlerin önkoşulu olduğunu varsayıyorlardı ve toplumsal bir meseleyle o alanın terimleriyle mücadele etmek ancak o meselenin belirtileri olan kurumsallaşmış şiddet ve baskı döngüsüne katılmak anlamına gelecekti. Bu anlamda amaçları duygusal canlanma sağlayacak, tabulara ve toplumsal olan tarafından belirlenmiş düşünce dizgelerine meydan okuyacak imgeler yaratmaktı” (Innes, 2004: 245-246).

Innes, Living Theatre'in anarşist politikasının bilinçaltı ya da mitoloji ile bağlantılı olarak ifade edildiğini söyler (Innes, 2004: 245). Politikanın geleneksel alanına girmeden değişimi insandan ve onun yaşam şeklini belirlemesinden alan bir politik tutum Living Theatre'ı Çalışlar'ın da vurguladığı gibi anarşist-pasifist bir konumda tutar (Çalışlar, 1993: 353). Politik eylem tarzı anarşist-pasifist olsa da Innes'in de tespit ettiği gibi performans anında oldukça şiddetli ve yoğun bir tutum izlenmektedir:

“Başka bir düzeyde ele alındığında, oyuncular sundukları duygularla, 'flashout' denen 'aşkın enerji ve dönüşüm durumları'nda, kendi kendine hipnoz biçimini kullanarak gerçekten bir şey yaşıntılıyorlardı. Normal duygular, fiziksel gerilim yardımıyla, izleyicinin düşmanlığını kazanmaya çalışarak ve komünal ritimler ve tekrarlanan hareketlerle duygusal yoğunluk düzeyine çıkarılabiliyordu” (Innes, 2004: 250).

Bu yoğun duyguları yaratmak ve trans durumuna ulaşmak için yani ‘esinlenme’ yakalayabilmek için uyuşturucu kullanımı denenmektedir (Innes, 2004: 250). Saldırganlık ve müstehcenlik ana unsurlardır. Living Theatre için provokatif gösteriler yapmak ve sokağa işaret etmek dönemin ruhsuz ve duyarsız Amerikan toplumunu harekete geçirebilmek için seçtikleri bir yol anlamına gelmektedir (Nutku, 2002: 292). Bu anlamda cinsel ve bedensel tabulara saldırmaktadırlar. Örneğin sorunların 'evrensel bir cinsel ilişki' ile çözüleceğini söylerler (Innes, 2004: 245).

Living Theatre'in 1968 yılında sergilediği Paradise Now topluluğun oyuncu kimliğini inşa etme şeklinin performansla yansımalarının da net şekilde örneklerinin

görülebileceği bir gösteridir. Schechner, Paradise Now'un bir gösterinin ritüele dönüşmesi girişimi olduğunu söyler. Ama amaç dinsel değil politiktir. Oyuncular herhangi bir yanılama yaratma çabasına girmeden seyirciye doğrudan yönelmişler ve sahneye davet etmişlerdir. Bir drama çatısı veya bir olay akışı sunmadan onları kızdırmak ve sonra aydınlatmak üzerine kurulu bir provokasyon hazırlığı yapmışlardır. Bu ilk aşamada gösteriyi terk edenler olmuştur. Sonra kalanları sokaklara davet etmişler ve artık gösteri çoğunlukla da sonu polisle karşı karşıya gelmeye kadar varan bir eyleme dönüşmüştür. Ve bu gösteri eylemin sonunda bazı katılımcılar saatlerce bazıları günlerce bazıları daha uzun sürelerle Living Theatre'a katılmışlardır (Schechner, 2003: 161). Brockett, Paradise Now'un seyirci ile kurduğu ilişkiyi, saldırgan tavrı ve yüzleşme çabasını şöyle özetler: “Tam anlamıyla tahrik edici, politik bir toplantı havası vardı” (Brockett, 2000: 638). Ama bu politik hal konvansiyonel bir politik tiyatro yapısında değildir, daha çok tüm gelenekleri yıkan bir törensizlik barındırmaktadır. Oyuncunun bir tören havasında gerçekleştirdiği performans herhangi bir yanılama amacı gütmemekte ve Euripides'in Bakkhalar'ından yola çıkılarak kurulan Dionizyak yan kurgusal bir gerçekliğe işaret etme niyeti taşımamaktadır. Yani oyuncu bir 'şimdi'nin içerisinde kendisini ortaya koyarak bir tören ruhu ile seyirciyi de bir anlamda etkiye alarak, kıskırtarak, mevcut alışkanlıkların, seyir kültürünün dışına çıkarmaya çalışmaktadır.

Bu özellikleri ile önceden tamamlanmış bir yapıya hizmet etmemektedir. Gösterimin inşa edilmiş biçimi kapalı bir kurgu olmadığı için içerdiği sekiz bölüm zaman limiti olmadan icra edilmektedir. Kimi zaman oyunun altı saat veya daha fazla sürdüğü olmuştur. Schechner bu oyuna 'süreç gösterimi' der. Bu süreç düzeltilemez ve değiştirilemez bir çatıdadır (Schechner, 2003: 48-49). Yani her gösterim bir kez yaşanacak bir tören, bir deneyim anıdır. Artık oynanacak kapalı devre bir oyun, kurgusal düzlem yoktur. Tiyatro tarihinin en önemli figürlerinden 'karakter' oyuncu için devre dışı kalmıştır. Artık kendinin ifşası söz konusudur.

Living Theatre'da oyuncu, Grotowski'nin tespiti ile Amerikan toplumunda gördüğü dış maske, personayı kırmak için önce kendinde bir yıkım başlatmaya

çalışmaktadır. Geleneksel oyuncu algısından da kültürel bağlarından da kopmakta ve özgür bir şekilde sahneye çıplak bir varoluş olarak çıkmaktadır. Müstehcenlik, kışkırtma, saldırganlık bir yandan seyirciyi tahrik amacı güderken diğer yandan da bir arınma hedefler.

Oyuncu bedenleri ile oluşturulan yapılar karakterizasyonun da dekorun da yerini almıştır (Innes, 2004: 244). Beden, herhangi bir ahlaki yapının hizmetinde olmadığı için kendini rahatlıkla açığa vurabilir. Bedenin hazları da hem tahrik edici bir öge olarak hem de özgürlüğün bir dışavurumu olarak sahnede yaşanır. Seyircileri teşvik edici bir yaklaşım vardır. Bu ritüelistik özgürlüktür. Beden gibi ses de dışavurumcu kullanılır. Beden ve ses ile gerekli sahne efektleri yaratılır. Aynı zamanda oyuncunun bir karakter yanılsaması yaratmak gibi bir amacı olmadığı için roller değiştirilir ya da sahnede görünür şekilde beklenir. Oyuncu genel olarak bir sanatsal estetiğin hizmetkârı ya da aracısı olmadığı için oyunculuk üslubu konusunda tutarlılık anlayışı yoktur. “Bazı temsillerde oyuncular, sisteme dayalı oyunculuktan çok grup terapisti ve animatör gibi görev yapmışlardır” (Nutku, 2002: 294). İletişim için konuşmanın ötesinde göstergeler aranır (Innes, 2004: 244-245). Gösteri oyuncuların denemelerine dayanır. Modern dönem boyunca oyuncu kimliği için en önemli öğelerden olan eğitim almış olma, profesyonellik ya da meslek olarak oyunculuk gibi kimlik özellikleri önemsizleşmiştir. Özel bir oyunculuk eğitimi gerekli görülmez. Oyuncular arasında yoga ve psiko-fiziksel alıştırımlar yapanlar vardır. Ama “önemli olan kişinin kendi kaynaklarından hareket ederek özgür bir biçimde yaratabilmesi”dir (Nutku, 2002: 294). Karakter ve dramatik kurgusal bir yapı ortadan kalktığı için inanılacak kurgusal bir gerçeklik de yoktur. Tek gerçek şimdinin varlığıdır. Oyunculardan biri şöyle der: “Oyunculuk, yalancılıktan inanmak değil, o anın özelliğini yaşamaktır” (2002: 294). Yani kurgusal bir gerçeklik ya da ‘rol’ için geliştirilecek enstrüman olarak oyuncu bedeni yerine toplumsal yaşamın tabularından kurtulmak için geliştirilecek insan bedeni ve özgürlüğü ön plandadır.

Innes'e göre aksiyon “aşırı duygusal durumların tekrara dayalı anlatımı”na indirgenir, konuşmalar da basit bir seviyede kalır. Bu nedenle eleştirmenler Living Theatre oyuncularını oyuncu olmamakla, yeteneksizlikle ve kendilerini eğlendiren bir

topluluk olmakla suçlamışlardır. Innes ise bu durumu sürece, öze yapılan vurgu nedeniyle anarşist ideolojinin mantığına uygun hatta zorunlu görür (2004: 249). Living Theatre oyuncusunun yaptığı “Oynamayı temsil etmeye karşı Oynama Durumunda Olma... olasılık ile özgür tiyatro arasında bir şey”dir (Akt. Innes, 2004: 249-250).

Dönemin profesyonizm ve piyasa çıkmazına sıkışmış, estetik kategoriler içinde hapsolmuş oyuncusu artık işlevsizdir.

“Biz ekonomik, politik ve artistik alanların tümüyle bu işe başladığımızdan beri ilgiliz.(...) Sanatın değişmesi ve değiştirmesi gerekli olduğu an insan yaşamı, kendi başına sanat oluyor.(...) Böylece her insan sanatçı durumuna giriyor, herkes oyuncu oluyor ve bu büyük dramdaki rolünün bilincine varıyor. Bütün dünyayı böyle bir tiyatronun kapsamı içine almalıyız” (Akt. Nutku, 2002: 294).

İdeal tiyatro onlara göre “yarı düş, yarı tören yoğun bir deneyim içinde izleyicilerin kendilerini anlamaya ilişkin bir bakış açısı geliştirebilecekleri, bilincin öncesine, bilinçdışına geçebilecekleri bir yer”dir. Yani gösteri “bir hareketin taklidi değil ta kendisi”dir (Akt. Innes, 2004: 244). Örneğin oyuncular parmaklarını delerek kanatır, izleyiciden de aynısını yapmasını ister. Kankardeşliği ile yaratılan mistik birlik sonrasında yönelinecek toplumsal eylem için ortaklık arayışı olarak değerlendirilir (Innes, 2004: 257). Oyuncunun işi komünal bir birleşmenin bedensel ve ruhsal olarak sahnede örgütlenmesi ve seyirci ile bir birlikteliğin kardeşliğinin kurulmasıdır.

Bu anlamda oyuncunun bağlanacağı sanatsal ya da sahnesel zorunluluklar ortadan kalkmış gibi görünür. Disiplin ile eğlence arasındaki denge de karmaşıklaşmıştır. Ama Living Theatre'da The Brig oyunu için yapılan ön çalışma bu anlamda dikkat çekicidir. Oyuncular kendilerini cezaevi kuralları gibi 'prova disiplin kuralları' yaratarak gönüllü olarak bir iletişim biçimine geçer. Mahkumlar sürekli kostümleri giyer, gardiyanlar onlara bağırır. “(...) gerçek bir düşmanlık, gaddarlık ve yalıtma atmosferi” yaratılmaya çalışılmıştır (Innes, 2004: 248). Başka ve kurgusal bir gerçekliğe hazırlık ya da işaret etme amacı güdülmez. Amaç sembolik bir baskılamanın şimdisini deneyimlemektir.

Performans koral ile bireysel olanın bir iç içeliğine dayanır. Hippi yaşamının

komünal ve bireyseli içerişi gibi kendiliğin özgürce ifade edildiği kolektif üretimler dikkat çeker.

1968 hareketlerinin zirvesinden sonra ve beklenen devrim gerçekleşmedikçe Living Theatre'da tutum değişimi, daha politik bir sahnelemeye kayış başlar. Paradise Now üslubundan kopulur (Nutku, 2002: 293). Ocak 1970 tarihli Living Theatre Eylem Bildirisi yeni yönelimi açığa vurur: “Tiyatroları terk edin... Eylem yaratacak koşulları yaratın... Sanat bariyerini yıkın” (Innes, 2004: 257).

2.3.2. Performance Group ve Richard Schechner'in ‘Marjinal Rahipler’inden ‘Gerilla Oyuncu’ Kimliğine Toplum dışılığı İnşası

1960 sonrası sanatın ve sanatçının 'market' koşullarına uyarlanmaya başlaması, bireyciliğin artması ve egemen kültürün tektipleşme tehditi Schechner'i de alternatif bir oyuncu kimliği inşa etmeye yönlendirmiştir. Living Theatre'nın yönelişi gibi Performance Group da toplumsal ortama paralel şekilde gittikçe politik ve eylemliliğe dönük bir değişim geçirir. Çevresel Tiyatro gösterileri ile başlayan çalışmalarda ‘oyuncu’ Living Theatre'nın ilk dönemi ile oldukça paralel bir yapıdadır. Bu aşamadan Gerilla Tiyatrosu'na uzanan süreçte oyuncu kimliğinde de bir dönüşüm yaşanmıştır. İlk dönem daha fazla komünal ve ritüelistik bir alternatif yaşama dönük bir kimlikken ikinci dönem daha fazla bir eylemci ya da gerilla oyuncu kimliği inşa etmeye yöneliktir.

Schechner, Çevresel Tiyatro araştırmaları yaptığı ilk döneminde metalaşmış sanat üzerine eleştiriler yöneltmiştir. 1969'da yazdığı **Public Domain** eserinde şu düşünceler yer alır: “Sanatın orjinal ve uygun biçimi komünal, toplumsal anlamda yapıcı ve aşkın ya da esriktir; ancak bireyselleştirilmiş, ticarileştirilmiştir, yeteneklerini -işçiler gibi- parça başı ya da saatlik ücret karşılığında satan sanatçılar tarafından icra edilmektedir” (Akt. Carlson, 2008: 490). Kolektiflik/topluca esime hali Protestan-kapitalist etikle yetiştirilmiş bireyselliğe inanan bir dünyada kaybedilmiştir. Ama kolektif olandan bu kopuş tiyatro için zararlıdır. Schechner tiyatronun geçmiş dönemlerde toplumsal bir anlatım biçimi olduğuna vurgu yapar (Schechner, 1993: 366).

Schechner yoğun politik ortamda modern dönemin sanatçı oyuncu kimliğinin neredeyse tüm özelliklerinin dışlandığı bir oyuncu kimliği inşa etmek istemektedir.

Schechner modern dönemde ortaya çıkan ve doğruluğuna kesin olarak inanılan oyunculuk biçimlerini ortodoks oyuncuk olarak ifade eder. Ve bu oyunculuğun hedefinin ve Stanislavski sisteminin temelinin 'rol'ün gerçekten yaşanması üzerine kurulu olduğunu söyler (Schechner, 2003: 46). Schechner'e göre Avrupa-Amerika tiyatrosundaki (Stanislavski ve sonrası) prova ve çalışma sonucunda ulaşılan 'mış gibi' yaklaşımı performans davranışını performe edene bağımlı kılar (Schechner, 1985: 118). Oyuncu ve performansı arasındaki bu bağ oyuncunun toplumsal sistemden kopuk bir mistiklik kazanmasını sağlayan unsurlardan biridir. Onu bütünlüklü toplumsal yapısından ve kökeninden koparır.

Schechner özellikle ilk döneminde oyuncunun özel bir yeteneğe sahip olması düşüncesinden uzak durmuştur. Schechner'in bu süreçte yeteneği burjuva sanat anlayışına ait bir kavram olarak algıladığını düşünmek mümkündür. Çünkü sanat özel bir alan değil herkesin fikrinin ifade edilebileceği kolektif bir platform olarak görülür. Bu anlamda “(...) oyuncular sokaktaki adamdan uzaklaştıracak profesyonel oyunculuk tekniklerinden kasıtlı olarak” uzak durulmaktadır (Innes, 2004: 236).

Schechner'in profesyonizm kısılcısından kaçan oyuncusu seyirci ile Çevresel Tiyatro'nun yeni mimari tasarımında buluşur. Bu tasarımın eski, seyirciyi pasifize eden ve katılımını imkansızlaştıran ideolojik tasarımın karşıtı olduğu düşünülür (Dalyanoğlu, 2009: 19-22). Oyuncu özel yeteneği veya karizması ile seyirciden uzak bir sanatçı değil seyirci-katılımcı ile aynı alanı paylaşan ve gerektiğinde onlarla beraber oynayabilen biridir. Gösterimin odak noktası değildir. Çevresel sahne tasarımının çoklu perspektifinde oyuncu-seyirci ilişkisi kadar zaman ve alan da belirleyici öğeler haline gelmiştir (Schechner, 2003: 62). Oyuncu performansın en önemli parçası değil, genel bütünlüğün yapı taşlarından biridir (Schechner, 1994: xi). Hatta ilk döneminde Schechner 'oyuncu neden prodüksiyonun diğer unsurlarından daha önemli olsun ki?' diye sorar (Dalyanoğlu, 2009: 19-20). Schechner'in oyuncu kimliği ayrıcalıklı bir statüye sahip değildir. Seyircinin katılımı sağlandığı anda sahne artık beraber üretimin

mekanı haline gelir. Oyuncunun 'rol'ü bu yapının kurulmasıdır.

Schechner bu biçim bir oyun tarzının sahip olduğu pek çok handikap olduğundan bahseder ve hatta Living Theatre'ın Paradise Now gösterimini örnek vererek karmaşa olasılığına dikkat çeker. Ama aslolarak amaç Amerikan tiyatrosunda seyirciyi pasif konuma getiren yanılsamacı biçime karşı, katılıma ve bu yolla da değişime teşvik eden bir anlayışı inşa edebilmektir. Oyuncu bu süreçte tüm kontrol kendisinde olmayan ve kolektife çağrı yapan bir kişidir. Diğer yandan oyuncu pasif bir kukla ya da gösterimin genel yapısında önemsizleştirilmiş bir unsur da değildir. Oyuncu provalar süresince ana çatısı belirlenmiş gösterimin bir yandan performe edeni bir yandan seyirci ile kurulacak ilişkide müzakere edenidir. 'Skor' yani oyuncunun performansının ana çatısı önceden belirlenmiştir ama hiçbirisi sabit ve değişmez değildir, doğaçlamaya açık alanları vardır. Oyuncunun da ne olacağını ya da nasıl sonuçlanacağını bilmediği anlar seyircinin oyunun pasif izleyeni olmaktan çıkarılması amacıyla ayrılmıştır. Etkinliğin içine yerleştirilmiş boş alanlar vardır. Oyuncu seyirciye oyunun içinden bir seçenek sunar ya da bir talepte bulunur. Talep gerçekleşene kadar oyun devam etmeyebilir. Oyuncu bu durumda gösterimin devamını sağlayacak sorumlu görevli değildir. Bir toplumsal uzlaşma arayışında bir çeşit müzakereci gibidir. Ama gösterinin, yazarın, yönetmenin ya da kurumsal çatının bir sorumlusu ya da görevlisi/hizmetkarı da değildir. Performansın bütünlüğü tarafından yutulmazlar, onu taşıyan kişilerdir (Dalyanoğlu, 2009: 22; Schechner, 2009: 25-39).

Oyuncu sahnede tüm bireyselliği ile varolurken aslında tüm ekip ve seyircinin komünal bir birlik duygusuna ulaşması amacı güdölmektedir. Bu anlamda Schechner'in ortodoks tiyatro diye ifade ettiği kalıplaşmış ilkeler yıkılmıştır. Popüler tiyatro anlayışlarının başrol üzerine kurulu sistemi tamamen terk edilmiştir. Diğer yandan koroya dahil olan oyuncu da kalabalık içerisinde eritilmemiştir. Dinsel bir eylem olarak değil politik bir eylem olarak ritüel oyuncunun toplulukla, topluluğun da seyirciyle bağını kurarak toplumsal düzene yeni bir alternatif önerme amacı güder:.

“Konvansiyonel bir oyunun (profesyonellerin, birbirinden ayrılmış pasif bireyler toplamına sundukları bir hareket) karşısı olacak biçimde, ritüel, bir topluluğun bütün üyelerinin aktif olarak katıldığı sembolik düzeyde, ya da

gerçekten grubun kimliğini ve statüsünü, katılım düzeyine bağlı olarak değiştiren bir hareket olarak tanımlanmaktadır. Sadece ritüel değil, bir topluluğun varlığı bile modern toplumla bağdaşmaz; avant-garde'in tipik karşılaştırmalarında kullanıldığı gibi; izleyicileri katılmaya ikna etmek, onları topluluğa dönüştürerek gösterimi bir ritüele dönüştürmek anlamına gelmektedir. Katılım, bu anlamda, kendini temsil eden politik bir eylem olarak değerlendirilir ve bu anlamda toplumsal düzende radikal değişiklikler yaratmayı başarabilir” (Innes, 2004: 234-235).

Oyuncu sahnesel gerçekliğe kendini koşulsuzca teslim etmemiştir. 'Rol' gerçekliği güncel olanla, şimdinin gerçekliği ile sürekli işgal edilir haldedir. Performansın temeli oyunun kurgusal düzleminin yanılmasıyla değil arketipik anlamlarının yaşantılanmasındadır. Bu anlamıyla rol ve oyuncu ayrımı Brechtien bir akılcılık taşımaz. Sahnede seyircinin de dahil olmasının istendiği anlar 'şimdide' bir komünal yapının, ritüelistik bir anın birliğinin yakalanması çabasını ifade eder. Bu yanı ile oyuncu sadece müzakereci değil aynı zamanda ritüeli yaşantılayan kişidir. Örneğin Performance Group'un en önemli oyunlarından Dionysos 69'da Dionysos'u oynayan oyuncu kurgusal karakterine yaklaşımını şöyle ifade eder: “Ben kendi hastalığımı, içimi kemiren, akışı durduran kendi hastalığımı oynuyorum... Dionysos bir oyun değil benim için. Dionysos'ta rol yapmıyorum. Dionysos benim ritüelim” (Akt. Innes, 2004: 242).

Fakat kurgudan gerçek yaşama atılmış bu net bağlantı, ritüelin yaşantılanması çalışması tıpkı seyirci ile birlik olma düşüncesi gibi kimi sonuçları da beraberinde getirmiştir. Dionysos oyunu sürecinde oyuncuların neredeyse yarısı psikanaliz görmektedir. Kişisel nevroz ve öfkelerin yüzeye çıkarılması için haftada iki kez grup terapisi gerçekleştirilmektedir (Innes, 2004: 242). Ama bu olumsuz bir durum olarak değerlendirilmez. Yeni marjinal rahipler için bu dışavurumlar çağdaş dünyadan arınmanın yeni yollarıdır. Fakat bu durum dönemin Amerikan yaşantısının ve bireysellik algısının kapsayıcı bir politik düşünceden yoksunluğu nedeniyle narsist bir eyleme dönüşmesini engelleyememiştir.

“İdealleri, topluluğu tabu, düşmanlık ve korku olarak ortaya çıkan 'hastalık'lardan kurtaracak şamanistik bir gösteriyi yeniden yaratmaktı. Ama ulaşılan sonuç, (Grotowski'nin kendisinin de, Amerikan topluluklarının disiplin eksikliğini eleştirerek, belirttiği gibi) genellikle kendi isteklerine düşkün ve kendini anlatan klişelere dönüşme eğilimi taşıyordu. İstenilen şamanistik 'trans

ve delilik' durumuna, ancak oyuncuların rolleriyle tamamen özdeşleşmesi durumunda ulaşabiliyordu ama sonuçta ortaya çıkan şey hem naifti, hem de Schechner'in de fark ettiği gibi narsistti” (Innes, 2004: 242-243).

Beden artık karaktere teslim edilmiş bir enstrüman değildir. Living Theatre'in tercihleri gibi toplumsal ve ahlaki kalıpları, tabuları yıkmanın ana aracıdır. Bu anlamda yazılı bir metne dayanmayan gösterimde merkez bedendir. Schechner şöyle bir saptama yapar: “Tiyatronun asıl alanı, metinden, her oyuncunun karnıyla, genital organları arasında bir yere kaymıştır.” Schechner aynı zamanda dönemini de tanımlayan bu sözleri olumlu anlamda kullanır ama Innes bu sözlerin altındaki ironik gerçeğe dikkati çeker (Innes, 2004: 243). Çıplaklık, 'beden'in örtülüş şeklinin politikliğine bir isyan bir başkaldırı olarak görülür (Innes, 2004: 235). Beden kamufle edilmiştir. Onu açığa çıkarmak ve onun isteklerine/arzularına göre davranmak gerekir. Yani “(...) temel coşkuları özgürleştiren bedensel bir aşk tiyatrosu oluşturmak” üzere gösteriler planlanır (Brecht, 2009: 50). Gerçekten de bedene ve cinselliğe vurgu o derece artmıştır ki, bu, iki farklı sonuç doğurur:

Bir yandan seyircilerin içinden birini seçmek ve sevişme teklif etmek gibi eylemler (Brecht, 2009: 49) oyunların burjuva ahlak düzenini sarsma isteğini yansıttığı gibi bireyin özgürleşmesi üzerine, arzuların dışavurumu üzerine de bir anlam taşır. Bu anlamı Dionysos 69 oyununu izleyen Stefan Brecht şu şekilde yorumlar: “Bize bireyleşmenin insanlığın parçası olduğu, insanlığın ise kendi kendini yaratan sancılı bedenler bütünü olduğu gösteriliyor. Sanki şu mesaj veriliyor: Kendi içimizde ya da başkalarıyla beraberken bu kökeni, gerçek kimliğimizi inkar etmeyelim -bedenin bedenden doğduğunu, spermi, orgazmı, rahim kasılmasını...” (2009: 48). Yani Dionysos 69, Fischer-Lichte'nin de belirttiği gibi seyirciyi dansa, ölüm ve doğum ritüellerine davet eden, çıplak oynanan ve sonunda da seyirciyi sokaklara davet edip, seyirci-oyuncu ayrımını tamamen sonlandırarak eylemcilere dönüştüren bir gösteridir (2016: 67). Bu anlamda sevişmeye davet 'bir olmaya' davet gibi de okunabilir. Oyuncu kurgusal bir beden olarak sahnede var olmadığı için seyirciyle bir fark da gözetilmez.

Diğer yandan sahnesel dokunulmazlığın alanı oyuncunun daveti ile kırıldığı anda, 'oyuncu'nun sahip olduğu özgürlük alanında seyirci de hareket etmeye başlar.

Örneğin sevişmeye davetler sonrası seyircilerden katılımlar olmuş ve bunun üzerine kurgu-gerçek arasındaki denge tanımlanamaz olmuştur. Özellikle kadın oyuncuların istismar edilmesi ve taciz durumu tartışma konusu olmaya başlar. Ayrıca başka bir gösterimde Panteus'u oynayan oyuncu seyirci tarafından kaçırılmış ve kaçırılırken yaralanmıştır (Fischer-Lichte, 2016: 68). Beden performansta bir özgürleşme düşüncesi ile seyirciyle dolaysız bir araya getirilmek istenmiş ama bu durum oyuncunun şiddet görmesine yol açmıştır. Bedenin komünal bir birlik duygusuna açıklığı, cinselliğe çağrı topluluk açısından önemlidir. Ama oyuncu için bu düşüncenin yerleşik olmadığı bir toplumda sahnede kendini teşhir eden oyuncu için tahmin edilemez riskler barındırmaktadır. “Törensileştirilmiş deneyim, güçlü bir toplum sisteminin yerleşmiş denetimi olmaksızın yıkıcı bir çılgınlığa yükselebilir” (Schechner, 1993: 368).

Artık edebi bir yapıta hizmet edilmemektedir ve herhangi bir sahnesel unsur - buna seyirci de dahil- kutsal ya da velinimet değildir. Bu nedenle seyirciye dönük Alfred Jarry'yi bile kışkırtacak bir saldırı ve tahrik görülür. Stefan Brecht, seyirciye yönelik sözlü ve cinsel meydan okumaları ve tahrik edici konuşmaları yanında Dionysos 69 oyuncularının kendi kapalı devre çalışma biçimlerinde de şiddet, argo, sınırları zorlama ve incitici olacak derecede bir kişisellik görüldüğünü söylemiştir (Brecht, 2009: 48,58).

Bu anlamıyla disiplinsiz gibi görünen durum aslında bir disiplinin yeni dilini bulmaya yöneliktir. Tiyatronun sadece bir seyirlik oluşunu ve kapalı gerçekliğini bertaraf eden ve seyirciyi aktif katılımcıya dönüştürmek için zorunlu bir seçenek yaratan bu durum gösteri disiplini tabusunu da parçalar. Ama bu etkiyi sağlayabilmek oyuncu için bir handikap barındırır. Bu bir ustalık ya da profesyonellik gerektirmektedir. Schechner geriye dönüp çalışmalarını değerlendirdiğinde toplulukta oyunculuk yetenekleri konusunda kısıtlı kişiler olduğunu, böyle olunca da vurgunun ustalıktan, yetenekten çok topluluğun alternatif yaşam tarzına, kendini ifade etmesine doğru kaydığını söylemiştir (Akt. Innes, 2004: 236). Ama tiyatroya ya da oyuncuya ait bir yetenekten değil her tür performans ediminin sahip olması gereken bir yinelenen, yeniden yapılandırılan davranış halinin varlığından söz ettiği için Schechner hiçbir

döneminde 'oyuncu'yu klasik burjuva tiyatrosundaki kadar ön plana çıkarmamıştır.

Oyuncunun her anlamda sahnesel yanılsamadan kaçınması ve seyirci ile birlik duygusunun devamı için sahne arkasının bilinmezliğinin yarattığı mistisize etkiden kaçınması amaçlanır. Oyuncuların rol bitiminde seyircinin yanında Green Room denen bir ara alanda durmaları, rolü bırakmaları ve bir spor müsabakasında bençdeki gibi tekrar rolleri için sahneye girmeleri gibi uygulamalar görülür. Oyuncu bu alanda çay kahve içer, rahatlar, günlük hayatına geri döner. Hala biraz korumalı ama görünür olan alanlardır. Kostüm değişimi ve makyaj yenileme için de kullanılırlar. Bu gösteri yanılsamasını kırmaya dönük girişimler 1973'te seyirciye açık provalara kadar uzanır. Provalar üzerine yoğun etkisi olan bu yeni yaklaşım artık toplumsal bir özle yüklenmeye başlar. Çalışmalar çalışma şeklini gösterme özelliği taşımaya başlarlar (Schechner, 2003: 152-153, 227). Dolayısıyla da oyuncu için üretimi halka açık gizil bir yan taşımayan bir deneyimleme çalışmasına dönüşür.

Schechner, Çevresel Tiyatro denemeleri ile yeni bir toplumsal yapının oluşumu çabaları yanında 1968 hareketlerine de aktif olarak katılan bir eylemcidir. Gerilla Tiyatrosu denemeleri de bu sokağa etki etme, günlük yaşama müdahale etme sürecinde ortaya çıkmıştır. Bu süreçte Vietnam Savaşı'nda Amerika'nın işgalci olarak büyük askeri gücüne rağmen yenilmesini sağlayan Vietnamlıların gerilla taktikleri Schechner'in inşa etmeye çalıştığı bir diğer oyuncu kimliği için en önemli belirleyendir.

Sembolik bir eylem olan Gerilla Tiyatrosu, Schechner'e göre basitlik, hareket kabiliyeti, hız ve sürpriz, küçük gruplar ve zayıf bölgeye vurma gibi özellikleri askeri yöntemden eylem yöntemine taşıyabilir. 1970'lere gelindiğinde toplumdaki nihilist gençlik yavaş yavaş politik bir yöne doğru kanalize olmaya başlamıştır. Özgür yaşantı arayışları politik bir eylemsellikten yoksun pasif direnişlerle sadece bireysellik doğurmuş ve toplumun geneline ulaşmakta sıkıntı yaşamıştır. Bu anlamda daha fazla alana, toplumsal yaşama sızacak bir formül aranır. Schechner 1966'da Ronnie Davis'in yazdığı makaleden sistemi alıntılar:

“ABD tiyatrosunun itkileri, emelleri ve pratikleri şu amaçlara dönük olarak yeniden uyarlanmalıdır: öğretmek, değişime yöneltmek, bir değişim

örneği olmak... Gerilla kumpanyası bir grup olarak değişimin örneği olmalıdır. Grubun yapısı -yani oyun işbirliğine dayalı ilişkileri ve kurumsal kimliği- çekirdeğinde bir ahlakilik taşınmalıdır” (Schechner, 2009: 69).

Schechner yola önce oyuncunun gösteriyi ritüelleştirmesi ve sonra seyirciyi katılıma davet etmesi ile çıkmış ama bu fikrin sonuçsuzluğu sonrası daha doğrudan bir yöntem denemiştir. Davis’in 'oyuncularla değil halktan insanlarla başlayın' sözünden hareket etmiştir ve sokağa yönelerek tiyatrun yapısını Gerilla taktikleri ile donatarak doğrudan etki edecek bir yapı üzerinde düşünceye başlamıştır. “İnsanların nerede ve hangi koşullarda yaşadıklarının farkına varmasını sağlamak için bir mesele ya da duygunun ana fikrini yakalayan hızlı bir eylem ya da imge üretmek” için Gerilla Oyuncu kimliğini inşa etmeye girişmiştir (Schechner, 2009: 70). Oyuncu artık bir gerilladır. Yapacağı gösteri için taktikler, olası durumlar ve planlar vardır (2009: 75-76). Bu planlar, taktikler günlük hayatın akışını kesintiye uğratan eylemlerdir ve bir şeyin farkına vardırı ya da bir tartışma ortamı yaratır. Oyuncu bu anlamda daha net bir politik kimlik taşır ayrıca öğretici bir görevi de vardır. Yani Çevresel Tiyatro’da oyuncunun toplumdışı yanı kutsal bir rahip ya da şamanla benzer şekilde ritüelistik bir yapı ile kaynaşarak inşa edilmişken Gerilla Oyuncu kimliği toplumdışı yan ile beraber toplumsal sorumluluğun baskınlaşması ile ortaya çıkar.

Schechner üç farklı tür Gerilla Tiyatrosu yönelişinden bahsetmiştir: İlki insanlara bir şeylerin farkına vardırma sorumluluğu olan, ikincisi bir sorunun işleyişini ve sonuçlarını gösteren sonuncusu ise bir sorunun çözümünü gösteren türdür (Schechner, 2009: 75).

Oyuncu tüm kurgusalılıklardan sıyrılmış bir ‘şimdi’de kendi gündelik gerçeği ile bulunur. Ama bu esnada çabası kurgusal toplumsal yapının açık edilmesidir. Artık metin ya gündelik hayatın ancak farkına varılarak görülecek ideolojik kuruluşu ya da bir düzenin işleyişi ve sonuçları ya da olası bir yeni gerçektir. Yani metin yanılsamaya dayanan bir öykü değildir. Bu anlamda oyuncu da kendini steril bir yanılsama dünyasının rol kişisine dönüştürmez. Oyuncu toplumsal aktörün ta kendisidir. Görmek ve göstermek için hayatın kendisini bir sahneye dönüştürür.

Gerçekleşen performans aynı zamanda toplumsal bir eylemdir. Ve sahnese gerçekliğin korunaklı alanında olmadığı için polisin müdahalesine, insanların tepkisine karşı açıktır. Bu anlamda gelebilecek tepkilere ve olası sonuçlara karşı üretilecek doğaçlama bir b planına ihtiyaç duyar. Schechner gerilla tiyatrosunun “bütüncül yaşam oyuncularının yaratılmasında sadece geçici bir adım” olduğunu söylemiştir (Akt. Kershaw, 2015: 122). Bu tiyatro ve oyuncusu yeni bir yaşama kapı açıldığında işlevini yitirecektir.

2.3.3. Open Theatre ve Joseph Chaikin'ın 'Ben'ini Keşfe Çıkan Oyuncusu

Living Theatre ekolünden gelen Joseph Chaikin'in 1963 yılında kurduğu Open Theatre'da inşa etmeye çalıştığı 'oyuncu kimliği' Amerika'da Grotowski'nin izlerinin ve etkisinin görülebileceği bir özelliktedir. Chaikin oyuncuyu tanımlarken sanatsal ya da tiyatral amaçların dışına çıkmış ve Grotowski gibi laboratuvar araştırmalarına odaklanmıştır. Ama onun kimliği inşa etme şeklinde en önemli fark çağın bireyselliğine bakışındaki farklılıklardır.

Schechner'in çalışmalarında ve Living Theatre'ın gösterilerinde görülen yoğun özgürlük vurgusu Chaikin da kolektif bir altyapı ile beslenmiştir. O da çağın kalıplarına, burjuva birey yaşamına karşıdır. Ama onu, gösteri-eylem içinde bir yeni yaşam arayışıyla eleştirmek ve yıkmaya çalışmak yerine 'insani ortaklıklara' yönelir. İnsanın dışavurumu değil içel arayışı sürecini ortaya atar ve bu noktada da Grotowski ile oldukça yaklaşır. Ama Grotowski'nin arketipal kutsal arayışları Chaikin de görülmez. Chaikin bunun tersi yönünde hapishanelere, hastanelere, bağımlıların toplantılarına, akıl hastanelerine vb. odaklanarak insanı inceler. Yani insanı zaafı ile ele almak, başkasında kendini tanımak üzerine bir süreç yürütür. Oyuncu bir eylemci olmaktan uzaklaşmıştır.

Ve tam da döneminde Amerika'da ötekileştirilmiş ama toplumun bir yandan günah keçisi ilan ettiği katmanlara yönelir. Bu amacıyla da Grotowski'nin kutsallık anlayışından farklı bir toplum dışı yana kayar. Yine önceki iki araştırmacıda olduğu gibi

Chaikin'in oyuncu kimliğinin toplumdışı konumlanması da bir tercihtir. Bu toplumdışılık içinde yer alınan topluma ve onun birey düşüncesine alternatif üretmek için oyuncuyu insani araştırmanın başat unsuru haline getirir. Ama oyuncu bu konuda toplumun tümü için sorumluluk taşımamaktadır. Chaikin'in inşa etmeye çalıştığı oyuncu kimliği diğer araştırmacılardan çok daha refleksif bir şekilde ele alınmıştır. Yani oyuncu kendi üzerinde gösterim hedefi olmadan çalışmaktadır. TV ve sinema sektörünün hikaye anlatıcılığına ve kurguya getirebildiği yeniliklere karşı tiyatral olanakların özgün yapısında araştırmalar yürütür. Oyunculukta da Amerika'da revaçta olan 'mevcut olma' ve 'rolü yaşama' araştırmalarının dışında bir kendilik araştırmasına girer.

“Çağımızın pişkinliğini temelinden sarsmamız gerekiyor, yoksa içimize kapanırsak yaralarımızı saramayacağız.(...) Biz, tiyatro oyuncuları olarak herkesten önce yeniden çiçek açmalı, naifliğimizi ve suçsuzluğumuzu yeniden kazanmalıyız. Kendimizi yeniden eğitip yeni baştan yaratmalıyız. Ancak bundan sonra, dünyamızla paylaştığımız eğilimler kadar, kendi öz ilişkilerimizi yeni boyutlar içinde anlatabilecek duruma gelebiliriz” (Akt. Nutku, 2002: 295).

Bu amaçla oyuncular kendilerindeki yasaklanmışlıklara, engellere yönelecek ve onların yarattığı kısıkaçtan kurtularak, özgürleşip daha insancıl bir tiyatronun yaratılmasını sağlayacaklardır. Bu bir anlamda oyuncunun, insani sorumluluklarından el ayak çekerek kendine dönmesi, iç dünyasını terbiye etmesi ve daha masum ve naiv hale gelerek insani ortaklıkların ve bireyin özgün varoluşunun ifadesi için yeni yollar bulması çabasıdır (Ergün, 2013: 52).

Oyuncu salt bir enstrüman olarak görülmez. Oyuncunun aracı kendisidir. Ama bu 'kendi' sadece başka bir kaba (rol veya performans) aktarılabilecek bir malzemeler bütünü olarak ele alınmaz. O, çağının ve toplumun bir vatandaşı olarak aklı ve bedeni, gözlemleri, çatışmaları, kabusları ile döneminin geri bildirimi altındadır (Chaikin, 2001: 5). Chaikin, insanların belirli güçlerle birbirine bağlı olduğunu söyler. Bu güçler iki tiptedir. Biri “(...) aynı tarihsel dönem içerisinde varolan bizlerin çevresinde değiştirilemez şekilde hareket eden gözlemlenebilir sosyopolitik güçler”dir (2001: 11). Diğer güçler ise hayatta olmakla ilgili cevaplanamaz sorulardır. “Bu ikinci güçler sınınamazlar/sorgulanamazlar. Kelimelerle soruları sorabiliriz ama cevap olarak

dinamik bir sessizliği deneyimleriz. Tam anlayamadığımız şeylerle birbirimize bağlı durumdayızdır” (2001: 12).

Toplumsal yaşamın yarattığı kimliklenme kuşatıcı bir yan taşır. Chaikin onu terketmekten öte farketmek üzerinde durur:

“Kendimizi çevremizdeki kültürel modellere göre biçimleriz. Bir açlık durumuna göre programlandık. Bir kere kendimizi uygun sosyal bir imaja göre maskeledik mi hemen maskeli baloya gitmeye hazır hale geliyoruz. Bu etnik ve cinsiyet rollerinin maskeli baloları bize öylesine derin nüfuz ediyor ki bir daha bırakmak istemiyoruz. Onları bırakmanın kimliğimizi bırakmak hatta giderek yaşamı bırakmak olacağından korkuyoruz” (Chaikin, 2001: 13).

Yeni dünyadaki endüstriyel ana akımın insanları sürekli 'başarılılar', 'iyiler' olmak için baskıladığını söyler. Chaikin'a göre “Pek çok arzumuz Endüstriyel toplum tarafından geliştirilmiştir. Ve model aldığımız şeyler çoğunlukla özgür seçimlerimiz değildir” (Chaikin, 2001: 65). Örneği politikacı, din adamı gibi kamusal figürler üzerinden verir. Onlar kendi kamusal rollerini oynamaktadırlar. Elbise tercihleri kostüm seçmek gibidir. Oyuncular, oynayıp esnasında bu kimliklenmelere öneriler sunmaktadırlar. Oynama aracılığıyla bir kimliğin tanımını doğrularken bir diğerini geçersiz kılarlar. Bir varoluş biçimini satmak için kendini icra etmenin bir yolunu önermektedirler (2001: 69-70).

Dilde de benzer bir kimliklenme vardır. 'Sana tüm iyi niyetimle sesleniyorum', 'içimde kötülük yok' tipi kalıplar kimliklenme biçimleridir (Chaikin, 2001: 70-71). Bu kalıplanmalar tiyatral bir kurgu ya da toplumsal rol olarak görülür. Bu da gerçekliğin evrenselliği ya da genelliği düşüncesine karşı çıkmaları sonucunu doğurur. Chaikin gerçekliğin sabit bir form olmadığını söyler. İngilizce ‘reality’ kelimesinin Latince ‘res’ kelimesinden geldiğini söyler ve ‘res’in ‘kavranabilir olan’a işaret ettiğini belirtir (2001: 8). Yani Chaikin'da 'gerçekçilik' bir çeşit dışsallıktır (Nutku, 2002: 296).

Kurgusalığa inanç dışsal bir biçimin geçerliliğine inanç değildir. Bu daha çok insanın toplumda edinmek zorunda kaldığı kalıp tavırların sonucudur. Grotowski'nin persona olarak ifade ettiği şeydir. Bu düşünce Chaikin'in yaklaşımında oyuncunun ‘rol’le olan ilişkisini belirlemiştir.

Chaikin'e göre bir karakteri anlamak için hazır, herkese uygulanabilir bir yaklaşım yoktur. Kökenlere inmeyi hedefleyen her çalışma gibi karakteri çalışmak da yeni bir disiplin/yöntem gerektirir. Kişinin geçmişi -tarihsel ve evrimsel- bedende saklıdır. Chaikin, Amerika'da pek çok insanın “terkedilmiş bir perili evde işgal edilişinin anılarıyla yaşar” gibi bedeninde varolduğunu söyler (2001: 15).

'Oyuncu' performans sergilerken, 'insani' yaşamı devam eder ve bu varoluşunun devamıdır. Her rol, her çalışma, her performans kişiyi insan olarak değiştirir. 'Oyuncu' yaşam hakkında cevaplarla değil deneyimin sözsüz soruları ile işe girişmelidir. 'Oyuncu' çalışma sürecinde dönüşür. Yürüttüğü çalışma sürecinde kendini de yeniden yaratır. Oyunculüğün başka bir kişiye dönüşme, bir role hayat verme gibi konvansiyonel ilkelerine Chaikin karşı durur. Rol ile kurulan temas insan olarak oyuncuyu da değiştirmeli ve dönüştürmelidir. Rol sadece oyuncu tarafından canlandırılan bir kurgusal kişilik değil aynı zamanda insanın kendini tanıması için bir ‘diğer’ örnektir. Oyuncu kendini onun aracılığıyla tanır. Yani sahne performansı yaşama, yaşam sahne performansına aktarım yapar, etkide bulunur (Chaikin, 2001: 6).

Chaikin'ın Open Theatre'ında oyuncunun kendini dışı vurumu Schechner'e göre daha fazla ön plandadır. Seyirci ile temas daha yüzeyseldir. Innes, Open Theatre yapımlarını 'psikoterapi'ye benzetir. Yapımın odağında seyirciye dönük bir deneyim ya da katharsis yoktur. Önemli olan oyuncunun deneyimi ve arınmasıdır. Bu yönüyle Grotowski'ye daha yakındır. Amaç “oyuncuların kendi derinliklerinde ne olduğunun araştırılma”sıdır (Innes, 2004: 242).

'Kendini', 'ben'ini arayan oyuncu bu şekilde ortaya çıkar. Karaktere çalışmak 'ben'in 'kim' olduğu üzerine çalışmaktır. Chaikin tiyatro yapma zevkini keşifte ve keşif kapasitesinde bulur. İnsan kendi imajını netlediği anda gelecek keşiflerden mahrum kalacaktır. Chaikin'a göre oyunculuk kılık değiştirerek veya değiştirmeden bir kendilik sunumudur (2001: 1-2, 11).

Ama sadece ve sadece kendi ile ilgilenen, kendi duygularını açığa vuran, içe kapalı bir oyunculukla pohpohlanma beklentisi içinde olmayı ve piyasanın bir malı

olmayı kastetmemektedir. Hem kendi için oynamak hem de bunun varolmanın tüm herkesçe duyumsanabilecek bir an, bir sergileme olmasını sağlamaktan bahseder (Chaikin, 2001: 2).

Chaikin kimliklenme düşüncesi ile günlük hayata sızmış olan maskelerden bahsetmektedir. Ve bu maskeler aslında değişken olanın, dışsallıkların görüntüleridir. Onların tamamen arıtılması değil onların hayattaki varlığı ve bunların altında veya ardında kendinin araştırılması üzerine çalışır. Rol giyilen, üzerine geçirilen bir giysi değildir. İnsani yaşantının bir biçimidir. Bu nedenle dışsallığın görünür yanından yani bedenden başlamak gerekir. Chaikin'a göre "Bütün egzersizler hareket halindeki bedenden başlamalı ve yine oraya dönmelidir" (2001: 16). Ama daha önce de söylendiği gibi beden sadece bir teknik enstrüman değildir aynı zamanda bir alıcı-verici işlevi görür. Oyuncu için en temel başlangıç noktası performansın gerçekleştiği alanın şimdiğine açık duyarlıktaki bir bedendir (2001: 65). Nutku, Joseph Chaikin'in çalışmalarındaki hedefinin oyuncunun oynadığı karakterden ayrı olan varlığını ortaya çıkarmaya yöneldiğini söyler (Nutku, 2002: 287).

"Oyunculuk 'düzen' adı altında hapsedilmiş, tutuklu, işkence gören, suikaste kurban gitmiş, ihanete uğramış, açlıktan kıvranan yanlarımızın diliyle konuşabilmektir" (Chaikin, 2001: 130). Gizil bir şekilde tüm baskıların ve çalışma koşullarının altında bir yerlerde yaşamaya devam eden hayatı serbest bırakmak, bir özgürleşme dalgası yaratmak amaçtır. Bu nedenle gizil gücün bir dışavurumu olarak ses üzerinde özel çalışmalar yapılır. Belirli teknikler ve nefes ritimleri ile gizil dışavurumlar arasında bir denge aranmaktadır. "Belirli kelime ya da kelime öbeklerinden oluşan sesler ya da melodiler hem sesin sahibini hem dinleyeni özel anlamların ve deneyimlerin kapısından içeri taşıyabilmektedir" (2001: 131).

Chaikin'a göre yeteneği geliştirmenin bir yolu yoktur onun açığa çıkarılmasını sağlamak vardır. Yetenek gizemli bir hediyedir. İkimizde bizim bildiğimizi sandığımızdan fazlasının olduğu alanlar vardır. Gizil olan onların nasıl dinleneceğinin bilinmesidir. Oyuncunun eğitmeni bir çocuğun eğitmeni gibidir. Öğrenci kendi keşfini yapmak üzereyken öğretmen yok olmak zorundadır. Eğer öğretmen keşif noktasında

kendi tatmini için uğraşırsa öğrenci gerçek bir keşif yapamaz (Chaikin, 2001: 25, 154).

Oyuncuya ve oyunculığa biçilen bu derin sorumluluk onu sadece bir 'meslek' olarak görmekten de kaynaklanmaktadır. Grotowski gibi Chaikin da çalışmaları ile insani bir misyon taşır. Bu yanıyla onun oyuncusu özdisiplini yüksek bir araştırmacı olmalıdır. Ama bu yapı ancak bir arada bulunan ekibin güven ve ensemble'ı içinde mümkündür.

Birbirine tam olarak güvenen bir ekiple keşif için cesaret yaratılabilir. Kısa süre için bir arada bulunan ekiplerdeki oyuncular için bunun mümkün olmadığını söyler. Birinin değerini kanıtlamak zorunda olduğu rekabet ilişkisi içinde (Auditionlar gibi) yaratıcı dürtü gelişmemektedir. Çalışmalar eğitmenin bile bilgisi içinde olmayan yaratıcı alanlara doğru gidebilme olasılığını ancak ensemble ve güven ilişkisi ile sağlayabilir. Chaikin şöyle der: “Bilinmeyenlerle çalışmak belki de bilinenlerin öğretilmesinden çok daha önemlidir.” Ensemble'ı iki nedenle önemsemektedir. İlki empatidir. Oyuncu karakteri savunmalıdır. Diğeri ise ritimde hayat bulan bir duyarlılık-hassasiyettir. İnsanların yayılan, alanı işgal eden, çarpışan, dağılan ritimlerini yakalamak ensemble için bir basamaktır (Chaikin, 2001: 56-60).

Fakat Stanislavski ya da benzerlerinin ensemble anlayışından söz etmemektedir. “Klasik tiyatrodaki takım oyunu karakterlerin orkestral ilişkilerini sağlamak içindir. (...) Ve bu tiyatrodaki takım oyunu karaktere dayanır. (...) Oysa biz, takım estetiğini karakter ilişkilerini düşünerek değil, olayları ve durumları ön plana alarak kurarız” (Nutku, 2002: 297). Oyuncu olaylar durumlar üzerinde çalışır kendinden olaya doğru yönelir. Olaydan kendi içine doğru değil. Ve “takım oyunu herkesin eşit olduğunu vurgular” (2002: 296-297). Kolektif yaratıcılığa yönelmek Chaikin için önemlidir. Yani Chaikin için oyuncu kimliğinin herhangi bir özel statüsü yoktur. Bir ‘rol’ü vardır ama bu rol topluma karşı sorumluluklarından gelmemektedir. Chaikin’in oyuncusu kendi üzerinde çalışma yürüten ve oynamanın olduğu kadar başka biri üzerinden kendini anlamaya çalışmanın da yollarını arayan bir kaşıftır. ‘Ben’ini arar. Oynamanın unsurları ve tiyatronun kurgusal dokusu ancak bu amaca hizmet ettiğinde onun için önem taşımaktadır. ‘Rol’ de bu anlamda kurgusal gerçeğin içinden çekip

alınır. Oyuncu için ‘şimdi’de yeni bir deneyim için araştırma malzemesine dönüştürölür.



3.BÖLÜM

İCAT KİMLİKLER DÖNEMİNDE OYUNCU KİMLİKLERİ

3. BÖLÜM

İCAT KİMLİKLER DÖNEMİNDE OYUNCU KİMLİKLERİ

3.1.İcat Kimlikler Döneminde Toplumsal Kuruluş ve Sanat

Margaret Thatcher: “Toplum diye bir şey yok, sadece bireyler ve aileler var” (Elliot ve Lemert, 2011: 29).

Çalışmanın 3.bölümünde 'icat kimlikler' olarak adlandırılan dönem, serbest piyasa ekonomisine ve neoliberal küresel politikalara geçiş dönemi olarak bilinen 1980 yılı sonrası ile 2000'lerin ilk on yılındaki süreci kapsamaktadır. Özellikle 2008 yılı sonrasının çalışma dışı bırakılmasının birkaç nedeni vardır: Öncelikle 2008 yılında yaşanan ekonomik kriz 'böylesi yüzyılda bir yaşanır' sözleriyle nitelenecek⁸ kadar büyük bir sarsıntı yaratmıştır. Bu dönemin, doların küresel egemenliğinin sarsıntıya uğradığı ve devletlerin yeniden küresel sermaye karşısında kendilerini korumaya almayı öncelik olarak düşünmelerinin gerekli olduğunun hissedildiği bir geçiş evresi olduğu da iddia edilir.⁹ Aynı zamanda büyük sosyal medya ağlarından Facebook'un küresel anlamda yayılmasında katlanarak büyüyen ivme de yine 2008-2010 yılı arasında yaşanmıştır.¹⁰ 2004 yılında ortaya atılan web 2.0'ın ve 2011'de duyurulan ve 4.endüstri devrimi olarak anılan Endüstri 4.0'ın toplumsal yaşama neler getireceği özellikle tezin yazım sürecine de denk gelen ve bütün dünyayı etkileyen ve tiyatronun dijitalleşmesinin sıklıkla tartışma konusu olduğu 2020 dünyası Corona Virüs salgını sürecinde oldukça değişik sonuçlara gebe olarak görünmektedir. Ayrıca 2008 sonrasında akıllı telefonların artan yaygınlığı ve sanal oyunlar ile yeni bir toplumsal eylemlilik ve iletişim tarzı ortaya çıkmaya başlamıştır. Belki de bu dönem yakın gelecekte 'sanal kimlikler' başlığı altında incelenecek ve oyuncuya etkileri ancak daha uzak bir açıyla bakılınca görünür olacaktır.

⁸ Eski FED başkanı, Amerikalı ekonomist Alan Greenspan'ın tespitidir. Ekonomik kriz hakkında detaylı bilgi için (Bkz.Göçer ve Özdemir, 2012: 191-210).

⁹ (Bkz.Uçan ve Çebe, 2018)

¹⁰ 2008'de 100 milyon olan kullanıcı sayısı 2010'da 500 milyonun üzerine çıkar. Ve önemli akademik tartışmaların konusu olmaya başlar. Bir örnek için bkz. (Hablemitoğlu ve Yıldırım, 2009) Bu araştırma makalesi, 2009 yılında Ortadoğu Teknik Üniversitesi'nde yürütülen 11. Ulusal Sosyal Bilimler Kongresi'nde “sözlü bildiri” olarak sunulmuştur.

Tiyatro Tarihi isimli kitapta yer alan, yeni çağda araştırmalarda internetin ve yeni bir tarih yazımına dijital dönüşümün katkılarının/zararlarının tartışıldığı bölümde söylendiği gibi: “Bir değişimin ortasındaiken, tekerin dönüşünün ne kadar büyük olacağını değerlendirmek zordur ” (Bratton ve Peterson, 2019: 379).

Modern dönemin inşa kimlikleri belirli bir amaca hizmet eden tutarlı karakter fikri etrafına kurulu iken artık 1980 sonrası süreçte oluşan yeni dünya düzeninde kimlik inşası bir deney halini almıştır ve fırsatlar dünyasında artık kimlikler icat edilmeyi beklemektedirler. 'Kimliğin icadı' kullanımı Bauman, Sennett, Giddens gibi farklı sosyologlarda görülür. Modernizmin kimlik kavramından tam olarak bir kopuşa işaret etmez. Kimlik daha çok bir deneysel arayış haline gelmiştir. Bu anlamda oyuncu da artık ulus-devlet merkezli modern dünyanın amaca ulaşma ve ustalık odaklı kişisi olmaktan çıkar. Yeni küreselleşen ve her alanın bir endüstri ve piyasaya dönüştüğü toplumda kendini icat etmek zorunda kalacaktır. Kimliğin 'bir amaç için doğru araçları bulma işi' olduğu modern düşünceden, 'elde bulunan sınırsız araçlarla sınırsız deneye' girişilmesine geçilen bir süreç başlar. Kimlik inşası artık durdurulamaz bir deneydir. Bauman şöyle der: “Hayatımız boyunca henüz hayal edilmemiş daha pek çok kimlik icat edilmeyi ve şiddetle arzulanmayı beklemektedir” (Bauman, 2017: 103). Ama bu 'icat' kimliğin neoliberal düzende manipüle edilmiş bir 'yeni bireycilik' anlayışı ile bağlantılı olduğunu ve güdümlenen arzulara dayandığını belirtmek yerinde olacaktır. Kamusalıktan yoksun bir çağda, 'icat' için deney yapılacak ortam ve 'seçenekler' büyük ölçekli kurumlar tarafından çeşitli araçlarla şekillendirilmekte ve sunulmaktadır. Elliot ve Lemert'in **Yeni Bireycilik** çalışmasında da dikkat çeken saptama ile 'icat' kimlikte örtük bir 'verili' yan vardır. Buna çoktan seçmeli bir verili ortam da denebilir (Elliot ve Lemert, 2011: 78-83).

1980 sonrasında kimliğin bir icat ürünü olması arzusunu belirleyen öğeler tarihin hiçbir döneminde olmadığı kadar büyük bir çeşitlilik göstermeye başlamıştır. Özellikle kapitalizmin büyük açılımı olan serbest piyasa ekonomisi ve neoliberal politikalara geçiş sonrasında kimliklerin çoğullaştığı, alt başlıkların bile kendi içinde bölündüğü ve 'kimlik' yanında benliğin bile çoklu bir yapıya büründüğü bir çağa

girilmiştir. Bu süreçte artık kültür ve sanat büyük endüstri dünyasının parçaları haline gelir. Tiyatro da artık büyük oranda piyasanın terimleri ile konuşur; seyirci müşteri olarak adlandırılır olmuştur.

Oyuncu ise yeni dünyanın seçenekler evreni ile arzuları arasındaki dengesizlik ortamında kalmıştır. Bir yandan medyatize dünyanın vitrin ürünü olmakla, postmodern dünyanın marjinal sanatçısı olmak arasında, diğer yandan duygularını sonuna kadar yaşamakla, yeniden ilkel kodlarına dönmek için bir manastır çalışmasına kapanmak arasında çoklu bir dünyada dalgalanır durur. Modern sonrası ya da postmodern bir dünyada kimlik olarak ya piyasanın icat kimliklerinden biri içine konumlanacak ya da kendine ait bir kimlik icat edecektir.

Bu süreçte en önemli belirleyen olan küreselleşme ve serbest piyasa ekonomisinin açılımları bir özelleştirme dalgası doğurmuştur. Küresel şirketlerin yarattığı rekabet ortamı, ve sermayenin, yaşamın hemen her alanında satılabilir ürün yaratarak oluşturduğu pazar kültürü, sanatı, tiyatroyu ve oyuncuyu kapsama alanına almıştır. Bu rekabet ortamı içerisinde medyanın ve reklam sektörünün rolü her geçen gün artmaktadır. Neyin ön plana çıkarılacağı artık piyasa tarafından belirlenir olmuştur. Bu kararı da satılabilir olana göre almak eskinin hayatın dışında/üstünde bir parantezde duran sanatını yüksek kültürden, popüler olana yani kitle kültürüne doğru kaydırmış ama onun 'özel'liğini kaybetmemesi için de onu 'star sistemi' ile yani karizma, ün, popülerlik gibi yeni halelerle donatmıştır.

Kültürler artık yeni teknolojilerle çok daha kolay ulaşılabilir olmuştur; dahası ulus bilincinin küreselleşme ile aşınması sonrası pazar için yeni alanlar ve malzemeler olarak 'kültür endüstrisi' kavramı ortaya atılmıştır. Kültürlerarasılık bir yandan postmodern süreci bir yandan da yeni emperyal gelişimi besleyen bir damara dönüşmüştür. Aynı zamanda sosyal bilimler araştırmalarında 'öteki'nin alanı artık daha yakından incelenir olmuş, melezlenmeler daha belirginleşmiştir. Özellikle neo-avangard kuşağın sanat eleştirileri ve üretimleri sonrası sanat yaşamın pek çok alanına nüfuz eder bir enstrümana dönüşmüştür. Artık yaşamın kendisi bir sanat olarak tarif edilir olmuştur.

Bu çok parçalı çağın yarattığı kimlikleri ve 'oyuncu'daki etkilerini anlayabilmek için önce kapitalist ekonominin 1980 sonrası açılımına sonra bu açılımın zuhur eden sistemi postmodern yapıya ve sanata, sonra da bu dönemin bireyine ve onun parçalanmış benliğine daha yakından odaklanmak gerekmektedir.

Dönemin toplumsal zeminine Faulkner'in ekonomi tarihi perspektifi ve Zygmunt Bauman ve Nuri Bilgin'in sosyolojik yaklaşımları ile bakıldığında şöyle bir süreçle karşılaşılır: 1973 yılı 'Büyük Patlama' denen ekonomik hareketlilik ve refah sürecinin sonu olmuştur. İşsizliğin ani artışı sonrası, ekonomik bunalım 1980-1982 döneminde yaşanan ikinci krizle daha da belirginleşir. Ekonomik büyüme 1980'lerde 1960'ların yarısı kadardır. Bu süreçte İngiltere'de Margaret Thatcher, Amerika'da Ronald Reagan iktidara gelirler. Kapitalizmin darboğazına, neoliberal politikalar ve serbest piyasa ekonomisi ile yeni bir açılım getirirler. Aslında neoliberal düşünce 1970'lerde de dillendirilmektedir ama itibar edilmeyen bir sistemdir. Artık devlet güdümlü kapitalizm çağı kapanmakta şirket kontrollü yani küresel sermaye odaklı bir çağ başlamaktadır. Küresel şirketlerin gücü artık piyasanın devlet tamponuna fazla gelmektedir. Özelleştirme dalgası da bu sürecin bir getirisi. Özel firmaların ellerine geçirdikleri her tip işletmede, önceden devlet tarafından sunulan hizmetlerde bile, alıcısına göre fiyat belirleme mantığı başlar. Kapitalist dünyanın teknolojik gelişmelerine uzak kalan doğu bloku (SSCB ve Doğu Almanya) ise kendi içinde çatışmalar yaşamakta ve çeşitli bölgesel/ulusal isyanlarla uğraşmaktadır. Özellikle yürütülen sömürge mücadelelerinde, Amerika'nın karşıt ekonomik ve askeri güç desteği, Sovyetlerin güç kaybetmesini sağlamaktadır. Zaten sıkıntı yaşayan Stalinizm sonrası Rusyası'nda son devlet başkanı olacak olan Gorbaçov reform düşüncesindedir. Ama bu reformlar devlet kapitalizmine yöneliktir ve sonuç getirmez. 1989'da bir süredir iç karışıklıklarla uğraşan ve ekonomik anlamda Amerika ile yarışamayacak bir halde olan SSCB'nin dağılmaya başlaması ve yine bu süreçte Berlin Duvarı'nın yıkılışı ile yeni dünya düzeninin küresel anlamda etki göstermesi için uygun zemin oluşmuştur. Artık tek kutuplu ve her yerde neoliberal ekonomilerin kendini gösterebileceği bir dünya kurulmuştur. Bauman'a göre küreselleşme “(...) devletin taş gibi sağlam ve dayanıklı olan ulus ile olan evliliğini sürdürme isteğinin veya ulus üzerindeki nüfuzunun artık

ortadan kalkması anlamına gelir” (2017: 39). Ulus devletler varlıklarını küresel sermayeye açarlar. AB ve OECD'ye katılmak bir devlet hedefi olur. Bauman ayrıca Thomas Marshall'dan şu önemli tespiti alıntılar: “Toplumsal haklar ise birer birer kişisel bakım ve üstünlük sağlama çabasının bireysel göreviyle yer değiştirmektedir” (Akt. Bauman, 2017: 40). Yeni bir küresel özgürlük ideolojisi kurulmaktadır. Bu Batılı özgürlük ideolojisi Rusya'da da kendini göstermiştir. 1990'lar Amerika'nın artık tek küresel güç olarak Ortadoğu'da yürüttüğü petrolü kontrol etme ve daha öncesinde Sovyetlere karşı maddi ve askeri desteği ile yarattığı askeri yapıları ve diktatörlükleri yok etme çabası ile geçer. Nuri Bilgin'in aktardığına göre Guillebaud bu durumu 20.yüzyılın erken sonu olarak nitelemiştir:

“(…) yüzyılın ikinci büyük totaliterliğinin kansız bir şekilde sona erdiği; tarihin sonuna, barış dünyasına gelindiği düşünülmüştü. Ama aslında sadece yüzyıl ölmüştür; her yanda hayaletler zuhur etmiş, milliyetler, küçük grup kavgaları, savaşkan yönelimler; eski haritalar, eski sınırlar masaya konmuş; okul kitaplarında olmayan Moldova, Bosna, Çeçenya gibi yeni isimler duyulmaya ve menteşelerinden kurtulan dünya birleştiğinden daha hızlı parçalanmaya başlamış, tekbiçimlilik ütopyasına karşı fark fetişizmi belirmiş, (...)”tir (Bilgin, 2007: 18-19).

9/11 olayları da bu sürecin yeni yüzüdür. Küresel terörizm tehdidi ya da emperyalizmin yeni yüzü olarak da görülebilecek bu sembolik hale gelmiş olay sonrası artık neoliberal özgürlükler çağında bireyler üzerinde baskı oluşturabilecek tek şey ekonomik yapılanmalar değildir (Faulkner, 2014: 361-372). Teröre karşı savaş adı altında işgalcilik ve şok doktrini, düşman yaratma ve sanal dünyaya dönüşüm bu süreçte dünya düzeninin yeni imajı haline gelir. Turner ve Rojek bu süreçte küreselleşmeyi sağlayan araçları şöyle sıralamışlardır: bilgi iletişim teknolojilerinin gelişimi, çağdaş elektronik dönüşüm, gelişen dünya ekonomisi, global askeri ve savunma sistemlerinin ortaya çıkışı, küresel yasal düzenlemeler, dünya turizminde gelişmeler, küresel bir araya getirilen üniversite ve eğitim modelleri, toplu taşımada ve ulaşımında artan hız vb. (2019: 45).

Bu sürece güç veren dijitalleşme ve teknolojik gelişimin kökeni ise 1970'li yıllara uzanmaktadır. 1976 yılı bu yeni ekonomiye geçiş sürecine güç veren önemli bir tarihsel dönüm noktasıdır. 3.sanayi devrimi olarak bilinen ve post-fordist bir üretim

sürecinin başladığı yıldır. Üretimde bant sisteminin yerini otomasyon teknolojileri yani bilgisayar tabanlı üretim biçimi almış bu da aslında günümüzde neden sınıf kavramı yerine kimlik kavramının konuşulduğu ile ilgili önemli toplumsal altyapı dönüşümlerini getirmiştir.

Ulaşımında yaşanan hız artışı, kitle iletişimde enformasyonun hızı ve en son www (world wide web-1989)'in hızlı gelişen sınırsız bilgi alanı çağın alametifarikalarındandır. Diğer yandan önce IBM'in (1981) sonra Apple'ın (1984) ilk kişisel bilgisayarları piyasaya sürmeleri, pek çok alanda kullanımı yaygınlaşan CD'ler, büyük patlama ve kara delikle ilgili yoğunlaşan uzay araştırmaları, uydu gönderimleri, ilk genetik kopyalama (1997) Bilim Teknik Dergisi'nin 386.sayısının ekinde verdiği posterde bir çırpıda sıraladığı 1980 sonrası, önceki dönemlerde hayal bile edilemeyecek bilimsel ve teknolojik gelişmelerdir (Bilim Teknik, 2000: Poster Eki).

Bu kısa 1980 sonrası tarihi içerisinde yaşanan hızlı değişimlerde devletlerin yerini çokuluslu şirketlerin egemenliği almıştır. Özellikle kimliği ve kültür-sanat alanını yeni dünya düzeni belirleyecektir.

Kuşkusuz ki 1980 öncesinde de çokuluslu şirketler ve küresel sermaye vardır. Fakat artık eskisi gibi ulus-devletin güdümünde olmaktan çıkarlar. Şirketleşmede bir diğer değişim dalgası da yönetilme biçiminden gelir. Çünkü şirketin tepesinde görünen bir patron ya da devlet kademesi benzeri bir yönetici iktidarından, hissedar iktidarına geçiş yaşanmıştır. Küresel sermayeyi oluşturan dünyanın farklı yerlerinden yatırımcı ve hissedarlar tek bir ulusun çıkarına hizmet etmeye karşı dururlar. Bu genel işleyişi değiştirir. Şirket yönetimleri başarı zorunluluğu olan CEO'lara devredilir. Şirket yönetimlerinde artık istikrarsızlık olumlu sonuçlar doğurabilecek stratejilerden biridir. Çünkü beklenen uzun vadede atılacak doğru adımlar değil kısa vadede ulaşılabilecek sonuçlardır (Sennett, 2011: 19, 31-32).

Hissedar mantığının mekandan bağımsızlığı ve yerel bağlantılardan kopukluğu oldukça önemlidir. Sadece şirketler alanında değil siyasette de bu alan genişlemesi yaşanır. Bill Clinton, iç ve dış politika arasında bir farkın kalmadığını söyler. Artık Paul

Virilio'nun Fukuyama'nın 'tarihin sonu' tezine itiraz olarak dillendirdiği 'coğrafyanın sonu'¹¹ yaşanmaktadır (Bauman, 2012: 15-20).

Kapitalizm kendinde yakaladığı bu açılımlar sayesinde özelleştirme dalgası ile kültürel alana da el atar; 'coğrafyanın sonu' ile artık yeni bir sermaye alanı daha açılmıştır. Adorno'nun tanımlamasıyla 'kültür endüstrisi' yeni bir 'piyasa'dır (Adorno, 2012). Postkolonyal teori, kültürlerarasıcılık, çokkültürlülük gibi mecralardan destek alarak ölçeğini genişletmiş ve küreselleşme ile tüm toplumsal yaşama/kültürlere/dünyaya egemen bir örgütlenme oluşturmuştur. 1980 sonrası kapitalizmin girdiği postkolonyal süreç 'kültürün endüstrileştirilmesi'ne hız vermiştir.

Reagan ve Thatcher hükümetlerinin eseri olarak 1980'li yıllarda piyasaya sürülen işletme kültürü olgusu bir dönüm noktası yaratmıştır (Wu, 2005: 16). Bu dönemde sanat da ideolojinin bir aracı olarak kullanılmak üzere popüler kültüre eklenir. Wu kültürün piyasalaşmasını ve sanatı kapsamasını detaylı ele aldığı kitabında Pierre Bourdieu'nun düşüncelerine yer verir. Pierre Bourdieu, sanatın ideoloji aracı olma biçimini şöyle özetler: Sanatın kuşaktan kuşağa iletilmesi, hakim sınıfın hakim konumunun korunmasına ve yeniden üretilmesine hizmet eder. Onun geliştirdiği etkili bir kavram olan kültürel sermaye, böylece, bir 'tahakküm aracı' olarak işlev görmeye başlamıştır (Akt. Wu, 2005: 23). Bu tahakküm aracı bu dönemde şirketlerin kontrolüne geçer ve gündelik iş pratiklerinin bir parçası olmuş gibi dönüştürülür. Çokuluslu şirketler uluslararası çıkarlarını genişletmek için sanatı kullanırlar.

"Bu patikaları izleyerek 2000'li yıllara girdiğimizde, küreselleşme adı altında yeni bir kapitalist birikimin kendi legal yaratusını gerçekleştirmeye çalışmakta olduğunu görmekteyiz. 1980 ve özellikle 90'lı yıllarda illegal yollardan kapitalist sistemin dünyaya ağ gibi yayılması örtük değil, görünür biçimde işledi; bunlar hep liberal veya neo- liberal tezlerin sayesinde işlerlik kazandı. Ve görünür olarak işleyen bu illegal sistem; moda, futbol, popüler kültürü de içine aldı" (Akay, 2002: 40-41).

Modern dönemde de farklı kültürlere duyulan ilgiyle antropolojik, etnografik, etnolojik pek çok çalışma yapılmıştır. Ama yeni süreçte artık amaç küresel endüstriye

¹¹ Bazı kaynaklarda 'mekanın sonu' olarak geçer ve ilk kullanımı Paul Virilio'ya değil Richard O'Brien'a atfedilir (Bauman, 2012: 19).

yeni 'ürün'ler kazandırmak yani bir çeşit 'nadide ürün' arayışıdır. Pavis'nin dikkat çektiği kültürel 'business' işlevi geç kapitalizmin çekirdeğini oluşturmaya 1980'lerden itibaren belirgin olarak başlayacaktır. 'Kültür dönemeci' (Artun, 2013: 9) ise Sovyet blokunun yıkılışı ve Amerika'nın tek kutuplu dünyada kültürel belirleyici olarak öne çıkması ile dönülür. Ali Artun, bu noktada önemli bir tespit yapar ve aydınlanma ile insan aklına devrolan tanrının kudretinin bu dönemeç ile birlikte kültüre devrolunduğunu söyler. George Simmel'in bahsettiği kültürün maddileşmesi gerçekleşmiş ve Richard Sennett'in görüşlerinde hayat bulan geç kapitalizmin kültürel bir oluşuma dönüşümü başlamıştır. Bu dönemde kuruluş ilkeleri gereği ekonomik temelli olan Avrupa Birliği bile kendini kültüralist ilkeler doğrultusunda tanımlamaya başlar (2013: 10). Dolayısıyla kutsanan kültür olduğu kadar, kültürün ekonomide geldiği özel noktadır. Artık metalaşan yapısı onun her ürününü kapitalizmin yeni postkolonyal sürecine güç verecek şekilde çeşitlendirecek ve piyasaya sürecektir.

Postmodern süreç olarak da tanımlanan bu dönem, aydınlanmanın ve modernizmin hegemonik, evrenselleştirici ve genellemeci düşüncesinden uzaklaşır ve bir çeşitlilik fikri ile parçalara ayrılır. Piyasanın beklentileri doğrultusunda her bir satış olanağı ya da her bir birim/birey/cemaat sektöre yeni bir damar demektir. Dolayısıyla modern toplumun kolonyalizminde dayatmayla yaratılmaya çalışılan homojen istekler, postmodernizmin postkolonyal sürecinde 'kültürel rölativizm ve heterojenlik' (Artun, 2013: 12) ile yer değiştirir. Her bireye özel olarak seslenilmesi, biricikliğe yapılan vurgu ve 'birey'e özgü piyasa koşulları yaratılması da bu dönemde başlar. Artık sanat sanayiye dahil olacak ve gündelik yaşam estetikleştirilerek 'meta' olarak bireye sunulacaktır. Tüketim kültürü yeni imajı ile artık arzu nesneleri etrafında dönmeye başlayacak ve sahip olmak ile 'ayrıcalıklı' olmak iç içe geçecektir. Bu yeni yapılanma daha önce de söylendiği gibi bütün kültürleri tek bir bakışla 'satılabilir olma' noktasında eşitler. Hiçbirine ideolojik, tarihsel, evrensel ya da sanatsal nedenlerle ayrıcalık tanımaz. Tek ayrıcalıklı alıcı ya da tüketicidir. Fuchs'un Frederic Jameson'dan aktardığı gibi: "Postmodernizmde (...) herkes kültürü tüketmeyi öğrenmiştir.(...) Artık tükettiğinizi bile farketmeyecek bir noktaya gelirsiniz. Her şey kültürdür, meta kültürüdür... bir zamanlar adına estetik dediğimiz... bütün bu yok olmaların sorumlusu olan meta kültürü" (Akt.

Fuchs, 2003:171).

Bu meta kültürü, popüler kültürün yüksek kültürün 'seçili'ler alanının karşısına 'seçenekler' alanı ile çıkmasını sağlamıştır. Yani artık meta kültürü toplumsal yaşamda belirleyici ve yönlendirici bir unsur olarak okunacak derecede merkeze kayar. Pavis, Marks'ın kültürü maddi altyapıya bağlı kurulmuş bir üstyapı olarak tanımlamasına karşı çıkar. Kültürün işlevinin açıklanması gerektiğini söyler. Ona göre "Kültürün toplumsal edimleri koşullandığı gibi onlar tarafından koşullandırıldığı, onların hem nedeni hem sonucu olduğu gösterilmelidir" (Pavis, 1999: 41). 1960'larda Amerika'nın ticari olarak dünyaya hakim olma adımları kimi stratejileri de beraberinde getirmiştir. Popüler kültürün Avrupa merkezli modernizme ait yüksek kültür karşısına çıkarılması bu dönemin en etkili değişimlerini yaratır. Ali Akay bu karşı çıkışın modernizmin krizi olarak okunabileceğini söyler (2002: 20). Popüler kültürün 1960'larda başlayan yolculuğu, 1980'lerde siyasi olarak da merkezileştirilmesinden aldığı güçle 1990'larda hem batılı metropollere hem de Üçüncü Dünya ülkelerine yayılmıştır. Ülke yönetimleri ve daha da önemlisi sermaye sahipleri artık yeni dünya düzeninin ekonomik yapılanmasını ve bunun gerektirdiği politikaları bu popüler kültür üzerinden örgütlemektedirler (2002: 7). Postmodernizmin yarattığı bu meta kültür, tüketim kültürü -kültürün kendisini de yuttuğunda- kartezyen düşüncenin bireyi yaratan fikri de bambaşka bir söylemle karşımıza çıkar. Barbara Kruger'ın ironisi durumu net olarak özetlemektedir: "Alışveriş yapıyorum... öyleyse varım" (Akt. Fuchs, 2003: 187).

1960'larda neo-avangard eğilimin en politik türlerinden olan fluxus bile market ekonomisine ve metalaşmaya direnememiştir. Fluxus marketlerde satılan ürünler ('artist shit' gibi) de dahil olmak üzere, postmodernizmin kültür ekonomisi artık bütün türleri ve yapıları ele geçirir. Fuchs'un ironik deyişiyle artık alışverişe direnecek kadar kültürlü hiçbir kuruluş kalmamıştır. Metropolitan Müzesi ülke genelinde on beşten fazla, Japonya'da ise altı farklı mağaza açar, nikah kayıtları alır ve o kadar popüler olur ki 24 saat hizmet veren bir 800'lü telefon hattı oluşturur. Fuchs'un çocukluğunda kanıksadığı "kültür, piyasa içinde yer almadığı için 'kültür'dür" görüşü çoktan satışa çıkarılmıştır (Fuchs, 2003: 172).

Metalaşan 'kültür', kültürel çoğulculukla beraber ilerlemektedir. Bu yeni kültürel yönelimin modern Batı'nın yerleşik 'ulusal' kültür algısını değiştirmesi biraz zaman almıştır. Örneğin daha önceleri etnografi müzelerinde sergilenen kimi etnik sanat eserleri ancak 1996 yılından itibaren kabul gören müzelere dahil olmuştur ve Batılı eserler ile eşit sanat olarak oryantalist bir gözün dışında değerlendirilmiştir. Bu durum artık kültüre bakışın net olarak 'ulusal' bazlı görüşlerden uzaklaştığını, küreselleşmenin getirisi bir kültürel çoğulculuğa dayanan bir sürece dönüştüğünü gösterir. Aydınlanmanın evrensel sanatı, tarihi ve estetik yapılanması yıkıma uğramıştır. Postkolonyal sürecin kapitalizmin bunalımından sıyrılmak için geçtiği bu süreç bütün farklılıkları içermeyi ve hepsini piyasa koşullarına eklemlendirmeyi gerektirir. Bu nedenle de kültürel farklılıklara normatif bir gözle değil rölatif bir gözle yaklaşılır. Kapitalizm toplumsal olanı sindirmiştir. Artun bu açılımı şöyle ifade eder: “ 'Sınıf savaşları', 'kültür savaşları'na; 'ekonomi politik', 'kültürel politika'ya dönüşür. Ve bizatihi kültür de, toplumla ve tarihle bağlarını koparır. Modernliğe ilişkin hafıza, onu yaşatan sembolleri, dili, bilgisi bulanıklaştıkça, silinmeye başlar” (Artun, 2013: 22-27).

Arif Dirlik'e göre bu süreç yeni bir buluş değil kolonyalizm ve oryantalizmin restore edilmiş halidir. Küreselleştirilen kimlikler piyasanın yönlendirmeleri ve kimlik politikaları ile durmadan yeniden tasarlanır (Akt. Artun, 2013: 33). Kültürel farklılık piyasada çeşitlilik yaratacağı için neredeyse yeni bir araştırma sahasına dönüşmüştür. Artık devletler de bu özel sektöre kan sağlayan yönetim mekanizmaları haline gelirler. Ulus merkezli olmaktan çıkarlar ve kültürel çoğulculuk merkezli yönetim politikaları geliştirirler. Adorno daha 1960'larda kültürden söz etmenin yönetimden söz etmek olduğunu söylemiştir; ona göre yeni kültür paradigmasında artık yönetim kültürelleşmiş, kültür de yönetselleşmiştir. Ve bu kültür yönetim karmaşasının baş nesnesi de yaşayan beden olmuştur (Artun, 2013: 43). Bu yaşayan bedenlere ulaşmak ve onları birer tüketici konumuna yerleştirmek Brecht'in yabancılaştırmasının tam tersi bir anlamda bir kanıksatma sürecine ihtiyaç duyar. 1980 sonrasında, Adorno'nun dikkat çektiği süreç gittikçe şiddetlenir: Piyasanın hegemonyası için sanat ve estetikleştirme seferber edilir (2013: 46).

1994'de Berlin caddelerine asılan bir poster kültür endüstrisinin geldiği noktayı da gözler önüne serer: “Sizin İsa'nız Yahudi; arabanız Japon; pizzanız İtalyan; demokrasiniz Yunan; Kahveniz Brezilyadan; tatiliniz Türkiye'de; sayılarınız Araplardan; harflerinin Latin; tek komşunuz ise bir yabancı” (Bauman, 2017: 39). Küreselleşmenin sonucu oluşan kültür endüstrisinin kapsayıcılığını gösteren bu poster kimlikler hiyerarşisinin yıkılışına da işaret eder.

Bu süreçte giriş bölümünde de bahsedildiği gibi 'kimlik' kavramı sosyal bilimler alanında hızla önem kazanmıştır. Nuri Bilgin'in tespiti ile neredeyse 1800'lerde sınıf kavramının sahip olduğu yere benzer bir önemde ele alınır olmuş ve Bauman'a göre de “(...) artık çağdaş hayatın diğer tartışmalı yönlerini aydınlatmaya, kavramaya ve incelemeye yarayan bir prizma haline gelmiştir” (Bauman, 2015: 187). Verili kimliklerden inşa kimliklere 1800'lerde aydınlanma sonrası başlayan yeni ekonomik ve toplumsal düzenle geçilmiş, insan artık kendini evrensel ilkelerden ve dinin boyunduruğundan kurtararak inşa etmeye başlamıştır. Bu inşa süreci bir modernist düşüncedir. Oysa modernizmin ilkeleri bir bir çöküp geriye serbest piyasa alanı kaldığında artık kimlikler inşa edilecek bir zemin bulmakta zorlanırlar. Bu nedenle bu 'özgürlükler(!)' alanında artık icat edilmeleri gerekmektedir.

Zygmunt Bauman günümüzde eskinin temel kimlik çatışmasının değiştiğini söyler. Eskiden kimliği nasıl edindiğini ve çevresine bunu nasıl kabul ettireceğini düşünen kimse, şimdi, hangi kimliği seçeceğini ve seçtiği kimliğin “piyasadan çekilmesi ya da ayartıcı gücünü kaybetmesi” halinde yeni bir seçim için hazır olma enerjisini düşünmektedir. Artık endişe bulunulan konumun nasıl korunacağı ya da oradan atılmaktan nasıl kurtulunacağı değildir. Daha çok çevrenin parçalanmasından, erimesinden korkulur. Ama yine de kimlikler birer bağlılık içermezler. Bauman'ın Lasch'dan alıntıladığına göre: Günümüzde kimlikler 'giysi değiştirir gibi benimsenebilen, çıkarılıp atılabilen' şeylerdir. Seçimler ağırbaşlılık ve sonuçlar içermez (Akt. Bauman, 2015: 196-197). Ama bu benimseme de bir bağlılık işareti değildir. “Kimlikler artık giyip göstermek içindir; elde tutmak veya saklamak için değil” (Bauman, 2017: 109). Katı bir şekilde kimlik inşa etmek yeni dünya düzeninde, seçme

özgürlüğünde ve fırsatlara açık bir alanda kısıtlamaya dönüşebilecektir (2017: 68).

Bauman yakın tarihi dönemde kimliğin kırılganlaştığını ve daimi geçicilik statüsü kazandığını söyler (2017: 25). Hız kültürüne dayanan günümüz dünyasında “farazi sürekliliklere dayanarak yararlılık iddiasında bulunan referans çevrelerine artık güvenemeyiz” der (2017: 38). Keşfedilmemiş, denenmemiş yeni kimlikler eskinin kalıplarına sığmamaktadır. Artık “geçici fırsatlar ve kırılgan tahvillerin cesur yeni dünyasında, eski tip katı ve müzakere edilemez kimlikler tek kelimeyle başarısız olacaklardır” (2017: 39). Sonsuz ihtimaller arasında sabit bir kimlik artık eskisi kadar güvenli bir alan değildir. Artık Bauman'ın sözleri ile “serbest süzülen yükümsüz bireyin kahraman sayıldığı şu akışkan modern zamanlarda” esneklik ve değişebilirlik olmazsa olmazdır (2017: 38-41). Bauman bireyselleşmenin doruk noktasına ulaştığı günümüz dünyasında kimliklerin ‘karma nimetler’ haline geldiğini söyler. Artık kimlikler “müphemliğin belki de en yaygın, en akut, en derinden hissedilen ve en zahmetli tecessümleridir” (2017: 44).

Bu anlamda kullanılması ya da kavramlaştırılması zaten sorunlu olan 'kimlik' kavramının tartışmalı zemini günümüzde daha da kayganlaşır. Sosyal kimlikler ile bireysel kimlikler arasındaki mesafe tarihte görülmediği ölçüde yaklaşmış ve belirsizleşmiştir. Bu durum bir yandan postmodern söylemde 'büyük anlatılar'ın çöküşünün sonucu olduğu gibi diğer yandan serbest piyasanın yeni bireyciliği ile bağlantılıdır. Artık benlikten bahsedildiğinde kimlik tarafından 'kapsanan/kapsanabilir olan' bir içsellikten değil, tam da parçalı yapısı ile kimliği kendine doğru çeken bir birey kültüründen bahsedilmektedir. Bu durumu Giddens şöyle ifade eder: 'Benlik' artık çok daha dolaysız şekilde 'toplum'la küresel ortamda ilişki içindedir (Giddens, 2010: 50). Nuri Bilgin bu süreçte benlikle ilgili sosyal bilimler literatüründe görülen yoğun artışın bu konuda dağılmanın/parçalanmanın da işareti sayılabileceğini söyler (Bilgin, 2007: 56).

1980 sonrası 'icat kimliği' biçimlendiren yeni çağın yeni birey kültürü ve onun benlik algısıdır. Bireysele yönelmek sadece kapitalist teorinin yeni süreci değildir. 1968 hareketi sonrası Marksist ve feminist aktivist ve akademisyenler de bireysellik, benlik,

içsellik ve kişilik üzerine eğilen çalışmalara yönelirler. Politik eylem, kolektif ve toplumsal olanın alanında değerlendirildiğinde kimi zaman uyumla kimi zaman çatışmayla yürüyen bir süreç oluşur (Harris, 2013: 148). Farklı özgürleşme talepleri artık makro dünya okumalarının zorunlu mikro yönelişlerini doğurmuştur. Aynı yönelimin sanat hareketinde de örnekleri görülebilir.

Yani Thatcher'ın ortaya attığı doktrin, 'toplumun sonu, bireyin varlığı' hayata geçirilmiştir. Kimlik kamusal bağlarını ancak benliğine uyduğu ölçüde sürdürür. Anthony Elliot ve Charles Lemert bu sürece 'yeni bireycilik çağı' adını verirler. “Küreselleşen sosyal süreçlerde, hepimizden beklenen, kendimizi yeniden şekillendirmemiz, yeniden yapılandırmamız, yeniden keşfetmemiz ve başkalaşmamızdır” (Elliot ve Lemert, 2011: 29).

Küreselleşmenin getirisi olarak bireyi kuşatan bir devlet fikri yok olduğunda birey artık yalnızdır. Kimlikler belirsizlikten uzak belirlenme zeminlerini kaybetmişlerdir. Kimlik hareket halinde bir olgudur ve yakalanması “bireylerin kendi ince zekalarını ve ellerindeki araçları kullanmalarına bırakılmıştır” (Bauman, 2017: 41). Artık başarısızlık bir beceriksizlik ya da miskinlik sorununa dönüşür. Kimlik bireylerin biyografileri yolu ile gerçekleştirmek zorunda oldukları bir görev haline gelir (2017: 58-60, 63).

“Kendin-yap diye adlandırılan toplumda, hepimiz kendi hayatlarımızın girişimcisiyiz. Sürekli risk alınan ve esneklik kurallarıyla takıntılı bir şekilde meşgul olunan bireyci kültürün yükselişiyle ilgili aşık ar olan, bireylerin, arada bir değil her gün, mütemadiyen önceye göre daha verimli, daha hızlı, daha pratik, yaratıcı, kendini gerçekleştirmiş olmak için uğraşması gerektiğidir” (Elliot ve Lemert, 2011: 29).

Bu süreçte ortaya atılmış 'benlik' kavramının ölümsüz ruh doktrininin karşısına çıkan seküler bir kavram olduğu düşünülmektedir (Elliot ve Lemert, 2011: 44). Giddens yeni toplumsal düzende benliğin refleksif bir tasarım olarak kurulduğunu söyler. Bu benliğin 'kimliği' refleksif farkındalığı gerektirmektedir. Bireysel kimlik refleksif etkinlikler içinde “rutin bir biçimde yaratılması ve sürdürülmesi gereken bir şeydir” (Giddens, 2010: 74). Bu anlamda ortaya çıkan biyografi kırılğan bir doğadadır. Kişinin

kimliği artık ne eylemde ne diğerlerine tepkide sadece “öznel bir anlatıyı sürdürebilme kapasitesinde” bulunabilir (2010: 77).

Bu bakış açısıyla Giddens'in fikirleri, 'özne'nin özellikle post-yapısalcı düşünce ile konumlandırıldığı hassas, kırılgan, bölünmüş, parçalanmış olduğu düşüncesine bir karşı çıkış içerir. Post-yapısalcı düşüncede 'benlik' fiilen ortadan kalkmakta ve tek özne, kimlik, dil veya söylemin parçaları arasında bulunabilecek 'merkezsiz özne' olmaktadır (Giddens, 2010: 215). Bu anlamda ortada bir yanı ile pasifleşen ya da dağılan bir 'benlik ve kimlik' algısı diğer yanı ile refleksif olarak yeniden kendini kurma girişimleri vardır.

Postmodernliğin bir sıkışmışlık hissi olduğunu ve aslında yaşanan sürecin modernliğin bir sonucu olduğunu söyleyen Giddens, bir 'evrenselleşme' ve 'radikalleşme' dönemine gidiş görür. Bu sonuçlar gelenekten keskin bir kopuşu içerir. Dönüşüm kuşkusuz ki tarihsel bir olgudur fakat modern sonrası yaygınlık ve yoğunluk olarak eşsizdir. Evrensel şekilde yaygın ve kişiye ve özeline incek derecede yoğun müdahale eder düzeydedir (Giddens, 2012: 10-12).

Bu müdahaleler bireyin herhangi bir zeminde sabit kalmasını engeller, artık birey bir 'aradalık' halidir. Elliot ve Lemert yeni bireyciliğin 'aradalık' halini şöyle açıklarlar:

“Zamanımızın yeni bireycilikleri, bağımlılık ve bağımsızlık, değişim ve yaygınlaşan küresel değişime ayak uydurma isteği, deneysel olarak yaşamının düşünümsel farkındalığı ve insanlarla birlikte kendileri için yeni zeminler meydana getirme meseleleriyle duygusal ve sosyal mücadelelerdir” (Elliot ve Lemert, 2011: 96).

Özel şirketlerin yeni biçimlenme şekilleri bu yeni bireycilik tipini etkilemiştir. Eskinin sosyal statüsü sayılabilecek bir yere bağlılık (işyeri, kurum vb) da artık eski değerini kaybetmiştir. Niteliğin azalması yerini nicelikle doldurduğu gibi bağlılık azalması da yerini çok çeşitli bağlantılar ağı ile doldurur. Başarı anlamına gelen hareket de yerini bir zorunluluğa bırakır. Artık tutarlılık ve 'inandırıcılık' değil, uyumlanma ön plana çıkmıştır. Özellikle şirketleşmenin getirisi olan yeni bir benlik tipidir bu; birey sahip olduklarını bırakmak ya da terketmek konusunda tereddüt etmez, piyasanın

şekillenmesine göre kabuk değiştirebilir olmak zorundadır. Piyasada güç kaybetmemek için sürekli kendini tasarlar ve yeniler (Sennett, 2011: 32; Bauman, 2017: 42-44). Bunun sonucu ortaya çıkan postmodern sürecin 'ben odaklı karakteri'dir. Artık modernizmin tutarlı karakteri ölmüş, eklenebileceği bir toplumsal yaşam da kalmamıştır.

Sosyal bilimler çalışmalarında da sıklıkla yer alan başlıklar benzer süreçlere işaret eder: Yazar ölmüştür (Barthes), karakter ölmüştür (Fuchs). Toplumun ve tarihin sonu (Fukuyama) ve hatta coğrafyanın/mekanın sonu (Virilio/O'Brien) tezleri havalarda uçuşmaktadır. 'Şey'leri oluşturan tutarlı sınırlar artık kuşatıcı değil geçirgendir ve şekiller 'zaman ve mekana' göre uyumlanma becerileri ile 'görece'nin içerisinde değerlendirilirler.

“Günümüzde toplumun bireyler üzerindeki gücü ve kudreti daha ziyade 'tespit edilemez' olmasında, kaçamaklığında, çok yönlülüğünde ve süresizliğinde, hareketlerinin şaşırtıcı kestirilemezliğinde, en zor kafeslerden çıkmasını sağlayan Houdini tarzı el çabukluğunda, açıkça dile getirilmiş olsun ya da akıllıca ima edilmiş olsun, beklentileri boşa çıkarmadaki ve sözlerini çiğnemedeki hünerinde yatmaktadır. Böylesine oynak ve istikrarsız bir oyuncuyla başa çıkmak için en doğru strateji, onu kendi silahıyla vurmaktır” (Bauman, 2017: 67).

Toplumun sonu ilan edilmiş ve 'sosyal ağ' düşüncesine geçiş yaşanmıştır. Mekanik bir ilişkisellik insanlar arasını kaplar. İnsan bir yandan sistemin aracı diğer yandan onun 'serbest bir atomudur'. Ama içinde bulunduğu sisteme etki eden eylemselliğine rağmen, dış yapıları verili olarak görmektedirler. “Sosyal sistemin işleticisi kendisi ile kullanıcısı kendisi arasındaki ilişki tamamıyla gevşemiştir; tüm varoluşsal anlamını, tüm değerlerini yitirmiştir” (Bilgin, 2007: 19). Reagan ve Thatcher tarafından yürütülen radikal sağ politikalar “(...) insan toplumlarını ve dayanışmasını, daha önce görülmemiş ölçüde, yok etmekten ve her birimizin tavır, beklenti, görünüş ve hassasiyetlerini şekillendiren piyasanın yeniden düzenlenmesi için güçlü ideolojik temsilci sağlamaktan sorumlu” tutulur (Elliot ve Lemert, 2011: 62).

Funk'a göre 'postmodern ben odaklı karakter', “ne olduğundan, iç dünyasında potansiyel olarak taşıdıklarından ya da kendisinden ne çıkartabileceğinden hareketle

tanımlamaz kendini. Oluşmuş olanı kaale almamakta, iç dünyasında potansiyel olarak taşıdığı kaynaklarla da ilgilenmemektedir” (Funk, 2013: 62). Yani bir rolle özdeşleşmeye çalışmamaktadır. Artık 'kim' olduğunun gösterilmesinin tutarlı göstergeleri ile ilgilenilmemektedir. Funk, Edith Frank-Reiser'in eleştirel ifadesini ödünç alır: Bu 'kronik bir kendini icat' sürecidir (2013: 63).

Sennett'e göre bu 'ben odaklılık' hali çağımızda kamusal yaşamın çöküşünün sonucudur. Benlik özellikle çağımızda bir çeşit narsisist yapının içine hapsolmuş durumdadır. Sennett, narsisizmi yaygın bilinen anlamı ile kendine duyulan hayranlık olarak anlamaz.

“Klinik anlamda narsisizm, kişinin kendi güzelliğine duyduğu aşk şeklindeki popüler görüşten kesin olarak ayrılır. Daha geniş anlamda, bir karakter bozukluğu olarak, neyin benliğin tatmininin alanına ait, neyin bu alanın dışında olduğunun algılanmasını engelleyen kendine dönüklük halidir narsisizm. 'Bu kişi ya da olay benim için ne ifade eder?' şeklindeki bir takıntıdır. Diğer insanların ve dış edimlerin kişisel önemleri öylesine vurgulanır ki, söz konusu kişiler ve olaylar kendi başlarına anlamsız hale gelirler” (Sennett, 2010: 22).

Sennett, egonun günümüzde aldığı merkezi ağırlıktan bahseder. O artık sürekli doyurulması gereken bir haldedir. Artık “(...) dünyayı tanımak yerine kendini tanımak bir amaç, kendisinde bir erek olarak” görülmektedir (Akt. Bilgin, 2007: 55). Bu bakış aslında benliğin aldığı merkezi rol olarak da görülebilir. Herhangi bir eylem, iş gerçekleştirilirken öncelikli beklenti onun vereceği doyum üzerinden düşünülür hale gelmiştir. Sennett'in **Kamusal İnsanın Çöküşü** adlı kitabında da benzer bir vurgu yer alır: “(...) kendisinin gerçekliğe uygunluğundan çok, gerçekliğin içinde kendisi için ne bulunduğu” bakmak narsisizm olarak da adlandırılır (2010: 287). Bu nedenle de hayatın hemen her alanında, kişinin kendini tatmininin bir ifadesi olarak 'sanat' başlığı kullanılır olmuştur.

Sennett, bireyin bu durumunu kamusalın çöküşü ve mahremi ideolojisinin yaygınlaşması olarak ifade eder. Çağdaş toplumun kamusal sorunu şudur: artık kamusal meseleler eğer kişisel yoksa heyecan uyandırmamaktadır. Mahrem hayat artık kamusal bir çerçeve ile sınırlanmamaktadır. Yani kamusal yaşam aşındıkça mahrem

ilişkiler de deforme olmaktadır (Sennett, 2010: 20).

Sennett, narsisizmin bir yandan kişisel gereksinimlere odaklanma özelliği taşıdığını ama kişisel istek ve ihtiyaçlara bu kadar fazla gömülmenin dış dünyaya ve etkilere fazlasıyla kapanarak yaşanabilecek tatminin yolunu kestiğini söyler (Sennett, 2010: 22). Bu bir çeşit açmazdır. Ama Sennett sosyolojisinde 'narsisizm', 'oyun'dan mahrum kalmış bir toplumun psikolojik bir sonucudur. Yani psikanalitik bir kişi durumu değil, sosyolojik bir toplumsal sürecin izleri sürülebilir değişiminin bireydeki arazıdır. Bu araz 18.yüzyılda başlayan kamusal mahreme dönüşümün yeni kapitalizm kültüründe ulaştığı son nokta yani bir çeşit kapitalist etkidir.

Bu dönüşüm günümüzde daha da keskinleşmiş ve kamusalı çokertmiştir ve 'oyun'dan uzak ve durumların değiştirilebilirliğine inanmayan narsisist yeni bir birey tipi yaratmıştır. Ama Sennett'e göre narsisizmi yaratan kültür onun tam tatmininin de önünü tıkayacaktır. İnsanlar neyin öz çıkarlarına uygun olduğunu kavrayamaz hale gelir, yeni deneyimleri yargılama yeteneğini kaybederler. Kamusal yaşam çökmüştür ve onun alanını mahremin ideolojisi işgal etmiştir. Sennett mahremin ideolojisini şöyle açıklar:

“Günümüzde etkin olan görüş, kişiler arasındaki yakınlığın ahlaki bir değer olduğudur. Yine günümüzün en önemli özlemi başkalarıyla yakınlaşma ve samimi deneyimlerle bireysel kişiliğin geliştirilmesidir. Günümüzün miti ise toplumdaki kötülüklerin tümünün kişidışılığı, yabancılaşmaya ve soğukluğa ilişkin kötülükler olarak anlaşılabilirliğini varsayar. Bu üçünün toplamı bir mahremiyet ideolojisi: Her türden toplumsal ilişki her bir kişinin içsel psikolojik kaygılarına ne denli yaklaşırsa o denli gerçektir, inandırıcıdır ve sahicedir. Bu ideoloji, politik kategorileri psikolojik kategorilere dönüştürür. Mahremiyet ideolojisi tanrısız bir toplumun insancıl maneviyatını tanımlar: İçtenliktir, sıcaklıktır bizim tanrımız” (Sennett, 2010: 333-334).

Sennett'in analizine göre, modern psikoloji ve özellikle de psikanaliz, ben'in iç süreçlerinin anlaşılmasının, insanlara bu tür kötülüklerden kurtulma imkanı vereceği inancını içerir. Böyle olursa arzularımızın sınırlarının ötesinde bir sosyal hayata daha rasyonel olarak ve dolu dolu katılabiliriz. Ama insanlar tarihte hiçbir zaman görülmediği oranda, kendi kişisel geçmişleri ve özel duyguları/heyecanları için tutkuya kapılmıştır. Bu tür tutku, bir özgürleşme değil, tuzaktır. Toplumun mahremci (intimist)

bir vizyonu doğmuştur (Akt. Bilgin, 2007: 57). Byung Chul Han, Sennett'ten yola çıkarak yaptığı analizlerde mahremci toplumun ulaştığı sınırı şeffaflık, teşhircilik toplumu gibi isimlerle adlandırmıştır. Mevcut sisteme istikrar kazandırmak için sorgulamayı, tartışmayı, Chul Han'dan hareketle söylersek pürüz çıkarmayı dışta bırakmaya çalışan bu yeni anlayış her şeyi görünür, açık, pürüzsüz olmaya zorlamaktadır. Ama bu pürüzsüzlük, şeffaflık bir çeşit çıplaklık yani bir pornografi yaratmaktadır (Chul Han, 2018: 16-23). “Her şeyi dışa çevrilmiş, ifşa edilmiş, çıplaklaştırılmış, soyulmuş, ortaya serilmiş” bu toplumda her özne kendi reklam nesnesi haline gelmektedir (2018: 28).

Giddens'e göre “Tüketimi standartlaştırmaya ve reklamcılık aracılığıyla beğenileri şekillendirmeye çalışan tüketimci kapitalizm narsisizmin artmasında merkezi bir rol oynar” (Giddens, 2010: 218). Piyasa, narsisistin arzuladığı şeyleri -çekicilik, güzellik, kişisel popülerlik- 'uygun' ürün ve hizmetlerle sağlayabileceğini vaat eder. O nedenle kişi sürekli tatminini düşünerek dış dünyaya açılır. 'Değerli benlik' görüntüsü için ihtiyacı olan ürünleri arar. Sürekli olarak bir duygusal tatmin arayışı ve güvenlik duygusunun oluşacağı yakın bağlar istemek 'farklı olma' duygusunun sürmesini sağlar (2010: 218). Kişisel gelişim kitapları 'en çok satanlar' raflarının ön saflarını süslemeye başlamış, yaşam koçluğu ve bireysel terapi kültürü günlük yaşamın bir parçası haline gelmiştir. Sorunların kaynağı gibi çözümü de 'benlik' alanına hapsedilmiştir.

“Bunun için özsaygıyı, kendimize özel statü sağlarken tecrübe ettiğimiz tüm hataların kaynağı ve ilacı olarak pazarlanır. Bu terapistler aslında popüler kültürün misyonerleridir, bizi özgüven, kendini yeniden keşfetme ve birey olma ideallerine inandırmaya çalışırlar. Bu mantra, yükü zorla sırtımıza atar: kendi sorunların, kendi benliğin, kendi ihtiyaçların. Sen hayatını daha iyi hale getirmek için ne yapabilirsin? Odak, sistemden ve nasıl çalıştığından kaydırılıp, bireye çevrilir: (...)” (Niedzwiecki, 2011: 121).

Benliğe verilen aşırı değer ve tatminin gittikçe imkansızlaştığı bir 'haz' kültürü haplaştırılmış formülleri, bireye yönelik çözüm önerilerini getirir. 'Narsisizm kültürü' de 'piyasa'nın tatmine yönelik üretimi için verimli bir sahaya dönüşmüştür. Bauman'ın Lasch'tan alıntılanarak ortaya koyduğu yoga, jogging, göbek dansı vb. hobi olarak adlandırılacak etkinlikler, bireyin siyasetten geri çekilişinin yarattığı boşluğu

dolduran 'telafi edici eğlenceler' olarak ironik bir şekilde kişisel gelişim çalışmalarıdır. Çöken kamusal yaşamın bireyde düzeltebileceği toplumsal gerçeklikler olduğu algısını kırması sonrası oluşan boşluk kolaylıkla uğraşılabilir seçenekli alanlara doğru yönelir (Bauman, 2015: 200). Bu alanlar aynı zamanda kendine yatırım olarak da değerlendirilen ve yine narsisist bir sürekli tatmin çabasının farklı veçheleri olarak karşımıza çıkar.

Mahrem dünyanın narsisizmini Battal, Lasch üzerinden şöyle açıklar:

“Christopher Lasch, bu yüzyılın üretiminin; 'narsisizm kültürü' olduğunu belirterek, 'her çağın karakter yapısının aşırı bir halini temsil eden, özel patoloji biçimleri ürettiğini' dile getirmektedir. Çağımızın patolojisi ise karakter bozukluğudur, özellikle de borderline ve narsisistik durumlardır. Narsisistik kişi Batı toplumundaki normal başarılı tipin abartılmış ve aşırıya kaçmış halidir. Benlik oluşumunda büyük boşluklar oluşmakta, içimiz yoksullaşmakta ve benlik sürekli kendini teyit etmenin peşinde koşmaktadır. Narsisizm, bu yönüyle modern Batılı tüketim kültürünün benmerkezciliğinin ve başıboş bireyciliğinin tezahürüdür” (Akt. Battal, 2014: 316).

Bireyi kuşatan ve 'kimliklenme'yi belirleyen en önemli etkenlerden biri yeni medyatize dünyadır. Rainer Funk, 'medya destekli iletişim ve deneyim eğitimi' ile insanın fiziksel, sosyal, kültürel ve afektif [duygulanım] durumu ve kimlik yaşantısını belirleyen 'kendine özgünlüğü'nün değiştirilebilmek ve yaratılabilmekte olduğunu söyler (2013: 46). Auslander'a göre de çağımızın kültürel formasyonu kitle iletişim araçları, TV, internet ve telekomünikasyon araçları ile işgal edilmiştir ve yönetilmektedir. Auslander, Baudrillard'ın 'medyatize dünya' sözünü ödünç alır. Baudrillard'ın medyayı farklı sesleri eriten bir sosyo-politik araç olarak görmesine karşı Auslander onu bir araç olarak görmez, ona göre artık kitle iletişim araçları herşeyi yöneten ana nokta, kültürü yaratan unsurdur (Auslander, 2008: 1, 4-5). Yani kitle iletişim araçlarının yapılanması ve söylemleri çerçevesinde kurulan bir kültürel yapı gelişmiştir.

Postmodern dönemde kitle kültürünün yaratılması için medya önemli bir araçtır. Özdeşleşmeye dayalı bir 'ikonolojik' kitle kültürü önceki kültürün unsurlarını içerdiği gibi farklı seçenekler arasında herhangi bir ayırım da gütmez. Çünkü Kahraman'ın da belirttiği gibi “Medyatik kültürün özü gerçeği sorgulamaya ve

irdelemeye değil, onu kabule dayanır. (...)” (Kahraman, 2016: 391). Yani postyapısal özellikler taşıyan medyatik kültürde gerçek modern dönemin amaca yönelik kurmacası içinde değil çoktan seçmeli ve dağınık bir kurgu (edit) evreninde yer almaktadır.

Kershaw bu süreçte toplumun medyalaşmasının yaşandığını söyler. Bu medyalaşma performansın günlük yaşamın bir ögesi olmasını sağlamaktadır (Kershaw, 2015: 18). Yani ideoloji tam da performatif olanı kullanmaktadır. Yüksek düzeyde medyalaşmış toplumlarda iktidarın otoritesi ilişki biçimini bu performatif olanın üzerinden yürütür. Şirketler, firmalar, hisseler, çalışanlar, kurumlar vb. ölçülebilen performansları ile bu 'sosyal ağ'a şekil veren birer oyuncu olarak varolurlar. Ekonomik ve endüstriyel oldukları kadar sivil hayatta da etkileri vardır. Yani günlük hayat performans tarafından bilinçli olarak istila edilen süreçlerle yüklüdür. Ve bunlar kapitalist yeni açılımların parçalarıdır (2015: 26). Lichte bu alanın etkisinin sanatı da kapsar hale geldiğini söyler: “Sanatların ticarileşen eserlerden veya meta olarak değerlendirilen sanat eserlerinden uzaklaşarak ve günden güne daha kısa ömürlü ve gelip geçici sahnelemeler yaratarak performatif bir sürece girmeleri şüphesiz ki televizyondaki [bu] gelişmeyle yakından bağlantılıdır” (Fischer-Lichte, 2016: 119).

Yeni açılımlar performansı 'satılabilir' olanla kıyaslamaktadır. Bu anlamda birey kendini ne kadar iyi paketlerse o kadar fazla bu yeni performans alanında kendini gösterebilecek ve 'alıcı' bulacaktır. Bu paketleme işlemi 'karizma' kavramının yeni açılımları ile piyasada yer bulmaya başlar. Sennett, Weber'den ödünç aldığı karizma nosyonunu 19.yüzyılda politikacı ve oyuncuda görülen 'karizma' ve 'inandırıcılık' fikirleri ile açıklamıştır (2010: 44) ama günümüzün medyatize dünya düzeninde artık kavram yeni bir şekil almaya başlamıştır.

“Medya seküler karizmayı teşvik eder; ama daha geniş bir bağlam içinde. (...) Elektronik iletişim kamusal yaşam fikrine son verilmesini sağlayan araçlardan biridir. Medya, toplumsal grupların birbirlerine ilişkin bilgi birikimlerini olağanüstü arttırırken, fiili bağ kurmayı gereksizleştirdi” (Sennett, 2010: 363).

Sennett açıklamasında özellikle medyatize dünyanın pasifleştirici yanı üzerinde durur. Medya mahrem bir araç olarak insanları izole hale getirir, iletişimi koparır, kendi

araçları vasıtasıyla yarattığı bilgi bombardımanı ile karmaşık bir dünya imgesi yaratır. “Kitlesele medya, toplumda olup bitenler üzerine insanların sahip olduğı bilgiyi sonsuza dek arttırır ve onların bu bilgiyi politik eyleme dönüştürmelerini de sonsuza dek engeller” (Sennett, 2010: 364). Çünkü medya insanlara ulaşamadıkları yaşamların sanal tatminini sunmaktadır. İnsanlar onun sayesinde sanal bir sınır-aşma yaşarlar (Bauman, 2017: 118). Bunun yeni bir çeşit katharsis olduğı düşünölebilir.

'Piyasa'nın özellikle medyatize dünya ve onun en önemli silahlarından olan reklam aracılığıyla yarattığı kurgu bireyin kendini tanımlama şeklinin içine fetişleştirilmiş nesneleri sokarak yaratılabilecek bir 'karizma'nın ya da tatminin 'sahip olmak' üzerinden dolayımlanması da sağlamaktadır.

“Toplumsal olarak kurgulanmış gerçekliğin sakinleri olarak, ihtiyaçları kültürel açıdan değerdendirme kapasitemiz, en sıradan isteklerimizin dahi fazlaca sembolik çağrışımları olan nesnelere yöneltildiğı bir noktaya geldi. Artık basitçe susuz, aç ya da çıplak hissetmiyoruz; ihtiyaç duyduğumuz çoktan bilgi, piyasa, reklam ve ait olduğumuz toplumsal ağ tarafından sembolik olarak kurgulanan belirli nesnelere yönlendirilmiştir. Öyle ki A'ya susamış olur, yalnızca B'yi giyebilir, kahvaltı için C'yi isteriz; dolayısıyla gerçekte ihtiyaçlarımızı, yaşadığımız ve iletişim kurduğumuz günlük kültürel alanın belirli kodları içerisinde tanımlarız” (Mellucci, 2013: 36).

Birey artık hem bir tüketici hem de bir ürün olarak (Bauman, 2017: 111) toplumsal yaşamda yer almak zorundadır. Bu işlem 'beden'i otomatik olarak sorunsallardan biri haline getirir. 'Karizma'ya bakarak onu tüketen birey diğerdan kendi için 'piyasa'dan uygun seçeneklerle 'karizma'ya yönelebileceğı gibi bedeni üzerinde de modern tıbbın araçları ile gerekli (!) değışikliklerin peşinde koşar. Estetik ameliyatlar ile 'yeni bir kendi' yaratmak (Elliot ve Lemert, 2011: 28) düşüncesi artık olağan bir arzu haline gelmiştir. Çünkü beden simgesel bir sermaye olarak tüketim toplumunun 'değer'lerinden birine dönüşmüştür. Bir tür yatırım unsuru olabileceğı gibi toplumsal itibarın da aracı olabilmektedir. ‘Kitlesele sempatinin tapınç nesnesi’ olarak yetenek ya da çalışma ile elde edilebilecek bir başarı ya da takdirden fazlasını kısa sürede kazandırma fırsatı sağlamaktadır (Köse, 2011: 12). Yani 1900'lerde kamusal alanda kişiliğın, özel olanın dışavurumu ile yaratılan karizma bu kez bedende, onun dışavurumunda, sunumunda oluşturulur. Bu yeni tip bir meta fetişizmidir. Artık 'kişilik'

bir hale ile donatılmamakta, onun yokluğunda beden sunum nesnesi olarak, bir 'meta' olarak satışa açılmaktadır.

Yani beden kendiliğın bir çeşit 'reklamı' bir 'paket' olarak kurgulanmaktadır. Reklamla dolayımlanan beden kendi reklamını yine bedenle 'piyasa'ya sunabilmektedir. Baudrillard modern dünyanın 'öz'ü haline gelen reklam kültürünü eleştirir. Reklamın şekli ve içeriğı üzerine değil daha çok varlık amacı üzerine bir eleştiri yöneltmektedir. Reklam artık kendini üreten bir yapıdadır. Ve bu tekniğın içselleştirilmesinden söz eder: Reklam metanın varedilmesi, görünür olması için bir araç olmaktan çıkmıştır. Kendi başına bir amaç haline gelmiştir. Sadece insanı değil içinde insanın da olduğı tüm nesneler dünyasını kapsar. "Oyunun efendisi artık özne değildir, ilişki tersine çevrilmiş gibidir" (Baudrillard, 2012: 40). Dolayısıyla reklamla kendini var etmenin nesneleştirici yanına vurgu yapmaktadır.

1998 yılında Apple'ın gerçekleştirdiğı 'farklı düşün' kampanyası bireyin icada, farklı olana, hatta radikalliğe güdülenmesinin bir küresel şirketin ağzından yayılan ironik bir örneğidir:

"İşte çılgınlar. Uygunsuzlar. İsyankarlar. Baş belaları. Bulunduğı yere hiç uygun olmayanlar. Bakış açısı farklı olanlar. Onlar kurallara pek düşkün değiller. Ve statükoya hiç saygıları yok. Onları methedebilirsiniz, örnek gösterebilirsiniz, onlara inanmayabilirsiniz, göklere çıkarabilir veya kötüleyebilirsiniz. Fakat yapamayacağınız tek şey onları göz ardı etmektir. Çünkü onlar olayları değiştirdiler. İcat ediyorlar. Keşfediyorlar. Yaratıyorlar. İlham veriyorlar. İnsan ırkını ileri taşıyorlar. Belki çılgın olmak zorundalar... biz bu tür insanlar için araçlar üretiyoruz. Çünkü bazıları onları çılgın olarak görürken biz deha olarak görüyoruz" (Elliot ve Lemert, 2011: 77).

Ama yine de Sennett, medya araçlarının ve teknolojinin canavarlaştırıldığı senaryolara karşı çıkar. İnsan hayatını kolaylaştırma, ihtiyaç karşılama yanlarına değinir. Diğer yandan özellikle kitlesel medyanın kalabalıkların sessiz kalma tarzlarını pekiştirdiğini düşünmektedir. Bir enformasyon yığınının alıcı üzerine boşaltmakta ve hareket kabiliyetini ellerinden almaktadır. Kuşkusuz yine insanların tepki verme şansı vardır. Ama mail, telefon vb. ile sağlanacak teknolojik etkileşim oldukça hantaldır (Sennett, 2010: 363-364). Bu süreç gelişen akıllı telefon teknolojisi ve sosyal ağların

yaygınlaşması ve refleks tepki özellikleri sayesinde 2000'lerin ilk on yılının sonuna doğru radikal bir değişim geçirmiştir.

Bu medyatik dünyanın yeni 'karizma'sı da 'star' sistemidir. 'Star sistemi' iki ayaklı bir görüntüdedir. Bir yanı icracının (oyuncu, müzisyen vb.) varlığı (kişiliği/bedeni) ile sağlanan bir seküler kutsallıkla yüklü taraftır. Buna biraz önce tartışılan piyasanın popüler kültür açısından bedeni nasıl fetişleştirdiği üzerinden de bakılabilir. Diğer yanı ise icranın 'olağanüstü' oluşu dışında bir değer ifade etmeyecek bir piyasa jargonu içine alınmasıdır. Piyasa, başarı ekonomisinde 'ya hep ya hiç' dilinden konuşmakta ve bir şeye 'çok özel' olana kadar bir hiç olduğu anlayışı ile yaklaşılmaktadır (Sennett, 2010: 370-374). Bu durum star sisteminin geçmişin karizma nosyonundan ayırımına da işaret eder. Artık zemin çok daha kaygandır. İcraçı ya titizlikle ambalajlanacak ve starlık mertebesine yükselecek ve böylece piyasanın 'olağanüstüsü'ne erişecektir. Ya da hızlıca tüketilip bir hiç olarak görünmez olacaktır. Bauman bu kullanılıp atılma ya da tüketilme kültürünü şöyle örneklendirir: “Bugünün saygı duyulan otoriteleriyle yarın dalga geçilecek, horlanıp hakir görülecek, ünlüler unutulacak, trend oluşturan idoller sadece televizyon yarışmalarında hatırlanacak, el üstünde tutulan yenilikler çöp tenekelerine atılacaktır” (Bauman, 2017: 66).

Çokuluslu şirketler satış kültürünü gizli amaç gibi değil popüler bir hedef şeklinde ifade ederler. Örneğin bir şirket sahibinin ağzından “bugünlerde insanların önem verdiği şey pazarlanabilir olmak” sözü sakınımsız dökülür (Niedzwiecki, 2011: 77). Popüler kültür bireye ve kitleye seslenirken tanınmak, başarı ve mutluluğa kavuşmak için yapılması gerekenlerle ilgili sloganlar yineler. Yinelenen öğüt ilgi çekici ve inanılır bir ağızdan ya da kurumdan gelmelidir. Yeni bir tür yanılsama üretilir; hem karizma fikri ile temas halinde oluruz hem de yaratılan karaktere inandırılmamız gerekir. Oyuncunun karakteri, müzisyenin şarkısı veya mesajı bağlantı yaratmalıdır. Bu bilet satışı ya da satışa yönelik ekonomik bir meseledir (2011: 90).

Hal Niedzwiecki, günümüz insanını 'özel' olma üzerinden inceleme altına aldığı **Ben Özelim** adlı çalışmasında şöyle der: “Bugün performansın ilgi sağlama aracı olarak kullanımı, sanatçı ve aktörlerin alanından günlük yaşama kaydı. Birçoğumuz 'mit'

olarak kendimizi 'gerçekleştirmek' için, baskı altındayız” (2011: 34). Bu durum Sennett'in de incelediği gibi kamusal alanın mahrem tarafından işgal edilişi ile ilgilidir. 1800'lerde toplumda mahremin ifadesine az yer olduğunda sahnenin bu duyguları kuvvetle ifade etme görevi, artık mahrem hayat kamusal içinde cemaatlerle yeniden belirdikçe bir olağan durum halini almıştır. Kişi sürekli şekilde ne hissettiğini bilmek ve göstermek ister. Ama artık sahnede 'yüce' duygular peşinde koşan cesur kamusal kimlikler yoktur. Sahne de mahremin dünyası ile işgal edilmiştir. Kişi hayatta uğradığı sürekli kendini gerçekleştirme baskısı nedeniyle kendine biçeceği bir kimlik arayışını zorunlu hisseder.

1980 sonrası toplumsal ortam nasıl 1968 döneminin gelişmelerinden ve 1973'te ekonomik anlamda görünür olmuş kapitalizmin krizinden etkileniyorsa, yani bir tarihsel zemin üzerinde duruyorsa, sanat da benzer bir süreçselliğin etkisi altında 1980 sonrasında görünür olur. Özellikle 1960'ların sonlarında Sitüasyonistlerin eylemleri ve sözcüleri Guy Debord'un **Gösteri Toplumu** kitabında somutladığı düşünceleri radikal bir toplum okuması ve eleştirisi barındırmıştır. Sitüasyonisler sadece yüce'yi değil her türlü estetikleştirmeyi sanattan elemeyi denemişlerdir. Toplumun bir gösteri ortamında, bir sahte 'kutsal'da (Debord, 2012: 43) devindiği yerde sanata farklı bir amaç biçmişlerdir. Hatta sanatçı olarak adlandırılmak neredeyse bir hakaret halini almış ve estetiğin yerine politik eylemlilik konmuştur. “Modern kapitalist toplumda her şey bir gösteriye dönüştüğünden, bu çerçevenin dışına çıkmak olası değildir. Ancak anlık öznellik durumları çoktan yitirilmiş olan bu çerçevenin dışını anımsatabilir” (Acar, 2012: 62). Bu amaçla gerçekleştirdikleri radikal eylemler ve diğer yanda da neo-avangardın sınır tanımayan ve performans sanatı halini alarak oldukça geniş bir alana yayılan denemeleri de sanatın 'ne'liği tartışmalarını, sanat-hayat korelasyonunu farklı boyutlara taşımıştır.

Bu tartışmalar dolayımından etkilenen 1980 sonrası sanatı önemli ölçüde modernizmle bir hesaplaşma ya da modern sanatın bir iç hesaplaşması üzerine kuruludur. Bu dönemde 1960'larda başlayan sanat, sanatçı kavramlarına ve estetiğe karşı saldırıların, performans sanatında yaşanan genişlemenin ve çeşitlenmenin etkileri

hala devam etmektedir. 'Sanat'ın modern dönem boyunca süren 'ne'liği tartışması, sanat-hayat çatışmasının ulaştığı nokta 1980 sonrası dönemde küreselleşme, postmodern teori ve 'piyasa'nın etkisi ile çeşitli yeni yönelimlere girer.

Özellikle 'kültür dönemeci' olarak ifade edilen ve küreselleşmenin gerçekleşmesi için uygun ortamın olduğu 1989 yılına kadar sanatta daha çok 'postmodernizm' tartışması merkezde durur. 1990 sonrasında ise bu tartışma nispeten yerini küreselleşen sanat tartışmasına bırakacaktır (Kahraman, 2016: 290).

İzleri 1940'lara kadar uzanan 'postmodern' teriminin kullanımı (Bozkurt, 2013: 92-95) modernin sonrasına işaret eder. Bu nedenle de aslında postmodern sanat modern sanatın temel izleklerinden bir kopuş olarak ifade edilir. Fakat kendi içerisinde o kadar büyük bir literatürle tartışılmaktadır ki kavram, adeta, içi doldurulmaya çalışılan bir çuval haline gelir. Tam da temel dinamiklerine uygun bir biçimde, tartışmalar farklılıkları ve karşıtlıkları bir arada barındırmaktadır.

Öncelikle genel bir modern-postmodern sanat karşılaştırmasına yer vermek önemlidir. Mehmet Yılmaz'ın yaptığı detaylı incelemede şu başlıklar karşılıklı olarak yer alır: Modern sanat yenilik/ilerleme üzerine kuruludur, yüce bir uğraştır, ciddiyetle yapılır, duygu, sezgi ve coşkuya önem verir, sekülerdir, sanatçı dehasına önem verir, bilinmeyeni keşfe çıkar, risk alır, öznelidir. Postmodern sanat ise bağımsız yönelişlerden, 'yeni'lerden oluşur, pastiş, ironi ve alayı kullanır, bilime, akla 'büyük anlatılar'a kayıtsızdır, yüce estetiğinin ve dehanın ölümünü ilan eder, çoğul öznelerle dayanır, sanatı araçsallaştırır. Yani modernde var olan sanatın özerkliği düşüncesi postmodernde belirsizleşir. Postmodern sanatta hayat-sanat ikiliği/çatışması tam olarak çalışmaların sorunsal haline gelir. Sınırların aşılması hatta belirsizleştirilmesi üzerinde durulur. Modernin saf sanatı ya da saf sanat arayışı postmodernde 'saflığın değersizliğine dönüşür. Tutarlılık ve biçimler arasında hiyerarşi artık önemsizleşmiştir. Feyerabend'in 'ne olsa uyar (anything goes)' kuralı tikanıklıkları açan bir çözüme dönüşür (Yılmaz, 2012: 54-57). Postmodern sanatta mimesis aşılmıştır. Artık gerçekliği temsil edilecek bir dünya yoktur (Kahraman, 2016: 284).

Postmodern sanatın moderninden kopuşu kadar yenilikçi mi muhafazakar mı olduğu tartışması da faydalıdır. Steven Connor sanattaki postmodernist teorilerin iç içe geçmiş iki ayağından bahseder. Bu tartışmanın bir tarafında Charles Jencks ve çevresi, diğer tarafında ise Rosalind Krauss, Hal Foster vb. ve October dergisi yazarları yer almaktadır. Tartışmanın zemini yine modernist özelliklerden kopuşa dayanır. Jencks'in iddiası ile sanatın moderninden devraldığı saldırı nosyonu, bu dönemde daha fazla kabule dönüştüğü için postmodern sanatın muhafazakar ve çoğulcu olarak değerlendirilmesini getirmiştir. Connor, Jencks'in görüşlerine kapitalist 'piyasa'nın etkisi üzerinden şunu ekler: “Sanattaki postmodernizm biçimlerini para kaynağı olarak gören bu piyasanın son yıllardaki asıl amacı, sanatı Jencks'in açık açık 'muzaffer, halinden memnun burjuvazinin imgesi' dediği tarzda yeniden oluşturmak gibidir” (Connor, 2015: 137). Diğer tarafta ise postmodern teoride muhalif ve eleştirel-çoğulcu anlayış vardır. Bu anlayış “postmodernist sanatın hedefinin, sanat yapıtının biçimsel ve üslup bakımından bütünlüğü talebine, birey-sanatçı kültüne ve modernist estetiğin yoksullaştırıcı tarzına karşı çıkmak olduğunu iddia eder” (2015: 138). İki görüşte de ortak yan tekdeğerliliğin karşısına çokdeğerlilik, saflığın karşısına katışıklık, 'yapıt'ın tekliği karşısına ise metinlerarasılığı koymaktır. Farkları ise ilk grup avangardın önemini kaybederek kurumların ve piyasanın egemenliğine girmesini kabul eder. İkinci grup ise avangard ve modernist sanata eleştirel bir gözle yaklaşır ve muhalif sanat pratiği üzerine yeni düşünceler aramaya devam eder. Postmodern sanat buna bir örnek oluşturabilir (2015: 134-138). Bu iki yapı hala devam eden bazı sanatsal tartışmaların da kökenini oluşturur. 'Postmodern sanat'ın, tamamen, yeni dünyanın yapısal özelliklerinin bir simgesi, bir 'içi boş kültür' oluşu ile modern aklın iflası sonrası modern sanatın da sonuna işaret eden bir yeni süreç olduğu tartışmaları yan yana devam eder.

Ama artık postmodern sanat için modern sanatta olduğu gibi bir 'öz' bir 'saf' sonuç/tanım arayışı da doğru değildir. Bu noktada Fox'un minimalist sanatı modernist fikrin timsali ilan edişinin, yani, bir çeşit 'saf' sanat arayışının doruğu olarak görmesinin aksi yönünde bir yapı vardır. Modernin tersine postmodern sanat dışlayıcı ve indirgeyici değil sentetiktir: “Nesnesinin ötesindeki bütün koşulları, deneyimleri ve bilgileri özgürce kendisine katabilir. Postmodern nesne, tek ve tam bir deneyimin peşine düşmek

şöyle dursun, sayısız yaklaşım açısına ve çeşitli tepkilere izin veren ansiklopedik bir durumu hedefler” (Akt. Connor, 2015: 136). Connor'ın postmoderne bakışına göre heterojen imgeler ve teknoloji modernizmde yer alan 'saf köken ve tek yaratıcı' mefhumunu parçalar (2015: 143).

Bir anlamda post-sanat ya da yeni sanat aslında modern sanatı yutmuş, ayrıca “onun ötekileştirdiği, ötelediği, hor gördüğü, aşağıladığı, tabulaştırdığı her alanı birer sanat pratiği yaratma adına bir kanal olarak” kullanmıştır (Türkdoğan, 2014: 47). Bugünün sanatı artık 'ne ile yaptığından çok, ne yaptığını' önemsemektedir (Türkdoğan, 2014: 52). Peter Bürger'in estetizmle beraber başladığını söylediği sanatın ayrışan araçları düşüncesi (2010: 55-56) modern sanatta, özellikle avangardda farklı bileşimlerin kurulmasına hizmet etmiştir. Şimdi ise ayrışan araçlar sanatın uzamında serbestçe salınmaktadırlar. Dolayısıyla da bağımsızlaşan araçlar artık bir amaç uğrunda yeniden bir araya gelmediği ve her biri özgül anlamı ile sanat alanında bulundukları için bir 'sanat' çeşitliliği, çoğullaşması da süreci izler. Performans sanatının 1960'lardan temel alan çeşitliliği yanına Tansel Türkdoğan, multimedia art, digital art, interactive art, cyberformance, vital video art, viral video art, ses sanatı, matematik sanatı, fraktal sanat, bio art, mail art, yazılım sanatı vb. henüz tamamlanmamış olduğunu belirttiği bir 'yeni' sanatlar silsilesi listesi ekler (2014: 279-280).

Aslında postmodern sanat bir 'biçim' tarifi değil, daha çok bir 'alan' tarifi olarak okunabilir. Farklı düşüncelerin kapsayıcı teorilerden uzak bir şekilde hareket edebilecekleri, iç içe geçip yeni bileşimler oluşturabilecekleri ve herhangi bir sonuç hedefi ya da amaç olmadan bir arada bulunabilecekleri bir ortama dönüşür. Bu çokseslilik bir yandan da çağın kimlik merkezli yeni bireyciliği için açılmış yeni bir ifade alanıdır. Kahraman, Lyotard'tan şu alıntıyı yapar: “Bugünün sanatı anlatılması, görülmesi mümkün olmayan şeyleri dile getirmek ve göstermek çabasından başka bir şey değildir” (Akt. Kahraman, 2016: 67). Farklı kimlikler ya da farklı kimliklerin temsilcileri sanat alanında yoğun bir varlık göstermeye başlamışlardır. Kahraman, postmodern dönemin sanatçılarının bu ortamdaki yaratılarının çeşitliliğine de değinir:

“Sanatçılar artık garip makineler tasarlıyor ve yapıyor, onlarla

oynuyorlar. Yerleri kazarak, yapıları paketleyerek, taşları üst üste koyarak, vücutlarını keserek, şizofreniklerin güncelerini sergileyerek, göz yanılmasını erek edinmiş heykeller yaratarak bir gülmece (satir) dünyası kurmaya çalışıyorlar” (Kahraman, 2016: 67).

Yani sanat artık genel olarak başka bir gerçekliği işaret eden bir temsilci olmaktan çıkmıştır. Daha çok 'şimdi ve burada' ilkelerinin hayat bulduğu, farklı kimliklerin, beden, 'öteki'nin, 'marjinal' olanın yer/söz aldığı bir alana dönüşmüştür. Sanatta demokratikleşme konu olmaktan çıkmış, sanatın demokratikleşmesi süreci başlamıştır. Sanatın herhangi bir hiyerarşiye dayanmayan yeni yapısı hegemonik söylemlerin tümünü reddeder. “(...) yeniden insanın özündeki gerçeklikle bütünleşmesi ancak bu aşamadan sonra mümkün olabilmektedir” (Kahraman, 2016: 305). Rölativizm, çokdeğerlilik kuşatıcı ilke olmuştur. Sanat artık modernizmde olduğu gibi “herhangi bir sosyolojinin dolayım sorunu” (2016: 305) olmaktan çıkmıştır. Artık sanat “(...) varoşların tepkisini kuşatmakta, escinsellerin dışlanmışlığına karşı çıkmakta, ırkçılığa direnmekte, ayrımcılığa karşı sesini yükseltmektedir.(...) Sanat artık hiçbir şeyin büyük anlatı içinden geçilerek çözümlenebileceğine de çözülebileceğine de inanmamaktadır.” Sanat, “bir reddiyenin içinden değil bir kabulün içinden dünyaya bakmaktadır” (2016: 305-306). Böylece sanat aşkın bir gerçeği değil sadece kendisini temsil eder hale gelir.

Bu tartışmalar ile modern dönemdeki her şey sanat eseri olabilir fikrinin (Duchamp) yanına, postmodern dönemde herkes sanatçı olabilir düşüncesi de eklenmiştir. Performans sanatçısı Joseph Beuys 1985 yılında herkesin sanatçı olduğunu söylemiştir. İnsana içkin bir sanatçı tanımı yapar: “İnsanın özü 'sanatçı' tanımının içinde yakalanır” der. “Bir sanatçı vardır bir de sanatçı olmayan; yani bir şeyler yapabilenler ve hiçbir şey yapamayanlar” (Akt. Whitham ve Pooke, 2018: 51).

Eylemlilik ve ifade ile bağlantılı, yani performatif, icraya dönük olanla ilişkili yeni bir 'sanatçı' alanı açılmıştır. Bu alan özellikle performans sanatçılarının pek çok çalışması ile desteklenir. Artık sanat, 'yüce' bir sanatçının ruhundan dışa vurulan bir ürün değil daha çok 'yapma' alanı ile ilgilidir. 'Yapma' edimi teolojinin yeni 'ruh'sallığı olarak bahsedilen 'benlik' dışavurumunun yerine geçer.

Yani bir tarafta 'eylem' odaklı özne insan düşüncesine dayanan bir 'herkes

sanatçı olabilir' düşüncesi vardır. Bu düşünce 'yapma' edimine ve üretime dayanır. Diğer tarafta ise 'öznenin ölümü' ve 'sanatçının sonu' gibi ifadelerle somutlanmış şekilde nesne insan düşüncesi yer alır. Bu düşüncede üretime dayanmayan bir mevcudiyet ve bedeninin salt görünüşü üzerinden bir yorum evreni gelişir. Özne ve nesne arasında yoruma olanak tanıyan ayrım neredeyse görünmez olmuştur. Bu düşünce eskinin yorumbilimsel ve göstergebilimsel çözümlemelerine oldukça karşıt bir yapı ortaya çıkarmıştır. Erika Fischer-Lichte bu yeni karşıtlığın üzerinde durduğu tarihsel zemini şöyle özetler:

“Yorumbilimsel ve aynı zamanda göstergebilimsel bir estetik için, özne ve nesne arasında kesin bir ayrılık esastır. Sanatçı, yani bir özne olarak, kendisinden ayrıştırılıp bir yere sabitlenebilecek ve taşınabilecek bir eser (artefact) biçiminde olan ve kendi yaratıcısından bağımsız bir varoluş kazanan bir sanat yapıtı üretir. Bu, herhangi bir alıcının, yani ikinci öznenin, onu algı ve yorumlamanın nesnesi haline getirebilmesinin bir koşulunu oluşturur (Fischer-Lichte, 2016: 23).

Örneğin Marina Abramoviç'in performansları sadece herhangi bir nesnesel sonuca dönüşmediği için değil, ayrıca 'yapma' ediminden uzak bir 'şu an burada' bulunuş üzerine de kurulu olduğu için özne-nesne ayrımını parçalar. Salt bulunuşta özne de nesne de 'mevcudiyet' üzerinden tartışmaya açılır. Postmodern dönemde, sanatta mevcudiyet tartışması önemli bir yer tutmaktadır.

1990 sonrası ilk dönemin muhafazakar ya da karşıt ama her anlamda deneysel olduğu söylenebilecek sanat ürünleri ve tüm marjinal arayışları 'kültürel dönemeç'ten yani 1989'da iki kutuplu dünyanın fiilen de sona ermesinden sonra büyük oranda kapitalist kültürün ve küresel 'sanat endüstrisi'nin egemenliğine girmiştir.

Postmodern dönemde sanatsal araçlar yani sanatın nesneleri bağlamdan ve tutarlılıktan yoksun çok boyutlu bir alanda farklı yaratımlara olanak tanımışlardır. Tam da bu nedenle 'piyasa'nın her şeyi kapsayabilir özelliği karşısında da savunmasızdırlar. Kendisi dahil her şeyi nesneleştiren sanat ortamı herşeyi metalaştıran 'piyasa' için direnç gösteremeyecek uygun bir kullanım alanıdır.

Postmodern sanatın piyasanın kendisinden bağımsız, 1980 sonrası yeni dünya düzeni ve toplumsal yapısından ayrı bir yönelimi olduğunu söylemek doğru değildir.

Yani piyasa da belli anlamlarda postmodern özellikler taşır. Çünkü her iki yapı da kapitalist düzenin ve neoliberal dünyanın birer sonucudur. Ama toplumsal ve kültürel ortamın sanat ve tiyatroyu tamamen piyasanın kontrolü altına aldığı/alabildiği söylenemez (sadece tüm süreçleri önemli ölçüde şekillendirdiği çalışmanın ilerleyen bölümlerinde görülecektir). Bu noktada şunu belirtmek çok önemlidir: 'Piyasa', iyi, kötü, doğru, yanlış üzerine kurulu değildir. Önemli olan satılabilir olandır. Yani 'piyasa'nın kendine özgü bir ahlakı vardır. Tam da bu nedenle piyasa karşıtı olan, devrimci, radikal, marjinal herhangi bir ürün veya üretim 'satılabilir' olduğu sürece 'piyasa' tarafından kapsanır. Diğer yandan kendine çok entegre olan herhangi bir ürün ya da üretim de 'satılabilir' olmadığı an 'piyasa' tarafından dışlanır. Türkoğlu'nun da dikkat çektiği bu 'piyasa'nın yutma eğilimi (2014: 10) bir örnekle kuvvetlendirilebilir. Yılmaz, ironik bir açıklama ile 1980 sonrasında da sanat'ın piyasa karşıtı, isyankar, 'gerçek' vb. tanımlamalarının sürdüğünü ve bu değer inancı sürüp, bir de inananların sayısı arttıkça tam da 'bir piyasa ürünü olarak sanat'ın fiyatının artmasının sağlandığını söyler (Yılmaz, 2012: 120-121). Dolayısıyla da 1980 sonrası 'piyasa'nın alanına girmemek ciddi bir direnç gerektirmiştir. Bu direnç 1990'lara gelindiğinde büyük ölçüde kırılmıştır.

Küreselleşmenin, neoliberalizmin, özelleştirmenin, çokkültürlülüğün, yeni teknoloji ve enformasyon ağının, medya araçlarının ve tüm bunların kapsayıcı adı olarak kullanılabilecek yeni 'piyasa'nın en önemli sermayelerinden biri olan sanatın artık yüksek kültüre ait bir alanda kalması söz konusu değildir. Çünkü sadece belirli ve dar bir çevreye ait görünen böyle bir 'sanat' ve 'sanatçı' çok daha az 'alıcı' bulacaktır. Bu nedenle hızla 'kitle kültürünün' bir parçası, ikonu, metası haline getirilmelidir.

Öte yandan 1970'li yıllarda yaşanan finansal krizler ve durgunluklar sonrası sanat artık tıpkı altın gibi bir yatırım aracı haline gelmiştir. 1980'den 1990'a uzanan piyasalaşma sürecinde sermaye sahipleri sanatı bir 'statü' sağlama aracı olarak satın almaya ve yeni tip bir 'hami'lik oluşturmaya başladılar. Hatta iyi para kazanmaya başlayan ünlülerde de sanat ürünleri satın alma merakı geliştiği gözlenir (Whitham ve Pooke, 2018: 79-81). Bu noktada biraz önce bahsedilen iki gelişime ek olarak üçüncü bir yöneliş daha dikkat çeker. 'Sanat' bir yandan da bir statü simgesine dönüşür. 'Sanat'ın

tıpkı Rönesans döneminde himayedarın bir baş hareketine bağımlı oluşu gibi bu kez de 'sermaye'nin hareketlerine ve sermaye sahiplerinin 'statü' ilişkilerine göre biçimlenmeye başladığı düşünülebilir. Bunun ideolojik bir baskı ya da sansürden çok maddi bir kıskaç olduğu görülmektedir.

Örneğin Candan'a göre “TV, radyo, film endüstrisi gibi ticari medya kültürüne alaylı bir tutum içindeki performans sanatçıları, 1990'lara gelindiğinde tavır aldıkları medya tarafından satın alınmaya” başlanırlar (Candan, 2013: 169). Tracey Emin'in 1999 yılında sergilediği, sanatsal eylem ve yaşam, kamusal ve mahrem ayrımları ile yorumlanabilecek My Bad (Yatağım) çalışması 150.000 sterline¹² satılır (Gündüz, 2019: 491). Fluxus akımının önemli isimlerinden Piero Manzoni'nin 1961 yılındaki 'Artist Shit'i ise ölümünden otuz dokuz yıl sonra 22 bin sterline alıcı bulur (Türkdoğan, 2014: 31).

Toplumsal yapıda olduğu gibi sanatta da en önemli konu, malzeme ya da tartışmalardan biri de 'mahremiyet'tir. Pek çok farklı sanat alanında beden neredeyse bir teşhir nesnesi olmakta ve özel yaşam tartışmalara konu olacak şekilde 'piyasa'ya sunulmaktadır. Performans sanatının cüretkar ama politik yan anlamlar barındıran çalışmaları yanına özellikle 1990 sonrasında daha fazla 'teşhir'e dönük sergileme eklenir. Amerikalı sanatçı Jeff Koons'un 1990 yılında Venedik Bienali'nde karısı ile sevişme anlarını içeren 'Made in Heaven' isimli resim sergisi buna örnek olarak gösterilebilir. Medyatize dünyanın alanında yer almak için onunla benzer dilde konuşan üretimler ön plana çıkmaya başlamıştır. Jeff Koons şöyle der: “Llona ve ben birbirimiz için doğmuşuz. O bir medya kadını, ben bir medya adamıyım” (Akt. Türkdoğan, 2014: 32).

Tam da bu noktada postmodern kültürün ve sanatın en önemli eleştirmenlerinden biri olan Baudrillard'ın görüşlerine değinmek önemlidir. Baudrillard'ın simülasyon kuramı bu anlamda etkili bir sanat ve işlev eleştirisi barındırır. Özellikle hiper-gerçekçi yönelimlere yani gerçeğin doğrudan yansılanması

¹²Aynı çalışma 2014 yılında yeniden satışa açılmış ve bu kez 2.2 milyon sterline alıcı bulmuştur (Gündüz, 2019: 492).

üzerine yürütülen tüm girişimlere şiddetle karşı çıkar. Bu anlamda onun savı yaratılan doğrudanlığın pornografik bir yan taşıdığıdır. Pornografi derecesinde çıplak gerçeklik arzu boyutundan bir şeyler eksildir. İmge hayal gücünden yoksunlaşmıştır. İmge hayal gücünde, kişide tamamlanan yanını kaybetmiş, bir 'yeniden yaratıcı' gerçekçilikte, mimetik yani 'hologramatik' bir yanılsama haline gelmiştir. Bu üretimde kusursuz gerçekçiliğe yöneltilmiş bir eleştiridir. Artık amaç gerçeğin bir ikizini yaratarak 'gerçekliği ayağa düşürmek' şeklini almıştır. İmgenin gücünden nesne yalıtılarak bir çıplaklık oluşturulmuş, görülecek olan göstergeden çıkarılmıştır. Sanatın seri üretim çağında tekrar tekrar üretilmesi üzerine sert bir eleştiri okunur Baudrillard'da. “Görülecek hiçbir şeyin olmadığı bir imge bolluğu imal etmekten” ibaret kalmış bir sanat ortaya çıkmıştır. Walter Benjamin'in özgün eser için olan 'aura' fikrinin simülarkın içinde de olduğunu söyler. Paradoksal bir ifade ile bir gerçek simülasyon bir de sahte simülasyondan bahseder (Baudrillard, 2012: 30-35). Sanat ve günümüz medyasının gerçeği yok oluşturma itecek bir simülasyon dünyası yaratmaya hizmet ettiğini söyler. Ama bu yok oluş ikisini de beraber aynı sonuca sürükleyecektir (2012: 36).

Baudrillard'a göre sanat işlev, biçim ve söylev olarak her şeyi denemiştir ve eleştirel ya da olumsuz (negative) bir yanı kalmamıştır. Artık yıkıcı bir metafor olarak sanat mümkün değildir. Sanatta bir tür 'ağırlıksızlık' oluşmuştur. Sanatçı artık her şeyi deneyebilmekte, her şeyi oyun malzemesine dönüştürebilmektedir. Karşı çıkılacak bir sistem kalmamış, sanat özgüllüğünü yitirmiştir (Akt. Kahraman, 2016: 74).

Bu noktada Baudrillard özellikle kitle iletişim araçlarının sanatın yeni şeklini belirlemesi ya da şekilsizleşmesini sağlaması üzerine yoğun bir eleştiri geliştirir. Reklamcılığın ve reklamların sahip olduğu ironi, mizah ve göz boyama üslubu hızla sanata yayılmış onu istila etmiştir. Sanat artık kendi kendini yalanlamaktadır (Baudrillard, 2012: 28). Modernitenin gücü eksiltmekten gelmektedir: “Eksiltmek gücü getirir, güç yokluktan doğar. Bizse yığmaktan, eklemekten, artırmaktan vazgeçmiyoruz” (2012: 31). Sanatın seri üretim çağında tekrar tekrar üretilmesi körlük yaratacak bir imge kalabalığı oluşturmaktan başka bir işe yaramamaktadır. Bu nedenle bir yığın halinde görünür olan hemen her şey yeni medyatize dünyanın sanatı getirdiği noktanın

özetinden ibarettir. Boş bir sanallıklar, hipergerçeklikler dünyasıdır. Bir sona varılmıştır.

Sonculuk (endism) furyasından sanat da tabii ki nasibini almıştır. Donald Kuspit 'Sanatın Sonu'nu konu alır. Hatta 'sonculuk' o kadar fazla rağbet görür ki sanatın iç dinamiklerinin 'son'ları hakkında bir liste bile oluşturulur. Türkdoğan sanatın sonu tartışmalarını 20.yüzyılın ilk çeyreğinde başlayan avangard tartışmalardan günümüze uzanan bir izlekte okur: Picasso'yla biçimsel estetiğin sonu, Duchamp'la sanat eserinin özgünlüğünün sonu, Kandinsky ile figürün sonu, Pollock'la üretimde sterilliğin sonu, 1960'larda ortaya çıkan performans sanatları (fluxus vb.) ile sanatçının sonu, 'artist shit' ile sanatsal 'yüce'liğin sonu, Andy Warhol ile biricikliğin sonu gelir. Tüm bunları kapsayıcı şekilde modern sanatın amaca hizmet eden araçlarının sonu geldiği, daha doğrusu, artık, bilgiye ulaşma sürecinde araştırma gereksinimi kalmadığı için bilinmezliğin de sonu gelir. Yeni çağın teknolojileri 'hazır ürünler' sunarak bu boşluğu kapatmaktadır. “Nesneyi üreten bilgiye deneyim gerekmezsiniz ekranlar karşısında ulaşılabilir, her bilgi sanat eserine dönüştürülüp pazarlanabiliyordu. Bilinmezlik ortadan kalkmış, kişisel mahremiyetler sıfırlanmıştı” (Türkdoğan, 2014: 19-27).

Baudrillard tüm sanatın sonu yorumlarının aslında onun algılandığı biçimiyle gelebileceği son noktaya ulaştığı anlamına geldiğini belirtir. “Peki çoktan hipergerçekçi, cool, şeffaf, pazarlanabilir olmuş bir dünyada sanatın ne anlamı olabilir?” diye sorar (Baudrillard, 2012: 51). Baudrillard'a göre sanat öncelikle bir formdur. Günümüzde ise bir 'değer'e indirgenmiştir: Estetik değer, ticari değer... (2012: 69)

Diğer yandan medyatize dünya, sanatı şekillendirdiği gibi yeni sanat alanları da açmıştır (Bozkurt, 2012: 222). Sanal ortamda üretilen bir medya sanatı aslında çağın alametifarikası haline de gelir ve yeni tartışma ortamları yaratır. Sinemanın küresel bir sanat haline gelişi, kamera teknolojisi kadar, görsel efekt teknolojisindeki hızlı ilerlemeler de dikkat çekici boyutlara ulaşır. Sinema modern dünyadan kalma son büyük sanat olarak çeşitliliği ve küresel sermayeye doğrudan eklemli oluşunun verdiği güç ile hemen her sanat dalı üzerinde etki bırakır. Ayrıca animasyon tekniğindeki hızlı gelişmeler sadece sinemada değil video/bilgisayar oyunlarından, müzik kliplerine, TV,

dizi projelerinden, reklamlara kadar her alanda yeni olanaklar açmıştır (2012: 226). Ve bu animasyon teknolojisinin canlı insan bedenini animatif bedene sensörler ve hareket algılayıcıları ile aktarımı oldukça farklı sanatsal sonuçlar ve tartışma olanakları yaratmaktadır.

Tüm bu postmodern sanat sürecinde modernizmin ortaya çıkardığı, postmodern sanatın ise artık umursamadığını söylediği 'sanatçı' mevhumu hala görünür olmaya devam etmektedir. Geçmişin 'sanat sanat içindir' düşüncesinin içselleştirilmiş bir versiyonu hala varlığını sürdürmektedir. İç sesini dinleyerek (ilhamla) yarattığı düşüncesiyle, 'piyasa' ya da 'kitle' ile karşı karşıya kalan sanatçı için bir hayatta kalma mevhumu yaratılmıştır. “Sanat ruhsal bir ihtiyaçtı. Sanat yapıtı deha işi olduğundan, desteklenmeliydi. Sanat yapıtı satın almak bir seçkinlik göstergesiydi. Ama sanatçının özgürlüğüne de saygı duymak gerekiyordu; ne de olsa üstün nitelikli (paha biçilmez) bir eser yaratıyordu” (Yılmaz, 2012: 121-123). Bir anlamda bu çaba postmodern sanatın modern 'sanatçı' düşüncesini iptal etme çabasına bir direnç barındırmaktadır. Yani 'sanatçı'nın piyasada 'alıcı' bulabilmesi için de, 'sanatçı' olarak kendini ayrıcalıklı konumda tutabilmesi için de 'değer' mevhumu korunmalıdır.

Sanatçının karizma fikrinin star fikrine ilerleyişi bu dönemde başlar. Weber'in tamamen 'bireysel' olmayan bir kavram olarak kullandığı 'karizma' (Giddens, 2010: 269) bir kişinin 'biricik'liği çerçevesine oturmuş haldedir. Rock camiasına hakim olan 'star' kültürü sinemanın küresel yaygınlığı, tiyatronun yükselen 'kitle kültürü' teması ve sanatın statüsünü yükseltme çabaları ile hemen her sanat alanında sonuç verir. Tüm sanatsal alanlarda yeni 'ikon'lar ortaya çıkmaktadır. Sennett'in de söylediği gibi medya da karizmayı teşvik etmektedir (2010: 363). Postmodern dönemde, ana akımın modernist konvansiyonlarının işe yarar öğeleri, yeni şekillerde, 'piyasa' tarafından içerilmişlerdir. Sennett'in özellikle mahrem topluma geçişle ilişkilendirdiği karizma kavramı 'piyasa' için uygun araçlardan biridir.

Karizma diğer yandan özellikle romantik dönemde şairde somutlanmış 'yüce' kavramı ile de aşınmış bir temas halindedir. Svetlana Boym sanatçı 'yüce'liği hakkında 1800'den 1980 sonrası değişimine yönelik etkili bir saptama yapar:

“Romantizmden bu yana, şair eser ile yaşamın kesişmesinin ve bu kesişmenin şiirsel mitleştirilmesinin başlıca örneği olagelmıştır. (...) 1980'lere gelindiğinde, şairler her geçen gün demodeleşiyormuş gibi bir hava vardı; (...). Geleneksel olarak edebiyatın üstlendiği role sinema ve televizyon el koymuş, şair yerini oyuncuya, gençlik kültüründe de rock şarkıcısına bırakmıştı” (Boym, 2010: 23).

Sanat, Thatcher ile birlikte modernizmde korunan alanından çıkmış ve piyasaya daha yakın bir konuma oturtulmuştur. Dönemin 'sanata yatırım' başlıklı bir yazısında, sanat genel olarak 'sanat endüstrisi' şeklinde çerçevelenmekte ve faaliyetleri bir şirket döngüsünde görünmektedir. Sanatın özünde diğer tüketim ürünlerinden farklı olmadığı savı öne çıkmıştır. Artık “sanata içkin niteliklerin bizi sözde evrensel insani değerlerle temasa geçirmesinden çok, endüstri sonrası/post-modern çağ için toplumsal yeniden yapılanma sürecinde devasa dönüştürücü güçleri tetikleyebilmesi” (Kershaw, 2015: 56) amaçlanmaktadır. Kitlelere ulaşmak, onları cezbedici ürünler sunmak önemlidir. Çünkü artık 'merkez' üreticiden tüketicinin alanına doğru kaymıştır. Baz Kershaw bu noktadan hareketle sanatın 'müşteri'sinin başarının dayanak noktası haline geldiğini söyler. 'Müşteri her zaman haklıdır'ın bir başka cephesi sanat için açılmıştır. Özellikle devlet destekli sanat politikasında özselcilikten araçsallığa, seçkin olandan halkçılığa (popülere) kayma gözlenir. İktidarı değil ama otoriteyi üreticilerden tüketicilere aktarma amacı görünür olur. Bu süreçte tüm sanat alanlarında olduğu gibi tiyatroyu ve performansı da daha çok ticarileştirmek-metalaştırmak, onu geleneksel 'sanat' alanından uzaklaştırıp, çağdaş kültür 'ürün'üne dönüştürmek amaçlanır olmuştur (2015: 56-59).

Benzer şekilde sanatta 'yapıt'ın ortaya çıkarılma sürecinde üretimi ile ilişkilendirilebilecek bir zanaat bağı da iyice gevşer. Herkes sanatçı olma peşinde koşmakta, kendisini 'özel' yapamayacak şeyleri 'öteki'ne terkedip, benliğin alanından uzaklaştırmaktadır. Sennett kapitalist etkiye bir direnç olarak zanaatkarlıktan bahseder. Ona göre zanaatçılık, “bir şeyi o şeyin kendisi için iyi yapma arzusudur” (Sennett, 2011: 120). Ama yeni serbest piyasa koşullarında gereken hız ve uyumlanma zorunluluğu buna izin vermemektedir. Bu nedenle de “İnsanları hareketli işler için eğiten eğitim sistemi derine inme yerine kolaylığı tercih eder” (2011: 121). Çünkü yeni çağın satış

kültürü zanaat alanının gerektirdiği 'kendini adama'ya izin veremeyecek kadar hız üzerine kuruludur. Aynı zamanda kendini adama üretilen ürünün ya da varılmak istenen sonucun nesnel bir değeri olacağı inancına da dayanmaktadır. Bu sonuca ulaşmak ancak bağlılıkla mümkün olacaktır. Yeni bireycilik kültüründe oluşan arzulara ve kişiselliğe bağımlılık objektif standartlara olan inancın sonu anlamına gelmektedir. Sennett hakiki zanaatçılığın özünün kişiye hiç birşey kazandırmasa da onu doğru yapmak üzerine kurulu olduğunu söyler (2011:121). Oysa yeni dünya düzeninde birey kendisine bir tatmin vermeyecek ya da bir şey kazandırmayacaksa o işin doğruluğuna bakmamakta ve onu gereksiz bir zaman kaybı olarak değerlendirmektedir. Yani sanat kişisel tatmin ya da başarının bir aracı olarak da değerlendirilir.

Sanat aracılığıyla yaşamı değiştirmek bir anlamda sanatı yaşamsallaştırmak düşünceleri 1980 sonrası dünyasının toplumsal yapısı tarafından yutulmuş ve artık yaşamın her alanı, üretim, reklam, yeme-içme, giyim vb sanat olarak ifade edilmeye başlanmıştır. Sanatın yaşamın her alanına yayılışını Candan öncü sanatçıların hedeflediğinden sapmış bir sonuç olarak değerlendirmiştir. Bu endüstride, reklamlarda görünür olan 'ucuz sanat' üzerinden yaptığı bir değerlendirmedir. Ona göre amaçlanan böyle bir sanat-yaşam kaynaşması değildir (Candan, 2013: 213-214). Artun bu durumu şöyle özetler:

“Yirmi yıl önce sanatın düsturu haline gelen ‘**anything goes**’, sanatı hegemonize etmeyi başarmıştır. Ama avangardın öngördüğü gibi hayatı sanatsallaştırmak yerine, sanatı hayatın gerçekliğine yedirmiş ve hayalgücünü sindirmiştir. Hayalgücünün yerini yanılsama (**illusion**) doldurmuştur. Sonunda belki herkes şair olmuş ama şiir tasfiye olmuş ya da ötekileşmiştir. Bugün artık her sanat erbabı bilmektedir ki, ‘sanat’, bir tür ‘**simulacrum**’dur, gösteridir (**spectacle**), lükstür, servettir, ‘**leisure**’dır, ‘cemiyyet hayatı’dır, ‘**show-business**’tır, magazindir...” (Artun, 2011)

Ama Artun postmodern ve performatif arayışlara dayanan sanatın endüstriyel kuşatmaya direncinin hala devam ettiğini söyler: “Sanat, hayatın içine sürülmüş ama ana akım sanat gibi ona boyun eğmemiştir (soğurulmamıştır). ‘Ötekileşen’; yani gösterinin, gerçekliğin, bütünselliğin bölgesini (**territory**) dışlayan sanat, başka başka hakikatler keşfetmeyi ve hayal kurmayı sürdürmektedir” (Artun, 2011).

Bu toplumsal zeminde ve sanatsal ortamda tiyatro bir yandan, tarihsel avangardlardan başlamış ve 1960’larda yükselmiş olan geleneksel yapılara isyan eden büyük bir karşıt dalganın etkisindedir, diğer yandan yeni toplumsal zeminde çok büyük bir çeşitlilikle kendine yeni alanlar ve biçimler bulabilmektedir. 1970’ler ve 1980’lerde postmodern kültürün ve sanatın etkileri tiyatrodaki yoğun olarak görülür. 1990’larda ise soğuk savaşın bitmesi ile beraber serbest piyasa ekonomisi sanatın diğer alanlarını olduğu gibi tiyatronun da yönelimlerini değiştirecek kadar etkili olmuştur. Tiyatro kültür-sanat piyasasının, eğlence endüstrisinin de bir parçası haline gelmeye başlar. Kurumsallaşması şirketleşmeye doğru dönüşür.

Tiyatro, 1980 sonrasında, gösterim ilkeleri konusunda yaşanan değişiklikler ve kurumsal dönüşümler dışında, toplum içerisinde ilişki ve iletişim biçimlerini de belirleyen bir kalıp olarak kullanılmaya başlanmasıyla da dikkat çekici hale gelmiştir. Örneğin Reagan’ın tiyatral hükmediş biçiminden söz edilmeye başlanır (Fuchs, 2013: 15). Medyatize dünya Kershaw’ın sözleri ile ‘yeni dünya düzensizliği’nin toplumsal-politik olarak üretilmesini sağlamış, iktidar da bu süreçte performatif bir nitelik kazanmıştır. Toplumsal yapı tiyatroyu ve performansı kullanarak üretilir hale gelmiştir. Kershaw medyalaşan toplumun performansı günlük hayata sokarak tiyatroyu yaydığı kadar dağıttığını da söyler. Medya performatif bir dünyanın görünür yüzü haline gelir, performans farklı ideolojik etkilerle donanmaya başlar (Kershaw, 2015: 17-18).

Debord’un ‘gösteri toplumu’ imgesi yeni kapitalist toplum tarafından kucaklanmıştır. Fuchs’a göre, 1980 toplumunda artık tiyatral olan kültürel anlatıların merkezini oluşturur hale gelmiştir:

“Postmodern sanat ve kültür, tiyatronun koşullarını arzulamakla kalmamış, gösterim toplumunun gösterisini hem normalleştirmiş, hem de coşkuyla kutlamıştır.

Özellikle 1980’lerden beri her türden çağdaş toplumsal uygulama, çelişen ve çözülen hakikatlerin döneminde bir temel kuran ilke olarak tiyatronun bakış açısını benimsemiştir. Doğaçlama yaptığımız her yerde tiyatro da vardır -kültür, politika, ahlak; (...)” (Fuchs, 2003: 206-207).

Tiyatronun ve performatif olanın modern dönemde sahip olduğu özgün alan ve

hayat-sanat ilişkisinde ürettiği tavır ve tutumlar kökten bir değişime uğrar. Hayatın üzerinde bir sanat alanına ait tiyatro da, salt belirli kültürel/sanatsal formların unsuru olarak değerlendirilen performans da artık hayatla bir bütünlük içerisinde değerlendirilir hale gelir. Bu değişimin izleri tiyatro kavramlarının sosyal bilimlerde kullanılır hale gelmesinde (Goffman, 2014) olduğu kadar, tiyatro ve performans araştırmacılarının gözlem sahalarının genişlemesinde de görülebilir. Birkaç örnek vermek gerekirse; Grotowski 1980 sonrası para-teatral denemelerde hayat-sanat korelasyonunda farklı bir denge arayışı ile araştırmalar üretmeye, Schechner de aynı dönemde çok geniş bir kültürel zeminde antropolojik araştırmalarla iç içe performans kavramını ele almaya başlamıştır. Hatta bu süreçte tiyatronun, eğlence, sanat, ayin, politika, ekonomi ile beraber performans araştırmalarının bir alt dalı olduğunu iddia eder (Akt. Kershaw, 2015: 26). Yani artık tiyatral olan da performatif olan da sanat alanı dışında bir araştırma sahasına dönüşür.

Modern sonrası tiyatro 1960'larda oluşmaya başlayan performatif süreçten derin izler taşıyan ama tiyatrallığın dozunun çok daha belirgin olduğu bir yapıdadır. Peter Szondi tarafından ortaya atılan, 1900'lerin başından itibaren izleri sürülen ve İkinci Dünya Savaşı sonrası belirginleşen 'temsil krizi' kavramı (Szondi, 1987) dramatik metinlerin konvansiyonel ilkelerinin çöküşünü ifade eder. Lehmann'ın Szondi'nin yürüttüğü çalışmanın devamı olarak da adlandırılan¹³ çalışmasında dramatik ve postdramatik başlıklarıyla kopuşu teorize etmesiyle (Lehmann, 2006) artık drama ve tiyatro birbirini içeren ya da birbirine etki eden iki farklı yapı olarak değerlendirilmeye başlanır. Tiyatronun 'an'sallığa dayanan ve performatif yanı ile 'drama'nın metne dayanan edebi yanı birbiriyle çatışmalı bir dokuda ele alınmaya başlanmıştır. 1980 sonrası dönemde bu etki yerleşik hale gelir. Tiyatronun olanaklarının metnin kapsayıcı hükmünden kopuşu kadar metnin kuruluşunun da geleneksel ilkelerden bağımsızlaşması ve postdramatik olarak ifade edilen metin yapılarının ortaya çıkışı önem ifade eden değişimlerdir.

¹³ Marcus Wessendorf tarafından ortaya atılmış bir iddiadır. Ama Emre Yalçın'ın 2019 yılında postdramatik rejim hakkında yürüttüğü tez çalışmasında, Lehmann'ın ağzından onu çok etkileyen üç isimden birinin Szondi olduğu aktarılmıştır. Peter Szondi ve Hans-Ties Lehmann'ın incelemesinin de yer aldığı postdramatik hakkında Türkçe'de yer alan detaylı bir çalışmaya göz atmak için (Bkz. Yalçın, 2019).

Artık postdramatik yapılarda sahnesel sınırlar zorlanmaya, seyircinin konvansiyonel izleme biçimleri değiştirilmeye başlanır. Metinlerin zaman-mekan algısı radikal biçimlerde değiştirilir, metinlerarasılık ön plana çıkar.

Karacabey'in Lehmann'ın kuramlaştırmasından özetlediği şekli ile postdramatik, yapı bozumu ve çok sesliliğe dayanmaktadır. Dilin yerini görsellik almıştır. Sözü anlamaya işaret edişi yerine seslerden, tınılardan oluşan yapılar ortaya çıkar. Dil de yapıyı oluşturan nesnelerden biri haline gelmiştir. Dramatik tiyatrun kendini eylemle açıklamasının yerini postdramatikte durum ve sahnenin dinamik oluşumu alır. Daha fazla törensellik içeren ve bu nedenle de bedenin 'şimdi ve burada'sının öykünün 'o zaman ve orada'sının önüne geçtiği bir yapı ortaya çıkmıştır. Postdramatik yapılarda amaç toplumsal benzerliğin ifadesi değildir. Farklılıklar kaynaştırılmaya çalışılmaz. Birbirinden kopuk tekil öyküler, fantaziler, diller, yapılar aynı anda bir toplam olarak ama bütünlüğün içinde eritilmeden sunulurlar. İstikrarsızlık, paradoksal olan, aşırılığa eğilim ve çok parçalılık yani modernin homojen yapısına karşı heterojen bir doku görünür. Sahne artık bir hiyerarşiye göre kurulmamaktadır. Gerçeğin yıkımı, eşzamanlılık, göstergelerden oluşan bir bombardıman, müzikalite, bedensellik ön plandadır (Karacabey, 2009: 132-134). Yani postdramatik tiyatrun tiyatrolsallığının daha fazla önem kazanması olarak da görülebilir.

Ayşın Candan'a göre modern sonrası dönemde tiyatrodaki daha serbest bir yorum alanında hareket eden sahnelemelerde yapı-söküm en önemli dillerden biri haline gelmiştir. Yapısöküm dönem açısından önemlidir.

“Yapı-çözücülük herhangi bir yapının içerdiği kurallar ve simgeler dizgesinin bütününe çözümlenerek oyunun tarihsel, ideolojik alegorik anlamlar bağlamını ortaya koymak, gerçekliğin betimleniş biçiminin izdüşümü olan anlamları açığa çıkartma ister. Aşınmış anlam yüklerinin altında yatan derin gerçeklik bu yolla 'keşfedilir'”(Candan, 2013: 214-215).

Bu çözülme süreci yeni bir keşif alanı yaratmıştır. Aşınmış kavramlar, yapılar, kurallar artık tüm topluma yayılmış tiyatral anlayış nedeniyle tiyatrun kendisi için ilgi çekiciliklerini kaybetmiştir. Bu durumda tiyatro kendi unsurları üzerinde daha fazla düşünmeye ve onların yeni bileşimleri ya da yeni yapılandırmaları ile yeni kurguların

icat edilmesine odaklanır. Fuchs'un da dediği gibi 'tuhaf biçimde' kendi üstüne kapanmaya başlayan bir sahne anlayışı gelişir. Artık kendi üzerine, yani gösterim hakkında düşünen gösterimler ortaya çıkmaya başlamıştır (Fuchs, 2013: 223).

Fuchs'un bahsettiği bu kendi içine kapanma, tiyatralite ve sanat arasında kurduğu karşıtlık ile Michael Fried'in düşüncelerini akla getirir. Fried'in aslında resim sanatı için ürettiği fikirleri tiyatronun da tartışma sahasında işlenmiştir. Fried'a göre modern dönemde sanat temsil ilkesinden çekilmiş kendi içine kapanmış, kendi biçim ve ortamları ile meşgul olmuştur (Akt. Connor, 2015: 129). Fried karşıt ve olumsuz tarafa ise tiyatraliteyi koymaktadır. Beliz Güçbilmez, Fried'in bu yaklaşımını şöyle aktarır: Tiyatralite kendinin farkında olan ve bilinçli olarak kendini seyre açan üretimlerin ortak özelliğidir (Güçbilmez, 2006: 29). Yani tiyatrodaki Diderot'dan başlayarak takip edilebilecek ve natüralist tiyatronun sahnesel gerçekliği son sınırına vardırma çabalarında görülen kendine kapanma ilkesi ile teyit ama oldukça farklı bir 'kendi üstüne kapanma' postmodern dönemde ortaya çıkar. Bir yandan tiyatro kendi gösterim ilkeleri üzerine düşünmeye başlamış ve dış bir gerçekliği temsil ilkesinden sıyrılmıştır. Diğer yandan tüm bu üretimler salt bir alan olarak sanatı da bunun içinde tiyatroyu da dokunulmaz olarak ele almaktan uzaklaşmış, tam anlamıyla kendini kendi içinden yıkip-kuran bir safha ortaya çıkmıştır. Yani postmodern süreç Fried'in bakış açısına yakın şekilde bir 'kendi üstüne kapanma' içermekte olduğu kadar onun karşıt kutba koyduğu tiyatraliteyi de içererek bir girift bütünlüğe ulaşmıştır. Kendi üstüne kapanmanın yarattığı kutsallık ya da mistiklik, kapanılan içte yine kendi ilkeleri üzerine düşünmenin açık edilmesi ile demistifiye olmuştur.

Bu açıdan bakıldığında Connor'ın Fried okumasının izinden gidilirse temel kopuş şöyle görülebilir: modern dönemde, 'sanat' alanına uygun görülmeenin dışlanması düşüncesi kendi üstüne kapanmanın önemli ilkelerindendir. Postmodern dönemde ise bu dışlanma baştan reddedilmiştir. Sanat ve tiyatralite karşılıklı bir şekilde yapı-söküme uğramaya başlamış ve sanat kendi içinde bir bütün olmaktan da, tiyatralitenin 'kimseye ait olmayan alanında' olmaktan da uzaklaşmış ve ne olup olmadığının sürekli sınındığı riskli bir alana kaymıştır (Connor, 2015: 140). Yani

tiyatro ‘sanat’ kategorisini sorgulamanın dışında kendi yapısını oluşturan konvansiyonlar, ilkeler, parçalar, yapılar üzerine de bir tartışma haline gelmiştir. Bu tartışmayı önceden kurgulanmış çatılarda yapmadığı ve gösterimin gösterim esnasında sınanmasını tercih ettiği için de performatifle bağı kuvvetlenmiştir. Sahnede ‘kendi üstüne kapanma’ tiyatrallığın yeni bir anlamını doğurduğu gibi performansın da pek çok farklı özelliği ile tiyatronun içerisindeki kullanımını artırmıştır.

Çünkü temelde Fried’in bakış açısında ‘şimdi ve burada’ ilkeleri dışa yani seyirci/alımlayıcıya doğru açıldığı için sanat alanının korunaklı yapısının dışında görülmüştür. Ama postmodern dönemde tiyatronun kendi üstüne kapanarak, kendi üzerine düşünmesi ‘performansı’ vazgeçilmez bir unsur haline getirmiştir. Bu unsur o derece ön plana çıkar ki tiyatro performansla kesişme noktalarının değerlendirilmesi dışında onun ismi ile de anılan pek çok yönetime sahip olur.

Fuchs 1996 yılında yazdığı **Karakterin Ölümü** adlı kitabında 1970'lerin ortasından sonra başlayan değişimi şöyle ifade eder:

“Ama geçen yirmi beş yıl içinde 'tiyatro' terimi, eski ortağı oyun metninden uzaklaşarak kendini pek çok anlama birden gebe kılmıştır. Yeni gösterim modlarının dramatik tiyatrodan uzaklaştırılması ve önceden uzaklaştırılmış gösterim modlarının tiyatroya yakınlaştırılması çabaları içinde yeni terimler doğmaya başlamıştır. Performans, performans sanatı, sanat performansı, solo performans, 'performans parçası' ve hatta performans tiyatrosu doğmuş; her biri dramatik tiyatronun daha kapalı ve geleneksel biçimlerinden farklı uzaklaşma biçimlerini ima etmişlerdir; paradoksal olarak, müzik tiyatrosu ve dans tiyatrosu, kullanımda, geleneksel operaya ve dansa yaklaşmıştır, bu sanatlar bağlamında daha aykırı, açık, izleyiciyi kendine çeken işler ise 'tiyatro' olarak adlandırılır olmuştur” (Fuchs, 2003: 21).

Özellikle 1970 sonrası Amerika'da teorisyenlerin yöneldiği konulardan biri yazılı metne karşı eleştirel ilgiyi reddetmeden, tiyatronun bir performans sanatı olarak ele alınmasıdır (Carlson, 2007: 506). Artık tiyatroyu tanımlayacak unsurlar metinde değil, sahnenin somut, fiziksel ve maddi varoluşunda aranmaktadır (Karacabey, 2008: 217).

Performans tiyatro yaklaşması performans sanatı ile tiyatroyu yakınlaştırdığı

hatta yer yer kesiştirdiği gibi dans tiyatrosu ve fiziksel tiyatro gibi disiplinlerarası buluşmaların yerleşik biçimler ve yapılara dönüşmesini de sağlar. Aynı zamanda tek kişilik oyun ya da gösteriler yaygınlaşır ve Kukla Tiyatrosu gibi performans ve tiyatrallığı farklı formüllere taşıyan türler yaygın hale gelir. Sirk, akrobasi, müzikal, dans vb. pek çok farklı unsur sadece sektörleşen tiyatroların büyük gösterilerinde değil, alternatif yönelimlerde ve disiplinlerarası çalışmalarda da ön plana çıkmaya başlar.

Tiyatronun bu şekilde bir performatif dönüşümü modern dönemin belirgin hatlar arayan ya da başka bir yapıya karşı çıkış ekseninde gelişen üretimlerinden farklı olarak postmodern tiyatro uygulamalarında ‘ne olsa uyar’(anything goes)’ mantığına yakın şekilde tartışmalı, tutarsız, rölatif yapılar ortaya çıkarmıştır. Parçalar bütünü oluşturacak hizmetkarlar olmaktan çıkarılmış her biri özgül anlamları ile değer kazanmışlardır. Carlson, 1970’lerden 1990’lara uzanan postmodern süreçte tiyatrodan parçalı, çift anlamlı ve teknoloji yönelimli üretimlerin arttığını söyler (2013: 183-184).

Teknoloji yönelimi, dijitalleşmenin ve medyanın etkisinin belirgin olarak tiyatral yapıların içerisinde yer almaya ve aktif rol oynamaya başlamasını getirir. Yayılan bilgisayar teknolojileri, sinemanın küresel etkisi, medyatize dünyanın yansımaları tiyatrodan da görünür olur. Örneğin The Wooster Group tiyatral unsurları görüntü teknolojileri (TV, sinema görüntüsü) ile paralel kullanarak dikkat çekici bir üslup yaratır. Bu etkileşim gittikçe yayılır ve günümüz tiyatrosunda yerleşik hale gelir.

Ayşın Candan **Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim** adlı çalışmasında dijital teknolojilerin getirilerini işlediği bölümde sanal ile gerçeğin iç içe geçtiği postmodern tiyatrodan bahseder. Bu açıdan Klemens Gruber’in ‘İntermedya: Arkeolojik Göz Atmalar’ yazısından yola çıkarak 3 başlığı dijital çağın tiyatrosu için alıntılar: İlki kopukluk özelliğidir. Sinemada görülen montaj tekniği ile bağlantı kurulabilecek bir özelliktir. Postmodern tiyatrodan montaj, kolaj ve pastiş kopukluğun yansımaları olarak görülebilir. İkincisi gezinme (navigasyon) özelliğidir. Televizyonun uzaktan kumandasına tekabül eder. Farklı algısal seçenekler arasında sıçrama olarak da ifade edilir. Üçüncü özellik ise teşhirdir. Bu özellik teknolojik aygıtın gerisindekilerin sergilenmesinden devralınarak tiyatrodan yansımaların kırılması ve tiyatrallığın ön plana

çıkması olarak yansımalarını ortaya koyar (Candan, 2013: 217).

Üstelik sürekli olarak tiyatronun canlılık (Liveness) özelliğine yapılan vurgular da bu dönemde tartışılır olmuştur. Auslander yeni teknolojik olanaklarla gösterime dahil olan unsurların gösterimin canlılığı ve otantikliği ile ilgili savunuları büyük oranda boşa çıkaracak noktaya ulaştığını söyler (2008: 57-58).

Tiyatrallık sahnenin kendine has bir gerçeklik anlayışı yaratmasını sağlar. Modern dönemde etkisini gösteren gerçekçilik anlayışının yerini Ortaçağ misteriumlarından 1800'lerin sonunda simgeci akıma uzanan oradan Brecht ve Beckett çizgisinden geçerek günümüze ulaşan bir simgecilik ve soyut atmosfer almıştır (Fuchs, 2013: 67-75). Ama bu kez bu soyut ya da simgesel gerçeklikler yeni teknolojilerle desteklenerek boyut kazanmış ve sınırları zorlayan denemeler ortaya çıkarmıştır.

1960'larda başlayan modern çözülme süreci sahnesel dinamikleri değiştirdiği gibi metinlerin karakter ya da 'rol'ü ele alma şeklini de dönüştürür. Patrice Pavis, Samuel Beckett'ten başlattığı bir dizge ile Peter Handke, Botho Strauss ve Heiner Müller'in metinlerinde insan kimliğinin konturlarının yitmekte olduğunu söyler. "İnsanın artık tarih içine yazımlanmış ya da radikal bir sahnesel işlemle tüm soruları halleden toplumsal-tarihsel bir açıklamayla tarihselleştirilmiş bir bireyle hiçbir ilgisi yoktur" (Pavis, 1999: 103).

Bir yandan tiyatro postmodern kültür ve sanatta 'öznenin ölümü' düşüncesinin etkisi ile yiten kimlikleri ifade ederken diğer yandan da 1960'larda hak arayışları ile gündeme gelen kimliklerin görünür hale geldiği bir mecra da dönüşür. Oyun metni ve konularda olduğu kadar sahnede mevcudiyet anlamında da farklılıkların temsil edilmesine odaklanan ama bunu farklı farklı biçimlerde yapan bir tiyatro gelişimi de gözlenir. Robert Wilson fiziksel veya zihinsel engellileri bir konu ya da temsil ilişkisi içerisine yerleştirmeden sahneye çıkarır (Bkz. Candan, 2013: 178-179). Amerika'da 1980 sonrasında ana akım tiyatrodaki cinsiyet, ırk, etnik ya da coğrafi farklılıklar konu edilmeye başlanır. Ya da engelli bireylerin kendilerini ifade edebilecekleri tiyatrolar kurulur (Cohen ve Sherman, 2017: 266-267). 1980'lerin ortasından itibaren başlayan

söze dönüş politik bir altyapı da taşır. Özellikler ABD’de sesini duyuramayan birey ve gruplar hakkında işler performanslara konu olmaya başlar (Carlson, 2013: 181).

Bireyin sesine yönelme tam bir politik çerçeve ile sarılmamış daha çok ifade hakkının savunulması olarak görülür olmuştur. Tiyatro çoksesli dokusu ile bireyselliğe daha fazla yer verir. Bu yönelim çağın mahrem toplum düzenini ve onun insan ilişkilerinin ancak kişisel ifşa ile kurulur hale gelişinin bir sonucudur. Bu anlamda sahne mahremi ifşasına dayalı toplumsal yapıda mahrem alanların sırlarının açığa vurulduğu oyunları da içermeye başlar. In Yer Face, İngiltere’de ortaya çıkan ve geniş çaplı etki gösteren bir yönelim doğurmuştur. Hem dramatik yapıdan önemli sapmaları¹⁴ hem de konu olarak radikal öğeleri içermesi ile dikkat çekmiştir. Seyircinin ilgisini hem sahnede performansın öğelerine hem konu işlenişindeki radikal fikirlere yöneltir. Aile içi şiddet ya da sırların, cinsel istismar ya da bastırılmışlıkların, farklı cinsel yönelimlerin ya da aşırılıkların ifadesini seyirciye yakından hissettirme amacını güder. Mahremi 1800’lerden kalma ‘özel’ ve ‘güvenli’ alan oluşunun ardına bakarak, perde arkasını gösterme amacı ile yeni toplumsal yapıda görülen albenili yaşamların iç yüzüne odaklanır.

Kişisel olan bu dönemde politik yönelişlere de etki eder. Augusto Boal 1970’lerde başlayan politik yönelişinde 1990’lara gelindiğinde kişiselliğe daha fazla odaklanan ve bu yanı ile Moreno ile yakınlaştığı söylenen bir yeni yönelişe girer (Bkz. Feldhendler, 1994: 87-109).

Bütün bu değişim ve dönüşümler tiyatrodan ne modern dönemden kalma bir ‘sanat’ olma misyonunu ne klasik dramatik yapıyı ne de onun ‘sanatçı’ algısını topyekün dışlamıştır. 1980 sonrasında da tıpkı öncesinde olduğu gibi gelenekselliğe ya da konvansiyonel yapılara yönelim çok sesli dünya düzeninde devam eder.

Postmodernin tiyatroyu da saran etkisi, 1990’larda küresel bir kapsayıcılığa erişen ‘piyasa’nın şemsiyesinden kaçamamıştır. Bu süreç tiyatroları yoğun olarak işletme faaliyetlerinin, şirket kültürünün içine çeker. Sanat endüstrisi gibi tiyatro da

¹⁴ Postdramatik ile yakınlığı için (Bkz. Bozer, İzmir, İnan vd, 2016).

sektörel olarak ele alınmaya başlanır. ‘Eğlence Endüstrisi’ (Entertainment Industry) olarak adlandırılan ve içinde sinema, televizyon, radyo, müzik, kitap sektörü, video oyunları, moda, spor, sanat başlıkları ve bunların telif hakları ve marka sicilleri ve anlaşmaları gibi süreçlerin yer aldığı ağın içinde tiyatro da yerini alır (Vinet, 2005: 5). Tiyatro da sermaye açısından ilgi çekici bir alan olmaya başlar. Seyircinin müşteri olarak ifade edilir olduğu bu ortamda üretimler aynı zamanda piyasanın ‘tüketim’ kültürüne uygun olmak üzere biçimlenir. Ayrıcalıklı olan alıcı olduğu için onun yaşamına göre ve onu tatmin etmek üzere üretimler yapılır. Tiyatroların yıllık ekonomik gider-gelir dengesi, prodüksiyon masrafları, seyirci gelir sınıflaması vb akademik çalışmalarda detaylı olarak analiz edilir hale gelir (Bkz. Vogel, 2011: 479-497). Popüler kültür, yani kitle kültürü 1960’larda yüksek kültürün karşısına çıkmıştır. Aslında bir anlamda bir isyan dalgasına aittir. Ama 1980 sonrası kitlelere ulaşabilme becerisi ile piyasanın malı olur. Tiyatro daha kalabalık kitlelere ulaşmak ve daha fazla bilinirlik yakalamak için uğraşır.

Ana akım tiyatro artık daha büyük finansal desteklerle çok daha geniş kitlelere ulaşabilir hale gelir. 1980’ler Amerika’da Cats (1981), Sefiller (1986), Operadaki Hayalet (1986) gibi büyük müzikal gösterilerin başlangıç dönemidir. Örneğin 2020 yılında hala sahnelenmeye devam eden Phantom Of The Opera, Türkiye dahil 30 farklı ülkede, 150 farklı şehirde, 145 milyon seyirci ile buluşma imkanı bulmuştur.¹⁵

Müzikte rock kültürü yani isyan kültürü yerini 1980’le beraber önce Michael Jackson, Elton John, Madonna, 1990’larda ise Whitney Houston, Mariah Carey, Celine Dion, Backstreet Boys gibi pop starlara bırakır.¹⁶ Bu esnada tiyatrodaki Broadway yapımları, National Theatre, Cirque de Soleil vb. müzik, akrobasi, dans ve show özelliklerinin harmanlandığı gösterileri ile büyük prodüksiyon bütçeleri ile çalışan ekipler küresel ün kazanırlar. Kershaw’ın da belirttiği gibi “Tiyatronun [artık] eğlence dünyasının büyük şirketlerinin bilançosundaki yeri onun kültürel tarih endüstrisine yaptığı katkılarla aşık atabilir” hale gelir (2015: 63). Artık tiyatro daha fazla küresel

¹⁵ (Bkz. Phantom of The Opera Web, 2020) <https://worldtour.thephantomoftheopera.com/> [16.04.2020]

¹⁶ Müzik kültürünün değişiminin anlaşılması için önemli bir tarih akışı sunan albüm satışı istatistiği için (Bkz. https://www.youtube.com/watch?v=a3w8I8boc_I) [16.04.2020]

ölçekte planlanan, dünya turları, sosyal medya politikaları vb. ile serbest piyasada bir şirket gibi hareket etmeye başlar. 1990 sonrası bilgisayarlı satış teknolojilerine geçilmiş ve tiyatrolarda oyun öncesi ve sonrasında restoran hizmetleri verilmeye başlanmıştır (Wickman, 1994: 269-270).

Bu gelişim ile tiyatro çok daha fazla kültürlerarası bir boyut kazanır. 1900'lerin ilk yarısında başlayan kültürel olarak 'öteki' olana ilgi aslında ilk başlarda kültürel bir temas kurmak niyeti taşımamaktadır. Daha çok varolana bir alternatif üretmek için göz atılan ve etkili yönleri alınan birer malzeme işlevi görmektedir. 1960 sonrasında ise tiyatroda kültürel olarak 'öteki'ne yönelim belirgin hale gelmiştir. Pek çok kuram ve uygulamacı, özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın sonunda hissedilen 'evrensel çıkışsızlık'tan sonra yeni bir arayışla farklı kültürlerle ve yaşam biçimlerine ilgi duymaya başlamışlardır. Meyerhold, Artaud, Brecht'ten sonra Grotowski, Brook, Barba, Mnouchkine, Schechner gibi isimler birbirlerinden farklı sanatsal sonuçlar elde etseler de Batı'lı sanat üretim biçimlerine, burjuva sanat algısına ya da piyasanın koşullandırmalarına direnerek tiyatro için yeni bir dil ve biçim arayışı ile kültürel olarak 'öteki' olana yönelmişlerdir. Ulaşmak istedikleri sonuç akıl merkezli Batı düşüncesi karşı farklı kültürlerin yaklaşımları ile alternatif üretmek üzerine kuruludur.

Tiyatro, kültürel yapıyı temsil etme konusundaki yüzyıllara dayanan deneyimini kapitalist kültürün yeni koşullarına da uyarlamayı başarmıştır. Ya da yeni küreselleşme tiyatroyu da girdabına katıp popüler kültür malzemesi haline getirir. Postmodern sürecin çok parçalı yapısı bu ayrımın yapılmasını zorlaştırmaktadır. Bu durum iki kutuplu dünyanın sona ermesiyle daha da belirginleşmiştir.

“Rusya'da ve Doğu Avrupa'da 'komünizmin çökmesi'yle politik tiyatroyla ilgili eski düşünceler itibar kaybetmekte ve tekelci kapitalizm kürenin her yanına yayılırken yerleşik tiyatrolar da yeni imtiyaz sahipleri için birer oyun alanına; turistler için hazırlanmış tarihi mekanları gösteren haritalarda gezilecek yerlere; kültür meraklılarının ömrü vefa etmeyen son dönem yaşam tarzlarından örnekler tadabileceği pazar yerlerine dönüşmektedir” (Kershaw, 2015: 17-18).

Tiyatro kapitalist kültür piyasasının marjinal metalarından biri haline gelmiştir. Sahnelemeler politik olanı içerir ama bu toplumsal bir tartışma zemininden çok bir konu

olarak içerimlenen bir yapıdadır. Piyasa marjinal ya da politik olanı da kapsayan bir hale gelmiştir. Daha doğrusu metalaştırma hiçbir radikal fikri dışta bırakmamaktadır. Ama Kershaw'ın ifadesi ile piyasa “ana hedefini gizlemeyi ve ideolojik dikiş yerleri görünmeyen bir ürün ortaya çıkarmayı amaçlar” (2015: 49). İlk kez 1989'da Londra'da, sonra da 1991'de Broadway de sahnelenen müzikal Miss Saigon, Vietnam Savaşı'ndan dönüş temasını konu almaktadır. Oyunda savaş sonrası özgürleşmeci düşüncenin metalaştırıcı yanı görünür değildir: Ama analiz şunu söyler:

“(…) en sorunlu ırkçı, cinsiyetçi ve sömürgeci bir kılıkta modernizmin olanca ağırlığıyla kadınların üstüne bindiğini görebiliriz. Dolayısıyla, bu 'tezgah' kadınları cinselliklerini daha tamlıkla ifade etmek üzere özgürleştirirken, bunu tüketim ideolojisine ve Uluslar arası piyasaya uyum pahasına yapmaktadır. İdeolojik açıdan yakıcı bir konuyla -'Üçüncü Dünya'nın liberal kapitalist demokrasiler tarafından sömürülmesi- bir araya getirdiği ve onları küresel bir metaya dönüştürmeyi amaçladığı için, bu gerilimler, Miss Saigon'un tümüne hakimdir” (Kershaw, 2015: 51).

İki yandan okunabilecek bu ideolojik çelişkiler yapımın küresel piyasaya hükmetme amacıyla da paraleldir. Amaç izleyicinin rahatsız olmadan tadını çıkaracağı bir gösteri ise bu ideolojinin alt nedenlerinin seyirci için çok da görünür olmamasını gerektirir. Oyuncuların metalara dönüştürüldüğü gösteride seyirci oyunun tadını çıkarmalıdır. Thatcherizm ve serbest piyasa sonrası tiyatronun piyasanın baskısından kaçabilmesi zorlaşmıştır. Kershaw, Horkheimer ve Adorno'nun yorumunu aktarır: “(…) tiyatro dahil bütün sanatlar, özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısında kitle iletişim araçlarının yayılmasının sonucu olarak metalaşmaya ve piyasaya boyun eğmiştir: 'özgün' estetik bir olayın yeniden üretimi, onu diğerleri gibi bir metaya dönüştürür” (Akt. Kershaw, 2015: 53).

Tiyatronun günlük ilişkiler kadar medyatize dünyanın etkisi ile iktidar ve ideoloji ilişkilerinin alanında da yer almaya başladığı bu dönemin sahnesel üretimleri de bu sürecin izlerini taşımaktadır. Bu süreç oyuncu kimliğinin yeni yapılarla ortaya çıkacağı günümüz tiyatro dünyasını ve onun çok boyutlu, çok sesli, karmaşık ilişki ve üretimler ağına sahip yapısını yaratmıştır.

1980 sonrası dünyası bir oyuncunun devlet başkanlığı yaptığı bir toplumsal yapıdır. Eski Hollywood oyuncusu Ronald Reagan 1981'de ABD başkanı seçilmiştir.

Oyuncu kimliği açısından bu ironik örnek toplumsal yapıda yaygınlaşan ‘gösteri’ imgesinin, tiyatronun unsurlarının toplumsal sistemlerin dokusuna nüfuz etmesinin ve performatif ilkenin yayılışının bir simgesi olarak da görülebilir.

Oyuncu kimliği için modern dönem boyunca oluşturulmaya çalışılan tutarlı ve bütünlüklü özellikler toplumsal ve sanatsal yapıda yaşanan dönüşümlerle 1980 sonrası dönemde daha kaygan, belirsiz ve elavuca sığmaz hale gelirler.

Çalışmanın ilerleyen bölümlerinden icat kimlikler döneminin çoktan seçmeli sosyal ağında, sosyal bir kimlik olarak oyuncunun konumlanma ya da konumlandırılmalarına odaklanılmıştır. Ele alınan başlıklar zaman olarak birbiri ile bir ardışıklık izlememektedir. Bölümlerin sıralanmasındaki temel mantık kimliğin icat sürecini yönlendiren asal belirleyicilerin takibi ile kurulmuştur. Postmodern kültür ve sanatın etkisiyle ortaya çıkan kimlikler ilk iki başlıkta ele alınmıştır. Daha sonra piyasa ve yeni dünya düzeninin yeni bireycilik anlayışının genel belirleyiciliğinde ortaya çıkan kimliklere odaklanılmış son iki bölümde de mevcut toplumsal yapıya direniş gösteren düşüncelerin kimlik anlayışlarına odaklanılmıştır. Ama genel olarak bölüm içi analizlerde izlekler çalışma başından beri yürütülen oyuncu sosyal kimliğinin toplumsal sorumluluk taşıma, kutsal sayılma ve toplumdışlaşma özelliklerinin icat kimlikler döneminde aldıkları yeni yüzlerin yorumlanması üzerine kuruludur.

3.2. İcat Kimlikler Döneminde Ortaya Çıkan Oyuncu Kimlikleri

3.2.1. 'Yokolan Oyuncu' Kimliği, Çözülen Kutsallar ve Oyunculüğün Demistifikasyonu:

Toplumun ve failin ölümü düşüncesi postmodern tiyatronun özellikle 1980-1990 arası döneminde örnekleri yoğunlukla görülebilecek bir oyuncu kimliği ortaya çıkarmıştır. Tiyatronun en önemli ve olmazsa olmaz unsurunun 'oyuncu' olduğu görüşünün aksine bu çalışmalarda oyuncu sahnesel/gösterisel bütünlüğün bir nesnesine indirgenmiş ya da gösterimlerde insan bedeni ve mevcudiyeti üretilmiş, çalışılmış bir

'rol', 'karakter' bütünlüğü içinde değil salt 'kendiliği' içinde kullanılmaya başlanmışlardır.

Bu düşüncenin ilk izlerine 1950-1970 arası dönemde metinsel düzlemde 'karakterin ölümü' olarak ifade edilen yapıda da rastlanır. Fakat 'karakterin ölümü' ile 'öznenin ölümü' düşüncesi arasında temel bir ayrım vardır. Önceki kuşakta karakter ölse de 'oyuncu' hala sözün taşıyıcısı olmayı sürdürmüştür. Akım'ın Fuchs'dan yola çıkarak dikkat çektiği gibi bu dönemde Kartezyen bir ton hala görülmektedir. Metnin egemenliğine son verilmiştir ama oyuncu sözün sahibi olarak kutsal konumunu korumaya devam etmiştir. Yani modern özne hala sahneden çekilmemiştir. 1970 sonrasında iflas eden modern özne ile oyuncu yavaş yavaş sahneden silinmeye başlar (Akım, 2009: 176-177).

İlk örnekleri Samuel Beckett'in 1970 sonrası oyunlarında (Oyun [Play]- üç kafa ve kesikli konuşma düzeni, Ben Değil - sadece bir ağız) görülen bu özellikler 1980 sonrası dönemde çok daha belirgin hale gelecektir. Bu süreç aynı zamanda dramadan performansa geçişin eşiği olarak da değerlendirilir (Akım, 2009: 167-173). 'Yokolan' oyuncu kimliğine öncül olarak gösterilebilecek, yine Beckett'in bir oyunu için yapılan bir rejî yorumu da oldukça dikkat çekicidir. 1975 yılında sahnelenen Beckett oyunu Gidiş ve Geliş (Come and Go)'te sahnede dev bir ayna vardır ve seyirci arkasında bulunan üç oyuncunun görüntüsü bu aynaya yansımaktadır (Fuchs, 2003: 99). Toplumda konturlarını yitiren kimlikler gibi metinlerde de kimlikler silikleşmeye başlamıştır. İnsan tarihsel toplumsal sorunların ve yapıların kurucu ve sorumlu bireyi olmaktan uzaklaşmaktadır.

Metinlerde başlayan silinme metin merkezli olmayan sahnelemelerde de görülmeye başlanmıştır. Bauhaus'un biçimsel estetiğinin 20.yüzyıl sonuna uzanan örneklerini veren Robert Wilson'ın görselliğe ağırlık veren 1970'lerdeki ilk dönem üretimleri buna örnek gösterilebilir. Özellikle klasik tiyatro metinlerine odaklanmadan önceki bu dönem üretimlerinde çoğunlukla amatörlerle çalışmıştır. Sahne bir 'oyunculuk' hüneri gösterisi yeri olmaktan uzak şekilde görsele ve sese dayanan biçimsel bir dil olarak kurgulanmıştır. Oyuncular uzamda uygun şekillerde, sıralarla,

duruşlarla ya da kalabalıkların düzenlenmesi ile plastik olarak yerleştirilmiş ve oyuncu varlığı bu esnada bütünlüklü yapının belirli anlarını oluşturan bir öge konumuna indirgenmiştir. Foreman, Wilson'ın bu varlık hallerini “nüfuz edilemez (kutsal) nesneler” olarak tarif etmiştir (Akt. Carlson, 2013: 168). Bu dönemde Wilson'da dil anlam yaratmak için kullanılmaz. Sadece ses ve hatırlatıcı olarak vardır. Hikaye yoktur, seslerin anlamı yoktur, sadece mimari bir düzenleme ve sahne tasarımının müziği vardır. Wilson bu üretimlerinin yorumlanması için “Resimleri dinleyin” demiştir (Akt. Carlson, 2013: 169). Oyuncunun sahnede bulunuşu, üretimine, hünerine dayalı yani kendisine bağlı bir anlamı yaratamaz. Çünkü anlamın ekleneceği bir bütünlük kalmamıştır. Daha çok tekrarın, simetrinin, müziğin, sesin dramatik tiyatrodaki amaçların tamamen dışında kendi başlarına var olmaları ile yani bütünlüklü bir amaca hizmet etmemeleri ile oluşan matematiksel bir yapı vardır. Oyuncu kendini planlanmış matematiksel yapıya teslim etmektedir. Bu anlamda 'rol' yaratımı için özel bir yetenekten çok simetrinin kurallarını takip ederek gösterinin bir parçası olmak oyuncunun teknik sorumluluğuna dönüşmüştür. Wilson'ın bu tercihleri belirli bir metne dayanmaya başlamasına rağmen 1980 sonrası gösterimlerinde de devam eder. Oyuncular sahne plastiğinin, simetrik tercihlerin ya da görsel dilin bir unsuru olarak 'karakter'lere biçim ve ses verirler.

Metinde 'karakterin ölümü'nü takip eden çok daha genel bir 'öznenin ölümü' sonrası, toplumun kurucu unsuru olarak bireyin eylem gücünün elinden alındığı düşüncesi artık toplumsal yaşam kadar tiyatro sahnesini de işgal etmeye başlamıştır. Bu durum oyuncuyu büyük oranda sahnenin en önemli ögesi olmaktan uzaklaştıran ve hatta giderek 'yokolma' noktasına taşıyan pek çok örnek doğurmuştur. Modernizmin çöken 'birey' kavramı tiyatral yapıda 'oyuncu'nun aktif üretici konumunda değişiklik doğurmuştur. Tiyatro toplumun bütünlüklülük yanılması, sahte 'özne' konumlarına bir namevcudiyet, yokolma nosyonu ile cevap üretmiştir.

Postmodern dönemin belirgin özelliklerinden biri 'somutluktan uzaklaştırma' olarak değerlendirilir. Fuchs bunu 'akılcı olanın yokoluşu' olarak ifade eder. Artık Marks'ın 'katı olan her şey buharlaşıyor' sözü bir şekilde hayata geçmiştir, buharlaşma

gerçekleşmiştir. “ 'Özne' olarak bilinen iç alan artık işin esasını oluşturmamaktadır, artık özne dilde bir işaret veya toplumsal tertibe indirgenmiştir; özne, yerini işgal eder ama kendisi boşalmıştır” (Fuchs, 2003: 16-17).

“Elinor Fuchs, tiyatrodaki nâmevcudiyet fazının 'merkezi dağıtmaya, özneyi yerinden etmeye, anlamın mutlaklığını istikrarsızlaştırmaya' odaklandığını yazar. Tiyatroya özgü 'sahnesel mevcudiyet' idealini tehdit eden bu yönelim Fuchs'a göre yeni türden bir metinsellik anlayışı doğuracak ve 1970'li yılların sonlarına doğru ivme kazanarak hem tiyatroya hem de performansa yön verecektir” (Akım, 2019: 175-176).

Bu temel üzerine kurulu 'yokolan oyuncu' kimliği başlığı iki farklı anlamı içerebilmek için seçilmiştir. Bir yanı oyuncuyu, modern dönemin üretim odaklı bireyinden de hareketle, 'rol'ü, 'karakter'i, bir durumu ya da konuyu inşa etmekle ilişkilendiren profesyonel oyuncunun yokoluşu anlamını barındırır. En uç örneği Rimini Protokoll'ün tamamen amatörlerin hikayeleri üzerine kurguladığı gösterimlerde somutlanan bir 'yokolan' oyuncu kimliğinden bahsedilecektir. Bu açıdan özellikle modern dönemde oyuncunun 'kendinin' dışında bir 'şey'i yaratma ve 'kendi'ni bunun malzemesi haline getirme, yani bir anlamda Yoshi Oida'nın 'görünmez olma' olarak da ifade ettiği (Oida, 2013: 17-18) 'rol'ün ardında yokolma isteği ile de ironik bir ilişkiyi amaçlamaktadır. İkinci yan ise özellikle sanat-hayat yakınlaşmasının 1960'larda vardığı noktada pek çok farklı araştırmacıda oyuncunun gösterime sürekli aktif katılımının 'rol' çerçevesinde değil de sahnede bulunuş çerçevesinde örgütleyen, günlük hayata etki etmeye çalışan, toplumsal anlamda da etkin bireyin sahneyi bir eylem ve söz alanı olarak kurgulaması düşüncesinin karşısında konumlanır. 'Yokolan oyuncu' pasif bir nesnesellik ifade eden ama tam da bu pasifliği ile yeni çağın girişimci/performatif, kamusalıktan ve bütünden kopuk bireyine bir direnç, bir -neredeyse- tefekkür merkezi, yokoluşu ile sahnenin bütünselliğine hizmet eden bir insan olduğu görüşünden hareket alır. Bu iki yan herhangi bir anda birbirinden ayrılabilir cevaplar barındırmamaktadır. Bu düşüncelerin izlekleri üzerinde performans sonuçları araştırılmalıdır.

Diğer yandan özellikle çalışmanın 2.bölümünde oyunculuk kuramları ve kuramcılarında olduğu gibi savunusu yapılan, inşa edilmeye çalışılan bir oyuncu kimliği, oyunculuk biçimi ve sonucu olmadığı için bu analiz sahne/gösteri

videolarından, başka yorumcuların verdikleri örneklerden ve kuramsal analizlerden yola çıkılarak yapılabilir.

The Wooster Group'un ilk kez 1981 yılında sahnelenen LSD isimli çalışması farklı kuruluşu ve üç bölümden oluşan yapısının ilginç örnekler oluşturması nedeniyle bu perspektife detaylı incelenebilecek bir örnek sunmaktadır. LSD (Just The High Points), The Wooster Group'un sahnelendiği dönemde (1981-1985) çok ses getiren oyunlarından biridir. Arthur Miller'ın Cadı Kazanı metni ve Timothy Leary'nin görüşleri üzerine şekillendirilmiş bir projedir. 1985 yılında Arthur Miller'ın oyununun kullanılış şekline gösterdiği tepki ve yasal yollara başvurma uyarısı (Akt. Aronson, 1985: 67) sonrası gösterimi durdurulmak zorunda kalmıştır. Timothy Leary ise LSD ismine ve gösterimin önemli bir denemesine kaynak olan kişidir. Timothy Leary, **Your Brain is God (Beynin Tanrısıdır)** adlı kitabında yeni bir teoloji ortaya atmıştır. Kendin-yap teolojisi (Leary, 2001: 5-6) olarak ortaya attığı fikirlerinde LSD önemli bir yer tutar. Bir dini tören olarak LSD kullanımı üzerinde çalışmakta ve akademisyen, araştırmacı ve öğrencilere denemeler yaptırmaktadır. LSD olarak duyarlılığın açılacağı ve entelektüel-felsefi bir aşama atlanabileceği inancını gütmektedir (2001: 90-99).

LSD üç bölümden¹⁷ oluşan bir gösteridir. Birbiri ile bütünlüklü bir bağı olmayan bu bölümlerin ilkinde oyuncular sahnede kitap okumaktadırlar. Bir oyuncu mikrofonları yönetmekte, başka biri oyuncuları tanıtmakta, bölümleri açıklamakta ve bir anlamda oyunun kurallarını koymaktadır. Oyuncular ellerindeki kitaplardan en fazla bir dakika sürecek şekilde bölüm okumaktadırlar. Okunan bölümle, kendi elindeki metinden/kitaptan herhangi bir temas kurulabilecek bir bölüm bulan kişi hemen okuyanın ardına eklenmektedir. İkinci bölümde Cadı Kazanı'ndaki rolleri 'oynarlar/okurlar'. Kadınlar dönem kostümlü erkekler güncel kostüm içindedirler. Erkekler mikrofon kullanır, kadınlar çıplak sesle konuşurlar. Okuma esnasında oyuncular farklı seçimler yapmışlardır. Örneğin Willem Dafoe (John Proctor) sadece okumakta iken Parris'i oynayan Ron Vawter rolün enerjisini yakalamaya çalışmakta, bir anlamda onu yarı canlandırmaya çalışmaktadır. Ama bu esnada o kadar hızlı

¹⁷ Bazı kaynaklarda dört bölümden oluştuğu söylenir. Aronson'un yazısı aynı zamanda LSD performansının tüm akışının tam bir yazılı kayıdır (Bkz. Aronson, 1985: 67-77).

okumaktadır ki neredeyse giberişçeye varan bir dil ortaya çıkmaktadır. Üçüncü bölümde ise Lsd etkisi ile Cadı Kazanı'nın okunan bölümü hakkında yaptıkları bir provanın video kaydına göre tekrarını sahnede yansılamaya çalışmaktadırlar (Aronson, 1985: 68).

Oyunun bu kuruluş biçiminden okunabilecek oyuncu kimliği özellikleri ve performansa yansımaları postmodern tiyatronun en önemli özelliklerinden biri ile ilişkilidir. Modern dönemin “ 'paylaşılabilecek' sabit anlamların olanaklılığı varsayımı” çöktüğü ve artık savunusu yapılacak anlamların ve bütünlüklerin kalmadığı bir yeni dünya düzeninde sahne de kendine “(...) anlam oluşturma sürecinin kendisini bozmakla” yeni bir misyon edinmiştir (Kershaw, 2015: 24).

LSD bu anlamda üç aşamalı yapısı ve organik bütünlüğe dönük olmayan eklektik kuruluşu ile herhangi bir anlam oluşturmaya izin vermeyen bir yapıdadır. Oyuncu da modern dönemin anlam oluşturuşu kişisi olmaktan çıkmış ve gösterimin parçalarından biri haline gelmiştir. Sahnede mikrofonu açma görevi de alabilmekte, rol kişilerini, durumları tanıtmaya gibi bir anlatıcılık işini de yapabilmektedir. Yani gösterimin bütünlüğü içerisinde erimemekte, tam olarak gösterimi oluşturan nesnelerle aynı anda var olmaya ve hem kurucu hem kurulan olmaya devam etmektedir.

Oyunun bu yapısal özellikleri nedeniyle oyuncunun sahnede daha çok bir icracı olarak görüldüğünü söylemek mümkündür. Chantal Pontbriand'ın da belirttiği gibi 'icra'ya ayrıcalık tanımak mevcudiyete ayrıcalık tanımadır. Ama Pontbriand 'icra'da iki tür mevcudiyet olduğunu belirtir: Moderni de dahil ettiği düşünülebişecek klasik tiyatroyu, bir şekilde var olan ideal hakikatin yansıması sayar. Bu noktada 'icra'cı kendisini ikincilleştirmekten çekinmez ve bu ideal için var olur. Oyuncu kendisinin aracısı olduğu büyük anlatıya hizmet ederek “(...) zamandışı anlamın mutlak statüsünü onaylar” (Akt. Connor, 2015: 199). Yani mevcudiyet bu ideal için bir dolayım lamadan ibarettir. İkinci tür ise kendini bir hakikatin elçisi olmaktan kurtarır. 'Şimdi'yi vurgular, durum ve koşullara bağlı doğasına karşı çıkmaz. Temsil etmemekte, sunmaktadır. Artık söz konusu olan kendine işaret eden boş bir mevcudiyettir. Yani söz konusu olan bir namevcudiyettir aynı zamanda, kendi yokluğuna da işaret etmektedir. Gündelik olan, sanat olarak 'yüceltilmiş' alana tecavüz etmektedir. Özdeşlik ve beklentiler dağıtılmıştır.

“Süreç-olarak-mevcudiyet, kendisini bir meta olarak sunmayı ve icrayı soyutlamaya ya da tercüme etmeye çalışan seyirciyi memnun etmeyi reddeden bir tiyatro olarak ortaya çıkar” (Connor, 2015: 199-200).

Pontbriand'ın bahsettiği ikinci türdeki icra mevcudiyet ilişkisi LSD performansında görülen biçimdir. 'Büyük anlatılar'ın çöktüğü bir dünyada, postyapısalcıların 'ölüm'leri (insan'ın, yazar'ın, özne'nin, iş'in, kitap'ın) (Fuchs, 2003: 24) sonrası artık ortaya çıkarılacak bir 'rol', 'karakter' kalmadığı gibi, ortaya çıkaracak bir özne de kalmamıştır. İnsan modern dönemin kurucu ve üretici bütünlüklü bireyi olmaktan çok uzaktır. Dahası dağılmış ve parçalanmıştır. Seçenekler evreninde sürekli farklı seçenekler arasında kendini kurmaktadır. Dolayısıyla sahnede de oyuncu 'rol' kişisi olarak değil bir 'beden' olarak var olur. Bu beden kendi bulunuşuna dikkat çekmek yerine, eylemlerine odaklanarak bütünlüğüne değil, dağınıklığına dikkat çekme arayışındadır. Dolayısıyla mevcudiyetinin gücünü (karizma) kullanma amacı gütmeyen hatta sürekli bir çaba ile onu yıkmak arayışındadır. Gösterimin kuruluşu da bu varlığı bozmanın yolları üzerine kuruludur. Kershaw, bu kendini kurma değil bozma üzerine kurulu çabanın mevcut tahakküm sistemleriyle bağı koparma amacı taşıdığını söylemiştir (Kershaw, 2015: 88). Ron Vawter'ın Rahip Paris'in okunması esnasında duygusal olarak karakterin yansınması ile ilgili girişimi vardır ama söyledikleri ile bağı kopararak, hızlanıp giberişçeye geçerek devam etmesiyle 'rol'le kurulacak bir özdeşliğin derhal önü kesilmektedir. 'Oyuncu'nun varlığı bozularak, bir şekilde sahnede söz temsilinin politik bir baskı amacı olarak kullanılması sorunsallaştırılmıştır. Auslander “kimliğin bu biçimde flulaştırılması karizmatik projeksiyon olasılığını ortadan kaldırır” demektedir (Akt. Kershaw, 2015: 89).

Bu anlamda özellikle LSD'nin ilk ve ikinci bölümü 'öznenin ölümü' üzerinden, dilin bütünlüğünün kayboluşu çerçevesinde de 'yokolan' oyuncu kimliğinin bir özelliğini gösterir. Modern dönemde ikili karşıtlıkların (söz/yazı, özne/nesne, görünüş/gerçeklik) hep aşkın bir anlamı yaratacak şekilde hiyerarşik kuruluşunun artık sonuna gelmiştir. Yazının karşısında sözün yüceliği artık işlevsizleşmiştir. Derrida'nın görüşleri bu noktada önemlidir: Dil kendisinden sökülemeyecek kadar metaforiktir ve

artık gerçekliği yansıtmaya gücünü kaybetmiştir; sadece gerçekliğin yapılandırılmasına yardımcı olacak bir araçtır. Sürekli bir yorum olarak yapı söküm metin okumanın yeni şeklidir. Bu şekilde “okunan metin, değişmez bir kökene, değişmez bir kimliğe ve kapalı bir sona sahip olarak görülmez” (Akt. Karacabey, 2007: 112-113). LSD’nin ilk bölümünde metinler daha önce provası yapılmamış bir sıra ile ama tamamen anlık bir bağlam arayışına göre şekillenmektedir. Bu anlamda herhangi bir 'durumu' performe etme amacı güdülmemektedir. Oyuncular kendileri olarak okumaktadırlar. Bir şekilde sahnede kendilerini temsil eder bir halde oluşan bir metni, seyirci karşısında 'şimdi ve burada' kurmaktadırlar. Diğer yandan okunan metinleri sürekli kesip başka bir metne bağladıkları için de bu kurma aynı zamanda bir sökme işlemidir. Diğer oyuncuların kurdukları 'kendilerini temsil etme' hali de hem metnin ele avuca sığmayan kur-boz düzeninde sürekli kesintiye uğramakta hem de arka arkaya eklenen parçalarla farklı bir okuma bölümü arayan oyuncular yeni bir kuruluş için durmadan yol almaktadırlar.

Gösteren gösterilen ilişkisinde yazı ile sözün ilişkisi arasına giren 'oyuncu' sorunsalı çiftelemektedir. 'Bir gösteren daha' olarak kendisi de ilişkiye eklenmektedir. Ama bu esnada oyuncunun klasik ya da modern anlamda takdim ya da temsilvari bir aracılığa soyunmadığı da ortadadır. O da tam olarak gösterilenin 'ne'liğinden uzak bir halde 'gösterenle mekanik bir ilişki kurmakta ama okumayan diğer oyuncular gösterileni 'kendi perspektiflerinden ve sınırlı yapıdan -bir şekilde- çıkarsayarak yeni bir ilişkiselliği açığa çıkarmak için yol almaktadırlar. Bu anlamda Karacabey'in yazının aşkın bir gösteren olmaktan çıkması ve hakikatin temsilcisi olmayı bırakması ile varılan 'yaratıcı edim'in artık bir keşif değil 'icat' olduğu düşüncesine (Karacabey, 2007: 113) oyuncu açısından da varılabilir. Oyuncunun sahnesel eylemi de mevcudiyeti de artık bir keşif değil bir icattır. LSD'nin ikinci bölümü bu yapı sökümü özelliğini alıp tiyatral ve performans koşullarında bir kez daha sorunsallaştırır.

LSD'nin ikinci bölümü, yani Cadı Kazanı'nın okunduğu bölüm tiyatral göstergelerin eklenmesi ile tartışmayı daha tiyatral, daha performatif bir zemine taşır. Artık metinde varolan 'rol' kişileri okunmaktadır. Birinci bölümden sonra verilen kısa arada kadınlar dönem kostümleri giymişlerdir. Erkekler ise gündelik kıyafetleri ile

sahnede yer almaya devam ederler. Bu kez sözün gösteren gösterilen ilişkisi oyuncu bedeninde yani performatif bedende daha baskın olarak tartışmaya açılmalıdır. Oyuncunun 'rol'ü temsil hali yani Karacabey'in oyuncu rol ilişkisini tartışırken kullandığı keskin ifadesi ile “bedenin kendiliği ile gösterdiği arasındaki 'rol' oyunu” (Karacabey, 2009: 46) merkezde yer alır. Willem Dafoe ve Ron Vawter'ın yaklaşımları sorunsal ortaya koymak açısından önemlidir. John Proctor'ı oynayan Willem Dafoe, 'rol' hakkında hiç düşünmediğini ve sadece anlık tepkilerinin 'ne'liğine odaklandığını belirtmiştir. Willem Dafoe, Proctor kendisine hiçbir şey ifade etmediği için onu kendisi üzerinden dolayımладыğini söyler. Gerçek bir '-mış gibi' ya da dönüşüm yoktur ortada. Oyunun ilk bölümünde kitap okuyan adamdan farklı biri değildir. Sadece yeni durumun yani oyunda Proctor'ın durumunun gerektirdiği eylemler farklıdır. Dafoe bunun meditatif bir arayış barındırdığı üzerinde de durur. Kendisi ile Proctor'ın eylem parçacıkları arasında bir şekilde salınmaktadır. Proctor'ı vücuda getirmek gibi bir amacı yoktur. Ya da bütün bütün onun içinde kendini bulmak amacı da gütmaz. Bir zihin jimnastiği misali kelimenin iki anlamıyla da onu 'oku'maya çalışır. Aslında bu klasik anlamda 'oyuncu'nun da 'oynama'nın da ortadan kaldırılması halidir (Auslander, 2002: 42-44). Bir anlamda Joseph Chaikin'in yöntemine benzer şekilde karakterle beraber düşünme durumu yaratılır. Ama bu kez aranan karakterle kolektif bir ilişki değildir. Karakter neredeyse bütünlüğü olmayan bir eylemler ve tepkiler dizgesidir. Bu eylemler ve tepkilerle oyuncu kendini gösterim yapısında kurar. Gösterim onu, o gösterimi yaratmış olur.

Oyuncu 'rol'ün bütünselliğinden uzak olduğu kadar kendi 'insani' bütünselliği konusunda da sahnede herhangi bir özellik göstermez. Fuchs'un dikkat çektiği gibi bu düşünce ile sadece 'rol' ü kesintiye uğratan Brecht'in bir adım ötesine geçilmiştir (Fuchs, 2003: 225). Kesintiye uğratılan 'rol' sonrası açığa vurulacak bir kurgusal gerçek artık yoktur. Gerçek tam da bu kesintiliğin kendisidir. 'Rol'ü kuranın işaret ettiği kurgusal gerçek kadar rol kurma/kesme'nin de kurgusallığı ifşa edilir. Bu anlamda Auslander'ın Pontbriand'dan aktardığı şekliyle gösterim artık “ 'Temsil etmeyişi' temsil etmek”tedir (Akt. Auslander, 2002: 54).

Üçüncü bölüm Timothy Leary'nin düşüncelerine bağlanan aşamadır. Oyuncular Lsd alarak yaptıkları bir provayı sahnede tekrar ederler. Ve sahnede mevcudiyet-beden ve performatif olan tartışmalarının yanına mahremiyet basamağı eklenir. Mahremiyet daha önce de söylendiği gibi özellikle romantik dönemde insanların kamusal yaşamda açık edemediği duygularını, oyuncunun sahnede dışa vurabilmesi fırsatı bulabilmesi çerçevesinde oyunculuk düşüncesinde tartışmalara eklenmiştir. Ve Sennett özellikle günümüzde kişidişi bir alan kalmadığı için kendini açmanın/kişiselliğini paylaşmanın toplumsal yaşamın sürekli bir unsuru haline geldiğini söylemiştir. Yani oyunculuk çoğunlukla 'duyguların yaşanması' odaklı bir hale gelmiştir. Bu anlamda Lsd alarak yapılan bir Cadı Kazanı sahnesinin provasının seyirci önünde yeniden performe edilmesi yeni bir mahrem dışavurum tartışma alanı açar. Oyuncu artık 'özel duygularını' 'rol' aracılığıyla açığa vurma amacı gütmemektedir. Psikolojik gerçekçi oyunculuğun sürekli yönelme alanı olarak 'bilinç aracılığıyla bilinçaltını' açığa çıkarma ve karakterin duyguları ile kendi duygularını özdeşleştirerek sahnede bunu cesurca yaşama düşüncesi karşısına bilinçaltına uzanma yolu olarak Lsd kullanımı yani bir çeşit uyuşturucu ile ulaşılan bir esriklik hali gelir. Leary'nin duyarlılığın bir seviyesini açığa vuracağını iddia ettiği (2001: 90) bu yeni teoloji biçimi sahnede bir çeşit 'temsili' haline getirilir. Oyuncu sahnede bu anı canlı olarak yaşamamakta ama onu video kaydından yola çıkarak aynen yeniden kurmaya çalışmaktadır. Mahremiyetin alanı bir duygunun açığa vurulacağı bilinç ile inşa edilmiş bilinçaltına ulaşma çabası olmaktan çıkmış, bir kimyasal müdahale sonrası oluşan bilinçaltı dışavurumların sahne üzerinde bilinçle tekrarı çabasına dönüşmüştür. Özellikle 'piyasa'nın kendin-yap bireyciliğinin bir paraziti gibi bir 'kendinden geçmiş' kendin-yap teolojisi postmodern alanda bireyin imkansızlığının bir kez daha altını çizmeye yaramaktadır. Bu anlamda bütünlüğü inşa edecek 'oyuncu kimliği' yerine sahnede bütünlüğe erişimi kapalı, bu nedenle de kendiliğini her anlamda temsili dokusunda görünür kılan, iç ve dış, bilinç ve bilinçaltı, söz ve yazı, özne ve nesne aradığında duran bir 'yok' oyuncu ortaya çıkmıştır. Bu kullanım Fuchs'un doğu felsefesinden (Budizm) geldiğini söylediği bir düşünceye paralel de görülebilir: Sürekli ben'in yadsınması, yok-ben (Fuchs, 2003: 24). Oyuncu artık kendini gösterimde gösterimi kendiliği içinde kuran 'olasılık zinciridir'. Dafoe'nin şu sözü açıklayıcıdır:

“Oluşmasına yardım ettiğim bir yapıyı sunuyorum, o yapı da beni bu kamusal etkinlikte oluşturuyor.” Buradan yola çıkarak The Wooster Group'un 'oynama' hakkında bir performans sergilediği söylenebilir (Auslander, 2002: 41).

The Wooster Group'un pek çok çalışmasında medya araçlarının kuşattığı oyuncular görülür. Bu gösterimler oyuncunun mevcudiyetini başka bir açıdan daha tartışmaya açarlar. *Brace Up!* (2003)¹⁸ isimli oyunları Anton Çehov'un Üç Kız Kardeş oyunundan yola çıkılarak kurulmuştur. Sahnede yer alan televizyonlardan gelen görüntüler, bu görüntülerde yer alan oyuncularla, karakterlerle kurulan diyaloglar oyuncunun somut varoluşunu sorunsallaştırır. Oyuncuyu sinemadaki uzaklığa taşır. *House/Light*¹⁹ oyunu ise Gertrude Stein'in *Dr.Faustus: Lights the Light* librettosu ile yarı pornografik bir film olarak tarif edilen *Olga's House of Shame* filmiyle bağlantılı bir şekilde kurulmuştur (Lutterbie, 2011: 195). Bu gösterimde *Brace Up!*'dan farklı olarak TV'den gösterilen filmin yinelenildiği, daha doğrusu, filmin sahnede verilen görüntüsü ile aynı anda sahnesel koşullarda performe edilmeye çalışıldığı bir yapı vardır. Oyuncu bir performans sergilemekte ama bu bir görüntünün görüntüsü olmaya çalışmaktadır. Canlı beden kayıttaki bedenin bir kopyasıdır. Diğer yandan oyuncuların seslerine yapılan dijital müdahaleler sonrası doğal seste mekanik bir kırılma yaratılmıştır. Oyuncuların sahnedeki bedensel bulunuşları medya araçları ve dijital teknolojilerle sürekli bozulur.

The Wooster Group'un tüm çabasında oyuncunun mevcudiyetini yıkıma uğratma ve bu mevcudiyetin doğurabileceği tahakkümün önüne geçme çabası yoğun olarak okunur. Diğer yandan kapsayıcı bir dramaturgi yerine sahnenin olasılıkları, tesadüfleri de oyuncunun bilinçli ve bütünlüğe dönük inşasından farklı bir performans sonucu doğurmuştur. Bunlardan en ilginç LSD gösteriminde *Cadı Kazanı* bölümünde siyahi *Tituba*'yı oynayan yüzü siyaha boyalı oyuncunun aynı zamanda aynı makyajla *Mary Warren*'ı oynamasıdır. Auslander bu durumu işaretli işaret sahibinden/objesinden

¹⁸ Oyunun digital video kaydı belirli bir süre için internetten erişime açılmıştır. Bu süreçte tezin yazarı tarafından izlenmiştir. Değerlendirmeler bu izleme üzerinden yapılmaktadır. (<http://thewoostergroup.org/blog/>) [13 Nisan'a kadar erişime açık kalmıştır.] Çeviri: Paul Schmidt
Yöneten: Elizabeth LeCompte

¹⁹ 27 Nisan 2020'ye kadar erişime açık kalan bu gösterim de online olarak izlenmiştir. [24.04.2020]

ayırmak olarak yorumlamıştır. Yani bu politik bir jest doğurmaktadır (Auslander, 2002: 64). Oysa gösterimin inşa ediliş sürecine bakıldığında bu kararın sadece oyuncunun iki rol arasında değişirken makyajı değiştirecek bir süresinin olmayışı ile bağlantısı vardır (Akt. Baş, 2017: 144). Benzer bir örnek ise şöyledir: LSD'nin yönetmeni Elizabeth LeCompte bir turneye katılamayacak olan Michael Kirby'nin oynadığı bölümlerin oyunda video kayıt olarak verilmeye başlanmasını istemiştir. Turne sonrası bu video kayıt kaldırılmayıp oyuncu ile beraber sahnede simultane kullanılmaya devam edilmiştir (Akt. Baş, 2017: 143). 'Oyuncu'nun tesadüfen icat ettiği metin gibi performansın bazı unsurları da tesadüfe bağlı olarak ortaya çıkmakta ve sürekli olarak bu ilişkisellik üzerinden düşünölmeye devam edilmektedir. Pek çok oyunculuk çalışmasında final hedefi haline getirilmeye çalışılan ve anlamlı bir bütüne işaret eden, gerçek bir zemine basan ya da ritimsel-çizgisel kalıpları olan 'skor' The Wooster Group'un 'yokolan' oyuncu kimliğinde sürekli şekilde kaçınılması gereken bir bütünlük/tamlık anlamına gelmektedir.

Sadece The Wooster Group'un çalışmalarında değil, Lee Breuer, Meredith Monk ve Richard Foreman'ın çalışmalarında da görölen bu kimlik ve performans sonuçları (Fuchs, 2003: 24) dönemin postyapısalcı bir sanat ve tiyatro anlayışı içinde oyuncunun artık bütüne yönelen bir sahne işçisi olmaktan çıktığını, parçalarla ve hatta kendi parçalılığıyla ilgilenmeye başladığını ortaya koyar. Teknolojinin de verdiği yeni imkanlarla mikrofon, kamera, TV, barkovizyon ya da farklı dijital uygulamaların kullanımları oyuncunun bedensel bütünlüğünü de mevcudiyetini de sorgulamaya açar, oyuncuyu 'rol'den bağımsız şekilde sahnede tutar, bir nesne gibi onu bölümler. Onun da kendisini bu araçlarla yeni şekillerde sahnesel koşullarda icat etmesi için olanaklar alanı yaratır.

“Çağdaş tiyatro uygulamalarında, oyuncu artık her zaman gerçek bir kişiye, bir bütün oluşturan bir bireye, bir dizi duygulanıma göndermede bulunmaz. Artık yalnız başka bir bağlama oturtma ve taklit yoluyla anlamlandırılmaz; (geri kalanını etkisiz duruma getirdiği) bedeninin parçalarından ödünç aldığı tek tek öğelerden yola çıkarak anlamlamalarını oluşturur: bütün bir eylemi mimle anlatan eller, bütün beden dışında tek başına aydınlatılan ağız, anlatılar sunan ve sırasıyla birçok rolü oynayan anlatıcının sesi gibi” (Pavis, 2000: 84).

Richard Foreman, Amerikan performans tiyatrosuna yön vermiş isimlerden biridir (Akım, 2018: 207). Foreman'ın 1989 yılında Ontolojik Histerik Tiyatro'da sahnelediği Fava isimli oyunu da 'yokolan' oyuncu kimliğine örnek gösterilebilecek bir yapıdadır. Foreman'ın dış ses olarak dil kavramının kendisi hakkında bir söylev çektiği metinde oyuncular duyduklarını tahtaya geçirmektedirler. Foreman'ın sesi bazen bir komut gibi duyulurken bazen dilin işaret sisteminin açığa vurulmasına yarar. Bu anlamda gösterim boyunca ses yazıya egemendir (2018: 215).

Bir işaret sistemi olarak dilin boşa çıkarılması, bu dil aracılığı ile metni açık eden oyuncunun elinden güçlerinden birisini almıştır. Üstelik bu 'dil'in işlevsizleşmesi sonrası oyuncu bedeni ile yeni bir dil kurmaya çalışmaz, sadece sesleri yakalayıp kayda geçirmeye çalışır. Oyuncu sahnede mekanik bir işlevi yerine getirmektedir. Foreman'ın tanrı-sesi konuşmaktadır. Buna göre “sürekli yazma halindeki oyun kişilerinin varlığı ise bu edim altında silikleşir. Dolayısıyla önce söz, sonra yazı tarafından, yani dil tarafından baskılanan oyun kişileri sahnede varlıklarıyla değil yokluk sınırındaki gölgeleriyle bulunurlar” (Akım, 2018: 222). Foreman “(...) dil sistemimizin izin verdiğinin dışında ya da ötesinde kendimizi ifade etmemizin ve deneyimler yaşamamızın olanaksızlığı nedeniyle, hepimizin 'dil'in tutuk evinde' kısıtlanmış olduğumuzu söyler, (...)” (Akt. Fuchs, 2003: 112).

Kendini temsil eden temsilin içinde oyuncu da bilinen konvansiyonel 'rol' inşa biçiminden uzakta bir mevcudiyet ilkesi ile sahnede bir beden olarak bulunmakta ve aslında tüm gizemlerinden soyulmaktadır. Herhangi bir sabit prosedür, bir yöntem ile hareket etmeyi reddederek, Kershaw'ın sözleriyle “oyunculuğa duygusal olarak bağlanma işaretlerine mesafe” koyarak (2015: 88) yeni bir kimlik olarak sahnede yer almaktadır.

'Yokolan' oyuncu kimliğine yakın dönemli ve ilginç bir örneği de Rimini Protokoll ve tiyatrosuz tiyatro yapma isteği oluşturur. 2002 yılında bilinen ismini alıp düzenli üretime geçen ekip şu temel ilke ile yola çıkmıştır: “(...) oyunculuk yeteneğiyle hiç işi olmayan bir tiyatro istiyoruz” (Akt. Candan, 2013: 197-198).

Farklı meslek alanlarında uzman ama profesyonel oyuncu olmayan kişilerden oluşan Rimini Portokoll, toplumun gerçekliğinin artık tiyatral bir hal aldığı düşüncesinden hareketle gündelik yaşamın tiyatrosunun peşine düşmüştür. Gerçekliğin tiyatral unsurlarını yakalayacak yeni bir tiyatro formu ararlar (Akt. Nalbantoğlu, 2017: 2730). Bu nedenle de yaşamı taklit etmekle ya da oyunlaştırma gibi konularla ilgilenmezler (Candan, 2013: 197-198).

Oynamayan kendi yaşamını tiyatral olarak sunan kişiler de artık 'oyuncu' olarak değil 'uzmanlar' (experts) olarak tanımlanırlar. Özel ve belirli bilgiye, deneyime, beceriye sahip oldukları alanlarla seyirci karşısına çıkarlar. Bu şekilde 'oyuncu'nun varlığı, yeteneği, karizması üzerinden dolayım lanacak bir tahakkümün önüne geçilmiş olacaktır (Akt. Nalbantoğlu, 2017: 2726).

“Sahnedeki uzmanlar, varlıklarının sebebinden ziyade, sahnede yapamadıklarından dolayı yargılanmaması gereken icracılardır. Hangi temalar budanacak ya da yorumlanacak ve hangi mekan, metin ve karakterler oluşturulacak onlar için daha az öneme sahiptir. Böylelikle bir tiyatro performansını yargılamanın alışlagelmiş yöntemleri geçersiz kınılıyordur; teknik beceri, gölgeleme, derinlik, hayal gücü; bunlardan hiçbiri tatmin edici kıstaslar değildir. Rimini’ye göre karizma ve varlık her durumda aldatıcı kavramlardır ve Rimini’nin oyuncularının niteliklerini tam olarak saptamak için yetersizdir. Birisinin deneyimlediği ya da getirdiği öykü hiçbir zaman kesin bir öneme sahip olmamıştır. Oyunlar genelde biyografik ya da profesyonel bir bilgi, gerçek bir deneyim ya da sosyal bir işlev içeren, fazla göz kamaştırıcı olmayan performanslardır. İracıları proje için uygun kılan ise, konuyla olan özel ilişkileridir” (Akt. Nalbantoğlu, 2017: 2726-2727).

Ayşın Candan, Rimini Protokoll'ün ilgi çekici bir ürününe örnek verir:

“İç bölümü 47 adet seyirci yerleştirecek bir biçimde düzenlenmiş bir TIR kamyonu, yolcularıyla herhangi bir kent içinde iki saat süren bir yolculuğa çıkıyor. Kamyonun bir cephesi camlı pencere. Seyirciler buraya yüzleri dönük oturuyor. Kamyon yol alırken güzergah üstünde gerçek bir ayaküstü atıştırma yeri, yükleme ve mal indirme alanı, sınır geçiş kapısı, vb. yerlerde mola verildiğinde içeride oturanlar dışarıda olup bitenleri izliyor. Hatta bir noktada sahici otoyol polisi tarafından yük denetimi yapılıyor. Pencereler önüne inen ekran sayesinde zaman zaman da uzun yol görüntüleri ya da TIR sürücüsünün gerçek yaşamından kesitler izleniyor. Sürücü telsiz mikrofona üzerinden yolculara sürekli birtakım bilgiler veriyor. Yolculuk sonunda kamyonun inerken seyirciler son derece mutlu. Bir TIR sürücüsünün deneyimini

paylaştıklarını, kendilerini gerçekten uzun yol yolcusu gibi duyduklarını anlatıyorlar” (Candan, 2013: 197-198).

Herhangi bir metne dayanmayan yapısı ile belgesel bir nitelik kazanan yapılar oluşturmuşlardır. Dünyayı deneyimlemenin gerçek anlarını ya da deneyimlenmiş gerçek öyküleri seyre açarlar (Akt. Nalbantoğlu, 2017: 2726). Bu yanıyla bir kurgu ya da sahne olarak dünya düşüncesi onların kendilerini özgün, özel olarak tanımlamamalarının temelini oluşturur. Oyuncu yerini, kendini ve hikayesini seyre açan 'uzman'a bırakmıştır.

'Yokolan' oyuncu kimliğinin farklı örnekleri performansta kimi ortaklıklar içermektedir. Modern dönemde profesyonellik olarak oyuncuya atfedilen özellikler ortadan kalkmıştır. Bir 'rol', karakter yaratma, bir 'skor' oluşturma önemsizleşmiş ya da diğer deyişle işlevsizleşmiştir. Oyuncu kendinin dışında bir şey yaratma odaklı bir üretici yaratıcı 'sanatçı' değildir artık. Toplumsal sorumluluk taşıyan ya da kutsal bir kimlik ile bağı kalmamıştır. Dahası oyuncu kimliğine atfedilen kutsalların demistifiye edildiği görülmektedir.

3.2.2. Toplum dışının Yeni Maskesi: 'Marjinal' Oyuncu Kimliği:

'Toplum dışı' oyuncu kimliğinin, 20.yüzyıla kadar tercihen değil zorunluluk nedeniyle konumlanılan bir pozisyon olduğundan daha önce söz edilmişti. 1960 sonrası neo-avangard dönemin yıkıcı denemelerinde oldukça revaçta görünen toplum dışılık ise bir tercih sebebi olarak ortaya çıkmış, politik bir duruş ve tutumun toplumu değiştirme talebini ifade etmiş ve aslında toplumun 'iç'inde olanın yoğun bir eleştiriye tabi tutulması, hem sözle hem de bedenen provoke edici, yıkıcı tercihler yapılmasıyla sonuçlanmıştır. Diğer yandan 1960'ların kimlik hareketleri farklılıkların kendini ifade edebilme ve hak arama çabasının bir sonucuydu. 1980 sonrası ise toplum dışılık artık eski politik doğrudanlığını kaybetmiştir. Her ne kadar farklı incelemelerde politik yönü olduğu üzerine yorumlar yapılmaya devam etse de, 1960'ların sistem karşıtı bir hareketi tetikleme amacı artık görünmez olmuştur. 'Marjinal' kimlikler de 1980 sonrasında artık

sadece varlıklarını hissettirme, kabul görme ve hak arama amacı gütmeyenler; kendilerini gösterecek mecralar aramaya da başlamışlardır.

Toplumdışının yeni maskesi olarak ele alınan 'marjinal' oyuncu kimliği 1980 sonrasında pek çok farklı yüzle gösterimlerde yer alır. Bunların bazıları postmodern tiyatro uygulamaları içerisinde bazıları ise dramatik metinlerin yeni yönelişleri içerisinde ve nispeten modern oyunculuk geleneklerinin alanında kalmaktadır. Postmodern tiyatronun Robert Wilson, The Wooster Group, Theatre of Societas Raffaello Sanzio, Richard Foreman, Richard Schechner gibi önemli isimlerinin çalışmalarında örneklenecek 'marjinal' oyuncu kimlikleri de kendi içerisinde çeşitlilik göstermektedir. Bunların ilki 'herkes sanatçı olabilir' düşüncesi ile yan yana ilerleyen, modern 'yüce ve özel sanatçı' imajının yıkıldığı ve farklı kimliklerin temsiliyet alanı olarak sahnenin kullanıldığı çalışmalardır. Fiziksel ve zihinsel engelli ya da Goffman'ı bir terimle söylersek 'damga'lı (Goffman, 2014) bireylerin oyuncu olarak yer aldıkları çalışmalar örnek olarak ele alınmıştır. Bu 'oyuncu'lar daha çok fiziksel yada zihinsel özelliklerinin marjinal yanı ve kullanımı ile öne çıkarlar. İkinci ele alınacak 'marjinal' oyuncu sahnelemede beden kullanımının, dışa vurumların, sözlerin ya da performans biçiminin radikalleşmesi ile ortaya çıkan bir kimliktir. Bu yapı mevcut düzenin ahlaki, sanatsal ya da toplumsal kalıplarını yerinden oynatmayı hedeflemesiyle ilk bahsi geçen marjinal kimliğe göre daha fazla politik etki taşımaktadır. Son incelenecek kimlik ise bir anlamda modern dönemin oyunculuk biçiminin 1960 ve hatta 1980 sürecinin yoğun marjinalleşme etkisi ile dramatik yapıda da oluşan dönüşümlerden etkilenen 'oyuncu'yu odak almaktadır. Yani dramatik ya da postdramatik metinlerde marjinal oyuncu kimliğinin 'rol'e yansımaları merkeze alınmıştır.

Bu farklı 'marjinal' oyuncu kimlikleri incelenmeden önce şunu belirtmek gerekmektedir. Aynı gösteri içerisinde bile farklı kimliklerin görülebildiği postmodern tiyatrodaki bahsedilen ayrımlar sadece farklılıkların okunabilmesi için tercih edilmiştir. Bir oyunculuk kuramı olmadığı gibi gösterim bütünlüğü konusunda bile tutarlı tercihler değildir. Yani aynı gösterimde, çalışma içerisinde ele alınan iki ya da üç farklı kimlik özelliğini görebilmek mümkündür. Ayrıca 'marjinal' oyuncu kimliğinin postmodern

tiyatro kadar performans sanatı ile de yakın ilişkide yer aldığı söylenmelidir. Bu anlamda incelenen bazı çalışmaların performans tiyatrosu olarak da adlandırıldığı görülmektedir. Postmodern düşüncenin parçalı ve tutarsız yapısının bir yansıması olarak ne marjinal yanın ne de politik duruşun sürekli ve katı bir tercih olamayacağı da ortadadır.

Bedensel farklılığın bir sahne teşhiri malzemesi oluşunun tarihi 1800'lere kadar uzanır. 1800'lerin sonunda 'ucubeler' teşhir nesnesi olarak gösteri dünyasında yoğun olarak yer almaya başlamıştır. Aynı zamanda farklı ırklar (vahşiler !) ve onların 'barbar' dilleri de 'medeni' kalabalığın karşısında sergilenmiştir (Courtine, 2013: 169-170). 1920'lerde tıbbın tanımlama ve analizleri ile çeşitli ayrımlar yapılmaya başlanmış ve sahne gösterileri artık eski etkisini yitirmeye başlamıştır. Sakat, engelli, hasta ayrımları ile yeni bir mantık devreye girmiştir (2013:198). 1940'larda ise sahnesel teşhir neredeyse sona erer.

Modern dönemin bedensel normali tanımlayan yasaları İkinci Dünya Savaşı sonrası önemli değişiklikler göstermiştir. Bu dönemde özellikle engelliler lehine yasal ve idari tedbirler alınmıştır (Courtine, 2013: 213). Sadece bedensel değil zihinsel olarak da eskinin ucube ya da anormaller olarak tanımladıkları artık engelli, sakat ya da hasta olarak ifade edilmekte ve toplumsal yaşamda yer alabilmektedir. 1970'lerde kimlikler sadece alternatif bir 'öteki' olmaktan çıkıp başka algı ve yaşam biçimleri ya da insanın başka halleri olarak kabul görmeye başladıkça oyuncu için de yeni tartışmalara zemin oluşur.

Sahnenin 'normal', sağlıklı oyuncusunun başka bir şeyi (rol, karakter) ya da kendi fikrini temsil etmesinin karşısına yeni 'marjinal' bir yönelim çıkar. Robert Wilson'un 1970'lerdeki gösterimleri 1980'lerde daha da marjinalleşecek çalışmalara ilk örnekleri oluşturur. Artık kendi bedensel mevcudiyeti ve özelliği hariç hiçbir şeyi temsil etmeyen 'oyuncu'lar çıkmıştır.

Wilson'un 1970 tarihli *Sağır Adamın Bakışı* (Deafman Glance) gösterisi zihin ve beden engellilerin yer aldığı bir gösteridir. Sahnede zenci sağır bir çocuk ailesi ile

birlikte zamanda tiyatral bir kısıtlama ya da yoğunlaştırma olmadan günlük yaşamlarını sergilerler/gerçekleştirirler. Herhangi bir izleyici beklentisi/alışkanlığına ya da sahneden seyirciye akacak bir anlam ya da etkiye kayıtsız kurulmuş gösteri on iki saat sürmektedir (Candan, 2013: 178-179).

Artık 'oyuncu' sahneden seyirciye anlam ya da duygu aktarımı yapan kişi olarak görülmez. Başka bir algı biçimi olarak sağır çocuk ve ailesinin varlığı tek başına gösterimi yaratan unsur değildir. Diğer simetrik yapıların, tekrar eden hareketlerin ve görsel dilin içinde onlar da bulunmaktadır. Wilson'ın ilk dönemlerinde amatörlerle kurguladığı gösterilerle başlayan sahnesel pratiği, modern sanatın estetiği konumlandığı yerleşik algılara ve egemen sistemin 'normal' anlayışına karşı pek çok başkaldırı gerçekleştirir. Bedensel ve zihinsel olarak 'damga'lı bireyler sahnede yer almaya başlamıştır. Candan'a göre, Wilson, bu ilk dönem gösterilerinde yaratıcı ile yorumcunun birbirinden uzaklaştırılması ve hatta anlamın tamamen üretimin denetiminde olmayan bir orta alana bırakılıp farklı kişilerin farklı algı düzeyleri arasında beliren şekiller olarak ortaya çıkması düşüncesindedir (2013: 184). Fischer-Lichte özellikle bedenin sergilenmesi ve bireyselliğe vurgu ve ayrıca kırılganlığına/eksikliğine vurgu üzerine düşünür. Ona göre Wilson'da oyuncu karakteri temsil etme görevinden azat edilmiştir (Fischer-Lichte, 2016: 140, 146). Bu dönem Foucault ve Canguilhem'in da bahsettiği anormal (ucube) olanın normale ve norm'a dikkat çekme özelliği (Akt. Courtine, 2013:171-172) karşısında 'normal'in ne olduğu ya da ayrımı belirleyen yasaların tartışmaya açıldığı bir dönem olmuştur. Çünkü modern aklın yarattığı normlar ve bu normlara uygun 'bireysel' özelliklerin insanı kurtuluşa götürmediği özellikle 2.Dünya Savaşı sonrası açık olarak görülmüştür.

Bu 'marjinal' oyuncu kimliğinin günümüzdeki örnekleri 1981 yılında İtalya'da kurulmuş olan Theatre of Societas Raffaello Sanzio topluluğunun Shakespeare'in Julius Caesar metninin bir bölümünden uyarladıkları Giulio Cesare ve Dante'nin **İlahi Komedi**'sından yola çıkarak kurguladıkları Genesi: From the Museum of Sleep oyunlarında görülebilir. Topluluk üyeleri kendilerini, ait olmadıklarını hissettikleri dünyanın değerlerini de ciddiye almayan, küçümseyen bir sanatçı topluluğu olarak

tanımlamışlardır. Tüketim dünyasının sahneyi prodüksiyon alanı yapmasına karşı çıkarlar. Onların tiyatrosunda sahne mahremdir ve seyirci ile iletişime kapalı bir alandır (Novati, 2009: 56-57). Ama bu mahrem, yeni dünya düzeninin kişiselliği merkeze alan mahremi değildir. Törensi bir mahrem alanıdır. Bu törensi yan onların toplumdan kopuşlarını, marjinalleşmelerini de yaratan düşüncelerden kaynaklanır. Topluluğun yönetmeni Romeo Castelluci 'büyük ayırım' ya da 'büyük benzemezlik' felsefesi adını verdiği bir kopuş mantığını açıklar. Tiyatroyu yüceltmek için onu aşağılamak ve yok etmek gerekmektedir. Ortaya atılan mesellerle bir peygamberlik görüşü yansıtılacak ve yeni bir din yaratır gibi sahne dönüştürüldüğünde, yeni bir dinin tiyatrosu ortaya çıkacaktır (2009: 56-58). Seyirciye doğru açılan değil kendi içine doğru kapanan bir yapı kurulacaktır.

Bu nedenle bu yapı dışsal, olağan ya da güncel gerçekliğin peşine düşmez. Performansta perspektifin kırılması ile ilgili Romeo Castelluci'nin söyledikleri önemlidir. İronik şekilde isimlerini aldıkları perspektifin önemli isimlerinden ressam Raphael'in aksine ikonik olanın yok edicisi olarak perspektifi dışlar. Perspektifin oluşturduğu derinliğin güncel olanla, gerçekle bir ilişki kurduğunu, aşkın gerçekle, törensiyle bağı kopardığını söyler (Novati, 2009: 52). Bu nedenle performanslarda taklitçi bir yanılsamayı aşmak isterler (Causey, 2001: 202).

Ekibin üyelerinden Claudi Castelluci'nin görüşleri de önemlidir. Claudi Castellucci'ye göre dünyayı yorumlamanın kişisel ve kişidsi olmak üzere iki yolu vardır. Kişidsi parçanın bilgisine değil bütünü bilgisine yönelir. Genellik ve anonimlik, Claudi Castellucci'nin kişidsisinin alanında vurgu yaptığı kavramlardır. Castellucci şöyle der: “Artık [sanat] yaratmak için fikirler ve formlar dünyasına güvenmemeliyiz, çünkü böylece dünyanın zaten realize edilmiş bir bölümünü yeniden bağlamsallaştırırız. Özgünlüğün bireyleri mutlu ettiğini kabul etsek de, bu depresif (çökmüş) bir özgünlük biçimidir” (Novati, 2009: 53). Ona göre özgünlük çabası sadece imkansız değil aynı zamanda nafiledir de. Bu nedenle kişisel perspektifleri dışlar ve kişidsisine yönelmeyi önerir. Genel ve mutlak dünyaya dönüş, kendini kişidsiştirmek böylece kişisel alanın rekabetçi ve tahmin edilebilir mantığından kaçmak

gerekmektedir. Kişidışılığa erişen kişinin egosu da dönüşür. Böylece boşluğun varlığını algılar ve onun içinde rahatça hareket eder. Bir şeyin temsili olmaktan kurtulduğunda gerçek temsilin ortaya çıkacağını söyler. Yani gerçek temsil sadece kişidışılığa mümkün görünür. Evrensel olana açılmak gerekmektedir. Gösteren sadece kendisidir, bir gösterilene işaret etmez. Kendisinden fazlası değildir. Bu nedenle yönetmen Romeo Castellucci kurgusal karakterden uzak bir yapı üzerine çalışır. Sahnede kurulanlar bir fikirler evreninin görüngüsüdürler. Bu sadece sahnede vücut bulabilir bir 'evren'dir, bir düşünceler ve fikirler dünyasıdır (2009: 53-54).

Topluluğun Giulio Cesare (1997) ve Genesi (1999) gösterileri bu fikirlerden yola çıkarak oluşturdukları 'marjinal' oyuncu kimliği için ilginç örnekler taşır. Genesi (Genesis: yaratılış) konusunu Dante'nin İlahi Komedya'sından yola çıkarak kendi dillerine taşıdıkları bir oyundur. Engelli yetişkinler, çocuklar sahnede oyuncu olarak yer alırlar. İnsan için bir norm olarak tanımlanan bedeninin bütünlüklü/eksiksiz oluşuna karşı dekor bir müze gibi düzenlenmiş ve beden parçaları, iç organlar havada asılı sergilenmektedir. Adem'i oldukça esnek bir akrobat oyuncu, Havva'yı da sol göğsü alınmış çıplak bir kadın canlandırmaktadır. Bu beden tercihleri Wilson'un anlamlar evreni gibi dağınık değildir. Örneğin Havva'yı oynayan oyuncunun bedeninde şimdi gerçekleşen ve varsayılan jestlerin bir çarpışması görülür. Yani yaşayan hastalıklı (eksik) bedenin mitolojik olanla bir arada düşünülmesi sahnesel bulunuşta derin bir ikilik kurmaktadır (Causey, 2001: 202-206).

Fischer-Lichte'nin sözleri ile “Korkunç, biçimsiz ve 'lanetli' bedenleri” sahneye çıkarırlar (2016: 147) ama Theatre of Societas Raffaello Sanzio için bu, modern tiyatro sahnesindeki gibi röntgenci burjuva merakını uyarmak için yapılmış bir tercih değildir. Oyunun yönetmeni Romeo Castellucci böyle bir kullanımdan öğrendiğini söyler. Bu onların tiyatrosu için dramaturjik bir gerekliliktir. Shakespeare'in ünlü Julius Caesar oyunundaki Marcus Antonius karakterini Giulio Cesare'de gırtlak ameliyatlı bir oyuncu oynamaktadır. Bu tercih politik anlamda tarihi bir konuşma olarak görülen ve bir retorik beceri sayılan bölümün²⁰ oyuncunun kişisel durumu ile yaratacağı paradoksal ilişki

²⁰ “-Dostlar, Romalılar, Yurttaşlar dinleyin beni” şeklinde başlayan Marcus Antonius monoloğu

nedeniyle tercih edilmiştir (Papalexious, 2015: 53).

Ayrıca 1998 yılında Berlin Hebbel Tiyatrosu'nda sahnelenmiş olan Giulio Cesare oyununda gırtlak ameliyatlı oyuncu dışında, güçsüz ve çelimsiz bir ihtiyar, çıplak obez bir kişi (yüzüne bir külotu maske gibi geçirir), anoreksi iki kadın sahneye çıkmıştır (Bu kadınlardan biri Berlin'de bir gösteri öncesi ölmüştür). Fischer-Lichte topluluğun oyunlarında oyuncunun yöneldiği bir karakterin hala var olduğunu söyler. Ama ona göre bu kurulan ilişki oyuncunun fiziksel gerçekliğinden kaçmak için bir yoldur. Oyuncular karakteri tam olarak temsil etmemekte kendi özgül maddesellikleri ile sahnede var olmaktadır. Görüngüsel bedenlerden gelen etki o kadar yoğundur ki karakteri metinden çıkarak vücut bulmuş olarak değil oynayanın fiziki özellikleri üzerinden düşünmek zorunlu hale gelmektedir (Fischer-Lichte, 2016: 147-149).

Yani iki oyundaki örneklerde de görüldüğü gibi bedenin otantik bir dramatik materyal oluşu ile metnin/karakterin yapısı arasında bir kesiklilik yaratmak amaçlanmıştır (Papalexious, 2015: 54). Yani oyuncu bir enstrüman olarak 'rol'e beden olmaya çalışmaz. Kendi bedeninin otantik biçimi role yeni bir bakış açısı yaratır. Kesiklilik bu ilişki ile yaratılır. Karakterin metne özgü özellikleri dışında 'oyuncu'nun mevcudiyetine dikkat çekilir. Ama Theatre of Societas Raffaello Sanzio topluluğu bu konuda bir adım daha öteye gider. Tıpkı havada asılı duran iç organlar gibi bedenin 'iç'ini de seyre açar. Giulio Cesare oyununda, oyuncu endoskopi cihazını burnundan sokup iç organlarını arkada bulunan dev ekrana yansıtmaktadır. Oyuncunun ses tellerinin genital benzerliği üzerinden müstehcen ve pornografik bir görsel oluşturmak amaçlanmıştır (2015: 51). Seyircinin özdeşlik kurabileceği bir 'kahraman'dan çok uzak, kurgusal hikayeye hapsedilmemiş, neredeyse bakışı zorlayan pornografik bir 'beden' hikayesi gösterilmektedir.

“Burada açıkça 'normal' bedenlerden farklı olan bedenler, bedensel varoluşun eksikliğini, faniliğini ve aynı zamanda aşırılığını öyle bir şekilde gözler önüne sererler ki, seyircilerden soğuk terler akar, onların elleri titremeye başlar ve nefesleri kesilip hızlanır; en sonunda seyirciler korkmaya başlarlar, tiksinti, kaygı ve utangaçlık duygularına kapılırlar” (Fischer-Lichte, 2016: 147-

148).

Özellikle Genesi oyunu ile Theatre of Societas Raffaello Sanzio insan-sonrası, insansız sanat tartışmalarına uzanır. Sadece engelli bedenler, çocuklar, uzuvlar, iç organlar üzerine çalışması ile değil sahnede robotlar ve hatta hayvanlara da yer vererek bir insandışı sanat tartışmasını aralar. Romeo Castelluci tarafından benimsenen bu yeni performans stratejisi oynamaya karşı bir estetik inşa eder (Causey, 2001: 202). Dilin de insansı mirasından tamamen kurtulmasıyla artık insani, kusursuz olmayan hayvani bir noktaya kadar uzanılır (Novati, 2009: 61). Novati'nin Lorenzo Mango'dan aktardığına göre Theatre of Societas Raffaello Sanzio'nun tiyatro anlayışında paradoksal bir yan vardır. Tiyatro dilin reddedildiği bir iletişim aracı olarak görülür. Tiyatro da sanat da dilin olasılıklarının aşırı uçlarına itildiği anda var olurlar. Tutarlı bir anlatının yokluğunda Lorenzo Mango'nun 'temsilin çözülüşü' dediği bir çeşit görüntü karmaşası yaratılır (2009: 52).

Bu düşünceler akla Türkçe'ye **İnsan Sonrası** olarak çevrilen çalışması ile Rosi Braidotti'nin düşüncelerini getirmektedir. Benmerkezci bireyciliğin engelinden kurtularak yeryüzüne ait tüm ötekilerle bir bağlılığı öne süren (Braidotti, 2014: 61) Braidotti insan sonrası etiği şöyle ifade eder:

“Yaşamsal materyalizmin bir kolu olan insan sonrası kuramı, insanmerkezciliğin kibrine ve insanın aşkın bir kategori olarak 'istisna addedilmesine' karşı çıkar. Bunun yerine, zoe'nin veya insan olmayan vasıflarıyla yaşamın üretken ve içkin kuvvetiyle ittifak içerisindedir. Bu da eleştirel düşünmeyi bir yana bırakalım, düşünmenin bile ne anlama geldiğine dair ortak anlayışımızın değişmesini gerektirir” (Braidotti, 2014: 78).

Braidotti bu yönelimle sanatın zaten zorunlu olarak insan-dışı olduğunu belirtir.

“Sanat bizleri bağlı olduğumuz kimliklerin sınırlarının ötesine aktararak, etrafımızı saran hayvani, bitkisel, yeryüzüne ve gezegene mahsus kuvvetlere bağladığından, insan-olmayan anlamında zorunlu olarak insan-dışıdır. Sanat, yine rezonansı açısından kozmik ve böylelikle de yapısı itibarıyla insan sonrasıdır; öyle ki bizleri, cisimleşmiş benliğimizin muktedir olabildiği veya katlanabildiği sınırlara taşır. Sanat temsil sınırlarını en uç noktasına kadar esnettiğinden, bizzat yaşamın sınırlarına erer ve böylelikle

ölümün ufkuyla karşı karşıya kalır” (Braidotti, 2014: 122).

Yani Romeo Castellucci'nin düşüncelerinde somutlanan Theatre of Societas Raffaello Sanzio'nun oyuncusu sadece toplumdışı değildir, aslında bir anlamda insan-dışına da yönelmektedir.

İncelenen iki farklı 'marjinal' oyuncu kimliğinde görülen özellikler tutarlı bir metin çatısı içerisinde bir 'rol' kişinin özellikleri ile bütünleşmemiştir. Tam da kendileri olarak metni bazen anlattıkları hikayeleriyle bazen de sadece bedenleriyle gösterdikleri ya da sundukları ile kurarlar. Yani hikaye bu 'damga'lı oluşları ya da 'normal'e saldırışları ile ortaya çıkar. Robert Wilson bunu estetik bir çerçevede sunarken Theatre of Societas Raffaello Sanzio grubunda herhangi bir estetize etme çabası yoktur. Aksine marjinal 'oyuncu' bedeni sahnede tüm çıplaklığı ile sergilenmektedir.

Medyatize dünyanın yeni kuruluşunda bedenin yerini onun görüntüsü almıştır (Soykan, 2014: 17), postmodern gösterimlerde ise görüntü artık 'norm'lara uymayabilir. Mevcudiyet sadece varlığın gücüne dayanmamaktadır. Aynı zamanda bedensel ya da zihinsel olarak yok sayılan, görmezden gelinen, dışlanan, estetiğin alanında kabul görmeyen de göz önüne çıkar. Dayanılması zor bir mevcudiyet, 'yokolan oyuncu' kimliğinde oyuncu mevcudiyetinin herhangi bir şeye işaret etmesinin silinmesi gibi 'yok' bir mevcudiyet değil, bu kez 'var' olandır. Görmezden gelinemez. O özelliğiyle vardır. Silinemez, devredilemez, reddedilemez.

'Marjinal'liğin bedenin gerçek görüngüsel özelliklerinden kaynaklandığı bu örneklerden farklı olarak bir de oyuncunun beden kullanımında, ahlaki ölçütler, tavırlar ve sözlerde 'marjinal'e yöneldiği çalışmalar vardır. Beden ve söz tahrik veya provoke edici şekilde performansla dahil olmuştur. 'Oyuncu' bu konumunda 1960'lardaki gibi eyleme davet eden bir yıkıcı sonuç hayal etmez, daha çok bedenini ve kendiliğini bu 'marjinal' içinde sunarak sahnede var olur.

'Yokolan oyuncu' kimliği başlığında da oyunları örnek olarak kullanılan The Wooster Group'un Nayatt School isimli gösterisi 'marjinal' oyuncu kimliği için önemli bir örnektir. Oyunun dekoru izleyici önüne yerleştirilmiş bir masadan oluşur. Oyuncular

yakın temaslı bir şekilde bu masaya yerleşerek, mikrofonla bir oyundan (T.S.Eliot 'un Kokteyl Parti oyunu) bölümler okurlar. Bu 'sıradan' başlayış aslında alıntılanan 'iş'le beklenen sonucun arasında uçurum yaratmak içindir. Çünkü gösteri başka bir şekilde devam eder. Fuchs'un anlatımı ile:

“Sonunda bu okuma müstehcenliğe dönüşüyordu. İngiliz oyuncuların yapmış olduğu kayıt, masanın üzerindeki üç taşınabilir kayıt cihazından sürerken oyuncular (...) çılgın bir öfkeyle kasetleri kırıyor, pornografik bir şekilde döner tablaların üzerinde çömeliyor, erkekler sanki sıçacaklarmış gibi pantolonlarını indiriyor- çıplak baldırlarını gösterip, taşaklarını sallıyorlardı- adeta, kibar İngiliz kokteyl partisi gevezeliklerinin 'siklerden' ve 'götlerden' oluşmuş duvar yazılarını yaratıyorlardı. Bu parçada, okumanın ve metin farkındalığının yarattığı uzaklığın karşısına fiziksel müstehcenliğin dayanması güç yakınlığı çıkarılıyordu” (Fuchs, 2003: 117).

The Wooster Group oyuncularından Spalding Gray oyunun bu bölümünün 'cinnet'i konu almadığını 'cinnet'in kendisi olduğunu söylemiştir. Oyuncular insanın kafasının içindeki cinnete dönüşürler (Akt. Shank, 1982: 176). The Wooster Group bu anlamda dikkat çekici çalışmalara imza atmıştır. Schechner'in Performance Group'u kökenli bir kuruluşa sahip olan ama 1980 sonrası postmodern etkileri yoğunlukla barındıran ekip, seyircinin bilindik 'tiyatro' algısına sert saldırılar düzenler. Bu esnada da oyuncu bir yönetmen ya da yazarın keskin bir şekilde belirlediği hatlarda değil, marjinal deneyimlerin alanında salınmaktadır. Fuchs bu marjinalleşmede bütün ahlaki kategorilerin kaymasıyla başlayan bir baş dönmesi görür. Bireysel bütünlüğün parçalanması, benliğin sınırlarının kayması, kişinin sanki bir şiddetle karşı karşıyaymış gibi hissetmesine neden olur. “Tiyatro, bir anlamda Übü'nün 'Bok!' gösterimlerinin bir açılımı olarak, teatral söylemin sınırlarında, periyodik hamlelerinden birini gerçekleştirmektedir” (Fuchs, 2003: 161-162). Sürekli saldırıya uğrayan 'norm' bu kez davranışın kendisini hedef aldığı için provoke edici bir yönelişe de işaret eder. Oyuncu 'marjinal' yanı ile haz, beğeni, hayranlık yaratma amacına değil, özdeşliği engelleyecek, yanılısamayı kıracak bir provokasyona yönelir. “Teatral normların, tahminen bütün izleyiciler tarafından hissedilen ihlali, politik ya da kuramsal açıdan yıkıcı olmadan saldırgan olabiliyordu” (2003: 166).

Nayatt School'un 'cinnet'le temastaki marjinal oyuncusundan farklı olarak

erotik sınırlarının zorlandığı bir başka gösterim ve oyuncusu dikkat çekicidir. Richard Schechner'in 1985 yılında 1960'lara damgasını vurmuş olan eski mekanı Performing Garage'da gerçekleşen üç bölümlük Prometheus Project gösterisinin ikinci bölümü bir başka tip marjinal kimliğe yer verir. 42.cadde burlesklerinin oyuncusu olarak tanınan porno yıldızı, porno fotoğrafçısı ve porno dergisi editörü Annie Sprinkle bu bölümde mastürbasyon yapar görüntüsündeki dört erkeğin arasında durur. Bir cinsel eğitim dersini uygulamalı anlatmaktadır. Erkekler aynı zamanda izleyici gibi onu takip etmektedirler. Sprinkle soyunmaya başladığında diğer izleyiciler ona dokunmaya ve ne hissettiklerini söylemeye davet edilirler. Hatta Sprinkle bir büyüteç ve fenerle cinsel organının incelenmesini ve dokusunun, renginin tarif edilmesini ister. Sadece erkeklerin gönüllü olduğu anlar yaşanır. Utanmayı örtmeye çalışan 'bilgelik taslayan bir maço poz' takınan erkek tavırlarından söz edilir. Sahnede Sprinkle'ın gösterisi bir anal seks teklifi ile doruğuna varan bir yıkıcılığa ulaşır. Kimse çıkmayınca Sprinkle bir mastürbasyon gereci ile gösterinin bu bölümünü tamamlar. Sonra sahneden ayrılır ve döndüğünde burlesk kostümleri ile sahnede striptiz yapıp şarkı söylemeye başlar (Fuchs, 2003: 155-157).

Bu örnek sahnede sadece burjuva tiyatro ahlaki kalıplarına sarsıcı bir saldırı değildir. Diğer yandan mesleğin tarihin farklı dönemlerinde -özellikle Roma'da ve Ortaçağ'da- damgalandığı biçimi ile 'marjinal' geçmişine de bir çeşit gönderme olarak görülebilir. Oyuncunun toplumdışına konumlandırılması ve sahne üstünde gerçekleşen eylemin ahlaki kalıplar vb. ile ifadesinde artık yeni sınırlara ulaşılmıştır. Living Theatre'ın ya da Schechner'in 1960'larda oyuncuları ile saldırdıkları ahlaki kalıplar şimdi artık sinema sektörünün de oluşturduğu bir kimlik olan porno oyuncusunun bir tiyatro gösteriminde aynı kalıpları hayata geçirmesine varır. Fuchs bu cüretkarlıkta Schechner'in payı olduğunu düşündüğü için Sprinkle'ın düştüğü durumun bir çeşit kadını aşağılama olduğunu düşünmüş ve gösterimi terk etmek istemiştir (Fuchs, 2003: 156-157). Ama Fuchs'un tepkisi Sprinkle'ın gülümsemesinin kendisine mi ait yoksa mesleğinin öğrenilmiş davranışlarından birini gösterim için yenilenmek zorunda mı olduğu açmazına takılmıştır. Nitekim gösterimin ilerleyen bölümlerinde porno piyasasında Sprinkle'ın avantajlı olduğu özellikler görüntü ve istatistikler ile verilmiştir.

Ve bunun ardına Schechner tarafından eklenen bir erkek sesi ile sahneye komutlar gönderilmeye başlanmıştır. Ama bu Fuchs'a Sprinkle'ın sahnede sahip olduğu güç nedeniyle bir kadın sömürüsü gibi görünmez (2013: 157).

Gösterimin ana akışı ise üçüncü bölümde Io mitosuna bağlantı kurulduğunda başlar. Zeus'un tecavüz ettiği ve ineğe dönüştürdüğü Io, sahnede inek maskı takan Sprinkle tarafından temsil edilir. Aynı masktan takan kadınlar sahnede kendi cinsel suiistimal deneyimlerini gösterirler. Oyunun asal teması olan Prometheus-Hiroşima çizgisi burada yakalanır. Nükleer saldırıların yıkıcı etkisi ile kadınlara yönelik cinsel baskıların bir mitos ile bir porno oyuncusunun gösterisi düzleminde bir araya getirildiği bir üst okuma yapılmaktadır. Sprinkle bu bağlantının kurulması ile izleyiciye suçlar gözlerle uzun uzun bakmaktadır. Schechner, Sprinkle'ın oyunculuğunda pornografinin kalıbını kıran bir yan görmüştür. Uzaklaştırıcı bir yan... Bunu 'Porno olmayan bir porno, pornonun parodisi' olarak ifade etmiştir. Oyun Io temasının bir satiri olarak da düşünülür. Fuchs bu yapıda politikayı aşan bir kendini sunma ve güçlü kılma, değer artırma görür. Io gibi suiistimal edilen bir özne değil, 'ben' dir o (Fuchs, 2003: 157-159). Fuchs'un marjinallikle ilgili örneklerin tehditkarlığından bahsettikten sonra hepsinde var olduğunu söylediği “bütün ahlaki kategorilerin kaymaya başlamasıyla oluşan bir baş dönmesi” (2003: 161) bu örnekte de görülür.

Pornografinin içerdiği bireysel bütünlüğün parçalanması ile eşlenen bir durumdur bu (Fuchs, 2003: 161). Porno, bedeni uzuvları üzerinden ele almakta insani bütünlükle ilgilenmemektedir. Bu yanı ile gösterim Theatre of Societas Raffaello Sanzio'nun Genesi oyunundaki gibi bir beden parçalanması üzerine kurulu değildir. Daha çok piyasanın metalaştırıcı ögesinin bir başka açıdan yinelenmesi sağlanır. Bu nokta Sprinkle'ın porno piyasasındaki konumunun Schechner tarafından 'hit' oyuncu olarak ifade edilmesini getirmiştir. Sprinkle'ın gücü, yönetici olma, bedenini işi gibi yönetme, hem nesne hem özne konumu dikkat çekicidir. Fuchs onun işinin hem nesnesi hem yaratıcısı olduğunu söyler (2003: 165). Pornografik 'marjinal'likten bir 'star' mertebesine dolayısıyla da varlığının gücüne dayanan bir iş yapmaya doğru yönelmiştir.

Star sisteminin dayandığı 'piyasa'nın etkisi marjinal kimlik içinde de görünür hale gelmiştir.

Ama bu durum 'piyasa'nın etkisine bir teslim oluş olarak değerlendirilmez. Sprinkle'ın varlığı üzerinden Fuchs tiyatro tarihindeki toplumdışına atılmaların ve hatta tiyatral önyargıların bir örneğini okur. "Hem kadınların bedeni, hem de tiyatro geleneksel olarak yasaklamaların ve uzaklaştırılarak ayrı tutulmaların alanı olmuş, 'hastalıktan korunmak için' temizden kirliden ayrılmasıyla kendisi de bir ayrı tutulmaya maruz bırakılmıştır" (Fuchs, 2003: 166).

'Marjinal' olan postmodern tiyatronun, performans tiyatrosunun alanında hemen her gösterimde modernitenin insanı konumlandığı normal, estetik, bütünlüklü ya da amaca hizmet eder özelliklerin tamamına yeni biçimlerde saldırıda bulunmuştur. Oyuncu bu yapıda bazen 'marjinal' kimliği ile bir önceki başlıkta sözü edilen 'yokolan' oyuncu ile keskin yakınlaşmalar yaşamıştır. Gösterimin bütünlüğünün asal bir elementi olmak yerine sadece 'marjinal' bir üreticisi olarak performans sergilemek zorunda kalmıştır.

Fuchs, 1985 yılında²¹ aralarında Richard Foreman'ın da bulunduğu ve dört sanatçı (yazar Kathy Acker, tasarımcı David Salle, kompozitör Peter Gordon) arasındaki bir aradalıkla gerçekleştirilen The Birth of Poem (Şairin Doğumu) isimli bir gösterimden bahseder. Bir aradalık denmesinin sebebi ve yapımın ilginç yönü bu dört sanatçının metni okumak dışında birbirlerinin yaptıkları iş konusunda herhangi bir bilgisi ve işbirliğinin olmamasıdır. Bu yapımda 'marjinal' olarak değerlendirilebilecek bir kaç yan vardır. Öncelikle birbirinden bağımsız hatta habersiz, metin üzerinde üretim yapma çabası oldukça radikal bir girişimdir. Ayrıca Kathy Acker'ın müstehcen metni bir kadın yazarın ön yargılara karşı müstehcenliğin sınırlarını zorlaması üzerine kuruludur. Sahne direktifleri, diyalog ve monologlar pornografik öğelerle doludur. İki kişi arasındaki arzu tatmini mücadelesi yapıyı oluşturur. Cinsellikle beraber mazoşist istekler ve hayvani benzetmeler de sözel şiddeti besler. Tüm metinsel izlek yanında bir

²¹ Gösterim aslında ilk kez 1984 yılında Rotterdam'da seyirci karşısına çıkmıştır. Daha sonra revize edilerek 1985'te Brooklyn'de Academy of Music's Opera House'da Next Wave Festival kapsamında yer alır. Elinor Fuchs'un ve New York Times'ın değerlendirmeleri bu gösterim üzerinedir.

sanat tartışması da sürüp gitmektedir. Son sahnenin adı 'Sanatın Doğası'dır. Pornografinin benliği biçimsel olarak yani dışsallık üzerinden tanımlaması sonrası soyut bir ilişki olarak sanat hakkında daha önceki dile koşut ifadelerle benzetmeler yapılır. “Ona göre sanat 'şiddetin ayrıntılarına girmektir' ve şiddet arzudur.” Bu dilsel şiddet karşısında erkek oyuncular soyut bir performans sergilerler (Fuchs, 2003: 153-155). Oyuncu için yaratıcı unsurlarda varolan kopukluk, bağımsızlık, oldukça 'marjinal' bir durum ortaya çıkarır.

Metinde üç bölümden oluşan bir hikaye ilerlemesine ve şiddetin metinsel olarak yoğun etkisine rağmen sahnede oyuncular buna eşlik etmemektedirler. Belirli pozlar alarak, kayıttan gelen sesleri bazen koral bazen düzensiz yineleyerek farklı sahne pozisyonları kullanırlar. Rockwell, Acker'ın metninin, dünya tarihinin üç 'travmatik' döneminin oldukça korkunç, karika-erotik²² bir vizyonunu sunduğunu söyler (Rockwell, 1985).

Bu çalışma 'dil'in oyuncudan marjinal ayrılığı, bağımsızlaşması üzerine önemli bir örnektir. 'Büyük anlatılar'ın çöküşünün metinlerin de çöküşünü getirdiği düşüncesi ile iç içedir. Sahnede oyuncunun alanı, kurgusal ve perspektif odaklı değil, geometrik ve uzamsal olarak değerlendirebilmesine olanak sağlayan düşüncenin radikal örneklerinden biri bu gösterimdir. Tasarımdan, müzikten ve metinden bağımsızlaşan oyuncu sahnede kayıttan gelen sesin canlandırılması kaygısından uzak bir performatif çabaya girer. 'Karakter' yoktur, 'rol' yoktur. Uzamda hareket eden bedenler vardır. Oyuncunun 'var'lığı bütünlükten 'marjinal' derecede habersiz bir mevcudiyet halidir.

Genel olarak bakıldığında 'marjinal' oyuncu kimliği, bir anlamda romantik mirasın üzerine kurulmuş dünyayı değiştirmenin radikal yolları üzerine düşünme pratiği olarak da okunabilecek bir özellik taşır. Sanatın hayatı etkileme isteğinin tiyatro açısından seyirciyle buluşma anında oldukça protest örneklerle varabileceği 1960'larda 'kişisel olan politiktir' düşüncesi çerçevesinde farklı çalışmalarda görülmüştür. 1980 sonrasında yeni toplumsal yapılanmasında ise artık toplumsal hareketlilik sönümlenmiş,

²² Rockwell'in köşe yazısında kullandığı “cartoon-eroticized” kullanımının karika-erotik olarak çevrilmesi tercih edilmiştir. Rockwell gösterinin erotikleştirilmiş dilinin bir karikatürleştirme yani iki boyutlu bir parodi dokusu oluşturduğunu ima eder.

birey eski politik bütünlüğünü kaybetmiştir. 1990 sonrasında bu yönelim 'piyasa' tarafından işlevselleştirilir. Ama politikanın sanat alanında yer alışı her zaman doğrudan bir söylem ya da eyleme, devrime teşvik şeklinde ortaya çıkmamaktadır. Bazen marjinal ya da radikal olan da bir politik yanı örtük bir biçimde taşıma kapasitesinde görülür. Örneğin Kershaw “(...) radikal olanın sadece egemen ideolojilere direnmekle kalmayan, aynı anda zaman zaman ideolojinin kendisine saldıran, hatta onu aşan türde çeşitli özgürlükler yaratma potansiyeli olduğunu iddia eden” bir savı yürütür (2015: 31).

Toplumdışı artık günümüzde tercihen alınan bir konum halini almış ve postmodern sanat anlayışı içinde yeni 'marjinal' ya da diğer deyişle 'radikal' oyuncu kimlikleri ortaya çıkmıştır. Bu marjinal yönelim yeni çağa, yeni dünya düzenine ve onun kültür ve sanatı konumlandığı pozisyona karşı açılmış yeni bir cephe olarak düşünülebilir. Bu anlamda toplumdışılığın belirlenimlerden kaçmak üzerine bir belirlenime sahip olduğu ya da tercihli konumlanmanın egemen düşüncenin/toplumsal yapının dışladığı ya da görmezden geldiği kimliklere, ahlaki tabuların sınırlarına ya da estetik kalıpların dışına yöneldiği söylenebilir. Bir önceki başlıkta örtük ya da Auslander'ın ifadesi ile ön hazırlık olarak bulunan postmodern politik yan (2002: 70) bu bölümde biraz daha keskinleşmiş şekilde oyuncu kimliğinin marjinalliği içinde görülmektedir. Fuchs'un Bourdieu'den alıntılıdığı gibi “'kibarlık ayrıcalığı her zaman politik bir ayrıcalık' ise, o zaman kabullenilmiş davranışların yıkılması da kaçınılmaz bir biçimde politiktir” (Akt. Fuchs, 2003: 167).

Bu temel özellikleri ile marjinal kimliklerinde, 'oyuncu'nun özellikle modern tıp bilimi ve sağlık anlayışı ile çerçevelenmiş 'normal'in içinde konumlandırılan, sağlıklı, bir başka insanı temsil edebilen, duygularını yönetebilen ve tutarlı bir bütünlüğü inşa edebilen, diğer yandan akılcı ve akıllı, yorumcu vb. pek çok özelliğine bir toptan reddiye göze çarpar. Biraz da özellikle sirk dünyasının sunum nesnesi olarak kullandığı 'damga'lı bedenlerin 'seyircinin' otantik ya da turistik bir ilgi dışında sanatsal ilgisi alanına sunulması bir karşı duruş gibi görülebilir. Tarihin pek çok döneminde bir çeşit 'toplumdışılık' damgasını taşımış oyuncu için şimdi 'oyuncu' iddiası taşımayan ya da kendini öyle tanımlamayan kişiler aynı alanı işgal etmektedir. Richard Foreman'ın da

yaratıcı ekibinde yer aldığı The Birth of Poem (Şairin Doğumu) gösteriminde de görüldüğü gibi 'marjinal' oyuncu artık bütünlüğün bilgisinden bağımsız olarak sahnenin 'boş'luğunda devinen bir kişi haline de gelmiştir. O mevcudiyetini yok sayamayacak kadar üretimin bir yapı taşıdır. Ama diğer yandan üretilecek olanın bütünlüğünden habersiz derecede sahneye terk edilmiştir. Bir açıdan bakıldığında bu oyuncu marjinal alana tercihen değil, gösterimin gerektirdiği marjinal kuruluş nedeniyle yerleşmek zorunda kalmıştır.

Marjinal oyuncu kimliği özellikleri belli ölçülerde dramatik ya da postdramatik yapılarda da gözlemlenebilir. Bunlar daha önce ele alınmış örneklerle de benzerlikler taşımaktadır. Örneğin toplumsal, sanatsal ya da estetik tabulara sahnede gösterimin yapısını parçalayarak saldıran Nayatt School'un oyuncusunda olduğu gibi şiddet, cinsellik ya da argo ve küfür, In yer Face olarak ifade edilen Türkçe'de Suratına Tiyatro olarak bilinen, bir yandan modern toplumsal eleştiri perspektifinden inşa edilmiş metinlerin icrası esnasında gereklilik gibi görünür. Diğer yandan Alfred Jerry'nin Kral Übü'sünde seyircinin (burjuva seyircinin) o zamanki tabularına şimdiden bakıldığında yumuşak bir saldırı gibi görünen 'Bok' repliğinin yeni bir performans safhasıdır. Roma döneminde toplumdışlaşmış oyuncunun dönemin beklentilerini tatmin etmek için konumlandığı performans özellikleri şimdi sahnenin 'özel' alanında, oyuncunun değeri olarak kullanılır. Oyuncu toplumun içerdiği şiddeti, cinselliği, küfrü doğrudan yansıtabilecek cesaret sahibi, fütursuz ve 'ahlaki' durumu 'ahlaksızlık' sınırında gözler önüne serebilecek bir temsilci olarak oyunlarda yer alır. Estetik alanı dağılmamış ama içerik olarak 'marjinal' bir toplum eleştirisi için 'oyuncu' da marjinal bir cesaret örneği gösterebilecek kişi olarak kabul görmüştür. 1960'larda metinle bağı kolaylıkla kopararak politik olarak kışkırtıcı olmak için tercih edilen tavırlar şimdi metnin, karakterin gözler önüne serilmesi gereken taşkınlıkları biçiminde 'oyuncu' tarafından perforce edilmesi gereken öğeler haline gelir. Oyuncu bu performansın cesur aracıdır.

Bir diğer 'marjinal' özellik ise postdramatik metinlerde 'oyuncu'nun sabit bir 'rol'ü inşa eden kişi olmaktan uzaklaşarak gösterimin kurucusu olarak eriştiği sınırsızlık alanıdır. Fischer-Lichte'nin cross-casting olarak ifade ettiği (2016: 149) çapraz rol

değişimleri sıklıkla kullanılan bir yöntemle dönüşür. Bir yabancılaştırma etmeni olarak da kullanılan bu yapı komedi unsuru olarak değil, bir ilişkinin tersinden okunabilmesi amacını güder. Roland Schimmelpfennig, Altın Ejderha (Der Goldene Drache) metninin rol kişilerini açıklarken bu çapraz dağılımı temel almıştır. Gençler yaşlıları, kadınlar erkekleri oynamaktadır. Schimmelpfennig bu anlamda göçmen sorununa vurgu yaparken 'öteki'nin anlaşılması üzerine bir dil kurgulamıştır. 'Öteki', zengine karşı fakir, erkeğe karşı kadın, gence karşı yaşlı (ya da tersi), yerele karşı göçmen ve hatta yaşam karşısında ölümdür. Benzer bir öge Caryl Churchill'in Bulutların Üstünde oyununda da görülür. Bu kez merkezde cinsiyet konusuna dikkat çekmek için tercih edilmiş bir çapraz rol dağılımı vardır. Kadınları erkek oyuncular oynamaktadır. Aynı zamanda beyazlar siyahileri, kadınlar çocukları oynar.

Çapraz dağılım oyuncunun sahnede sadece inandırıcı kıldığı bir karakterden çok daha fazlası olması üzerine kurulu işlevcilikle de paralel ilerler. Oyuncu sahnenin en önemli unsurudur. Ve yaratıcılığı, bedensel olanakları ile sahnenin her şeyidir. Bu düşünce özellikle psikolojik gerçekçilik sürecinde oyuncunun hapsedildiği konumu insanın hapsedildiği modern gelecek hayallerinin, ütopyacı kapitalist ya da komünist ideallerin çöküşüne kadar taşımıştır. Ama simgeci sahnelemeler, Meyerhold ve Bauhaus okulunun tiyatrallığı ile oyuncu sahnenin bir unsuru, işçisi olarak işlevsel yanı ile ele alınmaya başlanmıştır. Artaud ile modern yaşama isyan dalgası psikolojik gerçekçiliğin bedensel bir arayışa dönüşmesini getirmiş, Beckett'le beraber metinde de oyuncu işlevsel olarak yer almaya başlamıştır. Özellikle 1970 sonrası Beckett metinlerinde oyuncu sadece bir kafa, sadece bir ağız ya da bir ses olarak var olur. 'Yokolan' oyuncu başlığında da söylendiği gibi 'oyuncu' sanatçı kavramının bütünlüklü özelliklerinden uzaklaştıkça parçalı bir işlevsellığe kavuşmuştur. Modern tutarlı birey parçalandıkça, geriye işlevsel bir birey kalmıştır. Sahnenin öykü ve karakterin arkasında hizmetkârı olan oyuncusu gitmiş, 'oynama' ile ilişkisinde sadece metnin aktarıcısı olmaktan öteye geçen bir işçi yaratıcı oyuncu talebi ortaya çıkmıştır. Bu yapıda Eugene Barba'nın psikolojik gerçekçiliğin oyuncusunu eleştirirken kurduğu cümleler akla gelir. Eugene Barba, Batı geleneğinde oyuncunun kendini hapsettiği sınırlardan bahseder. Neden oyuncu her prodüksiyonda kendini tek bir karaktere hapsetmektedir? "Neden pek çok

karakterle birlikte, genelden özele, birinci kişiden üçüncü kişiye, geçmişten günümüze, bütünden parçaya, kişilerden şeylere atlayışlarla bütün bir hikayenin içeriğini oluşturma imkanını keşfe çıkmaz” diye sorar (Akt. Schechner, 2015: 28).

Bu sahnelemelerde oyuncu bedeni ile 'rol' kişisi arasındaki gidiş gelişler Brecht'in açtığı oyuncu-rol aralığını genişleterek daha serbest bir hareket alanı yaratmıştır. Psikolojik gerçekçi eğilim 18.yüzyıldan beri seyircinin oyuncu bedenini sadece canlandırılan kişi olarak algılamasını talep eder. Günümüz tiyatrosu ise algısal çok durumluluklar ile ilgilenir. “Algının görüngüsel beden ile oyun kişisi arasında sürekli olarak gidip gelmesi bu ilginin ana eksenini oluşturur, yani algılayan özne iki farklı algı biçiminin eşiğindedir; onun için ya oyuncunun gerçek bedeni ya da kurgusal bir karakter öne çıkar” (Fischer-Lichte, 2016: 152). Temelde oyuncunun metnin hizmetkarı olarak 'büyük anlatı'yı ortaya koyan bir sanatçı oluşuna başkaldırı olarak görülecek bu düşünce, aşkın gerçeklere hizmet eden düşüncelerin değil, Fischer-Lichte'nin yerinde ifadesi ile dünyadaki özgül varoluşun ötesinde herhangi bir varlığın bulunmadığına dikkat çeker (2016: 153).

3.2.3. Yeni Kutsal 'Karizma' Nosyonu: 'Star Oyuncu' Kimliği

1980 sonrası 'piyasa'nın oyuncu kimliğine en net etkisi yeni bir kutsal olarak da adlandırılabilen 'star' oyuncu kimliği üzerinde görülmektedir. Özellikle sinema ve TV dünyasının tetiklediği bir 'ün' mantığı içinde medyatize dünyanın vitrini olarak 'oyuncu' tiyatro sahnesinde de yeni bir performans sonucu yaratmaktadır. Çağın kendini ifşa mantığı içinde tiyatronun bir anlamda görünen yüzü olarak 'oyuncu' satış için bir şekilde paketlenmeli ve tüketicileri için albenili bir ürün olabilmelidir. Yeni bireycilik kültürünün izleri 'star' oyuncu kimliği üzerinde de görülür.

Bu kimlik, Sennett'in daha önce sözü edilen, 'karizma' nosyonu üzerinden incelendiğinde daha anlaşılır hale gelecektir. İnsana gizil güçler atfedilebildiği ve büyüsel veya üretimsel, bunun bir mistifikasyon yaratabileceği çalışmanın önceki bölümlerinde görülmüştü. 1800'lü yıllarda kişiliğe atfedilen 'karizma' nosyonu da bir

çeşit mistifikasyon içermektedir. Romantik dönemde sanat statüsünde sayılmaya başlanan tiyatro ve artık bir sanatçı olarak algılanan 'oyuncu'nun en önemli özelliklerinden biri yaşamı ile sanatı arasında bir paralelliğin varolduğunun düşünülmesidir. Ortaya çıkan performansın sanatçının kişisel olarak sahip olduğu bir 'deha'nın sonucu olduğu ve performansın bu kişisel alandaki özelliklerin (yetenek, ilham, içgüdü) sahnede açığa vurulduğu bir sonuç olduğu düşünülür. Aynı zamanda bu 'deha' sanatçının özel hayatı, tercihleri ile de bağlantılı görülür. Bir çeşit gizemlileştirme, 'izleyen'in ulaşamadığı bir 'özel'lik, biriciklik bu 'karizma'yı yaratmakta ve beslemektedir. Bu görüş 'sanat sanat içindir' düşüncesinden temel almakta ve 'oyuncu' üzerinde seküler bir kutsallık yaratmaktadır.

'Karizma' nosyonu neredeyse tüm 20.yüzyıl burjuva dramı oyuncu kuşağında izleri görülebilecek bir etki yaratmıştır. Buna karşıt olarak özellikle Stanislavski ve ardıllarında 'sanatta kendini sevmek' nosyonu ve kendini bir şekilde sanatın bir hizmetkârı, sahnenin ve öykünün bir aracısı yapma çabası çok belirgindir. Bu nedenle 'varlığın gücüne' ve kişiliğin açık edilmesinin etkisine dayanan bir 'karizma' genellikle bastırılır ya da eleştirilir. Daha çok bir çileci kendini adama ve 'ömür boyu arayış' belirgindir. Modern dönemin oyunculuk yöntemlerinin bu kapsayıcı özellikleri günümüzde 'piyasa'nın hız, haz ve tüketim kültüründe değişime uğradığı için, 'karizma' nosyonu, özellikle ana akım olarak ifade edilen ve şirketleşme, büyük prodüksiyonlar ve turne programları ile dünya çapında ün kazanan ekiplerin (bir sahne sanatından çok gösteri dünyasının bir parçası olarak kurguladıkları tiyatro çalışmaları içerisinde) ortaya çıkardığı 'star' oyuncu kimliğinin de önemli bir aracı olmuştur. Ama tüm kuruluş biçimi politik bir tahakküm sisteminin izlerini taşımaktadır.

Kimliğin tahakküm ile bağı şöyle özetlenebilir: Özellikle Weber'in Ortaçağ'da dini kimlikleri tanımlarken kullandığı 'karizma' nosyonu, Sennett tarafından ödünç alınmış ve kavram 1800'lerde politikacı ve 'oyuncu'nun kendini kamusal alanda ifade edebilen ve özelini paylaşabilen kişiler oldukları düşüncesiyle yeni bir kapsamda ön plana çıkmıştır. Kamusal bir konuda, politikacının kişiliğinin ön plana çıkması konunun odaktan uzaklaşmasını sağlamaktadır. Bu uzaklaşma değişebilirliğe olan inancı kişiler

üzerinden dolayımlamakta ve egemen baskı sistemlerinin devamını sağlamaktadır. Konular kişilerin karakterleri ya da kişilikleri üzerinden anlaşılmakta ya da kurgulanmaktadır. Bu da kişidışı bir tartışma zemininin ve bu zeminde yaratılabilecek bir değişim inancının önünü kesen bir tahakkümü doğurmaktadır. Kişi 'varlığının gücü'ne dikkat çektikçe ve hem becerisini hem sorunların çözümünü kendi üzerinden dolayımladıkça onu izleyenler ya da destekçileri de kendi iradelerini onun gücüne teslim etmeye başlarlar (Bkz. Sennett, 2010: 263-264). Oyuncu da benzer bir 'karizma' ile yine duygu ve kişiliğe vurgu çekme özelliği taşır. Bu yanıyla da aslında mevcut tahakküm sisteminin pekiştirilmesi işlevini sağlar.

Ian McKellen'ın Richard'ı oynadığı Shakespeare'in 3.Richard oyunu örneği bu anlamda önemlidir. McKellen'ın performansı oldukça övgü alır. McKellen bir tiyatro 'star'ı olmuştur ve Kershaw'a göre tiyatro bir yıldız yaratmakla sinemayı taklit etmektedir. Kershaw oyunu “egemen düzeni itibarsızlaştırmayı hedefleyen bir faşist teşebbüse dönük sert bir saldırı” (Kershaw, 2015: 69) olarak tanımlamıştır. Ama bu noktada yıldız oyuncu üzerinden yaratılan paralelliğe işaret eder: “(...) izleyici de kendisini boyun eğenler olarak metalaştıran bir hiyerarşik sisteme rıza vermeye” (2015: 70) sürüklenmiştir. McKellen'ın yıldızlaşması “kültür piyasasında değerli bir mal olma statüsünü güçlendirir” (Kershaw, 2015: 70), dahası izleyiciyi tüketici konumuna sabitler. Bu gösteri sonrası McKellen'ın sir ünvanı alması ve monarşinin onun konumunu olumlaması da 'star' oyuncu kimliğinin işlevi açısından önemli bir gösterendir. Kuşkusuz ki Sennett'in de belirttiği gibi “icracının karizması icra ile bağı zayıflatır ama yeteneği gölgelemez” (Sennett, 2010: 370) ama tıpkı politikada olduğu gibi tiyatroyu da kamusal/kışıdışı bir tartışma zemini olmaktan çıkarır.

Bir anlamda 'star'a dikkat çekmek ilgiyi metinden, tartışmadan ya da anlatılmak istenenden uzaklaştırmaktır (Sennett, 2010: 288). 'Değer' algısı bu noktada yeni bir biçimde örgütlenir: 'Star' hem ulaşılmaz olan, hem 'duygularını ve özelini' kamusala açabilen hem de bu yolla başkalarının onda kendilerini görebileceği bir mistik 'kahraman'dır. Warhol'un ironisi ile bir gün herkesin hayalini kurduğu o '15 dakikalık' sürecin bir timsalidir.

Bu bağlantı Giddens'in sözünü ettiği 'yapay olarak çerçevelendirilmiş hayat tarzları'nı akla getirir. Bu hayat tarzları benliğin ulaşmak için güdülendiği arzu paketleridir. Bu hayat tarzları gibi kendini-gerçekleştirme de piyasa tarafından ambalajlanıp, tüketime sunulmaktadır (Giddens, 2010: 248). Yani 'star' oyuncu kimliği hem piyasada görünür bir üründür, hem de güdülenilen bir amaçtır. Hem tüketimin nesnesi hem de 'oyuncu'lar için bir hedef nokta olarak sunulur.

Sennett'in 'icra' olarak kullandığı sözcük (Sennett, 2010: 370) çağın performatif beklentileri ile aynı düzlemde. Şimdi icracı (oyuncu) kendini gerçekleştirme işinin bir final hedefi olarak, Türkçe'de yaygın şekilde şöhret olma kullanılan 'star'laşmayı görür. Oyuncu açısından bu durum görüngüsel bedenin sürekli olarak göstergesel olanla rekabet halinde olmasını hatta kimi zaman göstergeselin işgalini gerektirir. Bu durum aslında ortaya çıkacak 'ürün'de (bazen rol bazen gösterinin kendisi) 'şöhret'in varlığının satışa dönüşebilmesi için bir zorunluluk halini de alır. Onun tanınması kadar tanınmayacak kadar kendini dönüştürmesi de medyatize dünyanın ve piyasanın malzemeleridir.

Çokuluslu şirketler tarafından yaratılan yeni kültür 'satılabilirliği' merkeze taşımıştır. 'Satış kültürü' gizli bir amaç gibi değil popüler bir hedef şeklinde ifade edilerek/sunularak toplumda legalize olmuş ve içselleşmesini sağlamıştır. Örneğin Hal Niedzviecki'nin yeni çağın bireycilik kültürünü farklı örneklerle incelediği **Ben Özelim** adlı çalışmasında yer verdiği gibi bir şirket sahibinin ağzından “bugünlerde insanların önem verdiği şey pazarlanabilir olmak” sözü sakıncasız dökülür (Niedzviecki, 2011: 77). Özel olmak aslında alıcı bulabilmek için gerekmektedir. Bu anlamda 'piyasa' cesur girişimciler aramaktadır. “Popüler kültürün her bir tezahürü, tanınmak, başarı ve mutluluk elde etmek için bireylerin ve yığınların, nasıl her türlü engeli aşarak özel bir insana dönüşebileceklerinin iddiasını taşır” (2011: 90).

Yani 'star' sistemi oyuncunun ve oyunculuğun ticari potansiyeli üzerine kuruludur. Bu 'piyasa' sahneyi oyunculuğun teorisinin açıklanması ya da yöntemleştirme alanlarında bile sarmalar. Örneğin yeni dönem oyunculuk üzerine yazılan kitaplar yukarıda bahsedilen sistemin beslenmesi için uygun araçları tanıtır.

Oyuncu olmaya teşvik aslında ünlü olmaya teşviktir. Zanaatle yani Sennett'in kendini adama ve değer üzerinden kurduğu bağ (Sennett, 2011:120-121) yerini hızlı bir parlama, ünlenme ve kısa yoldan başarı düşüncesine bırakmıştır. Oyunculüğün ticari potansiyeli, oyunculuk hakkında yazılan kitapların tanıtım alanlarına kadar sızmıştır. Örneğin Türkçe'de de yayımlanan Ivana Chubbuck tarafından yazılan **Aktörün Gücü** adlı kitabın tanıtımında 'oyunculuk konusunda bugüne kadar yazılmış belki de en önemli yapıt' değerlendirmesi yer alır. Kitapta kazanma arzusu insanın da 'rol'ün de merkezine konulur ve oyuncuyu güdüleyecek unsur bu duygudan yola çıkarak aranır. Oyunculuk kuramının yaratıcısı Ivana Chubbuck'a göre “insanlar gerçek hayatlarında da kazanmak için çalışırlar”, kazanma arzusu bir güdüdür ve ortaya çıkarılmalıdır (2014: 3,5). Yeni çağın rekabetçi ortamında 'birey' ancak kendini rekabette güdüleyebilir görülür. Bu durum karakterin de 'büyük amaç'ı olarak aranır. Hatta bu anlamda kitapta Aristoteles'in dramın özünü 'bireyin kazanma arzusu' olarak tanımladığı söylenir (2014: 9). Chubbuck görünür 'insan' yüzünün ardında kazanma arzusunu görür ve oyunculukta onu ortaya çıkarmaya çalışır: “İnsan makyajımızın altında, kazanma dürtüsü öylesine yerleşmiştir ki, onunla bir defa tanıştığınızda geri dönüşü yoktur” (2014: 38).

Daha önce bahsedilen çağın postmodern ben odaklı karakteri için kronik bir 'kendini icat süreci' (Funk, 2013: 62-63) herşeyin merkezinde kendini gördüğü ve tam da Stanislavski'nin tanımladığı şekilde 'kendinde sanat'ı seven bir özelliktir. Bu anlamda oyun/gösteri, rol/karakter vb herşey kişisel başarı, haz ve tatmin için birer araçtır.

Bu durum 'piyasa'nın yarattığı bir baskıdan kaynaklanır. 'Star' ya sürekli iyi kalmasını sağlayacak donanım üzerine çalışacak ya da piyasadan silinecektir. 'Olağanüstü' olamadığı sürece bir 'hiç' olmak “ya hep ya hiç oyunu tarzındaki başarı ekonomisi”nin (Sennett, 2010: 373) zorunlu işleyişidir. Ayrıca ünlü ve ünsüz arasındaki mesafe hep en üst düzeyde olmalıdır (2010: 370). Yani 'ünlü' hep nadir olmalıdır ki kar maksimize edilebilsin. Böylece 'starlar' çoğunluğun elendiği yani bir kez daha kamusalın dışlandığı bir yapının temsilcileri olurlar (2010: 375).

Kariyerist bir bakışla, formüllerle, terapi ve kişisel gelişim kültürüyle ve 'içsel'

olanla 'oyunculuğu' tanımlamak yine 'piyasa'nın atfettiği özelliklerdir.

Kariyer yeni dünyada icat edilecek kimliklerle oluşturulacak bir zincirdir. Bu yolda hızlı yürümek için işe yarar formüllere ihtiyaç vardır. Sennett, 'kariyer' sözcüğünün etimolojisine bakar. İngilizce carriage (taşıt)'tan türeyen sözcük 'ömür boyu izlenen yol' anlamındadır. Ama esnek kapitalizmin bu yolun önünü kestiğini söyler. Çünkü artık bağlılık ve derinlikli anlama kültürü sona ermiş, hızlı bir yükseliş kariyerin temel hedefi olmuştur (Sennett, 2012: 9-10). Kariyer artık medyatize dünyanın çeşitli araçları arasında kendini planlama olarak da düşünülebilir. Bir ekole, biçime, yönleme kendini adama 'özgeçmiş'in kısır kalmasına neden olmakta, dolayısıyla da 'piyasa'da ilgi çekici bir ürün olmayı engellemektedir. Özellikle medyanın hızlı yükselişi, TV ve sinema oyunculuğunu da gündeme getirmiştir. Oyuncular artık kariyerlerini bu unsurlar arasında dengeli dağılıma ayırmaktadırlar. Böyle farklı alanlarda ve her birinin hızlı değişen kültürel piyasasında yer alabilmek yani 'kariyer' yapabilmek için hızlı sonuçlar veren formüllere ihtiyaç vardır. Kazanma arzusu üzerine kurulu Chubbuck tekniğinde sürekli formüller verilmesi dikkat çekmektedir. Formüller kazanmanın anahtarları gibidir: Ebeveyn gibi doğal hissetmenin formülü, aktör gibi, felçli veya kötürüm biri gibi hissetmenin doğal formülü vb. (Chubbuck, 2014: 233-273).

John Badham ve Craig Modderno tarafından yazılan ve yakın zamanda Türkçe'ye de çevrilen **Artistlik Yapma** adlı kitapta da Chubbuck'taki talebe benzer şekilde 'rol' için gerekenin yapılması yani oyuncunun hedefi için her türlü aracın seferber edilmesi düşüncesi okunur. Teknikler bu kez sahnede duygunun yakalanması için sabit ya da formülize edilmiş değildir. Anahtar terim olarak 'işe yarayan ne varsa' seçilmiştir. “Burada doğru veya yanlış yoktur. Önemli olan 'gerçek' değil, 'gerçeğin görünüşü'dür. Kimse bir oyuncunun o duyguyu gerçekten hissedip hiddetmediğini umursamaz. Sahnede işe yarıyor mu? Mesele budur” (2017: 321). Ama bu işe yarayanın bulunması bir davranış ve sonrasında ortaya çıkacak duygu araştırması olduğu için entelektüel tartışmaların iyi olmadığı söylenir (2017: 195).

Formüller genel olarak 'oyuncu'nun kendini açabilmesi üzerine kuruludur. Bu amaçla yeni bir terapi kültürü ve 'işsel'e odaklanma yaratılır. Niedzwiecki **Ben**

Özelim'de çağın yarattığı yeni tip bir konformizmden bahsetmiştir. Buna göre sisteme ciddi bir karşı çıkış yoktur. Onun normalleştirilmiş özelliklerine bir ucundan tutunmak gerektiğine ve ona dahil olmak için “bütün enerjimizi sistemin ne istediğini anlamaya yönlendirmemiz gerektiğine” inanılır (2011: 121). Terapist ve kişisel gelişimciler bu amaçla kendimizi keşfetmemiz gerektiğini söylerler.

“Bunun için özsaygı, kendimize özel statü sağlarken tecrübe ettiğimiz tüm hataların kaynağı ve ilacı olarak pazarlanır. Bu terapistler aslında popüler kültürün misyonerleridir, bizi özgüven, kendini yeniden keşfetme ve birey olma ideallerine inandırmaya çalışırlar. Bu mantra, yükü zorla sırtımıza atar: kendi sorunların, kendi benliğin, kendi ihtiyaçların. Sen hayatını daha iyi hale getirmek için ne yapabilirsin? Odak, sistemden ve nasıl çalıştığından kaydırılıp, bireye çevrilir (...)” (Niedzwiecki, 2011: 121).

Çağdaş pek çok oyunculuk kuramında bu nedenle kişisel gelişime yoğun bir atıf görülebilir. Bu noktada Niedzwiecki'nin ironik bir yaklaşımla 'özsaygı endüstrisi' dediği çalışmalar vurgunun kişinin arzularında, ihtiyaç ve beklentilerinde kalmasını sağlar ve çok çalışarak, özveri ile amaçlara ulaşabilme isteğini diri tutar. Bu durum “Bizi sadece hayatımızın kontrolünü elimize alıp onu değiştirmek için yeterli olduğumuzu düşünmemiz için cesaretlendirmez, aynı zamanda hayatımıza yön veren tüm bu sistemi sorgulamaktan da vazgeçirtir” (2011: 121). Çünkü insan artık bir kamusal yaşamın parçası değil kendi içinde bir bütündür. Sistemin içinde değildir, doğal bir insandır.

Doğal insan modeli Sennett'in bahsettiği gibi kamusal insanın tam tersidir. Kişilik alanını kamusal ilişki için sorunlu gören bu yaklaşım bir ucuyla çağımızın yeni mistifikasyonu olan 'kişisel gelişim' modüllerine yaklaşır. Nitekim Chubbuck, tekniğinin oyuncuların hayatlarını da değiştirdiğini söyler. Artık oyuncular daha güçlü olurlar (Chubbuck, 2014: 8).

Chubbuck tekniğinde oyuncunun kazanma arzusunu ortaya çıkarmak için kişisel travmalara yönelmesi salık verilir. Oyuncu, malzemesini kendi gerçekliğinden çekip çıkarmalıdır. Yazar şöyle der: “Chubbuck tekniği, hayatımda özellikle de oyunculuğumda üzerimde büyük tesirler bırakan kişisel travmalarımızı anlamak ve üstesinden gelmek için verdiğim mücadele sonucunda ortaya çıktı” (Chubbuck, 2014:

5). Yöntem duygusal travmaların acı yönlerini değil onların itkisi ile oluşan savaşıma arzusunu kullanma amacı güder. “Günümüzün en iyi aktörlerini izlediğimde onların da kendi duygusal travmalarını, büyük zorlu hedeflerine ulaşmak için olmazsa olmaz bir şey gibi kullandıklarını gördüm. Büyük aktörler içgüdülerine dayalı olarak sahneye, harika ve doğal bir insan modeli yansıtıyorlardı” (2014: 6). Kendini tanımak iyi aktör olmanın özüdür. Kişi kendini araştırarak daha derin ve içten olmaya çalışır. Yöntemde sunulan oyunculuk araçları şöyle sunulur: “ruhlarınızın derinliklerine inerek, orada sakladığımız bütün harika şeytanları açığa çıkarıp sergilemenize yardımcı olacaktır” (2014: 9).

Ruh mevhumu tekrar araştırma sahasına girmiştir. Beden bu anlamda ruhun görünür yüzü olarak yeniden tanımlanmış olur. Karakterin incelenmesi 'ruh'unun incelenmesidir (Chubbuck, 2014: 29). Bu anlamda duygu ve beden ikilisi de bir içsel amaç fikrinin sonrasında görünür olan şeylerdir. Güdüleyici ve harekete geçirici olan şey 'amaç'tır (2014: 38).

Sennett'in narsisist bireyi için bulunmaz bir hareket alanı yaratılmıştır. Oyuncunun herhangi bir toplumsal zemini olmadığı düşüncesi tüm uğraşın oyuncunun bireysel performansının tek başına başarısına odaklanmasını getirir. Rol iyi oynanmalıdır. Chubbuck bu amaçla “her zaman bencilce kararlar verin” şeklinde bir başlık açar (Chubbuck, 2014: 46), Jan Dark'ın amacının 'kendini sevdirmek' olarak belirlenebileceğini söyler ve şöyle ekler: “Tercihlerinizi toplumsal görüşler, ahlaki değerler ve kişisel meseleleriniz ile kirletmeyin. Bu yargınız bir sansür gibi olur. Sansür de sanat ile çelişir” (2014: 49).

Bu görüşler merkezde tiyatronun kolektif yanını tamamen törpüler. Oyuncu 'içsel' olanı dışa vurmak için ya bir oyuncu koçu ile özel çalışmalar yapar, ya da içsel/travmatik gerçekliklerine yönelir. Ama bir tartışma zemini olarak 'rol' ya da oyun devre dışı bırakılır. Oyuncu için önemli olan bireysel amacına ulaşmak ve içten gelen biricik duyguyu açığa vurmaktır.

John Badham ve Craig Modderno da sinema, TV ve tiyatro için popüler

kanıların tekrar edildiği bir oyuncu düşüncesi sunar. Duygulara kolayca erişebilmek oyunculukta olmazsa olmazdır. “İster sahnede, ister televizyonda veya sinema filminde olsun, oyuncuların canlandırdıkları karakterlere hayat vermelerini sağlayan başlıca unsur duygularıdır. Onlara erişemiyorlarsa, spor giysileri satan ünlü atletlerden daha iyi sanatçı değillerdir” (Badham ve Modderno, 2017: 111-112). Oyuncu karakterin arkasına saklanmalı ve buradan duygularını açığa çıkarmalıdır.

Arthur Miller'ın Satıcının Ölümü oyunu üzerinden verilen bir örnek dikkat çekicidir. Willy Loman'ı oynayan oyuncu Lee J.Cobb'un provalar boyunca kendi içine kapanık şekilde ve etkisizce bir sandalyede oturduğu gözlenmiştir. Arthur Miller'ın rol için endişelendiğinden söz edilir. Oyuncu hazırlığını tamamen kendi içine kapalı şekilde yapmakta ve çevresinin anlamayacağı bir tonda konuşup iletişim kuramamaktadır. Ama bir gün ansızın ayağa kalkıp enerjisini açığa vurduğu ve Willy Loman'a dönüştüğü görülür. Arthur Miller, “Willy Loman doğmuştu işte” der (Badham ve Modderno, 2017: 158-159).

Bu kendi içine kapanma ve aniden o 'iç'ten bir 'hüner'in çıkışı oyunculüğün yeniden gizil bir noktadan değerlendirilmesidir. Romantik bir 'yüce'lik anlayışına dayanır. Tekniğin ne olduğu görünmeden bir doğum gerçekleşmektedir. Bu nedenle 'işe yarayan ne varsa' düşüncesi kamusal bir ortamın ortak kabullerinden uzak kişiye bağlı bir hissetme perspektifi üzerine kuruludur. Çekingen birinin oyunculukta başarılı olma durumu da bu eksenden açıklanır. 'İç'te barındırdıkları 'rol'ün koruyucu zırhı sayesinde açığa çıkabilmektedir. Benlik kendisini dışa vurabilmek için 'rol'ün aracılığından faydalanmaktadır (Badham ve Modderno, 2017: 112). Mahremiyet kültürü oyuncuyu ve oyunculğu benliğin dışavurum amacı ile psikolojik bir dışavurumun alanına götürmüştür.

Mahremiyet kültürü doğal sonucu olarak “toplumun psikolojik terimlerle ölçülmesini” getirmiştir (Bilgin, 2007: 56). Psikolojik bir doğrudanlık yani duygusal bir açıklık olmadığı sürece herhangi bir toplumsal bağın kurulamayacağı düşüncesi (Sennett, 2010: 289) özellikle tiyatrunun kişidişı bir alanda tartışma yaratma ve oyuncunun da bu anlamda aracı, yorumcu ya da sahnenin bir nesnesi olması

düşüncelerinin tamamen iptaline neden olur. Performans sadece 'duygu' ve özelin açılması noktalarından değerlendirilir. Yani bir çeşit 'gizil' yan ortaya çıkarılmakta ve bu vasıta ile sahnede 'icra' mümkün olmaktadır.

Acting is Believing adlı kitapta da gerçeğin kurucu unsuru olarak duygular gösterilir. Bu duygulara inanç önemlidir. Verili durumlara, bedene, biricik kişisel geçmişlere ve öznel bakış açılarına, ilişkilere, kişisel eylemlere 'inanmak' altı çizili bir şekilde olağanüstü oynamanın şartı olarak belirtilir. Bu da ancak içten, samimi, gerçek duygularla sağlanabilir (McGaw, Stilson ve Clark, 2012: ix-x). Sahne gerçekliğinin olmadığı bir 'yalan' alanı olarak tabir edilir. Bu alanda 'sahnesel bir gerçeklik' yaratmanın yolu duygusal veya içsel bir gerçekliğin ortaya çıkarılmasına bağlı görülür.

Yani mistifiye edilmiş 'iç'te yatan bir yetenek aynı zamanda 'karizma'yı besleyen bir gizil güç olarak tanımlanmakta, 'piyasa' kendi satılabilir ikonlarını yaratmaktadır. Svetlana Boym'un **Tırnak İçinde 'Ölüm'** adlı çalışmasında tartışmaya açtığı gibi romantik dönemde şair bünyesinde vücut bulmuş 'kahraman miti', 1980 sonrasında, oyuncuya devrolmuş gibi görünmektedir (2010: 23).

Ama yeni düzenin oyuncuya devrolmuş kahraman 'mit'i bazı farklılıklar içermektedir. Şairin bedenine ihtiyaç duymadan ortaya çıkardığı 'eser' oyuncuda hep bedende görünür kılınmaktadır. Bu anlamda tüketim toplumu tarafından bir fetiş değer olarak kodlanan beden, kitlenin sempatisinin yöneldiği ya da yöneltildiği bir tapınç nesnesine dönüşür. “Fiziksel görüntünün kişiye sağladığı sermayenin toplumsal alım gücü o kadar yüksektir ki en üstün kişisel yetenek ve çabayla elde edilen takdirden bile katbekat fazladır” (Köse, 2011: 12).

Bu etki Fischer-Lichte'nin tartıştığı mevcudiyet kavramı üzerinden okunabilir. Ana akım tiyatrodaki, postmodern tiyatrodaki gibi mevcudiyet sahnesel yapıyı bütün bütün ele geçirmemiştir. Hala temsil edilecek bir 'rol' ve onun mevcudiyeti söz konusudur. Ama bu kez 'star'ın etki yapabilmesi için canlandırmadan öte oyuncunun fiziksel varlığının erotizmi de ön plana çıkarılmaya çalışılmaktadır. Fischer-Lichte'nin 'görüngüsel beden'in kendine özgü fiziksel özelliklerinin yarattığı “erotik çekim gücü”

ifadesi 'star' oyuncu kimliği için de geçerlidir. Bunu Lichte 'zayıf bir mevcudiyet kavramı' olarak adlandırır. Diğer yanda da görüngüsel beden ile göstergesel olanın yani 'rol'ün arasında duran herhangi bir tarafa tam olarak yıkılmayan bir güçlü mevcudiyet kavramı tarif etmiştir. Fischer-Lichte bunun mevcudiyet ile temsiliyetin karşılık oluşturmadığı bir özellikte olduğunu söyler (2016: 162-167). Mevcudiyet kavramı 'şimdi ve burada' çerçevesinde performans sanatının önemli özelliklerinden biri haline gelmiştir. Ama 'star' oyuncu kimliğinde bahsi geçen, performans sanatçıların talep ettiği gibi gerçek bir 'şimdilik' değildir. Temsiliyetin içinde sürekli kendini hatırlatması zorunlu olan bir bedensellik 'piyasa'nın metasını marka değer olarak kodlamasının da bir koşuludur. Diğer türlü sadece göstergesele dikkat çekildikçe marka değeri kuvvetlenemeyecek dahası hayranların beklentileri karşılanmayacaktır. Yani bedenin salt bulunuşunun mevcudiyet özelliği değil, temsiliyetin yanında ilerleyen, temsiliyetteki hünerle neredeyse başat giden bir bedensel, erotik çekim gücünün korunması önemlidir. Beden sürekli bir yatırım alanı haline gelmiştir.

Nasıl ki postmodern yapımlar oyuncunun varlığının gücünü dağıtmaya çalışıyorsa, ana akım oyunları da tam olarak oyuncu varlığının gücünü artırmaya ve hatta onu gizemli bir güce taşımaya çalışmaktadırlar. Bu 'yetenek' üzerinden olabildiği gibi dış görünüş üzerinden de olabilmektedir. Beden tam da cinsel uyarımın bir nesnesi olarak kullanılır. Güzellik, yakışıklılık, estetik, giyim vb. üzerinde titizlikle çalışılmakta ve 'star' idealize edilmiş bir sunum nesnesine dönüştürülmektedir.

Politikada kullanılan tahakküm sisteminde amaç Sennett'in de açıkladığı gibi bir irade devridir. Yani kendilerinin yapamadığı şeyi yapabilen kişiye insanlar iradelerini devretmekte ve onların varlıklarının gücünü kişiliklerine dayandırarak aslında 'kamusal olması gereken bir tartışma ya da konuşmayı' kişilik ve duygular ya da mahrem paylaşımlar üzerinden düşünmektedirler. Bu nedenle politikacı gibi, 'star oyuncu' için de özel hayatın paylaşımı ya da mahrem ile temas halinde olma teşvik edilir olmuştur. Özel yaşam hem seyre açılır hem de albenili bir kurgu etrafında biçimlenir ve 'hayranlardan' uzaklaştırılır, böylece kendini donatan 'hale' daha gizemli hale gelmekte ve daha fazla merak uyandırabilmektedir. Sonuç olarak da sahne ya da

performans özdeşlik kurulacak özel bir an olmaktadır. Ama artık özdeşlik oynanan 'rol'le olduğundan çok 'rol'ü oynayanın başarısı, güzelliği, yeteneği, 'duygu'su üzerinden dolayımlanmaktadır. Yani 'star sistemi' toplumun her katmanında olağan kabul edilerek seyri de koşullamaya başlar, dahası Sennett'in de söylediği gibi “(...) insanlar karşılarında meşhur bir kişi göremeyince canlı bir gösteriyi izleme arzularını yitirirler” (2010: 370).

Piyasada karşılıklı etkileşimi böylece sağlamış olur. 'Star' oyuncu kimliği sadece sahnede değil gündelik yaşamda da bir sahnede gibi kendini biçimler ve sunum nesnesi olmasını engelleyecek imajlardan, durumlardan kaçınır. Bu amaçla oyuncu olmanın özü dikkat çekme olarak tanımlanır ve “bir grup insan tarafından karşılıksız olarak sevilme ihtiyacı” özsel bir yan olarak içselleştirilir. Chubbuck'a göre “(...) sevin ya da sevmeyin bir aktörün sahnedeki davranışları ile sahne dışındaki davranışlarının arasında büyük bir ayrım yoktur” (2014: 279-280).

3.2.4. Eric Morris ve 'Olma' Yolunda Bir Kutsal Oyuncu Kimliği

Eric Morris ve oyunculuk yöntemi, günümüzün oyuncu açısından incelenen 'icat' kimlikleri içinde ilgi çekici bir içeriğe sahiptir. Postmodern tiyatrodaki 'yokolan' oyuncu kimliği ile 'marjinal' oyuncu kimliğinin birbirine teğet geçen hatta bazen kesişen özellikleri gibi Morris'in 'olma' yolunda çalışan oyuncu kimliği de 'star' oyuncu kimliği ile oldukça benzer özellikler taşımaktadır. 'İçsel' olana dönüş, terapi ve kişisel gelişim kültürleri ile yakınlaşmaları ve sinema, TV ve tiyatronun temel ayrımlarını yok sayarak oyunculuğu genel bir işlevle tanımlama şekilleri oldukça benzerdir. Diğer yandan Eric Morris'in 'oyuncu kimliği'ne bakış açısında, çalışmaya yaklaşımında ve performans konusunda dayandığı ilkelere önemli farklılıklar vardır.

Eric Morris 1931 yılında Amerika'da doğmuş olan ve 2020 itibarıyla halen araştırmalarını sürdüren, Stanislavski'den Strasberg'e uzanan oyunculuk ekolünün devamı olarak görülebilecek bir isimdir. 1960'larda başladığı araştırmalarında ilk olarak 1977'de yayımlanan ve Türkçe'ye **Rol Yapmayın Lütfen (No Acting Please)** olarak

çevrilen çalışması ile tanınmıştır. Bu çalışmasını *Dramalogue* dergisine yazdığı makalelerden oluşan ve 1981’de yayımlanan **Olma ve Yapma (Being&Doing)**, 1985’te yayımlanan **Fütursuz Oyunculuk (Irreverent Acting)** takip etmiştir. Yine 1985’te *Oyunculuk Sanatı (The Craft of Acting)* başlığı ile 90 dakika süren beş videodan oluşan bir görüntülü uygulama yayınlar. 1987’de **Nihai Bilinçlilik (Ultimate Consciousness)**, 1998’de **Oyunculuk, İmgelem ve Bilinçaltı (Acting, Imaging and Unconscious)**, 2007’de anılarını yazdığı **Profesyonel Bir Deneyimleyicinin Günlüğü (The Diary of a Professional Experienter)**, 2011’de bir egzersizler kitabı olarak **Oyuncuyu Özgürleştirmek (Freeing the Actor)**, 2014’te Hollywood oyuncularını ile olan anılarını içeren **Hollywood Hikayelerim (My Hollywood Stories)** yayımlanır. Son çalışması oyuncu ile çalıştığı yöntemle paralel ilerleyen bir kişisel gelişim kitabı olan **A Second Chance at Life: Repair the Damage You Experienced in Your Life to Achieve Health, Happiness and Success** 2018 yılında yayımlanmıştır.

Morris genel olarak ‘olma’ kavramı etrafına inşa ettiği bir oyunculuk yönteminin arayışındadır. Tüm çalışmalarında bir bilinç seviyesi olarak ‘olma’ haline ulaşmaya giden bir yolun araçlarını bulmak üzerine egzersizler geliştirmiştir. ‘Olma’ onun düşüncesinde en genel olarak şöyle tanımlanabilir: Sahne üzerinde bir anın en gerçek, en dolu, en bütün durumuna ulaşması. Bir anlamda ‘olma’ rol yapmanın yani oynamanın ortadan kalkmasını ve gerçek bir yaşam durumunun rol bütünlüğü içerisinde açığa çıkmasını hedefleyen bir yöntemdir. Seyircide izlediği şeyin ‘şimdi ve burada’ gerçekleşiyor olduğu hissini yaratmayı hedefler. Diğer yandan Morris tüm çalışmalarında metin merkezli bir sonucu hedef aldığı için temelde amaç metnin verili durumlarında yer alan öykünün ‘o zaman ve orada’sının sanki ‘şimdi burada’ yaşantılanıyormuş gibi bir hiper-gerçekliğin yaratılmasını sağlamaktır. Bu durum oyuncunun ‘olma’ haline ulaşması ile mümkün olacaktır.

‘Olma’ hali, hedefi çok belirgin olmasına rağmen Morris’in araştırmalarında oldukça katmanlı bir çalışma ile ulaşılabilir bir seviyedir. Önce bir role hazırlanmaya hazır olmak için ön çalışmalar yapılmalıdır. Morris oyuncunun kendini sahne üstünde olduğu kadar yaşamda da keşfetmesi gerektiğini söyler. Yani çalışma önce kişinin

kendini açığa vurmasına engel olan ketlerden kurtulması ve başka biri ile dolaysız iletişime açık hale gelmesi için yürütülen bir aşama ile başlar. Morris bu süreçte teknik ile kişisel gerçek arasındaki boşluğun kapatılması adını verir. Diğer yöntemlerdeki en büyük eksiklik oyuncunun kişisel gerçeği ile oyunculuk tekniği arasındaki boşluktan kaynaklanmaktadır (Morris ve Hotchkis, 1998a: 17-18). Morris'e göre oyuncu ancak bu boşluk kapatıldığında role hazırlanmaya hazır hale gelebilir. Ve kendi ile iletişimi başladığında, rolü 'olma'sına engel olan 'toplumsal zorunluluk' düzeyinin engel ve dayatmalarından kurtulabilir. Böylece de oyuncu fütursuzca role yaklaşabilir yani beklenmedik ve heyecan verici bir düzende 'şimdi ve burada' 'olma' haline ulaşarak rolü yaşayabilir. 'Olma' hali, 'rol'e dönük araştırma başladığında yapılan 'işçilik' çalışmaları ile devam eder.

Morris'in yönteminde, modern dönemin ustalaşma arayışlarını andıran bir 'yaşam boyu' çalışma düşüncesi, yani bir çeşit kendini oyuncu olmak için adama, bir çilecilik mantığı vardır. Oyuncu kimliği için en belirleyici özelliklerden biri 24 saat oyuncu olarak yaşamak gerektiği ile ilgili ifadesidir. Bir çalışma alanı olarak değil bir yaşam şekli olarak 'oyuncu' olmaktan söz eder. Morris'e göre oyuncu her zaman denemeli, araştırmalı ve bunları kataloglamalıdır (Morris, 2012: 213). Yani belleğinde sonradan kullanabileceği oyunculuk malzemelerinin bir arşivi olmalıdır. Bu nedenlerle de Morris 'sanatçı' kavramına sabitlenen "teatral ölümsüzlük rüyası"nın, 'star' oyuncu kimliğinde görülen hızlı formüllere ve başarıya endeksli çalışma biçiminin ya da 'işsel' görünmez yeteneğin ani dışa vurumu gibi döneminde de var olan görüşlerin karşısına daha zanaate dönük bir bakışla çıkar. Ve 'işçilik' kavramını ortaya atar. İşçilik üç basamaktan oluşmaktadır: Zorunluluk, Seçim ve Seçim Yaklaşımı.

Morris bu üç basamağı şöyle örneklendirir: "O sahnede ne hissetmek ya da yaşamak istiyorum?" (zorunluluk), "Ne beni o şekilde hissettirir ya da o şekilde ilişki kurmamı sağlar?" (seçim), "Bunu kendim için nasıl gerçek kılarım?" (seçim yaklaşımı) (Morris, 2012: 171). Morris bir çeşit yol haritası çıkarmıştır. İşçilik çalışmaları ile oyuncu, zorunlulukların belirlenmesinden seçime uzanacak oradan da doğru seçim yaklaşımı ile role yönelecektir. Morris bu işçilik sürecinde oyuncunun 'rol'ü

hissetmesine, yaşamasına dönük bir tekniği araştırmıştır. Bu bakışla oyuncuya sürekli bir ‘ruhunu’ besleme sorumluluğu yükler. Oyuncu sürekli bilinçli bir şekilde kendini eğitmelidir. Daha fazla okumalı, dikkatle ve derinden dinlemeli, insanları, hayvanları, doğayı izlemeli, her şeyi sorgulamalı, araştırmalı, duygularını harekete geçirmelidir. Farklı kültürleri ve ülkeleri tanımalı, dünyanın diğer yerlerinden neler olduğunu takip etmeli, gazete okumalı, haberleri, belgeselleri izlemeli, gezmeli, iyi öğretmenlerle çalışmalı ve tartışmalıdır. İşinde uzman olanları takip etmeli ve her yolla ruhunu beslemelidir (Morris, 2000: 37).

'Ruh' kavramı Morris'te önemli bir yer tutar. Oyuncunun tüm işçilik çalışmaları en temelde bu ruhun beslenmesi ve onu engelleyen, baskılayan şeylerden kurtulması ve özgürleştirilmesi amacı güder. Beden bu ruhun dışavurum kanalıdır. Bu nedenle harekete dayanan çalışmalardan ve bedenden yola çıkmaz. İçte yer alanın bedende görünürlüğü, dışavuruluşu ile ilgilenir. Bahsi geçen ‘ruh’ çağın benlik düşüncesine denk gelmektedir. Morris'te ruhun beslenmesi kendi olmaya teşvik olarak görülebilir. Bu nedenle çalışmaları doğrudan tiyatro disiplini içerisinde teknik bir oyunculuk çalışması değil, oyunculuk yaparken de sonuç verecek bir kendi olma araştırmasıdır.

Morris'te bu açığa vurulması gereken 'kendilik' aynı zamanda bir yatırım alanıdır. Morris bu nedenle daha önce örneklendiği gibi oyuncunun malzemesini zenginleştirmesine dayanan pek çok öneri yapar. Bunlar oyuncunun role yaklaşımını etkilediği kadar kendini geliştirmesini de sağlayacaktır. Kendini geliştirerek özgürleşme ile oynama arasında doğrudan bir ilişki kurulmuştur.

Bu amaçlarla Morris'in psikoterapi benzeri bir 'kendi'ni arıtma mantığı izlediği görülür. Nitekim bazı çalışmalarına 'tedavi alıştırma' adını vermiştir. Kendini ifade etmekte zorluk çeken kişiye özgürlük alanları yaratmaya çalışır. Ona göre “Bacakları olmayan birine nasıl koşmayı öğretemezseniz, kendi içiyle bağlantı kuramayan birine de oyunculuğu öğretemezsiniz” (Morris ve Hotchkis, 1998a: 18-19). **Being&Doing** adlı kitabında yer alan Arınma Grubu ve İncinebilirlik Grubu olarak adlandırılan çalışmaları konuya örnek olarak verilebilir. *Evet, Evet!* isimli çalışması EVET sözcüğünün yinelenerek, abartılarak, coşkuyla ve fiziksel hareketlerle desteklenerek tekrarlanmasına

dayanır. *Boşaltım (Dump)* isimli çalışmada ise *Evet, Evet!* çalışmasındaki yapı daha fazla ifade çeşitliliği katılarak genişletilir. Bu çalışmada bastırılmışlıklar, ihtiyaçlar, tatminsizlikler, kızgınlıklar serbestçe ifade edilmelidir. İncinebilirlik Grubundaki örneklerden *Bana Hiç!* isimli çalışması dikkat çekicidir. Oyuncu o an orada olmayan biri ile diyalog kurar. İhtiyaç duyduğu şeyler için o kişiyi suçlar. ‘Beni hiç sevmedin! Bana hiç destek olmadın!’ şeklinde örneklediği ifadeler oyuncunun kişisel gerçeklikleri ile bağlantılı olarak çeşitlendirilir (Morris, 1998b: 6-7).

Çalışmalarının temeli bu örneklerde görülenlere benzer şekilde öncelikle kişisel gerçeğin rahatça, engellerden, toplumsal dayatmalardan kurtularak ifade edilmesine dayanır. Bu anlamda oyuncunun özeli sürekli bir teşhir halindedir. Bu konu ile ilgili ilginç bir anısını aktarır: Oyuncu Stüdyosu'nda uzun süre Morris'in etkisinden habersiz olan Strasberg, olağan ziyaretlerinden birinde Morris'in 'Seçim Yaklaşımı'yla (Choise Approach) ilgili bir örnek veren öğrenciye, "git bunu terapistine anlat" diye karşılık vermiştir (Morris: 2007: 304). Oysa Morris'e göre kişisel gerçek ile teknik arasındaki bağ ancak bu kişisel dışavurumlar sonrasında ulaşılabilecek özgürlükle kurulabilir.

Morris'in yöntemi sahne üstüne biçtiği zor bir 'kendilik' görevi yani bir 'olma' arayışı ile aslında performansı oldukça riskli bir noktaya konumlandırmaktadır. Bu risk ‘olma’ya ulaşamama durumunda performansın akıbetinin belirsizliğinde yatmaktadır. Bu nedenle de 'oyuncu' Morris'te tüm hayatını oyuncu olmaya adanmalıdır. Bireyselliğin sürebilmesi ve her bireyin hem yaşamda hem sahnede ‘eşsiz’ katkısını ortaya koyabilmesi cesaretle alınacak riske bağlıdır (Morris ve Hotchkis, 1998a: 41). Bu nedenle de her oyuncu –anılarını yazdığı kitaba verdiği isimde olduğu gibi- 'profesyonel bir deneyimleyici' olmalıdır (Rand ve Scorcia, 2007: 85). Sahne öncesi hazırlık çalışmaları performansın riskini azaltma amacı güder ve çok önemli görülür. Morris'e göre "Oyunculuk, yüzde doksan beş hazırlıktır. Oynamaya hazırsanız, oynayabilirsiniz demektir" (Morris ve Hotchkis, 1998a: 173). Fütursuzluğa dayanan yoğun bir çalışma ile hazırlanılmalıdır. Ama prova fütursuzluğu akla gelen her şeyin denenmesi değildir. Fütursuzluk "kuralları ve yapısı olan disiplinli ve özgül bir çalışma sürecinin bir

parçasıdır" (Morris, 2012: 56). Oyuncuların çalışmalara genellikle toplumsal tabularla sakatlanmış olarak geldiklerini söyler (Morris ve Hotchkis, 1998a: 27). Bu marazlar, sahne üzerinde oyuncunun özel ve kendine özgü duygu ve itkilerini bastırmasına, genel ve kalıp tavırlarla, duygularla hareket etmesine neden olmaktadır. Bu disiplinli hazırlık sayesinde sahnede oyuncu daha 'disiplinsiz' daha tahmin edilemez olabilecektir. Disiplin ile hazırlanılmış bir 'disiplinsizliğin' yakalanabilmesi için çalışır.

Morris'e göre 'yetenek' farklı etkilere açık olma ve bu etkilerin yarattığı hisleri bütün doluluğuyla ifade edebilme, dışa vurabilme becerisidir (Morris ve Hotchkis, 1998a: 28). Bu yeteneğin açığa çıkarılabilmesi için oyuncu korkularıyla, hayal kırıklıklarıyla, bastırılmışlıklarıyla, doyurulmamışlıklarıyla yani kişiselliğini açığa çıkarmasına engel olan her şeyle yüzleşmelidir.

Bu yığının altından açığa çıkarılan yetenekle sahnede anbean dürtüsel bir akışla var olduğunda 'olma' haline ulaşılmış olacaktır. Morris'in oyuncu için saptadığı temel hedef olarak 'olma' düşüncesi, psikolojik gerçekçiliğin temsil ilkesi ile kurduğu ilişkiye, özellikle 1980 sonrasının tartışmalı kavramlarından olan mevcudiyet ilkesini keskin bir biçimde sokmaktadır. Oyuncunun çok yönlü tartışmalı konumunda performatif bir 'şimdi ve burada'nın, öykünün 'o zaman ve orada'sı ile yan yana gelişti oldukça enteresan bir tartışma zemini yaratmaktadır. Morris bilincin 11.düzeyi dediği ve oynama hali ile kurulan tek bir temasla performansın gerçekleşmesi gerektiğini söyler (Morris, 1998b: 16). Temsil edilecek bir 'o zaman, orada' olarak metin karşısında bir fütursuzluğu savunur. Bir felsefe olarak kabul edilen fütursuzluk "(...) metne kavramsal olarak hizmet etmek yerine, gerçek duygu ve dürtülerinize itibar etmek anlamına gelir" (Morris, 2012: 43). Oyuncu dürtüleri ile metin arasında kalan boşluğu prova sürecinde bulduğu çalışmalar ile kapatmalı ve sahnede anbean 'şimdi ve burada' olmayı sürdürmelidir (2012: 44).

Nitekim Morris, 1970'lerde başladığı yöntemleştirme çalışmalarını günümüzde hala oyunculuk ile kişisel gelişim çalışmaları arasında bir noktada sürdürmektedir. Oyuncu koçluğu ile yaşam koçluğu arasında duran yeni nesil kitapları yayınlanmaktadır. Sadece oyunculuğa değil insanların yaşamlarına da etki eden

alışmalar yaptığını söylemiştir (Morris, 2007: 260). Morris'e göre 'kendi' olamayan bir kişi için, toplumsal, tiyatral ve duygusal zorunluluklar vardır ve daha başta bunlar 'oyunculuk' yapmaya en büyük engeldir. Dolayısıyla sorun öncelikle bir 'oyunculuk' sorunu değil 'yaşama' sorunudur (Morris ve Hotchkis, 1998a: 36). Richard Jenkins'in Giddens'den alıntılادیęı 'yaşam siyaseti' tam da Morris'in yönteminde hayat bulmuştur. Kapitalist demokrasilerde çöken sınıf siyaseti ve politik olanın yerini terapi ya da danışmanlık tipi yaşam düzenleyiciler almıştır (Akt. Jenkins, 2016: 29). Morris oyunculuğu da bir çeşit 'yaşam düzenleyici' gibi kullanır. Onun çalışmalarına bütünlüklü bir şekilde bakıldığında oyuncu kimliğini belirleyen temel öğenin yaşamda kendini bulmakla sahnede 'olmak' arasındaki sınırı kaldırmak yani liberal bir 'kendilik' anlayışı olduğu görülür. Bu durum Amerikan bireyciliğinin ve dahası 'kendilik' anlayışının oyuncu ve oyunculuktaki belirgin yansımasıdır. Onun çalışmalarında “hissettiğinden fazlasını ya da azını yapma” (Morris ve Hotchkis, 1998a: 21) şeklinde telkinlere ve toplumsal yaşamda mahremi sürekli 'sır' olarak algılanmasına bir tepki göze çarpar (1998a: 29). Kişisel Envanter II isimli çalışmasında Morris oyuncuya şöyle seslenmektedir: "Hiç kimsenin hiçbir yerde sizin duygularınızı inkar etmeye hakkı yoktur. Olduğunuz her şeyin toplamı olmaya hakkınız vardır” (1998a: 39-40).

Morris'in 'bilinçaltına', çocukluk dönemine yaptığı vurgularla sosyal yaşamda koşullanan davranışlara karşı savaş açtığı görülür (Morris, 2000: 40). Çalışmalarda bu engeller üzerine yapılan dışavurumlar bilinçaltının harekete geçirilmesi için değil tam tersine bilinçaltında bulunan ket yaratan unsurların bilince olan baskısını engellemek içindir. Bu engellerin atılması sonrası artık 'rol'le ilişki kurmaya ve onun durumunu 'olma'ya hazır bir beden ve zihin yaratıldığı düşünülmektedir. Bundan sonra hedef artık 'rol'le birleşmeyi getirecek yeni süreci çalışmaktır. Tam da bu nokta mevcudiyet ilişkisinde Morris'in oyuncusunun konumunu ortaya koyar. Onun oyuncusu sahnede kendiliğin hem tam bir dışa vurumu hem de inkarı üzerine kuruludur. Kendi görüngüsel bedeninde karakterin durumu ve duygularını harekete geçirdiği anda aslında bir 'kendi' kalmayacaktır. Modern oyunculuk yöntemlerinin pek çoğu bu anlamda rolü 'temsil' ile yokolmayı değil aslında karakterin ardında görünmez olmayı kastetmektedirler. Prova sürecinde iņřa edilmiş yapı tamamen gösterim esnasında görüngüsel bedene dikkat

çekmemek içindir. Ama Morris'de görüngüsel beden karakterin arkasına geçmeyecek 'rol'ü kendisinde kuracaktır. Bu kurma ile aslında 'ne' kendi olan 'ne' rol olan bir aradalıkta kalacaktır.

Performatif ilkeleri hazırlığa hazırlık ve role hazırlık olarak kurguladığı aşamalarda kullanan Morris sahne üstünün performatif ilkedden kurtulabilmesi için fikirler yürütmektedir. Ama onun performatif ilkesi de oyuncunun bu 'olma' arayışındaki konumundan kaynaklanmaktadır. Sahne üstünde oyuncu temsilin seyirci ile olan iletişimi noktasında paylaşımcı yandan uzak bir şekilde kendi içine kapalı bir 'olma' fikrinin performatif arayışındadır. Tam da bu noktada Morris'in oyuncusu postmodern yokolan oyuncu ile ironik bir yakınlaşmaya girer. O 'olma' hali ile hem 'oyuncu' olarak kendini reddetmekte hem de ' oynamayı' iptal etmektedir. Oyuncunun yorumuna olanak tanıyacak karakter ile oynayan kişi arasında bir açıklık, bir boşluk (gap) düşüncesini Morris tamamen dışlamaktadır (Morris, 2000: 152).

Bir anlamda bu boşluk tamamen kapatıldığında gerçeğin tartışılması ya da sorgulanmasından da vazgeçilmektedir. Oyuncu rolünün ya da sahnenin gerekliliklerini, sorumluluklarını doğru tespit etmeli ve onları yaşama geçirecek teknikleri uygulamalı ve gerçeğe erişme bilincinden uzaklaşmamalıdır. Morris'in sanatın en yüksek biçimi olarak gördüğü 'gerçek', oyuncunun fikri ile müdahale etmemesi gereken, içinde erimesi gerektiği bir zemindir (Morris, 2012: 49, 52).

Çağın kendin-yap kültürünün izleri Morris'in çalışmalarında oldukça belirgindir. 'Benlik hazırlıkları', 'daha iyi bir başka benliğe geçmek' şeklinde farklı ifadelerinde yer alan çaba bir parçalı benlik algısıdır (Morris ve Hotchkis, 1998a: 135-136).

Eric Morris'in 'kendin-yap' kültürünün 'star' kimliğinde ifade edilen oyuncunun kariyerist özelliklerinden farkı ise formüller yerine daha fazla 'kişiye özel', deneyimlemeye ve araştırmaya yönelik çalışmalara odaklanmasındadır. Bu yaklaşımı önceki oyunculuk araştırmalarından çok daha fazla sayıda oyunculuk temrini icat etmesi sonucunu doğurmuştur. Çünkü bireylere yönelimde kapsayıcı değil özele inen yaklaşımı

kişisel engellerin her biri üzerine eğilme sonucunu doğurur. Örneğin her oyuncunun kendine göre kullanabileceği 'seçim yaklaşımları'nın sayısı günden güne artmaktadır. **Fütursuz Oyunculuk** adlı kitabında 22 olan 'seçim yaklaşımları' isimli çalışmalarının sayısı, **Nihai Bilinçle Oyunculuk** adlı kitabında 25'e çıkar. Morris, anılarını kaleme aldığı **Profesyonel Bir Deneyimleyicinin Günlüğü**'nde ise bu sayının 31'e çıktığını söylemiştir (Morris, 2007: 267).

Hayatta yürütülecek bir kendini keşif çalışmasının transvari bir 'olma' haline geçmede avantaj sağlayacağını söylemektedir. **Acting From The Ultimate Consciousness** adlı kitabında bu nihai bilinçlilik haline hayatında sadece altı defa ulaşabildiğini belirtir (Morris, 2000: 42).

Bu anlamda neredeyse zanaatkarca tarif ettiği sistemi de aslında onun da söylediği gibi kendini yok etmeye çalışan bir sistemdir. Sahnede yaşanan tekleşme ile aslında herhangi bir teknik kalmamış olacak ve doğal bir akışla oyuncu artık 'olacaktır'. Bir çalışma biçiminden bir yaşama biçimine geçişi hedeflemektedir. “OLMA, yaşamınızla yapmak istediğinizi yapabilme, istediğinizi ve kim olduğunuzu yaşayabilme, işinizi kişisel tatmininiz için sürdürebilme, yaratıcı süreçlerin semeresini görebilme lüksünü tatmadır” (Morris ve Hotchkis, 1998a: 173).

Morris düşüncesinin kendisini sürekli sınıadığı alan tam da bu noktada çetrefilleşmektedir. Goffmann ve Debord üzerinden daha önce bahsi geçen toplumsal yaşamda kendilik sunumları ve toplumun kendisinin bir gösteriye dönüşmüş olması düşünceleri özellikle 1980 sonrası dönemde Baudrillard'ın simülasyon dünyası ile ilginç bir yön kazanmıştır. Yani zaten kamusal alanda var olduğu görülen bir 'rol' oyunu varken, diğer yandan toplumsal yaşam bir çeşit gösteri, bir hipergerçeklik halini almış ve her şey gerçeğin bir sahte ikizi konumunu gelmişken oyuncu nasıl olur da yaşamvari bir birleşme ile 'rol'ü 'olma'yı başarabilecektir? Bahsi geçen bir çeşit 'kendiliğini' başka durumlar, dönemler, konular içerisinde sürekli kılabilme düşüncesi olduğu için aslında 'olma'nın bir yandan da çağın bireycilik anlayışına sahip oyuncusunun sahnede 'vücut bulma hali' olduğu söylenebilir. Bir yandan oyunculuk araştırmalarında tiyatrunun genel olarak 'ne'liği üzerine hemen hiç söz etmediği ve bir 'gerçek' 'olma'nın arayışına çıktığı

için metodu üzerine yorum yapmak oldukça güçleşmektedir. Nitekim 1970'lerde şekillenmeye başlayan çalışmaları oldukça farklı toplumsal dönüşümleri ifade eden 1980'ler 90'lar ve 2000'ler boyunca hemen hemen aynı izleği sürdürmüştür. Çalışması her bir basamakta biraz daha detaylı temrinler üretmekte, farklı başlıklarla temas kurmakta ve kendini -bir şekilde- kanıtlamaya devam etmektedir.

Bu anlamda postmodern 'ben' odaklı karakterin 'özel anlatısını sürdürme' çabasına benzer bir süreç Morris'in çalışmalarında okunur. Çünkü Stanislavski'den, Meyerhold'a, Brecht'ten Grotowski'ye ve hatta Schechner'den Augusto Boal'a varan oyunculuk üzerine araştıran ve fikir yürüten hemen herkeste çalışmalarda keskin bir dönüşüm ya da yön değiştirme izlenir. Bu dönüşüm modernist bir eleştiri ve yıkım gücünden kaynaklanmaktadır. Morris'te ise 'biyografinin' marka çalışması benzeri bir izlekte kuruluşu her seferinde çalışmanın ileri taşındığı imajını sürdürmektedir. Bu eleştiri gibi görünen pasaj aslında onun 'oyuncu kimliği'ni konumlandığı noktanın daha net anlaşılması için gereklidir. Morris'in toplumsal süreçten bağımsız gibi görünen düşünceleri aslında tam da 'piyasa' tarafından güdülenen özelliklerle özdeşlik taşımaktadır. Özellikle insanın özsel bir yan taşımadığı ve sürekli bir 'oluş' halinde olduğu düşüncesi karşısında, 'olma'nın ifade ettiği sabit değişmez hal, 'icat' kimlikler başlığının toplumsal belirleyenlerinden dikkat çeken özelliklerle örtüşmektedir. Aslında sonsuz bir olanaklar alanında kendini aradığını düşünen ve bu arayışın da kendi içinde, kendinde çözülmesi üzerine çalışan birey tipi, kamusal olanın çöktüğü yeni bireyciliğin ana özelliğidir. Verili 'piyasa' seçenekleri arasında belki de en albenilişi olarak kendin-yap kültürü kişiyi kendi alanına hapsedmekte, onu artık 'oyunculuk yaparken neredeyse tiyatro ile bile ilişki kurmayacak şekilde 'kendi olma' noktasında koşullamaktadır. Bu anlamda herhangi bir toplumsal analiz içermeyen 'ketlerden kurtulma' düşüncesinin sonucu olarak tam da sadece kendiyle ilgilenerek ve 'olarak' tüm sorunların çözüleceği düşüncesini takip eder. Çağın yeni kendilik illüzyonu Morris'in oyuncusunda görünür olur. Bu illüzyon akla Jenkins'in görüşlerini getirmektedir: "Ruhsal kurtuluş ideolojileri, kişisel gelişim ideolojilerinden az olmayan bir şekilde, bireysel bilinç varlığının esaslarını ve manasını anlamayı ve tespit etmeyi amaçlar. İkisi de hayatın fırtınalarında tutunacak bir dal sunar; ikisinde de kendini kandırma ile kendini tanıma arasında ilişki

yakındır” (Jenkins, 2016: 30). Aslında bir anlamda Morris seçim yapmakta özgür olma düşüncesi ile Hood'un bahsettiği 'benlik yanılsaması'nı yaşamaktadır (Hood, 2014: 142).

Oyuncunun kendini açmada diğerleri ile ilişkisini önemser yani 'star' oyuncu kimliğinden daha fazla enbemble'a vurgu yapar (Morris, 2000: 90-117). Ensemble'ın oluşturacağı güven ve fütursuzluk 'olma' halinin zeminini oluşturacaktır. Ama burada bahsi geçen, oyuncu açısından koral bir çoklaşma, bir kendini ekibin birliği içinde kaybetme hali değil tam da ensemble vasıtasıyla kendiliği yaşama isteğidir. Yani Morris'te ensemble bir amaç, koral bir takım ruhundan çok bireysel 'olma' çabası için bir araç olarak görülür.

Kimi yanları ile 'inşa' edilen kimliklerin özelliklerini de gösteren Morris'in yaklaşımı sadece bireysellik odaklı olması ile değil, somut olarak her bir tekil bireye yönelme fikri ile de icat kimlikler başlığında yer almaktadır. Stanislavski ve ardılları modern düşüncenin 'amaç' odaklı çalışma yöntemi ile araçları spesifik hale getirmeye çalışmışlardır. Elbette ki oyunculuk gibi elle tutulur bir ürün sonucu olmayan bir alanda spesifiklikten kasıt bilimsel son kararlar ya da çıkarsamalar değildir. Ama çalışmaların 'imgelem', 'duyu belleği', 'duygu belleği' gibi belirli kavramlaştırmaları oldukça belirgin alanlara işaret ederler. Morris de bu süreçten yola çıkmış ama daha açık uçlu sonuçlara varmıştır. Tam da bu nedenle aslında metodu daha çok bir 'oyuncu koçluğu' olarak görülmelidir. Oyuncu koçluğu sadece her bir bireyle tek tek ilgilenilmesi anlamına gelmemektedir. Aynı zamanda bireyin oynayacağı rol, sahne, prova aşaması ve hatta günlük hayatını da kapsayan bir öneriler dizisi (günlük tutma, listeler yapma ve hatta rüyaları yönetmeye çalışma vb) ile yaşamın her anına öneriler sunulması yani bir çeşit yaşam koçluğu da demektir. Morris'in sonuçta vardığı nokta ise Stanislavski'den aşına olduğumuz 'bilinç aracılığıyla bilinçaltına ulaşma' düşüncesinin başka bir versiyonudur. Nihai Bilinçlilik olarak ifade ettiği durum (2000: 19), oynamanın tamamen sonlandırılması düşüncesine dayanır. Yani aslında tam da bu noktada onun oyuncusuna biçtiği nihai hedef bir çeşit trans benzeri bir tekleşme, oynamanın iptali ya da temsil esnasında kusursuz bir birleşmedir. Yani Stanislavski'de 'rol'e götüren bilinçaltı, Morris'te bir çeşit kendine getirme aracıdır. Morris'e göre kendini 'rol' için

araçsallaştırmamak gerekir, “kendi olmanın sahnede kullanımı” yaratılmalıdır (Morris ve Hotchkis, 1998a: 18). Yani Morris'in oyuncusu metnin bir hizmetkârı, öykünün bir aracısı, yorumlayıcısı değil, biricik 'olma' halinin bir çeşit kutsal insanıdır. Bir kişidişî tartışma zemini olarak tiyatro ve onun oyuncusu Morris'te işlevsizleşmiştir.

3.2.5. Augusto Boal ve Toplumsal Sorumluluğun Yeni Yüzü: 'Oyuncu Kimliği' Olmayan Oyuncu

“Yapmak, söylemenin en iyi yoludur.” (Boal, 2005: 52)

José Martí

Augusto Boal, oyuncu kimliğini tarihte en radikal şekilde ele alan araştırmacılardan biridir. Bu düşüncesine politik yaklaşımı yön verir. Yaşadığı Brezilya'da ve genel olarak Latin Amerika üzerinde 1960 sonrası başlayan emperyal baskı süreci Boal'in toplumu ve kimlikleri ezen-ezilen ilişkisi üzerinden okuması sonucunu doğurmuştur. Ezen-ezilen ilişkisini bedenlerde olduğu kadar 1989 sonrasında zihinlerde de aramaya başlamış ve Marvin Carlson'un da söylediği gibi hiçbir çağdaş teorisyenin araştırmadığı kadar performans sanatının politik etkilerini ve seyirci ile ilişkisini araştırmıştır (Akt. Carvalho, 2019: 86).

1970'lerden itibaren Ezilenlerin Tiyatrosu başlığıyla yöntemleştirdiği çalışmaları özellikle 1990'larda Arzu Gökkuşluğu fikri ile terapiyi de içerir bir hal almış ve 2000'lerin başında da Ezilenlerin Estetiği başlığı ile kapsamını tamamlamıştır. 1931'de Brezilya'da doğup 2009'da yine Brezilya'da hayatını kaybeden Augusto Boal, Ezilenlerin Tiyatrosu ile “tiyatro pratiğini toplumsal ve kişisel sorunları kavramak ve onlara çözüm üretmek için işlevci bir araca dönüştürerek, bu insani uğraşı korumak, geliştirmek ve yeniden şekillendirmek amacı güden” (2012: 15) bir sistem inşa etmiştir. Oyuncu kimliğinin de profesyonel ve özerk bir alana ait bir meslek ya da özel yetenekle bağlantılı bir icra sanatçısı olma ile bağını koparmış ve ‘herkes sanatçı olabilir’ fikrine paralel bir ‘herkes oyuncudur’ ve oynayabilir fikri ortaya atmıştır. Boal'de sanat seçilmiş birkaç kişiye ait değildir, bütün insanlarda içkindir (2011: 102). Bu nedenle

oyuncu kimliğini kurumsal bağlantılardan ve modern ‘sanatçı’ kapsamından uzakta tanımlar.

1950'lerin sonu 1960'ların başında Brezilya'da kültürel anlamda önemli bir değişim hareketi görülür. Öğrenci, sanatçı, entelektüellerin öncülüğünde gelişen bu hareketlenme politik tiyatrodan da bir hareketlilik yaratmıştır. Yoğun olarak hissedilen yeni global düzenin kültürel ve ekonomik etkilerine karşı bir toplumsal dinamik oluşmaktadır (Matsunaga, 2019: 23). Ama 1960'lar Latin Amerika'da dış güdümlü darbelerin yoğun olarak yaşandığı ve kültürel hegemonyanın hissedilmeye başladığı dönemlerdir.

1964'te Brezilya'da gerçekleşen darbeyi 1968'de daha ağır bir baskı süreci izler. 50'lerin sonunda oluşmuş olan kültürel dinamizm de böylece noktalanmış olur. Darbe sonrası sol grupların başlattığı özeleştirici zinciri tiyatronun ve tiyatrocuların da tartışma alanına girer. Tiyatronun 'ne'liği, toplumsal rolü, seyirci ile ilişkisi yeniden gözden geçirilmeye başlanır. Ezen ve ezilen ilişkisi egemen sınıfın analizi gibi konular bu dönemde sıkça tartışma konusu olur (Matsunaga, 2019: 27-30). Bu süreçte Latin Amerika'nın pek çok ülkesinde benzer bir askeri yönetim ve diktatörlük süreci yaşanmaktadır. Uruguay, Şili, Arjantin'i de etkileyen darbeler dönemi 1974'te doruk noktasına ulaşır (Estevam, 2019: 33).

Aynı dönemde yine darbelerden payını almış bir ülke olarak Küba, Che Guevara ve Fidel Castro'nun öncülüğünde bağımsızlığını kazanarak Güney Amerika toplumları için bir örnek oluşturmuştur. Ve dönemin anlayışını etkileyecek festival ve organizasyonlara ev sahipliği yapmaya başlar. 1966'da dünyanın 82 farklı ülkesinden gelen katılımcılar ile özgürlük savaşını odak alan bir organizasyon gerçekleştirilir. Tricontinental isimli etkinlikte Che Guevara'nın dilimize de çevrilen kitabında yer alan ünlü slogan dillendirilir: *“İki, üç, veya daha fazla Vietnam”*. Bu düşünce etrafında pek çok sanatçı ve düşünür döneme yön verecek bir hareketlilik başlatırlar. Boala da bu süreçte, 1968'de Küba'da Latin Amerika ülkelerinin katılımı ile gerçekleşen büyük bir Uluslararası Tiyatro Festivaline katılır (Estevam, 2019: 34-35). Festival şu sözlerin etrafında birleşilmesi ile noktalanır:

“Sanat, insan ve devrim sadece bir araya gelebilecek değil aynı zamanda bir araya gelmesi zorunlu olan üç değerdir. (...) **Tiyatro işçileri aynı anda hem insan, hem sanatçı hem de devrimcidirler.** (...) Her şeyin ötesinde ilkemiz tiyatroyu ülkenin ücra köşelerinde, tiyatro özelliği(niteliği) kazanıp kazanmadığına aldırmadan yaratmaktır. (...) **Tiyatro, bireyin toplum içinde taşıdığı tarihsel sorumluluğun inşa edilmesi için var olan diyalektik ve canlı bir iletişim formudur.**(...) Tiyatronun popülerleşmesi popülizm olarak algılanmamalıdır. Tiyatronun popülerliğinin sağlanması yeni bir toplumun yaratılması fikri ile bağlantılıdır” (Estevam, 2019: 35).

Boal'in tiyatro anlayışı bu dönemde önemli bir değişim geçirir. Aslında Boal, 1950'lerde New York'ta psikolojik gerçekçiliğin altın çağını yaşadığı bir dönemde tiyatro eğitimi almıştır. 2001 yılında yazdığı otobiyografisinde Stanislavski'nin onun için köşetaşı bir önemde olduğunu belirtir. 1950'lerde Amerika'da bir Sao Paulo gazetesi için gönüllü çalıştığı esnada yolu dönemin önemli isimleri ile kesişmiştir: Stella Adler, Harold Clurman ve Elia Kazan. Zaten gerçekçilik akımına ilgi duyan ve temelini Stanislavski'den alan bir kuramcı olarak bu isimlerle dönemdaş olması da onun yaklaşımını etkiler. Actor's Studio'da provaları izlemiştir. Ve oyuncuların yaşayan gerçek kişiler yaratmalarından, karakterleri hayata geçirmelerinden hayranlıkla söz etmiştir (Babbage, 2019: 15-16).

Boal'in Amerika'dan döndüğü dönemde Brazilian Theatre of Comedy (TBC)'nin elit bir eğlence anlayışı sahneleri doldurmaktadır. The Arena Theatre of São Paulo içten ve iletişim halinde gerçekçi oyunculuğa dayanan yapısı ile eski üslubun karşısına dikilir ve Brezilya tiyatrosunda değişimi başlatır. 1956'da Boal, Amerika'dan dönünce bu ekibe katılmıştır (Matsunaga, 2019: 23).

Boal 1960'larda politikleşen iklimde sanatın amacı/görevi tartışmaları sonrası Latin Amerika'da inşa edilen yeni tiyatroya uluslararası bir misyon biçer. Bu tiyatro devriminde amaç kültürel globalizasyona, taklitçiliğe ve Avrupalılar gibi 'iyi olmak' isteyenlere karşı durmaktır (Estevam, 2019: 34).

1960'ların ortasından itibaren Brezilya'da siyasal iklimdeki değişiklikler, sansür, baskı ve hapis süreçleri artınca Boal'in tiyatro arayışları ve yaklaşımında politik sonuçlar belirginleşir. Brechtien yabancılaştırma artar. Daha fazla seyirci ile temas

başlar. Ama kahramanın hikayesinde hala Stanislavski etkisi devam etmektedir. Dördüncü duvar kapalıdır, tüm kesintilere rağmen oyuncuda inanç sürekliliği ve duygu devam eder. Yabancılaştırılan durumun içerisinde etkinin kaynağı inanılacak bir kahramanın varlığıdır. Bu noktada Brecht ve Stanislavski yan yana kullanılmaktadır (Babbage, 2019: 19).

Boal, ekibi ile çıktığı bir Brezilya turunda agit-prop bir oyunla köylüler ve işçiler karşısında oyun oynarken, bunun orta-sınıftan gelen oyuncuların yaşamadıkları durumları oynamaları olduğunu fark eder. Oyunun devrimci yönü sadece teoridedir. Oyuncular deneyimlemedikleri davranış reçetelerini yazarak seyirciye sunmaktadırlar (Schutzman ve Cohen-Cruz, 1994: 2).

1974'te **Ezilenlerin Tiyatrosu** başlığıyla kitaplaşacak düşüncelerinin oluşma sürecinde şu fikirleri dile getirir: Halk özgürlüğü olmadan kültürel özgürlük mümkün değildir. Bu düşünce ile sanatsal üretim yapısını da tersyüz eder. Artık seyirci (insanlar) estetik fenomenin merkezinde yer almalıdır. Yapımcı da onlar olmalıdır. Gerçek 'halk sanatçıları', bir sanatsal üretimin nasıl yapıldığını bilmenin yanında, bunu nasıl iyi bir şekilde üretebileceklerini diğerlerine öğreten kişilerdir. Sonuçtan çok süreçle, yapım aşaması ile ilgilenilmesi önemlidir. Bu süreçte artık sanatçılardan özel olarak bahsetmemeye ve 'kültürel işçiler'den söz etmeye başlar (Estevam, 2019: 34).

Yani artık sahneden seyirciye akan bir bilgi, düşünce, duygu akışının yetersizliği ile yüzleşmiştir. Oyuncunun toplumsal sınıfının kopukluğu, seyirci ile keskin olarak ayrılığı tiyatronun politik içeriğine rağmen politik etkisizliği düşüncesini Boal'e getirir. Bu yeni düşünce onu yeni biçimsel denemelere iter. Ezilenlerin Tiyatrosu yapıları (gazete tiyatrosu, imge tiyatrosu, forum tiyatrosu) bu süreçte gelişmeye başlamıştır.

Augusto Boal, **Ezilenlerin Tiyatrosu (1974)** isimli kitabına tiyatronun zorunlu olarak politik olduğunu belirttiği önsöz ile başlar. Tiyatroyu politikadan bağımsız gibi göstermenin kendisinin politik bir tutum olduğunu belirtir (Boal, 2011: vii). Bu düşüncesi 1970 yılında yayımlanan Paulo Freire'nin **Ezilenlerin Pedagojisi** isimli

kitabında yer alan düşüncelerden yoğun izler taşımaktadır.

Paulo Freire ile Boal'in düşüncesi arasında pek çok paralellik görülür. Boal, Freire'nin kitabında yazılan pedagojiyi politik tiyatro alanına taşır (Vittoria, 2019: 60-61). Freire'nin düşüncesi şu cümleleri ile özetlenebilir:

“Ezilenler, aynı anda hem kendileridir hem de bilinçlerini içselleştirmiş oldukları ezenleridir. Çatışma, tamamen kendileri olmak ile bölünmüş olmak, içindeki ezeni püskürtmekle püskürtmemek, insani dayanışma ile yabancılaşıma, belirlenmiş kurala uymak ile seçme yapabilmek, **seyirci olmak ile oyuncu olmak**, eylemde bulunmak ile ezenlerin eylemi yoluyla eylemlilik yanılsamasına kapılmak, konuşmak ile yaratma ve yeniden yaratma ve dünyayı dönüştürme kudreti hadım edilmiş halde sessiz kalmak arasındaki seçimde yatar. Bu ezilenler için trajik bir ikilemdir ve eğitimlerinde hesaba katılmalıdır” (Freire, 2013: 31).

Yani Boal'de oyuncu olmak artık toplumsal yaşamda söz sahibi olmak anlamına gelir. Oynayan-seyirci (spect-actor) kavramı oyuncuyu konumlandığı yerin anlaşılmasını sağlar. Kimse durumlara seyirci kalmamalıdır. Bu anlamda tiyatrodaki oynayan-izleyen ayrımını ortadan kaldırmak için yöntemini geliştirir. İnsanların durumların aktif öznesi olması yolunda bir özgürlük alanına ihtiyaç duyduğunu söyler. Bu açıdan bakıldığında tiyatro ezilenlerin eğitimi için bir araç haline gelir. Koşulsuzca politik bir bakışla ele alınan tiyatro ve oyuncu, sanatın 'ne'liği tartışmasını da beraberinde getirir. Egemen düşüncenin hakimiyetinde/güdümünde kullanım biçimi ya da ürettiği biçimlerle değerlendirildiğinde sonuçsuz kalınacak bir mücadele alanı olarak genelde sanat, özelde tiyatro ve oyuncu yeniden tanımlanmalı ve bir silah olarak kullanılır hale getirilmelidir. Boal'in Ezilenlerin Tiyatrosu düşüncesi ve Forum Tiyatrosu'ndan, Arzu Gökkuşığı'na ve oradan da Yasama Tiyatrosu'na uzanan teoride ve pratikteki yolculuğu bu düşünce ile başlar.

İlk dönemlerinde topluca katılım ilkesi ile ortaya çıkmış ve halkın coşkun eğlenceleri ile şekillenmiş olan tiyatronun egemen aristokrat (soylu) düşünce tarafından halktan koparıldığı fikri Boal'in oyuncu kimliği yorumunun da temelini oluşturmuştur. Ona göre halkın dolaysızca katılımı ile oluşan bu tür, zamanla özerk bir kuruma dönüştürülmüş, oyuncu ve seyirci keskin biçimde ayrılarak yapılabilirlik, yetenek, içgüdü

vb kavramlarla halktan uzaklaştırılmıştır. Oynamanın herkese özgü doğası birilerinin kimliğine iliştilmiş bir özellikler bütününe dönüşmüştür. Boal bu düşüncenin tamamen karşısında yer almıştır. Herkesin, dahası, ironik bir dille oyuncuların bile tiyatro yapabileceğini söyleyerek, oynama eylemini tiyatro ve oyunculuk mesleğinden bağımsızlaştırmış ve toplumun zorunlu dönüşümünde sahneyi bir tartışma ve öneriler platformu olarak kullanarak herkesi, başkahraman ve söz sahibi olabilir düşüncesiyle oyuncu haline getirmiştir (Boal, 201: viii).

Tiyatroyu burjuva ya da soylu sınıfın özerk algısından kurtarma ve bir üretim aracına dönüştürme düşüncesi onun tüm anlayışında izlenebilir. Boal, Brecht'e benzer bir şekilde Aristoteles'ten başlattığı bu eleştirel dizgeyi takip eder. Ona göre Aristoteles 'güçlü bir poetik-politik sistem' inşa etmiştir. Ve bu sistem sadece tiyatroyu değil günümüz sinema, televizyon kuşağını bile etkilemiştir. Aristotelesçi poetika bir halkın bastırılması sistemidir (Boal, 2011: 3).

Forum Tiyatrosu, Boal'in oynayan-seyirci kavramını ortaya attığı Ezilenlerin Tiyatrosu fikrinin en önemli basamağıdır. Bu tür, gerçeklik üzerine bir etki ve gelecekteki eylemler üzerine bir prova olarak da görülür (Boal, 1998: 8). Sahnede katılımcılarla belirlenen çözümü zor bir toplumsal ya da politik durumun sergilenmesi sonrası katılımcılar oyuna dahil olarak kendi önerilerini sunarlar (Boal, 2011:132). Forum boyunca bir doğrunun arayışına düşülmez, yeterince alternatif üretilmeye çalışılır. Alternatiflerin varolduğu bilincinin yaratılması, insanları bilinçlendirme düşüncesinden önce gelir (Taussig ve Schechner, 1994: 28-29).

Oyuncu-seyircinin sahneye çıkışı, Boal'de, kilisede bir katılımcının rahibin yerini alması ve kalabalığa kendini övmesi gibi bir ihlal etme işi olarak görülür. Ama bu kez oyuncu-seyirci bu işi seyirci yerine değil, onların adına yapar. Oyuncunun klasik işlevi onların yerine oynamaktır. Ve seyirci bu ilişkide çoğunlukla pasif konumdadır. Ama Boal'in yaklaşımında seyirci içinde bu adına oynama durumundan memnun olmayan varsa gelip kendi özgün fikrini sergileyebilir (Boal, 1998: 59). Böylece aslında onun adına yapılan şeyden memnun değilse adına söz söyleme hakkını korumuş olur.

Boal'e göre “Tiyatro doğru yolu göstermenin yeri değildir, tiyatro sadece bütün muhtemel yolları deneyebilmenin araçlarını sunar” (Boal, 2011: 135). George İkishawa'nın burjuva tiyatrosunun tamamlanmış tiyatro olduğu görüşünde yola çıkarak ezilenlere ait prova tiyatrosunu inşa etmeye girişir. “Burjuvazi gösteriyi sunar. Öte yandan proletarya ve ezilen sınıflar kendi dünyalarının nasıl olacağını henüz bilmemektedirler; dolayısıyla onların tiyatrosu bitmiş bir gösteri değil prova olacaktır” (Boal, 2011: 136). Forum Tiyatrosu’nun katılıma açık yapısını ve akışını yönlendiren ‘joker’ isimli bir oyuncu vardır. Bu oyuncu kuralların tanıtılması, sürecin yönetilmesi amacını güder. İlk dönemlerde Boal’in ya da tecrübeli bir oyuncunun idaresine teslim edilen bu sorumluluk da ilerleyen zamanlarda farklı kişiler arasında devredilen bir konum haline gelmiştir (Schutzman, 1994: 149-150).

Boal’in ilk döneminde en önemli basamağını Forum Tiyatrosu’nun oluşturduğu yeni tiyatro pedagojisi aynı zamanda Görünmez Tiyatro, İmge Tiyatrosu, Gazete Tiyatrosu, Fotoroman Tiyatro, Baskının Kırılması, Mit Tiyatrosu, Duruşma Tiyatrosu ve Maskeler ve Ritüeller olarak adlandırılan pek çok katmana da sahiptir.

Boal, Brezilya’dan sürgün edildiği dönemde Avrupa’da yaşamaya başlamış, farklı bir toplumsal ve politik yapıda yaşayan insanlarla tanışınca pedagojisine de yeni bir basamak eklenmiştir. 1989’da Ezilenlerin Tiyatrosu Paris ekibi 'tiyatro ve psikoterapi' isimli bir seminer düzenler. Terapi yöntemleri eylem metodları ile tatbik edilmeye çalışılır. Amaç bireylerin zihinlerine yerleşmiş olan polislerin yani egemen söylemlerin ve düşüncelerin analizidir. Örneğin Fransız ihtilalindeki ayaklanmanın 200.yılı olmasından yola çıkarak bir eylem gerçekleştirilir. Fransa’nın 10 farklı şehrinden gelen gençler Bastille hapishanesinden buluşma yerine yürürler. Yürüyüşün sloganı: ‘İçimizde ve dışımızda hala var olan Bastilleri yıkmak’tır. Sokaklarda kısa forum sahneleri oynanmış ve gençler, göçmenler ve diğer yoksun bırakılmış vatandaşlar farklı yaşam koşullarının yarattığı sosyodramatik çatışmalar sahnelemişlerdir. Amaç sosyal bir eğitim olmak değil sessiz kalabalıkların sesi olabilmektir. Boal’in bu dönemde bireylerin psişik gerçeklikleri ile ilgilenmeye başladığı görülür. Psiko-tiyatro yapmaya başladığını dillendirir. Alanı artık tiyatro ve terapinin örtüştüğü bir yere gelmiştir. Boal,

Moreno'nun psikodrama yöntemi ile 1960'larda bir hasta olarak tanışır ama uzun süre bu yöneme olumsuz bakmıştır. Onun yöntemi Moreno'nunkinden farklıdır. Moreno 1974'te Forum Tiyatrosu hakkında yorum yapmıştır: Forum Tiyatrosu bir sosyodramadır, çünkü onu yönlendiren bireysel farklılıklar değil gruptur (Feldhendler, 1994: 88-90).

1989 sonrasında Boal'in Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmalarında var olan eğitsel ve toplumsal iki dala üçüncü bir dal daha eklenir: Terapötik. Arzu Gökkuşığı olarak ifade ettiği bu dönemdeki araştırmalar eski teknikleri yeni biçimlerde kullanmıştır (Boal, 2012: 16).

Bu çalışma biçiminde oyuncu-seyircinin yerini başkahraman-hasta (hasta-oyuncu) almıştır. Başkahraman-hasta sahneye çıkar, başından geçmiş bir olayı (aşk, nefret, saldırı, kaçış vb) sahneye getirir, gösterir. Böylece hem olayı hem de o olayda kendini göstermiş olur. Aynı zamanda 'şimdi' olan kendisi ile olayın yaşandığı 'o zaman'ın kendisi arasındaki mesafeyi de gören bir açı kazanılır. Yani Boal'in yöntemi klasik terapi yönteminden farklıdır. Terapide birey eylem halinde şimdi ve burada gözlemlenir. Yani birey ve onun yaşadıkları ona ait ve terapistçe gözlemlenen şeylerdir. Boal'in terapötik çalışması ise "Aslında toplumsal ama aynı zamanda da psikolojik güçlerin, bilinçli ve bilinçdışı güçlerin nesne-öznesi olmaktan bu nesne-öznenin öznesi olma yönünde hareket eden başkahraman -bu da hastanın işidir- dönüşüm mekanizmasına dayanır" (Boal, 2012: 27-32).

Boal bu noktada kişinin tekilliğine ya da biricikliğine vurgudan kaçınır. Bireye özgü hale getirme değil genelleme yolu ile kişinin gerçeğinden herkese ait bir alana doğru açılmayı önerir. Bu durumda klasik oynayan-seyirci ayrımından kaçınılmış olacak ve empatinin kapalı dünyasından sempatinin çoğul dünyasına açılmış olacaktır. Sym: birlikte demektir. Pathos'dan gelen kök ise coşku anlamına gelmektedir. Sempatı Boal'de empatinin karşıtı olarak tanımlanır (Boal, 2012: 47-50). Herkesin özne olduğu bir ortam düşünüm ve uygulama alanına ait bir özellik olarak ortaya atılır. Özdeşleşme, empati kurma gibi bir tarafın aktif diğer tarafın pasif konumda yer alması yani oyuncu-seyirci ayrımı bu yöntemde de reddedilir.

Ama yine de bu dönem bazı değişiklikler getirmiştir. İlk döneminde katharsis kavramına karşı olan katı tutumu, onun, uygun amaca hizmet etmesinin sağlanması ile değişir. Düzeni korumaya yarayan bir sağaltma işlevi olarak değil düzensizliğe teşvik eden bir katharsis devrim için yararlı bir özellik olarak görülür (Schutzman ve Cohen, 1994: 98). Yeni pedagojisinin vizyonunu 1991 yılında şu cümlelerle ifade eder: “Siyaset toplumun terapisi, terapi kişinin siyasetidir” (Feldhendler, 1994: 99). Bu terapi metodu Mady Schutzman tarafından Brechtien bir şamanizm olarak adlandırılır (1994: 137-151).

1990’ların sonunda Yasama Tiyatrosu formuna ulaşır (Legislative Tiyatro). Amaç Forum Tiyatrosu’ndaki gibi sadece sorunları tespit etmek ve çözüm üretmek değil aynı zamanda onların yinelenmemesini sağlayacak yasalar üretmektir (Costa, 2019: 45- 50). Oynayan-seyircinin sorunlarının çözümü bazen kendilerine, kendi kişisel arzularına bağlıdır bazen de yasaların köklerine dayanan nedenlerden kaynaklanır. İkinci durumda istenen değişikliği yapabilmek için yasanın dönüştürülmesi veya yeniden yazılması gerekecektir. Yasama Tiyatrosu bu amaçla yola çıkar. Nasıl yapılabilir sorusu dillendirilir. Bu noktada tiyatronun gücü sona erer (Boal, 1998: 8).

Boal bu biçimi 1993-1997 yılları arasında şehir meclisi üyeliği yaptığı Rio de Janeiro’da geliştirmiştir. **Yasama Tiyatrosu** adlı kitabında sosyal ve ekonomik bozuklukların ve suçların analizine de yer verir; güvenlik, çocuk kaçırma, şiddet, uyuşturucu ticareti vb. konular hakkında yasa önerileri geliştirilir (Boal, 1998: 19-26). Yasama Tiyatrosu, tiyatroyu tekrar yaşamın merkez unsuru haline getirmekle ilgilenir. Katharsis gibi pasif bir boşaltma sağaltma amacı yerine yaşamı değiştirilebilir görmeyi hedefleyen dinamik bir amaç güder. Devrimin provasının yapıldığı bir alan olarak tiyatro düşüncesi daha da öteye giderek devrim düşüncesinin yasalarının ortaya koyulduğu bir alana dönüşür (1998: 16).

Özellikle son döneminde artık **Ezilenlerin Estetiği** (2006) başlığı ile ifade ettiği ve tüm tiyatro pedagojisini içeren düşüncelerinde somut bir Aristotelesçi poetika karşılığı görülür. **Ezilenlerin Estetiği**’nde ifade edilen amaç ezilenlerin kendi sanatlarını bulmalarıdır. Ve bu arayışta eylem halinde iken kendilerini de keşfetme

olanağı bulurlar. Kendini keşif dünyayı keşiftir. TV, radyo, yabancı müzik vb gibi kaynaklardan gelen bilgiye alternatif kendi dünyalarının sanatsal metaforlarını yaratma olanağına kavuşurlar (Boal, 2006: 39).

Sanat duyuşsal araçlarla gerçeğin aranmasıdır. Boal sadece oyuncu olmanın değil, sanatçı tanımlamasının da bazı insanların özelliği olduğu fikrine karşı çıkar. Boal'e göre her insan 'özde' 'sanatçı'dır. Ama estetik kapasitelerini görmek için pratik fırsatı bulamazlar. Sanat biricik olan bireyin perspektifinden gerçeği yeniden keşfeder ve icat eder. Her bir yurttaşın içinde saklı olan 'güzel' algısı ve özgün dünya görüşü bazen estetik bir ürün (çıktı) olmasa da diğer insanları aydınlayabilecek tecrübeler yaratabilir (Boal, 2006: 5, 18, 39). Sanat bu inanca dayanan bir arayışla yani süreç odaklı ele alınır.

Günümüz piyasa koşullarından kaçabilmek ve sanatçı olabilmek, yani özgün ve yaratıcı olabilmek çok zordur. İllüzyondan uzak bir umudun peşinde olmayı kendini, ülkesini, dünyayı değiştirmesi gereken bir ezilenin temel sorumluluğu olarak görür. Globalizasyon tektipleştirici, niceliğe önem veren bir dünya yaratır. Bu Boal'in tanımladığı anlamıyla 'sanatçı'nın ölümü demektir (2006: 60).

Boal'e göre kültür, piyasanın keyfi tutumuna bağımlı hale gelmiştir ve bu durum sanatçıyı zanaatkara dönüştürmektedir. Birey ait olduğu sınıf ya da grup içinde görünmez olur. Globalleşmede hedef bireyin yalıtılması ve onu biricik yapan farklılıklarının yok edilmesi üzerine kuruludur. Oysa Boal'e göre kimlik bizim ve diğerlerinin 'kim'liği ve karşılıklı birbirini kabul eden ilişki üzerine kuruludur. Boal'e göre kimliksiz birey isimsizdir, bir sayıdan ibarettir. Yalıtılmış birey boş bir kap gibi, bir pasif alıcı gibi içi teknokrasi ve medya tarafından doldurulacak bir şey olarak görülür. Birey kitlenin içinde erir, öteki ile farklılığı önemsizleşir (1998: 204). Teknokrasi uzmanların yönetimi demektir. Ve Boal'in gözünde yine ezen-ezilen ilişkisini sürdüren bir yanı vardır. Söz hakkının ve özgün fikrin bilgiden, deneyim, uzmanlıktan bağımsızlığı (bağışıklığı) Boal'in oyuncu yaklaşımında önemli yer tutar. Bu açıdan bakıldığında toplumsal sorumluluk taşıyan oyuncu kimliğinin tarihsel miraslarında çağdaş kırılmalar yaşanır. Tecrübe, bilgi gibi öğeler Boal'da ikincil hale

gelir. Bunlar söz hakkı için bir ön koşul olmaktan çıkar. Çünkü yeni dünya bunları önemsizleştirmiştir.

Modern globalize dünyada insan TV önünde izole edilmiş halde ve yalnız bir şekilde yaşar. Gerçek arzuların karşılanmasını sağlayamayacak olan piyasa bunun yerine ikame arzular koyar. İnsanlar aynı şeyleri yemek, içmek, giymek arzuları ile donanırlar. Bu sanal yaratılmış arzular tatmin edilir (Boal, 1998: 29). Bu süreç 21.yüzyılda bireylerin bir örnek haline gelmesi riskini taşımaktadır (1998: 204).

Brecht'in düşüncelerinden yola çıkarak Boal şu sonuca varır: "Sanat bütün insanlarda içkindir, sadece bir kaç kişide değil; (...)" (2011: 102). Burjuva düşüncesinde ise her şey bir metadır. İnsan da meta olarak görüldüğü için insanın ürettiği her şey de meta olacaktır. "Burjuva sisteminde her şey fahişe haline getirilmiştir.(...) İnsan burjuvazinin en üstün fahişesidir" (2011: 103). Sanatçının görevi gerçek şeyleri göstermek, ama şeylerin nasıl olduğunu açığa çıkarmak olmalıdır (2011: 105).

"Sanat bilginin bir biçimidir. Bu nedenle sanatçı, gerçekliği anlaşılır kılarak yorumlamakla yükümlüdür. Ama kendisini gerçekliği yorumlamak yerine, onu yeniden üretmekle sınırlarsa, onu kavramakta veya kavranabilir kılmakta başarısız olacaktır. Ve gerçeklikle sanat özdeş hale gelmeye başladıkça sanat daha az yararlı hale gelecektir. Benzerlik ölçütü etkisizliğin ölçüsüdür" (Boal, 2011:168).

Boal sosyolojik durumun psikolojik bir sonuç yarattığını söyler. Egemen sınıflar içselleştirilen ve görünür olmayan bir baskı sistemi yaratmak isterler. Sorgulanmayan bu sisteme adapte edilen ezilen sınıflar için unsurlar normalleştirilir. Bu sanatı da kapsayan bir yaklaşımdır. Bunun kırılması, farkındalık yaratılması, değişebilirliğin ve farklı olanakların ortaya çıkarılması, karşılaştırma yapılmasının sağlanması için tiyatro bir araç olarak yeniden tanımlanır. Burada amaç baskı sisteminin soyut ve kavramsal olmadığı doğrudan bireyler tarafından üretilen eylemlerle sürdürülen şeyler olduğunun açığa vurulmasıdır. Özelden genele giden bir teknik uygulanır. Ama bu özel içerisinde neyin tipik olduğu analiz edilerek yinelenen eylemler yakalanmalıdır. Oyuncu seyirci ayrımı yıkılır, katılımcılar ve kahraman diline geçilir. Ama kahraman yetenek vs üzerinde tek bir kişiye ya da bir meslek alanına ilâştirilmiş

değildir. Değişebilir ve yoruma açık bir alandır. Kişiler durumlara öneri sunmakta ve önerilerini örneklendirirken oynamakta özgürdürler. Oynayan kişinin toplu katılım ilkesi çerçevesinde söz sahibi olma hakkı, fikir yürütme ve bunu örnekleme canlandırma hakkı olarak görüldüğü bir anlayıştır. Hayatın içerisinde durumlar değiştiğinde verilebilecek tepkilerin çeşitliliği ya da bedene nakşolmuş sınıfsal ya da mesleki kodların okunabilir ve değiştirilebilir oluşu gibi oyuncu analizi bilgileri toplumun tümünde ihtiyaç duyulan malzemeler olarak görülür. Sözen çok beden analizi ön plana geçer. Her birey toplum içerisinde kendi durumu ve diğer sınıfların durumunu okumaya uygun hale gelebilir ve gelebilmelidir. Yani herkes oynayabilir. Bu oynama eylemi durumların değişebilirliğine bir vurguyu da içerir. Durumlar oldukları halleriyle oynandıktan sonra bir de önerilerle yeniden canlandırılırlar. Burada kahramanın yerini alan kişi kendi analizini sahneye getirir. Yani kahramanın durumunda olsaydı ne yapardı sorusuna değil kahraman o olsaydı ne yapardı sorusuna cevap aranır. Bireysel bilinçten kolektif bilinç için öneriler toplanır ve oynanan eylemin, baskıcı yöntemleri ve egemen sınıfın ipliğini pazara çıkarması amaçlanır. Bu yolda herkesin önermesine izin verilir. Bu üretim sahne üzerinde bir devrimci amaç gütmeyen ama bir devrim provası olarak edinilen bilgiler, analizler hayatta uygulamaya geçirilmesi gereken bir devrim provası olarak algılanır yani sahne hayata dönük bir hazırlık, daimi bir devrim provası yeridir. Kathartik, yani çözüm üretilerek ya da duygusal boşalım sağlayarak, süreç sahnede tamamlanmaz. Günlük hayatın örnekleme alternatifleri üretilerek hazırlıklı olunması amaçlanır. Bu analizler sadece günlük hayat durumları için değil mitsel olarak aktarılan öykülerin de içselleştirilmiş olarak içerdiği baskı unsurları ya da egemen dile kadar uzanır (Boal, 2011:145-146).

Yani artık tiyatroyun dili ve ifade biçimleri profesyonel oyuncuların kişisel mülkü olarak görülmez (Boal, 1998: 15). Boal sisteminde var olan ve yöntemin yürütücülüğünü yapan diğer ‘işçi’ oyuncuların toplumsal rolü, sahne için özendirici olmaya doğru gelişir (Estevam, 2019: 39).

Oyuncu artık bir hayali karakterin temsilcisi ya da profesyonel bir sanat icracısı olmadığı için ‘rol’de farklı biçimde kurulur. Shakespeare döneminde başlamış olan

‘rol’ün karaktere dönüşme sürecinde artık karakter dramatik eylemin nesnesi olmaktan çıkmış ve öznesi olmuştur (Boal, 2011: 62). Daha sonra ortaya çıkan gerçekçilik de psikoloji ile insanları anlamaya çalışırken insanı Boal’in tabiri ile ‘psikocebirsel denklemlere’ indirgemıştır (2011: 76). Oysa Boal ‘karakteri’ tekrar dramatik eylemin nesnesi haline getirir. Böylece oyuncu-seyirci onun aracılığıyla kendini, toplumu, politik baskıları görebilecek hatta toplumsal yasaları düzenleyebilecektir.

Tiyatro, seyirci-oyuncunun potansiyel olarak içinde var olan yapabilme edimlerinin açığa çıkabildiği yerler olmalıdır. “Actual”-”act-ualised” olarak dilimize çevrilmesi zor ifade ile hayat bulan bir gerçeklik-yaratma ilişkisi oyuncunun ediminde önemli yer tutar. Potansiyel olarak var olan şeyler bu sayede gerçekliğe dönüşür, hayat bulur, gerçekleşir. Bu, insanın kendini keşfi, bulması, fark etmesi olarak da okunur (Boal, 1998: 54).

Boal tekniğin, işleyişin kamufle edildiği tiyatral biçimlere karşı çıkar. Forum Tiyatrosu’nda kullanılan Joker sistemi ile açıklayıcı ve seyirciye yakın, kurguyu açık eden bir oyuncu mantığı geliştirmiştir. Anlatılan hikaye olayın fabl yönünü tutarken, joker ders yönünü taşımaktadır. Fabl her üslubun ve unsurun kullanılabilmesini sağlar. Boal’de sahnelemede ve oynanışta üslup birliği bir tip yoksullaşma olarak görülür. Üsluplaştırmada araçlar, tür için idealleştirilirler sonra kullanım zorunlulukları varmış gibi hareket edilir. Oysa bu araç olarak sanatta gereksiz bir tutuculuktur. Oyunlar kapalı estetik bir düzlemden ziyade tartışma alanları, ya da bir olayın yargılandığı mahkeme gibi düşünülür. Oyuncu da doğal olarak avukat, savcı, yargıç gibi kılıklerle olayın belirli bölümlerinin yorumlayıcı, yargılayıcı, karar vericileridirler. Her oyuncu her rolü oynar. Bilinçli olarak bir oyuncunun aynı rolü tekrar etmemesi sağlanır. Joker özgürlük alanı ile kurguyu sürdüren kişi olarak hayal gücünün sihirli kapılarını elinde tutabilme özelliğine sahiptir. Cinsiyetlerin dramatik eylemi belirlediği yerler hariç rollerde cinsiyet farklılığı gözetilmez (Boal, 2011: 172-173, 177-180).

Boal tüm bu süreçlerde oyuncu-seyirci ilişkisinin karşılıklı akılla ve duyarlılıkla bağlantılı olması gerektiğine inanır. Empatiye dayalı soyut bir duygusal bağa inanmaz (Boal, 2011: 71). Bu nedenle de bilinçli olarak empatinin değil

sempatinin yani birliktelik duygusunun yaratılması, hayatın olağan akışının provokasyonu ve kesintiye uğratılması oyunculuğun gereklerindendir.

Boal'in toplumsal sorumluluğunun yeni yüzünü taşıyan oyuncusu akıl merkezli bir süreç yürütüyor gibi görünse de aslında bedenle öğrenme denilen bir pratiği izlemektedir. Pasif izleyenin aktif bir oynayana dönüştürülmesi ve bunun zihinlere yerleşmiş ve bedenlere nakşolmuş ezen-ezilen ilişkilerinin analizi yolu ile yapılması çalışmaları önemli ölçüde beden odaklı hale getirmektedir.

Yani Boal'de tiyatronun en önemli bileşeni insan bedenidir. Hayatın her yerinde mekanikleşme vardır. Oyuncu da bu mekanikleşmeye maruz kalmıştır. İlk iş onun bu mekanik yanı bedeninde analiz etmesi ve denetimi kendi eline almasıdır. Döneminde her zaman kendini oynayan, 'star' oldukları için starlıkları parlatılan oyuncuların söz eder. Üzerlerine yapışmış üslup ve klişelerle oynarlar. Boal yönteminde bu tip üslup ve klişeler atılmaz, analizle yakalanıp, gösterilir. Oysa Stanislavskiye üslupta oyuncunun kişilik özellikleri sıfırlanır ve karakterin içinde hayat bulabileceği bir kap halini alır (Boal, 2010: 15, 60-61, 63). Boal de farklı bir bakışla bedenin nötr halini önemser: nötr beden farklı baskı durumlarındaki ya da farklı kimliklere açılan bir kapı olarak görülür. Bütün toplumsal maskelere eşit bir uzaklık demektir (Auslander, 1994: 131).

Bunun yaratılabilmesi için bedeni tanımak ve anlatımsal kılmak üzerine düşünülür.

“Her bir kişinin vücudunun, vücudunun olanaklarının ve yaptığı işin türüne bağlı olarak maruz kaldığı deformasyonların farkında olmasını sağlamak amacıyla çok sayıda araştırma tasarlanmıştır. Yani çalışmanın, vücuda empoze ettiği 'kassal yabancılaşmayı' herkesin hissetmesi gerekir. (...) Bir kimsenin yerine getirmesi gereken rollerin bileşimi o kişiye bir davranış 'maskesi' dayatır. Aynı rolü yerine getirenlerin sonunda birbirlerine benzemesinin nedeni budur: sanatçılar, askerler, papazlar, öğretmenler, işçiler, köylüler, toprak ağaları, yıkılmış soylular vs” (Boal, 2011: 117-118).

Harekette maskeyi kullanırlar. Karaktere özgü olan 'maske' olarak ele alınır. “Her birimiz gerçek hayatta önceden belirlenmiş, mekanikleşmiş davranış kalıpları

sergileriz. Düşünce, dil ve meslek alışkanlıkları yaratırız.(...) Bu kalıplar bizim 'maskeler'imizdir, aynı zamanda karakterlerin 'maskeleri' ”dir (Boal, 2011: 164).

Farklı grupların, mesleklerin kodları bilinç düzeyine çıkarılır yani farkındalık yaratılır. Bu sayede vücudun yani asal anlatım aracının ne derece yönetildiği ya da işgal edildiği ortaya çıkarılır. Sınıf ve mesleklere özgü hareketlerin bu şekilde kavranışı farklılıkları okumayı sağlar. Onları oynanabilir hale getirir. Çalışmalarda akrobatik ya da atletik anlamda vücudun çalıştırılmasına gerek yoktur. Çağdaş kültür bedeni geri planda bırakarak söze önem vermektedir. Oyuncu önerilen eylemleri tartışmamalı sadece oynamalıdır. Oyuncu, bireyi oynamayı, yorumlamayı bırakır ve grubu yorumlamaya başlar (Boal, 2011: 116-121, 127). Boal’ın bu beden odaklılığında metne hizmet eden yazılı kültüre karşı sözlü kültürün ‘düşünceyi görünür kılma’ özelliğinden faydalandığı görülür (Auslander, 1994: 130-131). Oyuncu-seyirci, bir metnin hizmetkârı değil bir tartışma platformunda kendi sözünü ve bu sözün görünür kılınacağı eylemi üretebilecek, yani doğaçlama alanı açık etken bir bireydir.

Ezilenlerin Tiyatrosu, uzamda ilişki içinde olan bedenlerle başlar (Howe, 2019: 76). Philip Auslander'a göre Boal'ın tiyatrosu doğası gereği yoğun olarak fizikseldir. Örneğin İmge Tiyatrosu’nda çalışmalar hep bir fotoğrafla başlar ve fotoğraf da doğal olarak bedenlerden oluşur. Bedeni ifadenin ana aracı yapan Boal tiyatrosu aynı zamanda bedenin ideolojik ezberlerin ve baskının da taşıyıcısı olduğunu düşünür. Ama performans halindeki bedene herhangi bir teori sunmamıştır (Auslander, 1994: 124).

Beden birbirini tamamlayan beş basamak ile anılır:

- 1) Anlatım aracı olarak beden (dil, kelime haznesi, ifade)
- 2) Dış güçler ve ilişkiler tarafından biçimlendirilmiş somut beden
- 3) Tanışılması gereken bir yabancı olarak beden (dış güçler tarafından unutturulmuş olan)
- 4) Eylemle yeniden inşa edilen beden (bozma ve yeniden inşa etme)

5) Bir bilme biçimi olarak beden (epistemoloji) (Howe, 2019: 76).

Sonuç olarak ezilenlerin, baskı sistemlerini anlaması için Boal'in gözünde her insan bir oyuncu olarak ele alınmış, oyunculuk ve tiyatro bir araç haline getirilmiştir. Globalleşen ve tektipleşen dünyada oynayarak görüşleri ve farklılıkları dile getirmek bir çeşit devrim provasıdır. Yani 'oyunculuk' -politik bir tutumla- artık sanata ait bir kavram olarak değil hayatın içinde aktör olmanın bir çeşit herkese açık alanı olarak görülür. Oynayabilen insan kendini, çevresindeki gerçekliği farkedebilen, analiz edebilen ve değişebilirliği gören insandır.

Boal, Marks'ın sanatın duyumsal bir bilgi yayma yolu olduğunu belirttiği sözlerini hatırlatır. Marks'a göre sanat sürekli olarak ekonomik gücü elinde bulunduran, destekleyen, eserleri tüketen toplumsal kesimin perspektifini açığa vurmaktadır. Buna göre sanatçı da onu destekleyen, kaynak oluşturan, eserleri tüketen -yani ekonomik gücü elinde bulunduran- kesime göre üretimde bulunur. Bu kesimin amacı da eğer iktidar elinde ise onu korumak değilse onu ele geçirmektir. Tiyatro da halkla doğrudan teması olan ve ikna gücü yüksek bir sanat olduğu için toplum tarafından belirlenimi daha yüksektir (Boal, 2011: 50-51). Boal bu bakışla tiyatroyu ve oyuncuyu egemen sınıfın iktidar aracı ve ideolojik yayın organı olmaktan çıkararak ezilenlerin elinde bir silaha dönüştürmek ve herkesi sahnede oyuncu yaparak, topluma da bir aktör olarak hazırlamak ister. Bunun için sahnenin ve salonun (alanın) 'şimdi'sinde oyuncunun ve seyircinin bedensel mevcudiyeti kadar iradi ve insani mevcudiyetini de önemseyen, bedeni bir aktör kıldığı kadar bir gözlem nesnesi haline de getiren bir yöntem inşa etmiştir. Yani sonuç odaklı ve 'rol'e dönük değil 'şimdi'de politik performatif bir araştırma yürütmüştür.

3.2.6. İmha Edilen 'Oyuncu' Kimliği: Theodoros Terzopoulos ve 'Biyodinamik' Oyunculuk

1980 sonrası dönemde oyunculuğun ustalaşma ve çilecilik merkezli ele alındığı çok fazla çalışmaya rastlanmaz. Sennett'in söylediği gibi yeni kapitalist kültüre

direnebilecek birkaç şeyden biri olan zanaatçılığın özellikleri, kendini adama, bağlılık ve yapılan şeyin nesnel değerine inanma artık önemini kaybetmiştir. Bir şeyi hiçbir şey 'kazandırmasa'da doğru yapmak üzerine kurulan bu düşünce (Sennett, 2011:121) Terzopoulos'un oyuncusunda görülür. Küreselleşen dünyada piyasaya boyun eğen, yeni bir değerler sisteminin insanına karşı tragedyaya, dionizyak enerjiye dönülerek ezberlenmiş, öğretilmiş, içselleştirilmiş kimlikler imha edilmeye çalışılır.

Theodoros Terzopoulos 1947 yılında Yunanistan'da doğmuştur. 1965-1967 yıllarında üç yıllık bir oyunculuk eğitimi aldıktan sonra Antik Yunan tragediyaları ile ilgilenmeye başlar. Yunanistan'da 1967-1974 dönemini saran Albaylar Cuntası döneminde Brecht etkisi ile politik bir kumpanyada bulunur. Doğu Avrupa turunda Berliner Ensemble ile de bu kumpanya vasıtasıyla tanışır. Berliner Ensemble'da Ruth Berghaus'un asistanlığını yapar. Bu dönemde üzerinde yoğun etki yapacak olan Heiner Müller ile tanışır. Daha sonra Yunanistan'a döner ve çalışmalarına devam eder. 1985 yılında oyunculuk çalışmaları ve yeni sahneleme anlayışı ile tanınacağı Attis Tiyatrosu'nu kurar. Aiskhylos, Sophokles ve Euripides'in tragediyalarından yola çıkarak sahnelediği oyunları ile yeni bir oyunculuk ve sahneleme disiplini geliştirmiştir.

Halen Attis Tiyatrosu'nda ve pek çok farkı uluslararası ekip ve festivalle işbirliği içerisinde çalışmalarını sürdüren Terzopoulos, Karaboğa tarafından Stanislavski, Meyerhold, Brecht ve Grotowski gibi önemli isimlerin çalışmaları ile paralel incelenecek derecede farklı uzamları olan bir oyunculuk düşüncesi ortaya çıkarmıştır. Tıpkı bu isimlerde olduğu gibi onun 'oyuncu' kimliğine yaklaşımı ve oyunculuk anlayışı da döneminin egemen 'oyuncu' kimliklerine ve oyunculuk algısına karşıt bir noktadan beslenir. Karaboğa'ya göre, Terzopoulos'un tiyatronun kaynağına dönerek "Dionysos maskesinin esasa dair niteliklerinden faydalanarak" geliştirdiği yöntemi hem burjuva estetiğin karşısında hem de postmodern estetiğin uzağında konumlanmaya çalışmaktadır (Karaboğa, 2008: 19). Gonda Van Steen, Antik Yunan tragedyasının tarihsel süreçte izlerinin sürüldüğü **The Handbook To The Reception of Greek Drama** adlı çalışmada, 1970 sonrası postmodern dönüşümde, Terzopoulos'un, antik yunan oyunlarına eğilerek, klasik bilgiçliğin (Classical pedantry) putlarını kırdığı

gibi postmodernizmin tanısını da koyduğunu söyler (2016: 215). Terzopoulos'un verdiği bir röportajdan postmodernizm tanısı şöyle okunabilir: farklı geleneklere sahip ülkelere dayatılan küreselleşmenin, ticaretin ve küreselleşmiş postmodernizm deneyiminin iflasını izlemektedir. Bilgisayar ekranı, görüntü, gösteri gibi araçlar (intermediary) yani teknoloji insanın duyuşsal algılarını zayıflatmakta, insanı hissedemez, yas tutamaz ve korkamaz hale getirmektedir. Bu konuda duyduğu kaygı sanatına etki etmektedir (Chatzidimitriou, 2017).

Özellikle postmodernist dönemde kişinin her istediğini yapmak için artık “bir yığın metafizik yükü taşımaya gerek” duymadığı ile ilgili görüş karşısında Terzopoulos ağır bir metafizik yükü taşıma isteği ile modern dünyada kalmakta direnir (Akt. Karaboğa, 2008: 156). Bu metafizik yük 'İnsan nedir?' sorusunu yeniden gündeme getiren, cevabı sadece fikren değil bedenlen de arayan bir oyuncu anlayışı doğurmuştur. Oyuncu, Grotowski'nin yoksul tiyatrosundaki gibi kutsal bir arayışın etmeni haline gelmiştir. Bu anlamda 'oyuncu'nun değişen dünya karşısında vereceği mücadele ile olaylara verimli bir eleştiri getirmesi gerekmektedir (Terzopoulos, 2016: 71).

Bu mücadele, Terzopoulos'da, çağın moda sözcüğü olan 'yeni bireycilik'le ilgili değildir. Tersine kolektif bir arayışın inşa edilmesinin yolları aranmalıdır. Bu fikir Terzopoulos'un çocukluğunda kendisinde içselleştirdiğini söylediği bir anlayışla bağlantılıdır. Büyüdüğü bölgede var olan töreni geleneklerin onun “bireysellikler temelinde değil kolektif benlikler aracılığıyla” yetişmesini sağladığından söz etmiş, “İmgelemim bir ‘ben’ olarak değil, bir ‘o’ kimliğinde gelişti” demiştir (Akt. Karaboğa, 2008: 33). Oyuncu açısından da bunun hayati önemde olduğunu belirtir. Berliner Ensemble'da tiyatro eğitimi aldıktan sonra Yunanistan'da Albaylar Cuntası dönemi olarak bilinen politik baskı döneminde tiyatro yapan Terzopoulos tiyatroyu bireysel bir dışavurum ya da toplumun bir eğlence aracı olarak görmez. Sanatsal motivasyonu “tiyatrodaki yaygınlaşmış olan burjuva psikolojizminin sıgılına ve teknolojik konformizmin sıradanlaştırdığı insan yaşamlarının basmakalıplığına tepki gösterme” üzerine kurulu bir teatral dramaturgi merkezine kuruludur (Karaboğa, 2008: 29). Terzopoulos'da “performansın ritüelistik karakteri politik boyutuyla yan yana var olur”

(Akt. Karaboğa, 2008: 92).

Yoğun bir şekilde tragedya ve dionizyak enerji üzerine çalışması onun, bugünün dünyasına ve onun yarattığı bireysellik algısına duyduğu tepkiden güç alır. Küreselleşmenin birleşme değil metalaşma ve tüketilip atılma üzerine kurulu mantığı Terzopoulos'a göre insanın merkezde olmadığı bir dünya doğurmuştur.

“Mevcut haliyle küreselleşmenin merkezinde sadece atıklar, mallar ve ürünler bulunuyor. İnsanlar da ticareti yapılan ürünlere dönüştürülüyor. Halbuki insanların atık ya da ürünlerin küreselleşmesine ihtiyaçları yok. Ben merkezinde insanların ve onların değerinin yer aldığı bir küreselleşmeden bahsediyorum” (Akt. Karaboğa, 2008: 114).

Terzopoulos'un 'birleşme' düşüncesi genel olarak Tanrı'da somutlanan bir düşüncedir. Ve onun 'birleşme' tanrısı, tiyatronun da tanrısı olarak anılan Dionysos'tur. Yeni dünyada onun anladığı anlamda tanrı yok olmuş yerini herkesi tehdit eden yeni tip banka ve borsa tanrıları almıştır (Terzopoulos, 2016: 71). Tiyatro'da da yeni tanrı artık 'para'dır (Akt. Karaboğa, 2008: 65).

İnsan korku, yabancılaşma ve teknolojinin kötü kullanımı sonrası bir ürüne, insanlık dışı bir varlığa dönüşmüştür. Küçülerek bedenini, ruhunu, enerjisini kaybeden insan pasifleşmiştir; bu da onu tüm manipülasyonlara açık hale getirir. Bu manipülasyon dünyası, daha önce sözü edilen, 'piyasa'nın çoktan seçmeli verili kimlikler evreninde kendini icat etmeye çalışan yeni birey algısıdır. Kişi kendini kurduğunu düşündükçe aslında bir ürün olarak kendini metalaştırmakta ve bir tüketim nesnesi haline getirmektedir. İnsan bedenine yabancılaşmakta ve Terzopoulos'un sözleri ile “sıradan insan minyatürleri” olarak ortalıkta dolaşmaktadır. Terzopoulos bu durumu şöyle ifade eder:

“Bugünün insanı sessizliğe bürünmüş; insanlar ne gülüyor ne de ağlıyor; ne dans ediyor ne de şarkı söylüyorlar. Artık yapayalnız, tek boyutlu bir bilgisayar haline gelmiş olan insan, dönüşüm kabiliyetinden yoksun bir obje durumunda. Yaşam, sanat ve ölüm hakkında bugünlerde dolaşımda olan fikirler bütünüyle cılız” (Terzopoulos, 2016: 70-71).

Bahsedilen kendini tüketme oyuncu için de söz konusudur. Çağdaş oyuncu

narsistçe bir maharet gösterisi peşine düşerek, kendini tüketip, atıl hale getirmektedir. Terzopoulos kendi oyuncusu için bu mantığa karşı durur (Terzopoulos, 2016: 50). Onun oyuncusu pasifleştirici yeni dünyada tekrar bir çatışmacı olmaya çalışmaktadır. Bir çeşit yeni direniş kültürü geliştirmeye çalışır. Bu direniş tanrı kavramının yeni bir perspektife oturtulması ile mümkün olacaktır. Terzopoulos bu kavramı şöyle açıklar:

“Tanrı kavramı, başka bir deyişle, bizi etkin hale getiren ve hepimizden üstün olan o yegane güç, yok olmaya yüz tutmuş durumda ve bunu idrak etmek isteyen, bu düşünceyle başa çıkma uğraşı içinde olan bizler, çatışmacı olmak adına seferberlik ilan ediyoruz. Oyuncu savaşçı olabilmek için önce çatışmacı olmalıdır. Kendisi başlı başına bir tehdittir zira Dionizyak enerji aynı zamanda tahrip edicidir” (Terzopoulos, 2016: 71).

Terzopoulos'un yöneldiği ilksel birikime güç verecek olan tahrip edici Dionizyak yan, Apolloncu kuvvetlerle denetlenir. Onun özgün düşünceleri de buradan güç alır. 'Biyodinamik' olarak adlandırılan çalışma yönteminin göndermede bulunduğu Biyomekanik Oyunculuk tekniğinin üreticisi Meyerhold'a göre daha kendiliğindenliğe ve dionizyak enerjiye yönelimli iken, esrime (ekstasiz)'ye dayalı yanı ile paralel görülebileceği Grotowski'ye göre çok daha fazla ritmik-plastik öğelerle bağlantılıdır. Yani Terzopoulos 'yapı'ya özel önem verir. Bauhaus üzerine çalışmış ve sadece biçimsel değil felsefi anlamda da 'yapı' üzerine araştırmıştır. Her şeyin yapısal olduğunu söyler. Sanat bir çeşit geometriye dayanmalıdır. 2007 yılında Karaboğa ile yaptığı söyleşide Terzopoulos şöyle der:

“Sanat açığa çıkarmadır, soyutlamadır. Bunun için geometriye ihtiyacın vardır, yeryüzü ve gökyüzü Tanrı'yla organik hale getirmek için. Geometri her zaman polis, doğa ve Tanrı arasındaki bütünlüğü kurar. (...) Bu, kaosu anlamak, somutlaştırmak ve organize etmek açısından bir gerekliliktir” (Akt. Karaboğa, 2008: 163).

Ama diğer iki kuramcıda olduğu gibi Terzopoulos için de beden bütün sistemin merkezinde durur. Terzopoulos oyuncu kimliğini kurarken çağın bedene bakışını merkeze alır.

“Bedenin feshedilmiş olduğu modern dünyada insan kapitalizmin piyonu haline gelmiştir ve sırf kapitalizme hizmet etmek için vardır. Bugünün tiyatrosu evrensel beden fikrini yeni baştan düşünmeye ve bu düşünceyi

kendine özgü bir mizaçla yoğura yoğura ona itibarını kazandırmaya mecburdur. Öz-farkındalığa sahip bilge bir savaşçı olan oyuncu teatral eylemin merkezinde yer almalıdır. Bir halet-i ruhiye, içgüdü ve hissiyat mabedi olan beden geliştirilmesi, barbarlık tehditi altındaki zamanımızın acı verici bir yakarısıdır” (Terzopoulos, 2016: 71).

Terzopoulos bu nedenle oyuncunun beden ile özdeş olduğu antikiteye yönelmiştir. Onun oyuncusu da bu özdeşliği, bütünlüğü yaratmak ister. Yani tragedyalara ya da dionizyak olana yönelişi bir dönemsel ilgi değil, bugün oyuncunun bulunduğu konumu ve oynamaya yaklaşımını değiştirmek içindir. Bu anlamda oyuncuya daha yüce bir misyon yükler. Grotowski'dekine benzer bir şekilde bu yolla oyuncunun ulaşacağı enerji, insan için de yürütülen bir araştırmadır.

“Oyuncu böylelikle sırf tiyatro sanatıyla ilgili malzemeleri araştırmakla kalmaz, ayrıca daha geniş bir anlamda insan doğası ve dünyaya dair temel öğeleri de inceler. Araştırma aşamasından performansa uzanan yaratım sürecinin tamamındaki öncelikli görev tıkalı durumdaki enerjinin serbest bırakılmasıdır” (Terzopoulos, 2016: 16).

Tıkalı enerji yeni çağın bedeni hapsedtiği alanlarla ilgilidir. Bunlardan biri gerçekçiliğin oyuncuya sunduğu dar alandır. Terzopoulos'un gerçekçilik karşıtlığı estetik bir tercihten çok daha ötedir: İdeolojik, felsefi ve siyasi bir tercihtir. Onunla çatışır çünkü “insan varlığını maskeleyen, insan mevcudiyetinin dinamik boyutlarını hiçe sayan” bir biçimdir (Terzopoulos, 2016: 46). Bir diğer kısıtlama ise beden bastırılan libidinal enerjileri alanındadır. Gündelik hayatın rutin beden teknikleri saklı enerjileri derinlere hapsedmektedir. Oysa bir özgürleşme mümkündür: Keşfedilen ve açığa çıkarılan libidinal enerjiler ile ilksel-ben duygusuna ulaşılmanın yolları aranmalıdır. Böylece bir özgürleşme yaratılabilecektir. Bu gizeme dayanan ruhani bir çaba değildir. Bedende ve bedenle üretilen somut ve fiziksel bir dildir. Böylece söz eyleme metin bedene dönüşür (Karaboğa, 2008: 72).

Beden gerçekçiliğin ve libidinal enerjileri bastıran gündelik tekniklerin dışına çıkarılmalıdır. Terzopoulos’a göre oyuncunun sahnedeki mevcudiyetinin temelinde beden sınırlarını aşınca ortaya çıkan enerji olmalıdır (Akt. Habif, 2008: 86).

“Bedenin fiziksel sınırlarının aşılması aynı zamanda onu özgür kılar.

Terzopoulos'a göre bu politik bir eylemdir. Politiktir, çünkü, özgür kılınan beden, unuttuğu ve bastırdığı özüne dönerek kendi varlığının bilincine varır. Bu bilinç ise dünyayı değiştirmeye kadirdir. Bedenin özgürlüğü ile bilinç arasındaki bu denge Biyodinamik Yöntem'de kendiliğindenlik ile biçimsel disiplin arasında kurulması amaçlanan dengeyi de ifade etmektedir. Oyuncunun bedeninin gündelik kodlarından ve alıştığı enerji kullanım biçiminden sıyrılarak kendinden geçmesi yoluyla özgürleştirilmesi Dionysos'un kaotik ve yıkıcı yanını teatrallığe iade ederken, Apolloncu bir düzenle ortaya çıkan malzemenin ritmin rasyonel temelinde biçimsel bir disipline oturtularak anlama dönüştürülmesi amaçlanır. Kaldı ki kendiliğindenliğe ulaşma yolu da esrimenin yanı sıra teknikten geçer" (Habif, 2008: 86-87).

Yani Terzopoulos'un oyuncusu bir yanı ile 'kendiliğindenliği' ortaya çıkarmaya çalışan ama diğer yandan ustalıklı bir şekilde bunu teknik ile biçimlemesi gereken bir özelliğe sahip olmalıdır. Kendiliğindenlik bu anlamda çağın benmerkezci düşüncelerinden uzak bir ilksel-ben üzerinden yakalanmaya çalışılır, teknik ise mekanik bir işleve değil daha çok zanaatkarca bir ustalığa dayanmaktadır.

İlksel-ben düşüncesi Terzopoulos'un 'imha edilen' oyuncu kimliğinin anlaşılması açısından önemlidir. Çağdaş burjuva biçimler sadece şimdiki-ben duygusu üzerine kuruludur. Birey-kahramanı ortaya çıkaran bu düşünce tek taraflıdır. Seyirciyi yönlendiren bu kahraman özdeşleşme yaratır ve seyircinin kendini sahneye teslim ettiği bir kaderciliği besler. Bu kurgusal gerçeğin kabulü dünyevi kurguların kabulünü beslemektedir. İlksel-ben duygusunu arayış ise başta da sözü edilen ağır bir metafizik yükün altına girmeyi gerektirir. İlksel ben, insanın ikili karşıtlıkların keskin ayrımına hapsedildiği düşüncesi üzerinden anlaşılabilir. İyilik-kötülük, ruh-beden, yaşam-ölüm ayrımları insanın geçmişinde sahip olduğu evrensel birliği dağıtmıştır. Karaboğa'nın Orfeci anlatı üzerinden tartıştığı (Bkz. Karaboğa, 2008: 53-54) ilk kopuş kartezyen düşüncenin de temel ilkelerinden biridir. Dionizyak esrime anı bu ayrımın parçalanmasını ve Karaboğa'nın Freud'cu terimlerle açıkladığı gibi bilinçli algının zayıflatılması yolu ile bilinçaltı dürtülerin serbest bırakılmasını sağlamaktadır (2008: 55). Açığa çıkan bilinçaltı dürtülerin, ilksel-benle bir bütünleşme yani yaşam ile ölümün, iyi ve kötünün, ruh ve bedenin bir olduğu bir anın yaratımı olacağı düşünülür.

Bu nedenle Terzopoulos'un oyuncusu ilksel-ben duygusuna erişmeye çalışır.

Bunu sağlamanın en önemli yolu da bedenin ruh/akıl tarafından yönetilmesi gibi bir ikiliğin sonlandırılmasıdır. “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 ve hisseder” (Terzopoulos, 2016: 20).

'Beden'e verilen bu öncelik onun mekanik bir işlevselliği olduğu anlamına gelmemektedir. Çünkü beden aynı zamanda şimdiki-ben ve ilksel-ben'in çatışmasına açılan bir kapıdır. Bu çatışma insanın durumunu ortaya koyar. Şimdiki-ben çağın benmerkezci yanına, bireyciliğine işaret eder. Bu narsisist algıya giden yoldur. Terzopoulos'a göre oyuncu “kendisine bedeni hakkında çarpık bir imge sunan narsisizme” direnmelidir (Terzopoulos, 2016: 16). İlksel-ben ise kolektif bir benliğe işaret etmektedir; bir anlamda ben olmayandır. Tekil insan varlığında birleşen bütünsel bir oluşturmaktır. Terzopoulos, Frank Raddats ile yaptığı bir söyleşide şöyle der:

“İnsanda ben varlığı ve ben-olmayan varlığı birbirinin içine geçmiştir. Ben'in başka bir varlığı daha vardır; bu da insan varlığının bölünmüşlüğüdür. Apollon ve Dionysos arasındaki savaş, iki ben arasındaki bu hiç bitmeyen içsel çelişkidir. Tragedya bu kökten çelişkinin kendisinin, enerjisinin ve şiddetinin büyütülmesini ifade eder” (Akt. Karaboğa, 2008: 57).

'Oyuncu' bedeni ile kökensel bir çatışmanın mücadelesini ortaya koyan kişidir. Bu nokta Terzopoulos'un oyuncusunun anlaşılabilirliği bir yerdir. Onun oyuncusu aktaran, temsil eden kişi değildir. O bedeni ile bir durumun, duygunun enerjisini vücuda getirir. Onda görünen bir karakter, rol ya da duygu değil bir varlık anıdır, bir enerjidir.

Bu konuda Karaboğa, Terzopoulos'un önemli bir örneğine yer verir: Çocuğu ölü doğan bir annenin ilk tepkisi 'oyuncu'nun arayışında olduğu enerjidir. Olayı haber alan ve annenin duygusunu hisseden komşular gerçekçi dramın, TV'de olayı anlatan komşu ise ticari tiyatrunun oyuncusuna tekabül etmektedir (Karaboğa, 2008: 90). Yani Terzopoulos oyuncusu anneyi oynamaya çalışmaz onun vücudunda oluşan acının enerjisini kendinde yaratmaya çalışır. McDonald'a göre Terzopoulos acı çekme ediminin doğasına odaklanmıştır. Bu şekilde 'acı'nın enerjisinin yaratacağı boyut ile seyirci ve oyuncu arasında kolektif bir deneyim oluşabilecektir (Akt. Habif, 2008: 91).

Bu 'acı' ile kurulan temastan bir kez daha beden düşüncesine dönülecek olursa; Terzopoulos'ta beden, Karaboğa'nın da belirttiği gibi, boş bir levha, salt zihnin denetiminde bir makine değildir. Daha çok “içinden en derin ve acılı anıların çıkarılacağı bir hafıza bütünü”dür (Karaboğa, 2008: 124). Oyuncu “hafızanın bilinmeyen manzaralarına” doğru yola çıkar (Terzopoulos, 2016: 55).

Bir anlamda Terzopoulos'un oyuncusu duyguları vücuda getiren kişidir. Tartışmalı 'vücuda getirme' kavramına daha yakından bakılarak Terzopoulos'un oyuncusunun perspektifi anlaşılabilir. Lichte tarafından ruh-beden ikiliğinin bir sonucu olarak açıklanan 1800'lerdeki 'vücuda getirme' kavramı, Terzopoulos'da Grotowski'nin 'vücuda getirme' düşüncesi ile yakınlaşır. Anlamın düşünsel ve 'tinsel' olduğu ve göstergelerle açığa vurulduğu, bu nedenle beden diğer yüklerinden kurtulup bu düşünsel yan için aracılık yaptığı düşüncesi 1800'lerin 'vücuda getirme' düşüncesinin özünü oluşturmaktadır. Erken dönemde Lichte “vücuda getirme öncelikle bedensizleşmeyi ve bedensel açıdan yok olmayı gerektirir” demiştir (Fischer-Lichte, 2016: 134-135). Oyuncu bedeni sadece bir filtre olarak algılanarak role teslim edilmiş olacaktır. Bir anlamda mutlak yanılsama yaratmak, özdeşleşmeyi kesintisiz hale getirmek bu vücuda getirmenin amacıdır. Meyerhold ise, Lichte tarafından aklın bedeni etkin kılması düşüncesi yani onu ifadenin birinci aracı yapması ile 'vücuda getirme' kavramının antitezini üretmekle ilişkilendirilir. Meyerhold'un antitezi metnin hizmetkarı olmaktan çıkıp beden seyirciye doğrudan etki etmesi üzerine kuruludur. Artık beden performatif bir etki sahibidir (2016: 140). Grotowski ile beraber ise vücuda getirmeye yeni bir tanım yapılır: Artık beden aktör kılınmaktadır. “Oyuncu artık kendi bedenini tinsel olarak bir amaca feda etmez ve tinsel bir şeyi -yani önceden verili olan anlamları- vücuda getirmez. Bunun yerine o kendi bedenini 'aracı olarak' kullanır ve böylece 'tin' onun bedeninde tezahür eder” (2016: 141).

Terzopoulos açısından 'vücuda getirme' ise Meyerhold'un ürettiği antitez ve Grotowski'nin yeni tanımından çıkan bir sentez olarak yorumlanabilir. Meyerhold gibi mekanize edilmeden ama Grotowski gibi beden vücuda gelmiş bir 'tin' olarak düşünülmeden sürekli bir çatışma hali yaratılması ve bunun insanın durumunu açığa

vurması Terzopoulos'ta esastır. Bu çatışma bir çözüm değil bir muğlaklık, bir boşluk üzerine kuruludur. Burjuva tiyatrosu bilinmeyenle araya bir tanıdık algı koymaktadır. Böylece 'boş'luk kapanacaktır. Onda sanat işleve dönüktür. Kötü karşısında iyinin, haksız karşısında haklının, yanlış karşısında doğrunun gösterilmesi amaçlanır. Diyalektik bir iyi-kötü, ruh-beden bütünlüğünü geçişkenliği ortadan kaldırılır. Zaten tam da metafizik ya da bilinmezlik dışlandığı için sahne “yüzeysel ve dogmatik bir gerçekçiliğin ya da içi boş bir gizemcilik ve duygusalcılığın istilasına” uğramıştır (Akt. Karaboğa, 2008: 65-67). Oysa ki muğlaklık sürekli bir refleksif ilişkiyi doğuran güçtür.

“Bu yolculuk süresince, gıyabında eyleyen diğer benlik vücuda gelir. Oyuncunun bedeninin bir izdüşümü olarak tezahür eden bu öteki ben, kendi kendini anlattığı kadar da anlatılan, kendi kendini yorumladığı kadar da yorumlanan bir yansımadır yalnızca. Tıpkı hayatta olduğu gibi: kişiye bambaşka bir şekilde hasıl olan bir halet-i ruhiye özerk bir halet-i ruhiye olup çıkar. Tiyatro sanatının amacı tam da bu yüzden muğlaklıkta gizlidir: ağzımızdan bir şey çıkar ancak kastettiğimiz şey farklıdır; ağzımızdan bir şey çıkar ve biz A eylemini yapana kadar geçen süre içerisinde, aslında B eylemine giden yolu gösteririz sadece” (Terzopoulos, 2016: 67).

Bu muğlaklık, boşluk, bir derinliğin arayışından kaynaklanır. Özgürlük bu derinleşmede mümkün olacaktır. Oyuncu bilinmeyenin, anlamadığının peşinde koşar. Paradoksal bir arayış içerisinde (Terzopoulos, 2016: 60). Oyuncu bir boşlukla yüzleşme halindedir. Onun cazibesine kapılır. Boşluğu tecrübe etmelidir. Öz aslında boştur. Boşluğa varan oyuncu karşısında hiçliği bulur. Ölümü duyumsar. “Bizzat kendi ölümlülüğüyle alakalı olan bu kederden ötürü bir yaşamdan çıkıp başka bir hayatın derinliklerine yönelir: yaratı. Roller teker teker ölüp hayalet ve ölümlere dönüşür. Büyüdükçe büyüyen boşluğun içinde çılgınlık, ölüm, keder ve cazibe yaşar. Sahne onların aynası haline gelir” (2016: 66). Terzopoulos'un bahsettiği bu ayna gerçekçiliğin 'yaşamın aynası' olarak sahne düşüncesinden farklıdır. Burada oyuncu sahnese gerçekliğin aracısı değildir. Daha önce de bahsedilen 'acı'da somutlanan beden Terzopoulos'un aynasına örnektir. Oyuncu 'acı'yı yaratmak için bahsi geçen yoğun derinleşme çalışmasına dalar. Ta ki 'acı'yı görene kadar, işte o durumda oyuncu 'acı'nın aynası olur. Kendisini de görebileceği bir ayna.

Oyuncunun bazen beyaza boyanarak vurgulanan yüzü Decreus tarafından bir

maske gibi görülmüştür. Yüz böylece mistik bir sisin arkasına alınmış gibi alışılmış görünüşü dışında yabancılaştırılır. Decreus'a göre bu dışsal uzaklaştırma içsel yakınlığın ve akrabalığın vurgulanması amacını taşımaktadır. Bu mesafe sayesinde görünmez ve bilinmez olanın gizeminin açığa çıkması için süregelen zamanda bir kırılma yaratılır (Decreus, 2019: 3). 'Şimdi'de başka ve ortak bir zamanın, bir bütünleşmenin sağlanması için günlük hayatın maskeleri bırakılmalı, birliğin ve birleşmenin maskeleri aranmalıdır.

Provalar/çalışmalar beden yorulması²³ ve “toplumun herkese yüklediği yapay maskeler”in ortadan kalkması üzerine kuruludur (Akt. Karaboğa, 2008: 134). Terzopoulos'da bu durum “vücudun gözlerini açmak” ve “evrensel beden hissini yaratmak” olarak ifade edilir (Terzopoulos, 2016: 37-38). Sahne performansı da bu temel ilkelerden hareket alır. Yoğun bir çalışma sonrası “gündelik tekniğin ve enerji kullanımının dışına çıkarılan beden, metne ve sahneye ilişkin kodların belirlenmesinin aracı olarak kullanılır, yani esrimenin kendiliğindenliği biçimsel disiplinin oluşmasında tayin edici bir konuma yerleşir” (Karaboğa, 2008: 81).

Terzopoulos oyuncusu rol ya da karakteri yok saymaz. Fakat karakter ne 'psikolojik' ne de 'entelektüel' analiz malzemesi olarak görülür. Oyuncunun kendi hayatından elde edeceği duygularla dolduracağı bir kap da değildir. Oyuncu role ilişkin bir yüzleşme arayışındadır. Daha önce de sözü edilen savaş alanı tam da oyuncu ile rolün bu karşılaşma anıdır. Rolle yüzleşen oyuncu “bu süre zarfında kendisi, başkaları ve dünya üzerindeki diğer kişilerle kurduğu derin ilişkinin tüm yönlerini inceleyerek daha bütünlüklü bir yoruma doğru ilerlemeye çalışır” (Terzopoulos, 2016: 54). Bu karşılaşma anı tempo-ritim ve skorun kuruluşu ile fizikselleştirilir, bedene yazılı bir metin oluşturulur.

“Oyuncunun bizzat kendi yapısının derinliklerine kök salmış olan

²³ Terzopoulos oyuncunun çalışması için Dionysos üzerine araştırma yaparken Leipzig'de 17.yüzyılda yazılmış olan bir kitaba rastlar. Bu kitapta Attika döneminde bir hastanede hastaların 8 saat boyunca yürütülerek nasıl ameliyata hazır hale getirildiğine denk gelmiştir. Bu okumadan elde ettiği iki veri vardır. İlki fiziksel acının yorgunlukla yok oluşudur. İkincisi ise hastaların yürüme esnasında ilerleyen saatlerde Kabuki adımları gibi dizler bükük yürümeye başlamalarıdır. Kabuki oyuncularının bu yürüme şekli ile on saat yürüyebildiklerinden söz eder (Akt. Lichte, 2014: 126-127).

duygularının kendisine has bir tempo-ritim 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 heykeltraş edasıyla yontarken, vücut da kendi duygu durumunu bir heykeltraş 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 hatırlamaları kuvvetle muhtemeldir” (Terzopoulos, 2016: 54).

Terzopoulos'ta oynama bir kez daha törensi bir yan kazanmıştır. Habif'in Schall'dan alıntılandığı gibi dinsel bir deneyim olarak sahneleme düşüncesi geri gelmiştir (Akt. Habif, 2008: 71). Beden bireysellik alanında değil topluluk alanında değerlendirilmektedir. Oyuncu bir ritüel katılımcısı gibidir (Karaboğa, 2008: 147). Tüm çalışma koral uyuma dayanır. Bireyselliklerin geri planda bırakıldığı bir kolektif üretim amaçlanır. Enerji ancak ve ancak topluca katılımın dionizyak enerjisi sağlandığında mümkün olacaktır. Ama bu noktada çalışmanın belirlenmiş kalıpları, geometrisi, ritmi kesin kurallar yaratır. Karaboğa'nın da dikkat çektiği gibi bir “en küçük söz ve eylem hatası dahi onun topluluk ve oyun dışına çıkması için yeterlidir. Oyuncu için tek yol, devamlı ve akışkan bir biçimde enerji merkeziyle temasını yitirmeden ve toplulukla bağını koparmadan oynamaktır” (2008: 87). Bu deneyim ile ritüellerde olduğu gibi seyirciye 'enerji' bulaşmasını sağlamayı amaçlar. Bulaşıcı bir etki yaratmak için hareketler aracılığıyla enerji üretilir (Lichte, 2014: 123-124). Ama bu noktada 'bulaşma' oyuncu ve seyirci ayrımı korunduğu için kendini ifşaya dayanmayan bir mantık izlemelidir. Bu da ancak uyulması gereken tekniğe bağlılıkla yakalanır (Habif, 2008: 75-76). Disiplin kendiliğindeliyle yoğun bir çatışma içine girer. Kaos ve kozmos bir aradadır. “Belli bir sonuca ulaşabilmek için disiplin, inanç ve itaat gerekir ve yöntemin sınanması ve başarısı oyuncunun bedeninde, performansında görünürleşir ve kesinleşir” (Karaboğa, 2008: 115).

Hareket-ritim ve skor performansın temelini oluşturur. Metin üzerinde dans edilebilecek bir ateş olarak ele alınır (Karaboğa, 2008: 83). Yani metnin içeriği doğrudan kullanılacak ve anlamı açık edecek malzemelerden çok bedensel performansla

beraber başka bir 'öz'e ulaştıran bir ateş olmalıdır. Dönüşmeli ve artık başka bir düzlemde ele alınmalıdır. Bedenle bir olan, bir şekil kazanan 'söz'ü Karaboğa şöyle ifade eder: “(...) sözün geometrisi, sureti ve derinliği ancak oyuncunun bedeni aracılığıyla görünürleşir” (2008: 72). Yani oyuncu metni anlatmakla ilgilenmez. 'Metnin cevheri' denen yere fiziksel olarak ulaşmaya çalışır (2008: 86).

Sonuç olarak Terzopoulos'un oyuncusu çağın pasifleştirici etkileri karşısında yoğun bir bedensel performansla bir çatışma ortamı yaratır. Karakterin çatışmasından çok daha paradoksal bir noktada, tüm kimlikleri imha eden oyuncu, karşıtlıkların ortasında devinir ve yaşam için yeni bir enerji yaratmaya çalışır. Lichte'nin dikkat çektiği, bedeni, kültür ve benliğin varoluşsal zemini olarak gören antropolog Thomas Csordas'ın düşüncelerine (Lichte, 2014: 128) paralel olarak Terzopoulos'un oyuncusu yeni bir kültür ve benlik için bedenle imha edip, bedenle düşünmektedir. Bu da ortaya Şahika Tekand'ın da Terzopoulos hakkında söylediği gibi yüksek bir performatiflik ve tiyatrallık çıkarmaktadır (Akt. Karaboğa, 2008: 171).

SONUÇ

1980 sonrası sosyal bir kimlik olarak oyuncu tarihin hiçbir döneminde olmadığı kadar yoğun ve çok boyutlu bir etkiye maruz kalmıştır. ‘Katı olan her şey buharlaştıkça’ bu yoğun etki bir o kadar da belirsiz, bir özgürlük yanılsaması ile süslü ve örtük bir hal almıştır. Bu ortamda kimliğin algılanma şeklinin de keskin bir dönüşüm yaşadığı görülmüştür. Modernizm öncesinin dayatılan, yukarıdan tahsis edilen verili kimlikleri yerini kendisini bir amaç, görev ya da üst bir düşünce çerçevesinde inşa edilen kimliklere sonra da günümüzde yeni düzenin çoktan seçmeliler evreninde kendine en uygun kimliği seçmeye ya da öznel anlatıyı sürdürmek amacıyla bir kimlik icat etmeye bırakmıştır.

Oyuncuyu da etkilemiş olan bu kimlik algısındaki değişim yeni dünya düzeninin örgütlenmesinin bir sonucudur.

1980 sonrasında kimlik belirleyenleri şöyle sıralanabilir:

- Postmodern süreç ve ‘öznenin ölümü’ düşüncesi
- Geç kapitalizm kültürü, serbest piyasa ekonomisi ve yeni bireycilik
- Neoliberal politikalar, küreselleşme, kültürlerarasılık ve farklılık fetişi (kimlik politikaları)
- Teknolojik değişimler, dijitalleşme ve yeni medya düzeni

Bu belirleyenlerin karşısında ise dünya düzeninde yaşanan değişime, postmodern dağılma ve yeni bireycilik anlayışına direnç gösteren, postmodern sürece karşı modern bir gelişim ve bütünlük düşüncesine inanmaya, toplumsal ve insani bir sorumluluk taşımaya devam eden düşünceler yer almaktadır. Yeni bireyciliğe karşı kolektife inanan, toplumun değişebilirliği düşüncesini bir şekilde taşımaya devam eden bir yönelimleri vardır.

Günümüzde belirleyenlerin birbirleri içinden doğan, aynı tarihsel toplumsal sürecin benzer bir gelişimi destekleyen ama farklı etkiler barındıran ürünleri olduğu görülmüştür. Yeni dünya düzeninde kimlikler artık keşfedilmeyi ve icat edilmeyi beklemektedirler. Keşfedilmemiş, denenmemiş yeni kimlikler eski kalıplara sığmamaya başlamıştır. Kamusalın çöktüğü günümüzde ‘benlik’ (kendilik) de daha fazla kimliğin alanında değerlendirilmeye başlanmıştır. Toplumsal olanın yeni bireycilik için feda edildiği günümüzde sosyal kimliği oluşturan öğeler de artık büyük ölçüde benliğin alanına uygunluğuna bakılarak değerlendirilir olmuştur. Kişisel üstünlük veya fayda getirmeyecek kimlik özellikleri benliğin alanından dışlanmaktadır.

Bu anlamda kimlik icadının örtük bir verili yan taşıdığı görülmüştür. Deneysel bir arayışa dönüşen kimlik neoliberal düzen tarafından manipüle edilmektedir. Kişi bir seçenekler alanından kendine uygun özellikleri özgürce seçtiğini düşünürken, seçenekler alanı yeni dünya düzeninin piyasası tarafından belirlenmektedir. Neoliberal dünyada toplumun sonu muştulanmış ve yeni bireycilik anlayışı küresel bir etki göstermiştir. Bu yeni bireycilik modern dönemin toplumsal yapısının önemli kurucu unsuru olan birey fikrinden farklı özellikler gösterir. O, kendinden menkul bireydir. Mahremin ideolojisine dayanan, performatif bir hayatın koşulları ile kurulan ve öznel bir anlatının sürdürülmesi zorunluluğunun olduğu, toplumsal sorumluluk ve zorunluluklardan bağımsız bir imaj üzerine kurulmuştur. Artık tüm ideolojik aygıtlarla bireyin özel olduğu vurgusu yapılır. Çünkü biriciklik piyasanın çeşitliliğinin de damarlarından biridir. Üçüncü bölümde detaylı olarak ele alındığı gibi kimlikler ‘karma nimetler’ haline gelmiş, belirsizliğin en yaygın, akut ve derinden hissedildiği dışavurumlara dönüşmüşlerdir. Bu belirsiz yapıda oyuncuyu kapsayan, onu bir gruba, mesleğe, işe, ekole ya da biçime bağlayan doku yakalamanın da oldukça zor hale geldiği görülmüştür. Bu nedenle üçüncü bölümde işlendiği gibi sosyal bir kimlik olarak oyuncu, çalışma boyunca izlekleri sürülen ve bir analiz aracı olarak kullanılan toplumsal sorumluluk taşıma, kutsal ya da toplum dışı kimlik özellikleri ile artık net bir ilişki kurmamaya başlamıştır. Daha çok bu başlıklara teğet özellikler görülmüştür. Başlıklar kimi zaman silikleşmiş, kimi zaman sahteleşmiş ama her anlamda icat edildikleri yeni yüzle görünür olmuşlardır. Toplumsallığın zayıflaması sonrası kimliğin sosyal

bağlarının da oldukça zayıflamış olduğu, kişisel olandan ve benlikten dünyaya açılmakla daha fazla ilişkili hale geldiği görülmüştür.

Çalışmanın üçüncü bölümünde analiz edilen başlıklar belirleyenlerin asallığına göre şöyle sıralanabilir: postmodern sürecin yarattığı ‘yokolan oyuncu’ ve ‘marjinal oyuncu’ kimlikleri, sonrasında yoğun bir piyasalaşma ve yeni bireycilik etkisi ile ortaya çıkan ‘star oyuncu’ kimliği ve Eric Morris’in ‘Olma’nın Kutsal Oyuncu Kimliği, son olarak da Augusto Boal ve Theodoros Terzopoulos’un direnişi sürdüren oyuncu kimlikleri. Çağın çok sesli, çok parçalı düzeni bu ele alınan başlıklara daha pek çok örneğin kolaylıkla eklenebileceğini, kimliklerin net ve katıksız özellikler göstermediğini hatta icat kimlikler döneminin genel özellikleri nedeniyle başka örneklerin farklı kapsamlara alınabilecek kadar fazla olduğunu da ortaya koymuştur.

1980 sonrasında sosyal bir kimlik olarak oyuncunun ana belirleyenlerinin ilkinin modernizmin krizi sonrası ortaya çıkan postmodern etki olduğu görülmüştür. 1970’lerde başlayan bu süreç 1980’lerde kültürel dünyayı, sanatsal üretimleri ve oyuncu kimliğini şekillendirmiştir. Postmodern süreçte, çalışmanın üçüncü bölümünde detaylı olarak görüldüğü gibi, artık ‘özne ölmüş’, bütün kapsayıcı fikirler, anlamlar, düşünceler ve prosedürler parçalara ayrılmıştır. Bu parçalarla oynamak, farklı ve bütünlük kaygısından uzak bir icadın peşine düşmek önemli hale gelmiştir. Bu dönemde oyuncu da postmodern bir parçalılık taşımaktadır. Oyuncunun bu süreçte kurulacak bir bütünlüklü sosyal kimliğe karşı kayıtsız ya da marjinal bir tepki içerisinde olduğu da görülmüştür. Bu nedenlerle sosyal bir kimlik olarak oyuncu incelenirken ‘yokolan oyuncu’ ve marjinal oyuncu’ başlıkları tercih edilmiştir.

Postmodern sürecin yeni ‘piyasa’ kültürü tarafından kapsanmasıyla, bu ana belirleyenler, ortaya hemen her şeyi nesneleştiren hatta metalaştıran, satılabilir olanın değer gördüğü bir hız ve yeni bireycilik dünyası çıkarmıştır. Kapitalizm toplumsal olanı sindirmiştir. Hızlı bir şekilde kişisel tatmin ve başarıya ulaşma asal amaç haline gelmiştir. Başarı, modern dönemde ‘sanatçı’ fikrinin de içinde yer aldığı yüksek kültürün karşısına çıkarılmış olan popüler kültüre dahil olmakla, yani kısaca ünlü ve popüler olmakla özdeşleşmiştir. Yeni bireycilik dünyası ise duyguların sonuna kadar

yaşanması ve kişisel olanın toplumsal olan karşısında koşulsuz üstünlüğü düşüncelerinde somutlanmıştır. Yani toplumsal faydaya değil piyasanın çıkarına göre kurulan bir sistem ortaya çıkmıştır. Kültür, sanat ve estetik piyasa hegemonyası için seferber edilmiştir. Piyasanın somut etkisi ‘star oyuncu’ kimliği başlığında görülmüşken, yeni bireycilik kültürünün etkisi de en net olarak ‘Eric Morris’in ‘olma’ peşinde koşan kutsal oyuncu kimliği başlığında ortaya konulmuştur.

Neoliberal politikaların küresel olarak yayılması sonrası kültürler, endüstrinin birer metasına dönüşmüştür. Kültürel farklılık hem postmodern sürecin rölatif ve heterojen seçimler alanını beslemiş hem de ‘piyasa’ya yeni bir pazar yaratmıştır. Kültürler yeni teknolojilerle ve medya ile daha kolay ulaşılabilir oldukça otantik farklılıktan çok çeşitlilik olarak görülmeye başlanmışlardır. Ve artık bütün kültürler ‘satılabilme/alıcı bulabilme’ noktasında eşitlenmiştir. Bu eşitlenme aynı zamanda kendi içinde bir farklılık fetişini de beslemiştir. Sonsuz seçimler alanında ‘piyasa’ tarafından sunulan parçaları bir araya getirmek sanal bir özgürlük hissi yaratmıştır. Bu durumun da oyuncu kimliğini etkilediği görülmüştür. Oyuncu kimliği kendini bağlayacağı sabit bir kültür, toplumsal yapı, ekol, sistem yani bir bütünlük ile bağını büyük ölçüde yitirmiştir. Seçimler alanında kendini kurarak kariyer peşinde koşulmaya başlanmıştır. Yani genel olarak bakıldığında neoliberal politikalar özgürlük algısını değiştirmiş, kültürlerin eşitlenmesi bu özgürlük düşüncesinde bir farklılık fetişi yaratmış ve kendini icat etmek bir zorunluluk halini almıştır. Ama bu esnada da kimliğin sosyal yönünü oluşturan kapsayıcı düşüncelerle ve bütünlüklü yapılarla bağ koptuğu için de geriye kronik bir kendini icat süreci kalmıştır.

Yeni teknolojik gelişmeler dijitalleşmeyi günlük yaşamın içerisine sokmuş ve yeni küresel düzende medya ana iletişim ve reklam aracı haline gelmiştir. Dijitalleşme ve medya, ‘canlı’ olanın ‘ne’liğinin sorgulanmasını getirdiği gibi yarattığı hız ile tüketim kültürünü de besleyen bir damar işlevi görmüştür. Oyuncu kimliği için de oldukça çok boyutlu etkileri olduğu üçüncü bölümde görülmüştür. Bir yandan yeni medya düzeninin dijitalleşmesi reklamı başlı başına bir güç haline getirmiş, reklam yapmak reklamı yapılan üründen bağımsız olarak ön plana çıkmıştır. Bu da kendini

sunmanın pazarlamanın asal olduğu bir düzende bireyi güdüleyen önemli etkenlerden biri haline gelmiştir. Bu durum özellikle ‘star’ oyuncu kimliğinin kuruluşunda en önemli belirleyenlerden biri olmuştur. Diğer yandan sosyal bir kimlik olarak ‘star’ oyuncuyu biçimlediği gibi dijitalleşme ve teknolojinin insanın üretimini ya da bedensel bütünlüğünü tartışmaya açması ile çok boyutlu role yansımalar görülmüştür. Sahnelemelerde dijital teknolojilerin ve yeni medyanın kullanımı rol/performansa şekil verir hale gelmiştir. Bunun en radikal örneği olarak üçüncü bölümde bahsedilmiş olan Theatre of Societas Raffaello Sanzio’nun Giulio Cesare oyununda, oyuncunun endoskopi cihazını burnundan sokup iç organlarını arkada bulunan dev ekrana yansıtması hatırlanabilir. Oyuncunun hem postmodern süreçte hem de piyasanın hükmünün yaşanmaya başladığı süreçte dijitalleşme ve medyanın da belirleniminde olduğu görülmüştür.

Direnış özelliği taşıyan kimlikler ise Augusto Boal ve Theodoros Terzopoulos’un düşünceleri üzerinden işlenmiştir. Augusto Boal’in sosyalist etkili bir kimlik fikri üzerinden giderek, bir sınıfa, bir özel gruba ait görülen sanatı ve sanatçılığı toplumun tüm bireylerine ait ve insanda içkin özellikler haline getirdiği görülmüştür. Boal oyuncuyu ayrıcalıklı bir sanatçı, mesleğe ait özel hünelerleri taşıyan kişi olarak görmemiş ve herkesin oyunculuk yapabileceğini söyleyerek oyuncu için yeni bir sosyal kimlik tanımlamıştır. Terzopoulos ise yerleşik kimlik algılarına ve oyunculuk konvansiyonlarına, Dionysos’un bugünün oyuncusu bedeninde yeniden canlandırılması ile kurulacak bir yeni ritüel fikri ile karşı durmuştur. Oyuncu toplumsal yaşamın dayatması kimlik örüntülerinin dışına çıkarılmış ve kolektif bir ruhun yaratılması için ritüel ruhuyla ve biçimsel bir disiplin içerisinde bir araştırmacı olarak performanslar içerisinde yer almıştır. Boal’de yerleşik kimlik algılarının analizi Terzopoulos’da ise imhası üzerine kurulu bir bakışın varlığı yani politik olarak bir karşı duruş olduğu ortaya konulmuştur.

Ayrıca postmodern sürecin ortaya çıkardığı ‘yokolan’ ve ‘marjinal’ başlıkları ile ele alınan iki kimliğin de örtük bir politik yan taşıdığı, edilgenliği ile mevcut sisteme

entegre olmaya direndiği görülmüştür. Diğer yandan piyasanın kapsayıcılığı süreç içerisinde bu kimlikleri kendi sistemine dahil etmiştir.

'Yokolan oyuncu' kimliğinde modern dönemde profesyonel oyuncuya atfedilen değerlerin artık önemini yitirdiği ya da 'sanatçı' kavramının oyuncu açısından ortadan silindiği net olarak görülmüştür. Sahne gündelik hayatını ya da kendiliğini seyre açan kişilere açık hale gelmiştir. Oyuncu hüneri olarak özellikle 19.yüzyılda yoğun olarak tartışmalara giren 'duygu' mevhumu performanstan neredeyse tamamen silinmiştir. Sahne disiplini ya 'oyuncu'nun nesneleşmesi nedeniyle tümünden gösterimin genel bütünlüğüne hizmet etme olarak dönüşmüş ya da gösterim bütünlüğü tümünden süreksizleştirilerek disiplin ya da daha doğru bir deyişle önceden üretilmiş yapıya bağlılık işlevsizleştirilmiştir. 'Oyuncu' bu işlevsizleştirmede klasik anlamda bilinen tüm kuralları da geçersiz kılmaya başlamıştır. Artık metin ve gösterim sorunsallaştırılmakta, oyuncu da sürekli olarak, bir 'oynama' halinin, bir 'oyuncu'nun yokluğuna dikkat çekmeye çalışmaktadır. Toplumun kurucu unsuru olan bireyin yok oluşu gibi sahnenin kurucu unsuru olan oyuncu da bir yokluk haline dikkat çekmektedir. Diğer yandan bu yokluk sahnede sürekli bir 'şimdi'ye işaret etme amacı güderek performatif bir sonuç doğurmuştur. Performatifin 'şimdi'ye ve bedensel mevcudiyete dayanan yanı bir'rol'e işaret etmez. Oyuncu yetersizliklerini, yokluğunu ya da çokluğunu icra eder. Yani sosyal bir kimlik olarak oyuncu tüm kutsallarının çözüldüğü bir ortamda, oyunculuğun tüm gizil yanlarının demistifiye edildiği bir uzamda 'yokolmuştur'. Toplumsal yapıda statü, rol ve değer ilişkisi içerisinde herhangi bir sorumluluk ya da amaçla bağlı kalmamış tiyatral yapı içerisinde kendini de gösteri ile beraber kuran bir namevcudiyet kipine dönüşmüştür.

'Marjinal oyuncu' kimliği de modern dönemde tarif edilen özelliklerin dışına çıkmıştır. Engelliler ya da fiziksel deformasyonu olan kişiler profesyonel oyuncudan beklenen yeteneklerle değil bedensel özelliklerinin marjinalliği ya da role marjinal bir bakış açısı getirebilmesi niyetiyle sahnede yer almışlardır. 'Rol' onların otantik bedenleri ile dolayımlanmış. Konvansiyonel oyunculuk algısının oyuncuyu 'kendisi dışında yaratabilen' olarak tanımlamasına zıt bir, doğrudan kendi bedenselliği ile

yaratan bir oyuncu ortaya çıkmıştır. Bu durumda da oyuncunun yetenekle kurduğu bağ farklılaşmıştır. Marjinal kimliğin diğer örnekleri de toplumsal, ahlaki, sahnesel tabulara karşı yürütülen saldırı olarak görülebilir. Kimliğin toplum dışının yeni yüzü oluşu bedensel olarak farklılığın doğrudan sahnede temsil edilmesi yanında eskinin dışlanan toplum dışı kimliğinin şimdi neredeyse bir tahakküm aracı gibi toplum dışılığın tehlikeli görülen özelliklerini doğrudan kullanımına alması, seyirciyi tahrik edebilmesi, çıplaklığı ve küfrü mevcut algıların parçalanması adına kullanması haline gelmiştir. Ama bu durum 1960'larda Living Theatre ve Performance Group örneklerinde görüldüğü gibi toplumsal tabuları yıkmaya çalışan ve yerine yeni bir yaşam kültürü öneren düşünceden oldukça farklıdır. Gerçekleşen daha çok sahnesel konvansiyonlara ya da sahnesel konvansiyonlar içinden saldırdır. Dışsal bir gerçekliğe işaret etme amacı güdülmemektedir. Bu durum tam da oyuncu kimliğinin marjinalliğinin toplumsal sorumlulukla olan bağının koptuğu ve katışıksız bir radikallik olarak görünür olduğu gerçeğini ortaya koymaktadır. Oyuncu kimliğinin bağlanacağı kapsayıcı bir toplumsal sorumlulukla işi kalmamıştır. Ya da farklı bir açıdan bakılırsa aslında sorumluluğu tam da bu kapsayıcılıkların artık işe yaramaz oluşunun açık edilmesidir. Marjinallik performatif bir yan içerdiği kadar bir sonuca işaret etmeyen bir edilgenlik de içermektedir. Bu özelliği ile de günümüzün yeni bireyciliği ile de temas halindedir. Performansın disiplini de artık tüm temsili kapsayıcı bütünlük ya da belirgin bir sonuç hedefinden uzaklaştığı için sıkı sıkıya 'şimdi'nin tesadüflere açık ilkesi ile sarılıdır. Öykü büyük oranda geri planda kalmış, bedenin ve mevcudiyetin merkezde olduğu törensel yapı ön plana çıkmıştır.

'Piyasa'nın belirlenimi altında olan 'star oyuncu' kimliğinde yeni ve satılabilir/alıcı bulabilir bir kutsal yaratmak için karizma nosyonu seferber edilmiştir. 'Karizma' piyasanın ürünleri paketlemesi gibi oyuncu kimliği çevresinde bir ambalaj yaratarak yeni hız, haz ve tüketim kültürü dünyasında yer alınmasını sağlamaktadır. Daha iyi bir dünya hayaline odaklanmaya izin vermeyecek kadar hız üzerine kurulu olan yeni kültür 'statü' ve değeri yarattığı yeni kutsallar çevresinde örgütlemektedir. Kişinin kendini toplumsal bağlar dışında 'özel' olarak tanımlaması narsisizmi beslemekte ve rekabet ilişkileri de bu anlayışla sisteme damar oluşturmaktadır. Daha

çok sahte kutsallar çevresinde örgütlenen bu narsisist toplumda hazza dayalı bir özgürlük yanılsaması yaşanmaktadır. Yeni çağın hız kültürü oyuncunun kendini adamasının da önüne geçmiştir. Herhangi bir şeyi sadece o şeyin iyi olması için yapma düşüncesi, yani zanaatkarlık büyük oranda son bulmuştur. Artık önemli olan hızla elde edilecek başarılarıdır. Bu başarılar bir sonuca ulaştırmak için değil yeni bireycilik kültürünün özelliklerinden olan ‘özel anlatının sürdürülmesi’ gereği ihtiyaç duyulan şeylerdir. Çünkü özel anlatının sürdürülmesi bireysel tatmini sağlayacaktır. Bu durum sosyal bir kimlik olarak oyuncunun kurumsal bağlılıklara olan inancının azalması sonucunu getirmiştir. Bu durumda tiyatrun ‘sektör’ haline gelişi olağan kabul edilir ve oyuncu bu sektörün bir yapı taşına dönüşür. Sektör içerisinde kendisine sunulan fırsatları değerlendirmeli ya da kendine fırsat yaratmalıdır. Bu durum hızlı sonuç almak için formüllere dayanma ile ilgili ‘rol’ yansımaları getirir. Oyuncu dar zamanda katılacağı seçmelerde (audition) ya da yeni ve geçici süre ile katıldığı gruplarda ‘kendisini’ gösterme zorunluluğu olan birisine dönüşür. Oyunculuk ekolleri ile bu hızlı sonuca ulaşma vaadine göre iletişim kurar ya da haplaştırılmış çalışmalara sonuca ulaştırma özelliğine göre değer verir. Oyuncu piyasanın başarı zorunluluğu nedeniyle süreçselliğe önem vermemektedir. Metin odaklı bir ‘rol’ ilişkisi devam etmekte ama bu karizma vasıtasıyla tahakküm sistemlerinin devamını sağlamaktadır. ‘Rol’ün üretim, oluşum, yaratım sürecinde, Kershaw’ın etkili benzetmesi hatırlanacak olursa ‘ideolojik dikiş yerleri’nin gösterilmemesi, yanılsamayı beslediği kadar rolün toplumsallılığının analizini de gizlemektedir. ‘Rol’le bütünleşmenin gizil bir güçten yani oyuncunun ‘olağanüstü’ yeteneklerinden kaynaklandığı sanısı da hem starlık özelliğini beslemekte hem de ‘rol’ü ancak bu olağanüstülük ile dolaymlandığında önemli hale getirmektedir. Bir tartışma nesnesi olarak rol önemsizleşmektedir. Oyuncu onu önemli hale getiren kişi olarak ön plana çıktıkça bedenselliği de ön plana çıkmakta ve kendi bedeninden ‘rol’ü nasıl yarattığına odaklanılmaktadır. ‘Piyasa’nın meta fetişi bu yolla oyuncuyu ‘rol’ün arkasında kaybolmamak ve kendi olağanüstülüğünü rolle beraber göstermek konusunda teşvik eder. Oyuncunun fiziksel varlığının erotizmine dikkat çekilir. Bedeni fetişleştirilir. Böylece özdeşleşme ‘rol’le ancak bu fetiş olma durumu sayesinde mümkün kılınır. Ruhsal olana atıf geri dönmüş, içte var olan ‘gizil’ güçlerin açığa çıkarılması ‘rol’ün de ortaya çıkarılması ile eşdeğer hale gelmiştir.

Eric Morris'in 'olma' yolundaki kutsal oyuncu kimliğinin ise yoğun olarak yeni bireyciliğin belirlenimi altında olduğu görülmüştür. Morris'in kutsal oyuncusu Amerika'da Strasberg'i de etkisi altına almış olan birey ve duygularını açığa vurma odaklı toplumsal ve bireysel gelişimin günümüzde yeni bir veçheye ulaşan sürecinin örneğidir. Amerika'nın kapitalist büyüme konusunda yürüttüğü çalışmanın ve bunun 1980 sonrası açılımının tüm dünyayı sarması ile ortaya çıkan yaşam şeklinin 'oyuncu kimliği' örneğini oluşturmuştur. 1980 sonrasında önemini yitiren kamusal yaşamın sonucu olarak ortaya çıkan mahremin ideolojisi ile yakın temasları olduğu görülmüştür. Bu mahreme dönüklük 'oyuncu kimliği'ni toplumsal bağların belirlediği bir alandan çok kişiselliğin açığa vurulduğu bir alanda algılamasını getirmiştir. Dahası oyuncu toplumsal yaşamın yarattığı ketlerden ve zorunluluklardan da kurtulmaya çalışır. Bir anlamda o 'kendinde birey'dir. Yani ruh ve beden, özne ve nesne, insan ve toplum arasındaki kartezyen ikilik geri dönmüştür. Bu noktadan hareketle Morris'in oyuncuyu ruhunu beslemesi gereken birine dönüştürdüğü görülmüştür. Yani toplumsal bağlardan yalıtılmış 'özel' bir insan olarak, yeni bir kutsal oyuncu kimliği yaratmak istemekte, onun 'olma'ya ulaşması ile de hayata geçirilmiş bir ideal yaşam örneği yaratılmaya çalışılmaktadır. Bu nedenle de yaşamda kendi olmak ile sahnede 'olma' arasında sürekli bir bağ çalışmalarında izlenmiştir. Bu da, çalışmada da görüldüğü gibi liberal bir kendilik anlayışının sonucudur. Morris'in oyuncu kimliği liberal bir bireyin örnekleme gibidir. Çalışmalarındaki yaşam koçluğu ile oyuncu koçluğu arasındaki çizginin de bu etkiden kaynaklandığı görülmüştür. Öznel anlatıyı sürdürmek ve idealleştirilmiş bir 'kendilik' düşüncesi yaratabilmek amacıyla toplumsal yapıdan ve siyasetten çekilmek gerektiği düşüncesinden hareket alır. Morris'in oyuncu kimliğinin de içinde olduğu söylem modern dönemin inşa kimliğinde hayat bulan 'herkes için iyi bir yarın' düşüncesi yerine geçen yeni bireycilik etkisinde bir 'herkes için farklı bir bugün'dür. Dolayısıyla Morris'in rol ile kusursuz birleşme yani 'olma' çabasında yoğun bir 'şimdi' vurgusu vardır. Sahnenin şimdisinin anbean akışında deneyimlenecek bu 'olma', oyuncunun 'şimdi'deki varlığının tüm detaylarını da performansa dahil etmesini, kendini açmasını gerektirir. Yani oyuncunun kişisel teşhiri pornografiye varan bir doğrudanlık taşımaktadır. Bu da şeffaflık, teşhircilik toplumu gibi isimler verilen ve

mahremist düşüncenin kamusal karşısında kesin üstünlüğünün görüldüğü günümüz toplumunun oyuncusunun Morris'in icat ettiği kimlikte somutlandığını göstermektedir.

Günümüzde toplumsal sorumluluk taşıyan oyuncu kimliğinin örneğini oluşturan Augusto Boal herkesin oyuncu olmasını, herkesin toplumsal bir aktör olması ile eşdeğer görür. Çalışmanın ikinci bölümünde analiz edilen Brecht'in öğretti oyunlarında ortaya attığı büyük pedagojisine benzer şekilde 'oyun'u bireyin politik olarak söz sahibi olması noktasından ele almıştır. Bu noktada önceki dönemlerin toplumsal sorumluluk taşıyan oyuncu kimliklerinden farklı olarak Boal'in oynayan-seyircisi bilgi ya da tecrübesinin ona kazandırdığı bir değer ile söz sahibi değildir. Herhangi bir ayrıcalığa gerek olmadan her birey eşit ve özgür söz söyleme hakkına sahip olmalıdır. 'Herkes tiyatro yapabilir hatta oyuncular bile' sözü özelleştirilmiş, belirli bir kimliğe iliştilirilmiş ve yetenek vb. kavramlarla içi doldurulmuş oyuncu kimliklerine ironik bir bakış içermektedir. Dolayısıyla Boal'in oyuncu kimliği olmayan bir oyuncusu vardır. Politik bir amaca hizmet eden tiyatro, toplumsal yapının ve bu yapının içinde bireyin analizine hizmet etmelidir. Oyuncu da bu analizde hem kişisel fikirleri ve önerileri ile yer alan bir katılımcı olmalı hem de kendi bakış açısı dışındaki önerileri dinleyen seyirci olmalıdır. 'Rol' farklı kişilerin ele alabileceği bir maske olarak kullanılmıştır. Maske bireyin örnekleme haline gelir, bireyden topluma açılan bir tartışma ve analiz aracı olarak değerlendirme yapılabilmesini sağlar. Bu nedenle oyuncu hüneri bu tartışmanın yürütülebilmesi için öncelikle aranan bir özellik ya da oyuncu için bir ayrıcalık değildir. Disiplin araştırmanın ya da tartışmanın yürütülmesi için kolektif yaklaşımın bir gereğidir. Doğaalamaya bırakılmış alanlar vardır ama bu yöntemin tercih edilmiş özgürlük alanıdır aynı zamanda. Seyirci oyuncu ayrımı sonlandırıldığı için sahneden seyirciye akan bilgi, tecrübe veya bir eğlence ya da tatmin yaratma çabası yoktur. Önemli olan toplumsal sistemin ezen-ezilen ilişkisinin, kafadaki polislerin açığa vurulacağı bir performansın ortaya çıkarılmasıdır. Diğer yandan Boal'in çalışmaları da 'şimdi'ye ayrıcalık tanımaktadır. Ama Morris'ten farklı olarak 'şimdi'ye mistik bir 'olma' havası katmamakta, 'şimdi'de yürütülecek bir analizin toplumun geleceği için etki etmesini ummaktadır. Bu esnada da bedenin toplumsal kalıpları, ezberleri ve ezen-

ezilen ilişkisini açığa vuracak fotoğrafları üzerinde çalıştığı için yoğun bir performatif etki taşımaktadır.

Terzopoulos ise yeni dünya düzeninde kapitalizmin piyonu haline gelmiş olan insana kazandırılacak yeni bir kimliğin oyuncu ile araştırılması yolunu izlemektedir. ‘İnsan nedir?’ sorusunu araştırmaya dayanan Terzopoulos’un çalışmalarında tüketim kültürü, metalaşma ve insanın tali bir ürün haline geldiği yeni küreselleşmiş dünyaya karşı yeni bir insan oyuncu özelinde aranmaktadır. Oyuncunun yetenek gösterisi yapması da bu anlamda bir ürünün satılması gibi algılanmaktadır. Terzopoulos, Stella Adler’in düşüncelerine benzer şekilde çağdaş dünyanın insanı küçülttüğünü ve pasifleştirdiğini söyler. Adler bu noktada oyuncuyu aristokrat bir statüye taşıırken Terzopoulos statü ilişkilerinin yok olduğu Dionizyak bir esrimeyi ve bunun yanında kolektif bir üretimi hedef almıştır. Metalaşmanın/maddiyatçılığın hakim olduğu çağdaş dünyada tekrar metafizik sorulara dönecek bir kutsal ama bu kutsallığı ile toplumsal sistemin var olan değerleri ile çatışacak bir kimlik yaratma amacı güder. Oyuncu konumunun kutsal ve toplum dışının tarihi yakınlaşmasını taşıdığının bir örneği Terzopoulos’un oyuncuyu bir çatışmacı olarak ele almasında da görülmüştür. Bu yönü ile modernizmin inşa kimliklerine yakın bir araştırma yürüttüğü izlenmiştir. Toplumsallığa inancı pekiştirmek için kolektif benliklere yönelmiştir. İnsan bedenini metalaştıran, eylemsellikten koparan ve burjuva tipi bir psikolojizme mahkum eden bir sistemde onun oyuncusu insan doğasına dönerek dünyaya dair bir inceleme yürütecek ama bunu akılla değil bedeni ile, ‘şimdiki-ben’ ile değil ‘ilksel-ben’ ile yapacaktır. Bu anlamıyla Terzopoulos’un yaratmak istediği oyuncu kimliği sadece oyunculukla ilgilenen biri değil aynı zamanda bir insan araştırmacısıdır. Ama bu, akıl merkezli değil ilksel-ben’e ulaşma amaçlı bedensel bir araştırmadır; törensi bir yan taşımaktadır. Bu törensi yanı ile de bir karşı çıkış düşüncesine dayanır. Engel, sorun, tartışma yaratmayacak yani pürüzsüzlüğü hedef alan yeni toplumsal yapının hız kültürü karşısına Terzopoulos törenlerin kendine özgü zaman kullanımı ile çıkmıştır. Oyuncu gündelik beden tekniklerinin, alışlagelmiş enerji kullanımlarının dışına çıkar. Bu anlamda ‘rol’ün de oyuncu için bir yüzleşme aracı olduğu görülmüştür. Oyuncunun ‘rol’e dönüşme amacı yoktur ya da ‘rol’ çalışma için bir araç değildir. Rol yetenekle ortaya

konulacak bir ‘öteki’ olarak algılanmadığı için insanın kendisi, başkaları ve dünya ile kuracağı daha derin bir ilişkide yüzleşmesini sağlayacaktır. Terzopoulos sosyal bir kimlik olarak oyuncuyu çalışma süreci boyunca bu derinlikli araştırma için toplumsal yapıdan çekip alır, yerleşik kimlik algılarını imha etmeye çalışarak ‘insani’ ve zamanlarüstü bir araştırmacıya dönüştürür.

‘Yokolan’ ve ‘marjinal’ oyuncu kimliklerinin klasik sanatçı sosyal kimliğinden net bir kopuşa dayandıkları, ana akım tiyatronun oyuncu düşüncesine zıt bir kimlik çizdikleri görülmüştür. Bu zıtlık özellikle ana akımı besleyen iki kimlik olarak görülebilecek ‘Star oyuncu’ kimliği ve Eric Morris’in olma yolundaki ‘kutsal oyuncu’ kimliği ile karşılaştırıldığında daha da belirginleşmektedir. Kişisel gelişim ve terapi kültürü ile beslenen ve yeni dünya düzeninde arınmış ve ideal bir insan modeli olarak ‘oyuncu’ aslında yeni bireyciliğin ortaya attığı bir oyuncu kimliğidir. Çağın ruh kavramının yerine koyduğu seküler benlik vurgusu dışta, toplumda, bedende ne olursa olsun onu düzenleyecek bir ‘iç’i mümkün görmektedir. Dolayısıyla toplumun üstünde ve içsel olanla temasla ele alınan yanı ile hala ‘sanatçı oyuncu’ kimliği ile temas kurmaya çalıştıkları görülmüştür. Postmodern gösterimlerde ise sürekli olarak bu ‘iç’, ruhsallık, benlik düşüncelerine karşı biçimsel, dışsal olana, bedene dönük bir çaba vardır. Yani bir taraf toplumsallığın yittiği ortamda yeni koşullara uygun bir oyuncu kimliği üzerine düşünürken diğer taraf koşulların artık bir oyuncu kimliğini imkansız kıldığını göstermektedir. Oyuncunun toplumsal olarak özel bir statü ya da değer sahibi olmasına da toplumsal olarak bir ‘rol’ü olmasına da kayıtsız bir bakış açısı vardır. Kimliklere dair genelleme yapılarak yakalanabilecek bir bütünlüğün imkansızlığı görülmüştür.

Postmodern koşullara ve piyasaya karşı durmaya çalışan Boal ve Terzopoulos’un oyuncu kimlikleri ise iki farklı yönelişle direniş sergilerler. Boal kimlikleri oynarken yeniden kurma ve bu yolla kimlik yapılanmalarının, statülerin, toplumsal ‘rol’lerin ve değerlerin egemen ideoloji tarafından nasıl örgütlendiğini açığa çıkarma, farkedilmesini sağlama amacı güderken, Terzopoulos’ta amaç daha baştan tüm kimlikleri imha ederek bir tanrısal -Dionizyak- birleşme yaratan ilksel-ben duygusunu

açığa vurmak ve kimliklerin yokluğunun, var olan kimliklerin yapay üretilmişliğinin aşikar edilmesini sağlamaya çalışmaktır. Tüm bu süreçler yerleşik, artık olağan kabul edilen oyuncu kimliklerinin tümüne bir direniş içermektedir. Oyuncu için sanat dışında toplumsal ve insani yeni görevler yeni kimlikler aracılığıyla tanımlanmaya çalışılmaktadır.

Çalışmanın yürüttüğü araştırmada verili kimliklerden günümüzün icat kimliklerine farklı belirleyenler altında sosyal bir kimlik olarak oyuncunun toplumsal sorumluluk taşıma, kutsal ve toplum dışı sayılma şeklinde ifade edilen üç ana kimlik şablonunda okunabileceği görülmüştür. Üç asal kimliğin ayrı dönemlerde ayrı belirleyenler altında görünür olan özelliklerine genel olarak bakıldığında şu sonuçlara ulaşılır:

Oyuncu kutsal bir kimlikte algılandığında toplumda saygı duyulmuş ve gizil bir güce sahip biri olarak değer görmüştür. Gizil güçleri onun başka bir kişinin içine girebilme, kendini başka bir şeye dönüştürebilme yetenekleri olduğu yanılsamasını yaratmaktadır. Diğer yandan esrime ya da trans hali olarak da görülebilecek bu özellikleri, onun izleyen kişide ya da katılımcıda bir yanılsama ve sonrasında da bir arınma yaratabilme özelliği olduğunu düşündürmektedir. Bir başka önemli özelliği de birinci bölümde de analiz edildiği gibi kehanet üretebilmesi olarak görülmüştür. Yani trans ya da esrime tipi bir dönüşüm ile ulaştığı aşkın gerçekten (rolü yaşayarak ya da olarak oyunun yanılsamasını kurması ile) izleyen ya da katılanın hayatı için bir kehanetle döndüğü düşünülür. Bilgisi gizil olduğu için de bu özellikleri onun özel yeteneği, içgüdüğü sayesinde aşkın bir gerçeğe erişebilen özel bir insan olduğu düşüncesini doğurmuştur. Diğer yandan da esrime, trans ya da aşkın gerçeğin belirsizliğinin yarattığı bir tekinsizlik de kutsal kimliğin asal özelliklerindendir. Oyuncu kimliğinin kutsallık nosyonu ile birlikte ele alınması ‘sanatçı’ sosyal kimliğini kazanmasını da sağlamıştır. Bu ‘kutsal’ sahip olduğu güçle ve yapabildiklerinin mistik yönü ile aynı zamanda korku duyulan bir kimliktir. Kutsal oyuncu kimliğinin hem hayranlık uyandıran hem de birinci bölümde görüldüğü gibi tarih içinde bir anda toplum dışılaşmasını sağlayan tekinsizliği kimliğe atfedilen bu özelliklerden

kaynaklanmaktadır. Yani genel olarak bakıldığında kutsal kimlik toplumsal, sanatsal, dini sorumluluk taşıdığına değeri artan ama yerleşik düşüncelere karşı durduğunda toplumdışına atılmaya da yakın bir kimliktir. Role inancın, rolle bir olmanın, rolün ardında kaybolmanın genel olarak oyuncu kimliğine atfedilen bu kutsal yanla bağlantılı olduğu görülmüştür. Bu birleşme konusunda da gücünü kurduğu yanılsamadan almaktadır.

Toplumsal sorumluluk taşıyan kimlik ise bilgi ve tecrübe aktarımının kutsal kimlikteki büyüsellik ya da yanılsamaya dayanmadan inşa edildiği, kutsalın mistikliğinden uzak daha somut bir ‘oyun’ mantığı üzerine kuruludur. ‘Oyuncu’ yaşı, tecrübesi, bilgisi ya da yorumu ile topluluğa karşı öğretici bir amaç güden, sorumluluğu bazen hayati bazen politik bazen dinsel bir zorunlulukla kesişen kişidir. Faydaya ya da işleve dönük bir amaç taşır. Bu kimlik statü olarak ayrıcalıklı bir konumu kendi inisiyatifi ile reddeder. Ama aldığı sorumluluk gereği değerlidir. Öte yandan toplumsal ‘rol’ü çok önemlidir. Bu nedenlerle de seyirci ile ilişkisi onları pasif izleyenler olmaktan çıkarmak, harekete geçirmek, değiştirmek ya da oyuna dahil etmek üzerine kuruludur. Genel olarak ‘rol’ ile kendisi arasında bir açı bırakarak değerlendirmeye, toplumsal sorunun analizine yer açar. Bu analiz aynı zamanda kendi toplumsal konumunun da açığa çıkmasını sağlayabilmektedir. Dolayısıyla da rolü canlandırmadaki hünerden daha çok iletinin önemi üzerinde durulur. Beden sunumun nesnesi olduğu için önemlidir. Ve genel olarak bedene analitik bir malzeme olarak yaklaşılr. Bedenler okunur, analiz edilir, bedenle öğrenme önemli görülür. Dolayısıyla rol de bedenle açığa çıkacak bir unsurdur. Beden salt bir mevcudiyet olarak değil genelde ‘rol’ kimliğine biçim veren bir materyal olarak kurgulanmış ama ‘rol’ bedeni ile oyuncu bedeni örtüştürülmeye çalışılmamıştır. Bu mesafe ilişkisi kurularak anlatı, metin veya iletiyle ‘şimdi’nin toplumsal yapısına hizmet amacı güdülmektedir. Duygu ile de genel olarak bir mesafe ilişkisi vardır. Ya da duygu da bir analiz aracıdır. Bu kimlikte disiplin toplumsal yapının devamı için hayati bir zorunluluk olarak görülmüştür. Genel olarak söz değerlidir ama bu, metne hizmet eder bir yapıda gerçekleşmemiştir. Diğer yandan sahne belirsiz doğaçlamalara da teslim edilmemiştir. Toplumsal sorumluluk taşıyan kimlikle metnin öneminin yakın bir ilişkisellik taşıdığı görülmüştür.

Toplumdışı kimlik ise kutsal kimlikle ve zanaatkarlıkla kurduğu temas nedeniyle hem saygı duyulan hem de korkulan bir özelliktedir. Egemen yerleşik düzenle uyuma sorunu olduğu için verili kimlikler döneminde toplumdışına atılmış, modern dönemde ise büyük oranda bilinçli olarak toplumdışında konumlanmıştır. Yerleşik düzen tarafından güven duyulmayan ve tehlikeli bir kimlik olduğu için değersiz ya da korku verici görülür ve statüleri de aynı oranda düşüktür. Ama toplumsal ‘rol’ buna tezat olarak devam eder. Herhangi bir toplumsal ya da sanatsal zorunluluğa tabi hareket etmezler ama toplumun merkezi yönetimden uzak noktalarında halka daha yakın şekilde oyunculuk yapmaya devam ederler. Merkezi yönetimler tarafından ehlileştirilmeye çalışılırlar, aksi halde toplumdışı konumda hatta yertsiz-yurtsuz kalmaya devam ederler. Bu toplumsal durumun genel olarak ‘rol’e yoğun bir performans baskısı getirdiği görülmüştür. Özellikle Roma’da olduğu gibi yerleşik düzenin içinde varolmaya çalışan köle oyuncu hayati tehlikelere varan gösterileri yapmak zorunda kalmış, bedensel olarak sınırları zorlamıştır. Toplumdışı kimliğin genel olarak metnin ‘o zaman ve orada’sından uzak bir ‘rol’e yaklaşım geliştirdiği de görülmüştür. Performans zorunluluğuna dayalı olarak beden ön plana çıkmıştır. Çalışmanın ikinci bölümünde toplumdışının geri dönüşü başlığında Living Theatre’ın ve Performance Group’un çalışmalarında da analiz edildiği gibi seyirci ile kışkırtıcı, tahrik edici ve provoke edici şekilde iletişim kurmak, ‘rol’ü kapalı devre değil açık uçlu, her an değişikliğe, kırılmaya, doğaçlamaya açık oynamak genel özellikler olarak görülmüştür. Duygu ve ‘rol’le örtüşme değil çeşitli hüner gösterileri, ‘rol’ün maskesini kurabilme önem kazanır. Living Theatre ve Performance Group’un tercihi toplumdışılıkları politik bir yan barındırmalarından kaynaklıdır. Egemen düzene isyan düşüncesi onları yerleşik algıların dışında konumlanmaya itmiştir. Öte yandan Grotowski’nin yoğun etkisi ile ritüelistik bir yönelim yani bir kutsallık arayışları da vardır. Ama bu kutsallık daha önce de bahsi geçen kutsalın tekinsiz yanını odak almıştır. Yerleşik düzenle uyuşmaya değil, çatışmaya hatta ona saldırmaya dayanır. Bu saldırı tiyatronun belli oranda araçsallaşmasını oyuncunun da toplumsal hayata etki edecek bir yıkıcı gücü oluşturabildiği anda ‘rol’ü, sahneyi gereksiz görmesini ya da terk etmesini getirebilmektedir.

Tüm bu genel sonuçlar sonrasında günümüzde toplumsal belirleyenlerin kimlik ile kurduğu ilişki ve oyuncuda yarattığı dönüşümlerin izinden gidilerek ‘rol’e yansımalar şöyle başlıklandırılabilir:

- ‘Şimdi’nin istilas
- Performatif ve bedensel olanın ön plana çıkışı
- Mahremin duygusal sonuçları
- Mahremin bedensel sonuçları
- Zanaatkarlığın çöküşü

Oyuncunun çifte statüsünde, kendisine işaret etmenin, sahnedeki bedensel mevcudiyete daha fazla dikkat çekmenin ağırlık kazandığı görülmüştür. Günümüzde ‘rol’ ‘şimdi’nin istilasına uğramıştır. Bu şimdi bazen salt bir bedensel mevcudiyet (yokolan ve marjinal oyuncu), bazen fiziksel varlığın erotikliğine dikkat çekme (star oyuncu), bazen sahnede anbean ‘olma’ çabası (Eric Morris) bazen de Boal’de olduğu gibi ‘şimdi’de bir tartışma zemini anlamına gelmektedir. Terzopoulos’un oyuncusu ise ‘şimdi’yi gündelik bir zaman dilimi olmaktan çıkarıp performansın derinleşmesi ile aşkın bir şimdiye dönüştürerek geçmiş-gelecek bir arada bir ‘şimdi’ yaratmaya çalışmaktadır. Bu anlamda Terzopoulos’un ‘şimdi’si kolektif bir bütünlüğe en net olarak yöneldiği için diğerlerinden ayrılmaktadır. Öykünün ‘o zaman ve orada’sı genel olarak geri plana çekilmiş hatta bazen imha edilmiştir. Oyuncu ‘rol’ ilişkisinde metin ya da öykünün ‘o zaman ve orada’sı baskılanmaya, ikincilleştirilmeye ya da ortadan kaldırılmaya başlanmıştır.

Bu ‘şimdi’nin yoğun baskısı nedeniyle/sayesinde performatif olan yani bedensel olan ön plana çıkmıştır. Artık oyuncu başka bir gerçekliğe işaret etme ya da ‘rol’ün hizmetkarı olma, ‘rol’ün ardında kaybolma gibi amaçlardan büyük oranda uzaklaşmıştır. Sahnedeki fiziksel bulunuş neredeyse tüm analiz edilen çalışmalarda merkezde durmaktadır.

Çöken kamusal yaşam sonrası kişinin hem bedensel hem de duygusal olarak kendini açması, teşhiri ya da ifşası mahremi bir diğer önemli performatif sonuç haline getirmiştir. Bu mahremin kullanımı bazen salt bir kendini sunum şeklinde bazen, duyguların yaşanması şeklinde, bazen seyircinin mahrem alanına tecavüz şeklinde bazen de Boal'de olduğu gibi kişisel siyasetinin yakalanması şeklinde açığa çıkmış kimi zaman da Terzopoulos'da olduğu gibi bastırılan libidinal enerjilerin yeni bir özgürleşme politikası için açığa çıkarılması şeklini almıştır.

Özellikle ana akım, 'duygu'nun da bir meta haline gelmesi ile etkiyi bu metanın kullanımında aramaya başlamıştır. Kamusalın çöktüğü dünyada kişiselliğin dışavurumu bir ilişkinin özel oluşunun ve samimiyetinin garantisi haline geldiği için 'duygu' da özel bir konuma yükselmiştir. Oyuncu için mesleki anlamda bir olmazsa olmaza dönüşen 'duygu' aynı zamanda piyasada oyuncunun alıcı bulabilmesi için en önemli malzemesine dönüşür. Dolayısıyla piyasa ile ilişki kurduğu her anda ilk olarak onun servis edilmesi ile işe girer. Diğer yandan 'duygu' Eric Morris'de olduğu gibi kendini ifadenin de en önemli aracıdır. Benliğin kimliğin alanına girişi kişiselliğin dışavurumu konusunda yoğun bir teşvik yaratmıştır. 'Kendini teşhir' bir cesaret aşaması ve hatta kendi olmanın özü olarak algılanmaya başlanmış ve toplumda olduğu gibi oyuncu için de olmazsa olmaz haline gelmiştir.

Mahremin bedensel sonuçları ise daha çok çıplaklığın, teşhirin, bedensel eksikliğin, arzunun, şiddetin sanatsal ya da estetik bir süslemenin dışında 'rol'ün ya da performansın unsurları haline gelmesi olmuştur. Kamusalın, kişidışının işlevsizleştiği, kimlik politikalarının farklılık fetişini beslediği ortamda her tür bedensel ve duygusal farklılık biriciklik olarak oyuncu kimliğinde yerini almıştır.

Son olarak da kendini adama kültürü çökmüş ya da Eric Morris'de olduğu gibi kendine hizmet edecek bir kendini adama kültürü geliştirilmiştir. Hiç bir sonuç vermese de bir şeyin nesnel değerine inandığı için o işle uğraşan zanaatkarlık değersiz bir uğraş olmuştur. Dolayısıyla da 'rol' bir süreçle ulaşılabilecek bir araştırma nesnesi olmaktan giderek uzaklaşmış hızla ulaştırılması ve paketlenmesi gereken bir sonuca dönüşmüştür.

Günümüzde oyuncunun genel olarak bir kimliğin, kendisini de kapsayan bir bütünün parçası olmamaya başladığı görülmüştür. Sahnede de bu kopuş yaşanmıştır. Nesneleştiği anlarda bile aslında başka bir şeye hizmet etmemekte salt kendi nesnelğine dikkat çeken bir mevcudiyet olarak sahnede bulunmaktadır. Bu duruma direnç gösteren Boal ve Terzopoulos gibi isimler bireyi (oyuncuyu) kolektifle bütünleştirme üzerine yaklaşımlar üretmişlerdir.

Sosyal bir kimlik olarak oyuncu kapsayıcı kimliklerin çöktüğü bir çağda, kendine dönüklüğün kutsandığı bir toplumda çifte statüsünde ‘şimdi’yle ve kendisiyle tarihsel perspektifteki en yakın olduğu konumdadır. Bu anlamda oyuncu-rol aralığının bilinçli korunmasındansa, daimi kapatılması ya da bu aralığın ortadan kaldırılması girişimleri yoğun olarak görülmüştür. ‘Şimdi’nin gerçeğini daim kılmak yerleşik düzenin, egemen ideolojilerin peşinde koştuğu bir pürüzsüz toplum yaratma amacına da hizmet etmektedir. ‘Oyuncu’, kimliği üzerinden yürüteceği bir tartışma ile toplumsal konumlanmasına ya da konumlandırılmalarına bakarak oynama anının yaratacağı çatlaklarla bu ‘şimdi’de farklı olasılıkları işaret etme, arama, hayal etme, deneme, gösterme ve hatta yaratma olasılığı barındırmaktadır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

ADLER, Stella (2007). *Aktörlük Sanatı*. (Çev. N. Uğur Özüaydın) İstanbul: Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları.

ADORNO, Theodor. W. (2012). *Kültür Endüstrisi*. (Çev. Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen) İstanbul: İletişim Yayınları.

AKAY, Ali (2002). *Kapitalizm ve Pop Kültür*. İstanbul: Bağlam Yay.

AND, Metin (1962). *Bizans Tiyatrosu*. Ankara: Forum Yayınları.

ARISTOTELES (1987). *Poetika*. (Çev. İsmail Tunalı) İstanbul: Remzi Kitabevi.

AUSLANDER, Philip (2002). *From Acting to Performance*. New York: Routledge.

AUSLANDER, Philip (2008). *Liveness*. New York: Routledge.

BADHAM, J. - MODERNO, C. (2017). *Artistlik Yapma*. (Çev. Samim Sakacı) İstanbul: Can Sanat Yayınları.

BAUDRILLARD, Jean (2012). *Sanat Komplosu*. (Çev: Elçin Gen, Işık Ergüden) İstanbul: İletişim Yayınları.

BAUMAN, Zygmunt (2012). *Küreselleşme*. (Çev. Abdullah Yılmaz) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

BAUMAN, Zygmunt (2017). *Kimlik*. (Çev. Mesut Hazır) Ankara: Heretik Yayınları.

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

BİLGİN, Nuri (2007). *Kimlik İnşası*. İzmir: Aşina Kitaplar.

BİRKİYE, Selen K. (2007). *Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim*. Ankara: DeKi Basım Yayım.

BOAL, Augusto (1998). *Legislative Theater*, New York: Routledge.

BOAL, Augusto (2010). *Oyuncular ve Oyuncu Olmayanlar İçin Oyunla*. (Çev. Berk Ataman, Özgürol Öztürk, Kerem Rızvanoğlu) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

BOAL, Augusto (2011). *Ezilenlerin Tiyatrosu*. (Çev. Necdet Hasgül) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

BOAL, Augusto (2006), *Aesthetics of Oppressed*. New York, Routledge.

BOAL, Augusto (2012). *Arzu Gökkuşığı*. (Çev. Fırat Güllü, Sinem Yılandı, Ece Aydın) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

BOGUCKI, Peter (2013). *İnsan Toplumunun Kökenleri*. (Çev. Cumhur Atay) İstanbul: Kalkedon Yayınları.

BONNARD, Andre (2006). *İnsan ve Tragedya*. (Çev. Yaşar Atan) İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

BOYM, Svetlana (2010). *Tırnak İçinde Ölüm*. (Çev. Emine Ayhan) İstanbul: Metis Yayıncılık.

BOYM, Svetlana (2016). *Başka Bir Özgürlük*. (Çev. Cemal Yardımcı) İstanbul, Metis Yayınları.

BOZER, A. D. – İZMİR, S. – İNAN, D. vd., (2016). *Postdramatik Tiyatro ve İngiliz Tiyatrosu*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınevi.

BOZKURT, Nejat (2013). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Ankara: Sentez Yayıncılık.

BRAIDOTTI, Rosi (2014). *İnsan Sonrası*. (Çev. Öznur Karakaş) İstanbul: Kollektif Kitap.

BRAUN, Edward (2013). *Yönetmen ve Sahne*. (Çev. Bahadır Sina Şener) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

BRECHT, Bertolt (1964). *Epik Tiyatro Üzerine*. (Çev. Kamuran Şipal) İstanbul: de Yayınevi.

BRECHT, Bertolt (1981). *Epik Tiyatro*. (Çev. Kamuran Şipal) İstanbul: Say Kitap Pazarlama.

BRECHT, Bertolt (1993). *Tiyatro İçin Küçük Organon*. (Çev. Ahmet Cemal) İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

BRECHT, Bertolt (1994). *Oyun Sanat ve Dekor*. (Çev. Kamuran Şipal) İstanbul: Cem Yayınevi.

BROCKETT, Oscar G. (2000). *Tiyatro Tarihi*. (Çev. S. Sokullu, T. Sağlam, S. Dinçel, S. Çelenk, S. B Öndül, B. Güçbilmez) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

BROCKETT, Oscar G. – BALL, Robert. J. (2018). *Tiyatronun Temelleri*. (Çev. Mahinur Akşehir) İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

BURGER, Peter (2010). *Avangard Kuramı*. (Çev. Erol Özbek) İstanbul: İletişim Yayınları.

CANDAN, Ayşin (2013). *Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

CARLSON, Marvin (2008). *Tiyatro Teorileri*. (Çev. Eren Buğlalılar, Barış Yıldırım) Ankara: De Ki Basım Yayım.

CARLSON, Marvin (2013). *Performans: Bir Giriş*. (Çev. Beliz Güçbilmez) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

CARTER, David (2011). *Oyunculuk Sanatı*. (Çev. Barış Baysal) İstanbul: Kalkedon Yayınları.

CASTELLI, Patrizia (2013). *Rönesans Estetiği*. (Çev. Durdu Kundakçı) Gül Özaktürk, Ankara: Dost Kitabevi.

CHAIKIN, Joseph (2001). *The Presence of the Actor*. New York: Theater Communication Group.

CHILDE, Gordon (2006). *Kendini Yaratan İnsan*. (Çev. Filiz Ofluoğlu) İstanbul: Varlık Yayınları.

CHUBBUCK, Ivana (2014). *Aktörün Gücü*. (Çev. Alper Emre Has - Burcu Ceylan Has) İstanbul: Engin Matbaacılık.

COHEN, Robert – SHERMAN, Donovan (2017). *Theater Brief*. New York: McGraw-Hill Education.

COLE, T – CHINOY, KIRICH H. (1997). *Oyunculuk Sanatı*. (Çev. A. Metin Balay) İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

CONNOR, Steven (2015). *Postmodernist Kültür*. (Çev. Doğan Şahiner) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

CSAPO, Erik (2010). *Actors and Icons of the Ancient Theater*. U.K: Blackwell Publishing.

ÇELENK, Semih (1992). *Sokaktaki Tiyatro*. İzmir: Altinkent Matbaacılık.

DEBORD, Guy (2012). *Gösteri Toplumu*. (Çev. Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

DECREUS, Freddy (2019). *The Ritual Theatre of Theodoros Terzopoulos*. New York: Routledge.

DIDEROT, Denis (2000). *Oyunculuk Üzerine Aykırı Düşünceler*. (Çev: Sabri Esat Siyavuşgil) Ankara: Meb Yayınları.

EBERT, Gerhard (2004). *Oyunculuk Sanatında Doğaçlama*. (Çev. Turhan Yılmaz) İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

ELIADE, Mircea (1999). *Şamanizm*. (Çev. İsmet Birkan) Ankara: İmge Yayınevi.

ELIADE, Mircea (2003). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi 1*. (Çev. Ali Berktaş) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

ELLIOTT, A. – LEMERT, C. (2011). *Yeni Bireycilik*. (Çev. Başak Kıcır) İstanbul: Sel Yayıncılık.

ERGÜN, Selda (2013). *Çağdaş Doğaçlama*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

ESSLIN, Martin (1996). *Dram Sanatının Alanı*. (Çev. Özdemir Nutku) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

FAULKNER, Neil (2014). *Marksist Dünya Tarihi*. (Çev. Tuncel Öncel) İstanbul: Yordam Kitap.

FISCHER-LICHTE, Erica (2014). *Dionysus Resurrected*. Malden: Wiley- Blackwell.

FISCHER-LICHTE, Erica (2016). *Performatif Estetik*. (Çev. Tufan Acil) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

FOUCAULT, Michel (2007). *Cinselliğin Tarihi*. (Çev. Hülya U. Tanrıöver) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

FOUCAULT, Michel (2015). *Öznenin Yorumbilgisi*. (Çev. Ferda Keskin) İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

FREIRE, Paulo (2013). *Ezilenlerin Pedagojisi*. (Çev. Erol Özbek) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

FREUD, Sigmund (2019). *Totem ve Tabu*. (Çev. Kamuran Şipal) İstanbul: Say Yayınları.

FRIEDEL, Egon (1999). *Antik Yunan'ın Kültür Tarihi*. (Çev. Necati Aça) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

FUCHS, Elinor (2003). *Karakterin Ölümü*. (Çev. Beliz Güçbilmez) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

FUNK, Rainer (2013). *Ben ve Biz*. (Çev. Çağlar Tanyeri) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

GASSNER, John (1941). *Producing the Play*. New York: The Dryden Press.

GASTER, Theodor H (2000). *Thespis*. (Çev. Mehmet H. Doğan) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

GIDDENS, Anthony (2010). *Modernite ve Bireysel - Kimlik*. (Çev. Ümit Tatlıcan) İstanbul: Say Yayınları.

GIDDENS, Anthony (2012). *Kapitalizm ve Modern Sosyal Teori*. (Çev. Ümit Tatlıcan) İstanbul: İletişim Yayınları.

GIDDENS, Anthony (2012). *Modernliğin Sonuçları*. (Çev. Ersin Kuşdil) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

GILBERT, Jeremy (2012). *Antikapitalizm ve Kültür*. (Çev. Tuğba Sağlam) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

GLEASON, Phillip (2014). *Kimliği Tanımlamak: Semantik Bir Tarih, Kimlik Politikaları*. (Çev. Fırat Mollaer) İstanbul: Doğu Batı Yayınları.

GOFFMAN, Erving (2014). *Damga*. (Çev. Ş. Geniş - L. Ünsaldı - S.N. Ağırnaslı) Ankara: Heretik Yayıncılık.

GOFFMAN, Erving (2014). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*. (Çev. Barış Cezar) İstanbul: Metis Yayınları.

HAN, Byung- Chul (2018). *Şeffaflık Toplumu*. (Çev. Haluk Barışcan) İstanbul: Metis Yayıncılık.

HARRIS, Jonathan (2013). *Yeni Sanat Tarihi*. (Çev. Evren Yılmaz) İstanbul: Sel Yayıncılık.

HAUSER, Arnold (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi 2*. (Çev. Yıldız Gölönü) İstanbul: Remzi Kitabevi.

HEINICH, Nathalie (2013). *Sanat Sosyolojisi*. (Çev. Turgut Arnas) İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

HOOD, Bruce (2014). *Benlik Yanılsaması*. (Çev. Eyüphan Özdemir) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

HOPKINS, David (2018). *Modern Sanattan Sonra*. (Çev. Firdevs Candil Erdoğan) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

HUIZINGA, Johan (2013). *Homo Ludens*. (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

IŞIK, Emre (1998). *Beden ve Toplum Kuramı*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

İNAN, Abdulkadir (1986). *Tarihte ve Günümüzde Şamanlık*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

INNES, Christopher (2004). *Avant – Garde Tiyatro*. (Çev. Beliz Güçbilmez, Aziz V. Kahraman) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

JENKINS, Richard (2016). *Sosyal Kimlik*. (Çev. Gül Bostancı) İstanbul: Everest Yayınları.

KAHRAMAN, Hasan B. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler. Olgular ve Öteleri*, İstanbul: Kapı Yayınları.

KARABOĞA, Kerem (2008). *Tragedya İle Sınırları Aşmak*. İstanbul: E Yayınları.

KARABOĞA, Kerem (2012). *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*. İstanbul: Habitus Yayıncılık.

KARACABEY, Süreyya (2007). *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller*. Ankara: DeKi Basım Yayım.

KARACABEY, Süreyya (2009). *Brecht'ten Sonra*. Ankara: DeKi Basım Yayım.

KERSHAW, Baz (2015). *Radikal Performans*. (Çev. Bahadır Sina Şener) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

KESTING, Marianne (1985). *Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro*. İstanbul: Adam Yayınları.

KURZ, O - KRİS, O. (2016). *Sanatçı İmgesinin Oluşumu*. (Çev. Sabri Gürses) İstanbul: İthaki Yayınları.

LATACZ, Joachim (2006). *Antik Yunan Tragedyaları*. (Çev. Yılmaz Onay) İstanbul: Mitos-Boyut Yayınevi.

LEARY, Timothy (2001). *Your Brain Is God*. Berkeley: Ronin Publishing.

LECOQ, Jacques (2015). *Şiirsel Beden*. (Çev. Mine Çerçi) Ankara: NotaBene Yayınları.

LEHMANN, Hans T. (2006). *Postdramatic Theatre*. Oxon: Routledge.

LUCKMANN, Thomas – BERGER, Peter (2008). *Gerçekliğin Sosyal İnşası*. (Çev. Vefa Saygın Öğütle) İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

LUTTERBIE, John (2011). *Toward A General Theory of Acting*. New York: Palgrave Macmillan.

MCGAW, C., STILSON, K.L., CLARK, L.D (2012). *Acting is Believing*. Boston: Wadsworth.

MELUCCI, Alberto (2013). *Oyuncu Benlik*. (Çev: Başak Kıcıır) İstanbul: Sel Yayıncılık.

MEYER-DINKGRAFE, Daniel (2001). *Approaches to Acting*. New York: Continuum Studies.

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

MORRIS, Eric (1998)[a]. *Rol Yapmayın Lütfen*. (Çev. İpek Bilgin) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

MORRIS, Eric (1998)[b]. *Being & Doing*. Los Angeles: Ermor Enterprises.

MORRIS, Eric (1998)[c]. *Acting, Imaging and Unconscious*. Los Angeles: Ermor Enterprises.

MORRIS, Eric (2000). *Acting from the Ultimate Consciousness*. Los Angeles: Ermor Enterprises.

MORRIS, Eric (2007). *The Diary of a Professional Experiancer*. New York: Ermor Enterprise.

MORRIS, Eric (2011). *Freeing the Actor*. Los Angeles: Ermor Enterprise.

MORRIS, Eric (2012). *Fütursuz Oyunculuk*. (Çev. İpek Bilgin) İstanbul: ALFA Yayınları.

NİEDZVIECKİ, Hal (2011). *Ben Özelim*, (Çev. Sibel Erduman) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

NUTKU, Özdemir (1995). *Oyunculuk Tarihi 1*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

NUTKU, Özdemir (2002). *Oyunculuk Tarihi II*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

NUTKU, Özdemir (2007). *Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro*. İstanbul: Özgür Yayınları.

OIDA, Yoshi - MARSHALL, Lorna (2013). *Görünmez Oyuncu*. (Çev. Özlem Turhal de Chiara) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

OREGLIA, Giacomo (1968). *The Commedia dell'Arte*. New York: Hill and Wang.

PAKSOY, B. Kılan (2011). *Tragedya ve Siyaset*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

PAVIS, Patrice (1999). *Sahneleme*. (Çev. Sibel Kamber) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

PAVIS, Patrice (2000). *Gösterimlerin Çözümlemesi*. (Çev. Şehsuvar Aktaş) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

PIGNARRE, Robert (1991). *Tiyatro Tarihi*. (Çev. Pınar Kür) İstanbul: İletişim Yayıncılık.

PITCHES, Jonathan (2006). *Science and Stanislavsky Tradition of Acting*. New York: Routledge.

RAND, Ronald, SCORCIA, Luigi (2007). *Acting Teachers of America*. New York: Allworth Press.

ROBINS, Kevin (2000). *İmaj*. (Çev. Nurçay Türkoğlu) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

RUDLIN, John (2000). *Commedia dell'Arte*. (Çev. Ezgi İpekli) İstanbul: Mitos-Boyut Yayınevi.

SCHECHNER, Richard (1985). *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

SCHECHNER, Richard (2003). *Performance Theory*. New York: Routledge.

SCHECHNER, Richard (2004). *The Future of Ritual*. New York: Routledge.

SCHECHNER, Richard (2015). *Ritüelin Geleceği*. (Çev. Zeynep Ertan), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

SENNETT, Richard (2011). *Yeni Kapitalizm Kültürü*. (Çev. Aylin Onacak) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

SENNETT, Richard (2012). *Karakter Aşınması*. (Çev. Barış Yıldırım) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

SENNETT, Richard (2010). *Kamusal İnsanın Çöküşü*. (Çev. Serpil Durak- Abdullah Yılmaz) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

SHAKESPEARE, William (1983). *Hamlet*. (Çev. Sabahattin Eyüboğlu) İstanbul: Remzi Kitabevi.

SHAKESPEARE, William (1999). *Julius Caesar*. (Çev. Sabahattin Eyüboğlu) İstanbul: Remzi Kitabevi.

SHANK, Theodore (1982). *American Alternative Theater*. London: The Macmillan Press.

SHEPERD-BAAR, Kirsten E. (2019). *Modern Dram Sanatı*. (Çev. Beliz Güçbilmez) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

STANISLAVSKİ, Konstantin (1996). *Bir Karakter Yaratmak*. (Çev. Suat Taşer) İstanbul: Papirüs Yayınları.

STANISLAVSKİ, Konstantin (1999). *Bir Rol Yaratmak*. (Çev. Çiğdem Genç) Fırat Güllü, Bora Tanyel, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

STANISLAVSKİ, Konstantin (2011). *Sanat Yaşamım*. (Çev. Suat Taşer) İstanbul: Agora Kitaplığı.

STANISLAVSKİ, Konstantin (2012). *Bir Aktör Hazırlanıyor*. (Çev. Tansu Akgün) İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

STANISLAVSKİ, Konstantin (2017). *Bir Aktör Hazırlanıyor*. (Çev. Tufan Göbekçin) İstanbul: Alfa Basım.

STRASBERG, Lee (1987). *A Dream of Passion*. Boston: Plume Book.

STRASBERG, Lee (2010). *The Lee Strasberg Notes*. (ed. Lola Cohen), New York: Routledge.

SZONDI, Peter (1987). *Theory of The Modern Drama*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

ŞENER, Sevda (2003). *Dram Sanatı*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

TERZOPOULOS, Theodoros (2016). *Dionysos'un Dönüşü*. (Çev. Burç İdem Dinçel) İstanbul: Habitus Yayıncılık.

THOMSON, George (1990). *Aiskhylos ve Atina*. (Çev. Mehmet H. Doğan) İstanbul: Payel Yayınevi.

THOSS, Michael – BOUSSİGNAC, Patrick (2010). *Yeni Başlayanlar İçin Brecht*. (Çev. Tuana Gülcan) İstanbul: Habitus Yayıncılık.

TİMUÇİN, Afşar (1992). *Düşünce Tarihi*. İstanbul: BDS Yayınları.

TUNA, Erhan (2000). *Şamanlık ve Oyunculuk*. İstanbul: Okyanus Yayıncılık.

TURNER, B.S. – ROJEK, C. (2019). *Toplum ve Kültür*. (Çev. Kadriye Göksel) İstanbul: Isık Yayınları.

TÜRKDOĞAN, Tansel (2014). *Sanat Kültür Politika*. Ankara: Nobel Yayıncılık.

VERNANT, J. Pierre – NAQUET, P. Vidal (2012). *Eski Yunan'da Mit ve Tragedya*. (Çev. Sevgi Tamgüç, R. Fuat Çam) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

VERNANT, J. Pierre (1996). *Eski Yunanda Söylen ve Toplum*. (Çev. Mehmet Emin Özcan) İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.

VINET, Marc (2005). *Entertainment Industry*. Canada: Wadem Publishing.

VOGEL, Harold L. (2011). *Entertainment Industry Economics a Guide for Financial Analysis*. UK: Cambridge University Press.

WHITHAM, G - POOKE, G. (2018). *Çağdaş Sanatı Anlamak*. (Çev. Tufan Göbekçin) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

WHYMAN, Rose (2012). *Oyunculukta Stanislavski Sistemi*. (Çev. Hakan Gür) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

WICKMAN, Glynn (1994). *A History of The Theatre*. London: Phaidon Press.

WU, Chin-tao (2005). *Kültürün Özelleştirilmesi*. (Çev. Esin Soğancılar) İstanbul: İletişim Yayınları.

Kitap İçi Bölümler

ACAR, Barış (2012). “Türkiye’de Güncel Sanat Güncel Mi?”, *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, (haz. Mehmet Yılmaz) Ankara: Ütopya Yayınevi, ss. 58-78.

AKYÜREK, Engin (1997). “Bir Ortaçağ Sanatı Olarak Bizans Sanatı”, *Sanatın Ortaçağı* (Haz. Engin Akyürek), İstanbul: Kabalcı Yayınevi, ss. 71-87.

ARICI, Oğuz (2014). “Maskeyle Varolmak”, *Maske Kitabı* (Ed. Kerem Karaboğa, Oğuz Arıcı), İstanbul: Habitus Yayıncılık, ss. 21-28.

ARTUN, Ali (2013). “Çağdaş Sanat ve Kültüralizm”, *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm* (Der. Ali Artun), İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 17-52.

ARTUN, Ali (2013). “Kültür Tutulması”, *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm* (Der. Ali Artun), İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 9-15.

AUSLANDER, Philip (1994). “Boal, Blau, Brecht: The Body”, *Playing Boal* (Ed. Madi Schutzman, Jan Cohen – Cruz), New York: Routledge, ss. 124-133.

BABBAGE, Frances (2019). “New York and After Gassner, Realism, and the ‘Method’”, *The Routledge Companion to Theater of the Oppressed* (Ed. Kelly Howe, Julian Boal, Jose Soeiro), New York: Routledge, ss. 15-21.

BATTAL, Fatma Betül (2014). “Modern Toplumun Yatarımı: Narsisistik Kişilik”, *Kişi, Kişilik ve Kimlik*, (ed. Sedat Yazıcı, Seyit Coşkun), Ankara: Divan Kitap. ss. 315-329.

BECK, Julian (1993). “Zor Zamanlarda Tiyatro: Living Theater”, *20. Yüzyılda Tiyatro* (Çev. Yalçın Baykul) (Haz. Aziz Çalışlar), İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, ss. 353-358.

BOTTONI, Luciano (2014). “Erken Ortaçağda Gösteri Dünyasının İzleri”, *Ortaçağ* (Çev. Leyla Tonguç Basmacı), (Ed. Umberto Eco), İstanbul: Alfa Basım Yayım, ss. 699-705.

BOTTONI, Luciano (2014). “Muhalefet ile Direnme Arasında Kalan Gösteri Dünyası, Pantomim Oyuncularının Hristiyanlığı Kabul Etmesi”, *Ortaçağ* (Çev. Leyla Tonguç Basmacı), (Ed. Umberto Eco), İstanbul: Alfa Basım Yayım, ss. 696-699.

BOZKURT, Muammer (2012). “Medya Sanatı”, *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı* (Haz. Mehmet Yılmaz), Ankara: Ütopya Yayınları, ss. 214-253.

BRATTON, Jacky – PETERSON, Grand Tyler (2019). İnternet Hikayesi: Tarih 2.0?, *Tiyatro Tarihi*, (Çev. Süha Sertabiboğlu) (der. David Wiles, Christine Dymkowski), İstanbul: Ayrıntı Yayınları. ss. 370-387.

CARVALHO, Sergio (2019). “Contradiction of Theater of the Oppressed, and the ‘Method’”, *The Routledge Companion to Theater of the Oppressed* (Ed. Kelly Howe, Julian Boal, Jose Soeiro), New York: Routledge, ss. 86-93.

CERVELLATI, Elena (2014). “Düşler, Beden ve Dans Uygulamaları”, *Ortaçağ* (Çev. Leyla Tonguç Basmacı), (Ed. Umberto Eco), İstanbul: Alfa Basım Yayım, ss. 903-906.

COSTA, I. Camargo (2019). “Agit Prop and Theater of the Oppressed”, *The Routledge Companion to Theater of the Oppressed* (Ed. Kelly Howe, Julian Boal, Jose Soeiro), New York: Routledge, ss. 42-50.

COURTINE, Jean – Jacques (2013). “Sapmalar ve Tehlikeler”, *Bedenin Tarihi 3* (Haz. Alain Corbin, Jean Jacques Courtine, Georges Vigarello), İstanbul: Yapı Kredi Yayınlar, ss. 165– 232.

DEMİRİŞ, Bedia (2014). “Persona: Maskeden Karaktere”, *Maske Kitabı* (Ed. Kerem Karaboğa, Oğuz Arıcı), İstanbul: Habitus Yayıncılık, ss. 29-36.

ESTEVAM, Douglas (2019). “Augusto Boal and the Nuestra America Theater”, *The Routledge Companion to Theater of the Oppressed* (Ed. Kelly Howe, Julian Boal, Jose Soeiro), New York: Routledge, ss.33-41.

FELDHENDLER, Daniel (1994). “Augusto Boal and Jacop L. Moreno”, *Playing Boal* (Ed. Madi Schutzman, Jan Cohen – Cruz), New York: Routledge, ss. 87-109.

FERAL, Josette (2019). “Oyunculuk Sanatı”, *Tiyatro Tarihi* (Çev. Süha Sertabiboğlu), (Der. David Wiles, Christine Dymkowski), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, ss. 234-249.

FISCHER–LIHCTE, Erika (2019). “Klasik Tiyatro”, *Tiyatro Tarihi* (Çev. Süha Sertabiboğlu), (Der. David Wiles, Christine Dymkowski), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, ss. 101-114.

GROTOWSKİ, Jerzy (2002). “İlkeler”, *Yoksul Tiyatroya Doğru* (Çev. Hatice Yetişkin), (Ed. Eugenio Barba), İstanbul: Tavanarası Yayınları, ss. 229-238.

GROTOWSKİ, Jerzy (2002). “Oyuncunun Tekniği”, *Yoksul Tiyatroya Doğru* (Çev. Hatice Yetişkin), (Ed. Eugenio Barba), İstanbul: Tavanarası Yayınları, ss. 187-198.

GROTOWSKİ, Jerzy (2002). “Skara Konuşması”, *Yoksul Tiyatroya Doğru* (Çev. Hatice Yetişkin), (Ed. Eugenio Barba), İstanbul: Tavanarası Yayınları, ss. 99-214.

GROTOWSKI, Jerzy (2002). “Tiyatro Bir Karşılaşmadır”, *Yoksul Tiyatroya Doğru* (Çev. Hatice Yetişkin), (Ed. Eugenio Barba), İstanbul: Tavanarası Yayınları, ss. 57-62.

GROTOWSKI, Jerzy (2002). “Tiyatronun Yeni Ahiti”, *Yoksul Tiyatroya Doğru* (Çev. Hatice Yetişkin), (haz. Eugenio Barba), İstanbul: Tavanarası Yayınları, ss. 28-56.

GROTOWSKI, Jerzy (2002). “Yoksul Tiyatroya Doğru”, *Yoksul Tiyatroya Doğru* (Çev. Hatice Yetişkin), (Ed. Eugenio Barba), İstanbul: Tavanarası Yayınları, ss. 15-27.

GROTOWSKI, Jerzy (2002). “Yöntem Araştırması”, *Yoksul Tiyatroya Doğru* (Çev. Hatice Yetişkin), (ed. Eugenio Barba), İstanbul: Tavanarası Yayınları, ss. 101-106.

HOVE, Kelly (2019). “Constraints and Possibilities in the Flash: the Body and the Theater of the Oppressed, Realism, and the ‘Method’”, *The Routledge Companion to Theater of the Oppressed* (Ed. Kelly Howe, Julian Boal, Jose Soeiro), New York: Routledge, ss. 76-85.

KÖSE, Hüseyin (2011). “Önsöz”, *Medya Mahrem* (Ed. Hüseyin Köse), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, ss. 9-19.

KRASNER, David (2000). “Strasberg, Adler and Meisner: Method Acting”, *Twentieth Century Actor Training* (Ed. Alison Hodge), New York: Routledge, ss. 159 – 150.

LİCCİARDELLO, Pierluigi (2014). “Manastır Kültürü ve Monastik Edebiyat”, *Ortaçağ* (Çev. Leyla Tonguç Basmacı), (Ed. Umberto Eco), İstanbul: Alfa Basım Yayım, ss. 583-587.

MATSUNAGA, Priscila (2019). “Arena Theater, Brazil, Boal: Between Farces and Allegories”, *The Routledge Companion to Theater of the Oppressed* (Ed. Kelly Howe, Julian Boal, Jose Soeiro), New York: Routledge, ss. 22-32.

MEYERHOLD, Vsevolod (1997). “Meyerhold Tiyatrosunda Yaratım Metodu Konulu Bir Tartışmadan”, *Tiyatro – Devrim ve Meyerhold*, (der. Ali Berktaş), (Çev. Ali Berktaş) İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, ss. 291-308.

MEYERHOLD, Vsevolod (1997). “Kendi Gözünden Biyografi Parçaları”, *Tiyatro – Devrim ve Meyerhold* (Çev. Ali Berktaş), (Der. Ali Berktaş), İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, ss. 87-102.

MEYERHOLD, Vsevolod (1997). “Tiyatro”, *Tiyatro – Devrim ve Meyerhold* (Çev. Ali Berktaş), (Der. Ali Berktaş), İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, ss.103-358.

MEYERHOLD, Vsevolod, Meyerhold (1993). “Tiyatronun Yeniden Yapılanması”, *20. Yüzyılda Tiyatro* (Çev. Yalçın Baykul), (Haz: Aziz Çalışlar), İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, ss. 168-176.

ÖZBERK, Rabiye (2016). “Rus Serf Tiyatrosu”, *Rus Tiyatrosu* (Ed. Gamze Öksüz), İstanbul: Çeviribilim Yayınları, ss. 73- 89.

PAPALEXIOU, Eleni (2015). “The Dramaturgies of the Gaze: Strategies of vision and Optical Revelations in the Theater of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio”, *Theater As Voyeurism The Pleasures of Watching* (Ed. George Rodosthenous), New York: Palgrave Macmillan, ss. 50- 68.

PICON VALLIN, Beatrice (1997). “Meyerhold’un Yaşamından Kesitler”, *Tiyatro – Devrim ve Meyerhold* (Çev. Ali Berktaş), (Der. Ali Berktaş), İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, ss. 19-86.

RİZZİ, A. (2014). “Bayramlar, Oyunlar, Törenler”, *Ortaçağ* (Çev. Leyla Tonguç Basmacı), (Ed. Umberto Eco), İstanbul: Alfa Basım Yayım, ss. 326-331.

SCHEHNER, Richard – TAUSSIG, Michael (1994). “Boal in Brazil, France, The USA”, *Playing Boal* (Ed. Madi Schutzman, Jan Cohen – Cruz), New York: Routledge, ss. 17-34.

SCHECHNER, Richard (1993). “Törensi Tiyatro”, *20. Yüzyılda Tiyatro* (Çev. Yalçın Baykul), İstanbul: Mitos Boyut Yayınevi, ss. 366-368.

SCHUTZMAN, Madi – COHEN – CRUZ, Jan (1994). “Introduction”, *Playing Boal*, (Ed. Madi Schutzman, Jan Cohen – Cruz), New York: Routledge, ss. 1-16.

SCHUTZMAN, Madi (1994). “Brechtian Shamanism”, *Playing Boal* (Ed. Madi Schutzman, Jan Cohen – Cruz), New York: Routledge, ss. 137-156.

SOYKAN, Ö. Naci (2014). “Homo Naturalis’ten Homo İmaginalis’e”, *Kişi, Kişilik, Kimlik* (Ed. Sedat Yazıcı- Seyit Coşkun), Ankara: Divan Kitap, ss. 11-18.

STEEN, Gonda Van (2016). “Greece: A History of Turns, Traditions, and Transformations”, *A Handbook to the Reception of Greek Drama* (Ed. Betine Van Zyl Smit), UK: Wiley- Blackwell, ss. 201-220.

VITTORIA, Paolo (2019). “Paulo Freire and Augusto Boal: Praxis Poetry and Utopia”, *The Routledge Companion to Theater of the Oppressed* (Ed. Kelly Howe, Julian Boal, Jose Soeiro), New York: Routledge, ss. 58-65.

WILES, David (2019). “Ortaçağ, Rönesans ve Erken Modern Tiyatro”, *Tiyatro Tarihi* (Çev. Süha Sertabiboğlu), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, ss. 78-100.

WILES, David (2019). Neden Tiyatro Tarihi?, *Tiyatro Tarihi* (Çev. Süha Sertabiboğlu), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, ss. 17-31.

YILMAZ, Mehmet (2012). “Çağdaş (Güncel) Sanat, Postmodern Sanat”, *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı* (Haz. Mehmet Yılmaz), Ankara: Ütopya Yayınları, ss. 52-57.

YILMAZ, Mehmet (2012). “Sanat, Piyasa, Küreselleşme”, *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı* (Haz. Mehmet Yılmaz), Ankara: Ütopya Yayınları, ss. 120-135.

Makaleler

AKAY, Ali (2009). “Önsöz”, *Toplumbilim Dergisi*, Sayı 24, ss. 5-8.

ARONSON, Arnold (1985). The Wooster Group's LSD (... Just the High Points...), *The Drama Review*, Vol. 29, No. 2, , ss. 65-77.

BARBA, Eugenio (1991). "Ritüel Tiyatro", *Mimesis Özel Sayı* (Çev. Çiğdem Genç), Sayı 4, ss. 49-51.

BARBA, Eugenio (1991). "Tiyatro Laboratuvarı 13 Rzedow", *Mimesis Özel Sayı* (Çev. Çiğdem Genç), Sayı 4, ss. 9-18.

BAŞ, Elif (2017). "Sıradanlaşmaya Karşı Direniş: The Wooster Group", *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı 38, ss. 139-150.

BONARSKI, Andrej (1994). "Grotowski'yle Konuşma", *Mimesis Dergisi* (Çev. Hülya Bahçeci), Sayı 5, ss. 131-138.

BRAUN, Kazimiers (1994). "Grotowski Nerede?", *Mimesis Dergisi* (Çev. Mutlu Öztürk), Sayı 5, ss. 209 – 226.

BRECHT, Bertolt (1996). "Kafkas Tebeşir Dairesi Üzerine", *Mimesis Dergisi* (Çev. Fırat Güllü), Sayı 6, ss. 91-103.

BRECHT, Bertolt (1989). "Galilei'nin Yaşamı Üzerine Notlar", *Mimesis Dergisi* (Çev. Sevil Sümer), Sayı 1, ss. 18-62.

BRECHT, Stefan (2009). "Euripides'in Bakkhalar'ından Uyarlanan Dionysos 69 (Dionysus in 69) The Performance Group", *Mimesis Dergisi* (Çev. Sezin Gündoğan), Sayı 16, ss. 47-67.

CAUSEY, Matthew (2001). "Stealing From God: The Crisis of Creation in Societas Raffaello Sanzio's Genesi and Eduardo Kac's Genesis", *Theater Research International*, Vol. 26, No. 2, ss. 199-208.

DALYANOĞLU, Duygu (2009). "Richard Schechner ve Çevresel Tiyatro", *Mimesis Dergisi*, Sayı 16, ss. 17-23.

DEWEY, Donald (2013). “150 Years With Stanislavsky”, *Russian Life*, January/February 2013, ss. 52-59.

FORSYTHE, Erik (1994). “Ludwik Flaszen’le Söyleşi”, *Mimesin Dergisi* (Çev. Çiğdem Genç), Sayı 5, ss. 139 – 170.

GÖÇER, İsmet – ÖZDEMİR Abdullah (2012). “2008 Küresel Krizinin Yayılma Sürecive Etkileri: Seçilmiş Ülkeler İçin Ekonometrik Bir Analiz” *Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt XIV Sayı 1, ss. 191-210.

GRAY, Paul (1964). “Stanislavski and America: A Critical Chronology”, *The Tulane Drama Review*, Vol. 9, No. 2 (Winter), ss. 21-60.

GROTOWSKI, Jerzy (1991). “Dışsal Düzen İçsel Mahremiyet”, *Mimesis Özel Sayı* (Çev. Cüneyt Yalaz, Okan Yücel) (ed. Eugenio Barba), Sayı 4, ss. 113- 120.

GROTOWSKI, Jerzy (1994). “Kaynaklar Tiyatrosu”, *Mimesis Dergisi* (Çev. Çiğdem Genç), Sayı 5, ss. 185-190.

GROTOWSKI, Jerzy (1994). “Sen Birinin Oğlusun”, *Mimesis Dergisi* (Çev. Sevilay Saral), Sayı 5, ss. 195- 226.

GROTOWSKI, Jerzy (1994). Kutlu Gün, *Mimesis Dergisi* (Çev. Cüneyt Yalaz), Sayı 5, ss. 99-129.

GÜÇBİLMEZ, Beliz (2006). “Performans Sanatı: Nietzsche’nin Kehaneti”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı 21, ss. 27-44.

GÜLLÜ, Fırat – KEMALOĞLU, Murat (2009). “Öğreti Oyunları ve Ezilenlerin Tiyatrosu Kısa Bir Tarihçe ve Öncüller”, *Mimesis Dergisi*, Sayı 16, ss. 153-164.

GÜLLÜ, Fırat (2008). “Genç Brecht ve Erken Dönem Oyunlarına Yönelik Postmodern İlgi”, *Mimesis Dergisi*, Sayı 14, ss. 129-162.

GÜNDÜZ, Yudum (2019). “Postmodern Perspektifte Sanat Piyasasının Sembolik Bir Kaynağı Olarak Markalaşma ve Tracey Emin Örneği”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 12, Sayı 67, ss. 487-493.

KARACABEY, Süreyya (2008). “Şiir ve Tiyatro”, *Littera Dergisi*, Cilt 23, ss. 215-222.

KARADUMAN, Sibel (2010). “Modernizmden Postmodernizme Kimliğin Yapısal Dönüşümü”, *Journal of Yasar University*, Sayı 17 (5), ss. 2886-89.

KEMALOĞLU, Murat (2009). “Brecht’in Öğreti Oyunları”, *Mimesis Dergisi*, Sayı 16, ss. 105-131.

KUMIEGA, Jennifer (1991). “Apocalypsis Cum Figuris”, *Mimesis Özel Sayı* (Çev. Hakan Gürel), Sayı 4, ss. 205 – 234.

KURHAN, Ömer. F (1996). “Yoksul Tiyatro Üzerine”, *Mimesis Dergisi*, Sayı 6, ss. 295-308.

MOODY, C (1978). “Vsevolod Meyerhold and The Commedia dell’Arte”, *Modern Language Review*, Vol 73, No 4, ss. 859-869.

NALBANTOĞLU, Fatih (2017). “Tiyatroda Hazır-Nesne Kullanımıyla Öncü Bir Topluluk: Rimini Protokoll”, *İdil Dergisi*, Cilt 6, Sayı 38, ss. 2721-2732.

NAZLI, Aylin (2009). “Sosyolojik Bakışın Eşiğindeki Beden”, *Toplumbilim Dergisi*, Sayı 24, ss. 61-68.

NOVATI, Gabriella C. (2009). “Language Under Attack: The Iconoclastic Theater of Societas Raffaello Sanzio”, *Theater Research International*, Vol. 34, No 1, ss. 50-65.

ÖZCAN, Zeki (2005). “Ortaçağda Birey ve Bireyleşme”, *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Sayı 33, ss. 11-37.

ÖZEN, Ayça – ASLAN, Hasan (2009). “Cinsiyetli Us: Yunanlılardan Aydınlanma Mirasına”, *Toplumbilim Dergisi*, Sayı 24, ss. 33-43.

SAYGILI, Abdurrahman (2005). “Modern Devletin Beden İdeolojisi Üzerine Kısa Bir Deneme”, *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, Cilt 54, Sayı 3, ss. 323-340.

SCHECHNER, Richard (2009). “Gerilla Tiyatrosu: 1970”, *Mimesis Dergisi* (Çev. Fırat Güllü), Sayı 16, ss. 69- 79.

SCHECHNER, Richard (2009). “Seyirci Katılımı”, *Mimesis Dergisi* (Çev. Zeynep Okan), Sayı 16, ss. 25-46.

SILBERMAN, Marc (2008). “Postmodernleştirilmiş Bir Brecht Mi?”, *Mimesis Dergisi* (Çev. Fırat Güllü), Sayı 14, ss. 163 – 190.

SOYKAN, Ömer Naci (1997). “Sanatın Neliği - Sanatçının Kimliği Sorunu”, *İstanbul Üniversitesi Felsefe Arşivi Dergisi*, Sayı 30, ss. 107-122.

STRASBERG, Lee – SCHECHNER, Richard (1964). “Working with Live Material-An Interview with LEE STRASBERG”, *The Tulane Drama Review*, Vol 9, No 1 (Autumn). ss. 117-135.

ŞAN, Mustafa – HAŞLAK, İrfan (2012). “Asimilasyon ve Çokkültürlülük Arasında Amerikan Anaakımını Yeniden Düşünmek”, *Akademik İncelemeler Dergisi*, Cilt 7, Sayı 1, ss. 29-54.

THOMPSON, James – SCHECHNER, Richard (2010). “Neden ‘Toplumsal Tiyatro?’ ”, *Mimesis Dergisi* (Çev. Sezin Gündoğan), Sayı 17, ss. 73-80.

UÇAN, Okyay – ÇEBE, Gamze Nur (2018). “2008 Krizi Öncesi ve Sonrası Türkiye’de Ekonomik Büyüme, İşsizlik ve Enflasyon İlişkisi”, *Ömer Halisdemir Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, Cilt 11 Sayı 3, ss. 6-17.

Bildiriler

HABLEMİTOĞLU, Şengül – YILDIRIM, Filiz (2009). “Gençlerin Gözünde Sanal Bir Sosyal Kapital Olarak ‘Facebook’” , *11.Ulusal Sosyal Bilimler Kongresi*, Düzenleyen Ortadoğu Teknik Üniversitesi: Ankara.

Tezler

AKIM, Melike S. (2019). *Tarihsel Avangard Sonrası Dram Sanatında Karşı – Anlatı*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, dan. Kerem Karaboğa, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı, İstanbul.

HABİF, Verda (2008). *Antik Yunan’da Oyunculuk ve Çağdaş Uygulamalar*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, dan. Kerem Karaboğa, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı, İstanbul.

YALÇIN, Emre (2019). *Postdramatik Tiyatro: Estetik Bir Rejim Olarak Postdramatik ve Çağdaş Alman Tiyatrosu*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, dan. Semih Çelenk, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanat Dalı, İzmir.

Posterler

Bilim Teknik Dergisi (2000). Sayı 396, Poster Eki, Tübitak Yayınevi.

İnternet Kaynakları

ARTUN, Ali (2011). *İstanbul Sanat İşletmeleri*, e-Skop Online Dergi, Sayı 1. <https://www.e-skop.com/skopdergi/sunus-istanbul-sanat-isletmeleri/384> [04.04.2020]

CHATZIDIMITRIOU, Penelope (2017). *The Artist in Times of Crises: Interview with Teodoros Terzopoulos*. <http://www.critical-stages.org/15/the-artist-in-times-of-crisis-interview-with-theodoros-terzopoulos/> [11.05.2020]

The Phantom Of The Opera Resmi Web Sayfası (2020). <https://worldtour.thephantomoftheopera.com/> [16.04.2020]

The Wooster Group Resmi Web Sayfası Blogu (2020). <http://thewoostergroup.org/blog/> [09.04.2020]

Wikipedia (2020), *Liturji*, <https://tr.wikipedia.org/wiki/Lit%C3%BCrji> [05.05.2020]

ÖZGEÇMİŞ

1982 yılında İstanbul'da doğdu. Liseyi İstanbul Ümraniye Lisesi'nde okudu.

2001 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi İİBF İşletme Bölümü'nde okumaya başladı. 2006 yılında İşletme bölümünü bıraktı. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü Oyunculuk Ana Sanat dalını kazandı. 2010 yılında Heiner Müller'in Hamlet Makinesi oyunu üzerine hazırladığı lisans tez çalışması ile Oyunculuk bölümünden mezun oldu. 2010 yılı Mart ayında Bornova Belediyesi Şehir Tiyatrosu'nda çalışmaya başladı. Aynı yıl Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Bölümü'nde Yüksek Lisans'a başladı. 2013 yılında Commedia dell'Arte ve Carlo Gozzi üzerine hazırladığı tez çalışması ile Sahne Sanatları Yüksek Lisansını tamamladı. 2012 yılında Tiyatro Terminal'in kuruluşunda yer aldı. 2010 yılından bu yana Bornova Belediyesi Şehir Tiyatrosu'nda ve 2012 yılından bu yana da Tiyatro Terminal'de oyunculuk, eğitmenlik ve yönetmenlik yapmaktadır. 2015 yılında Mitos-Boyut Yayınevi tarafından basılan Oyunculuğun Yolculuğu kitabının ortak yazarlarından.

Oynadığı oyunlardan bazıları:

- Caligula-Albert Camus (Yön: Muzaffer Aksoy)-2003
- Roberto Zucco- Bernard Marie Koltes (Yön: Muzaffer Aksoy)-2004
- Maymun Davası- Jerome Lawrence/Robert E. Lee (Yön: Hakan Taner Yıldırım)-2004
- Dışarıda Kapının Önünde-Wolfgang Borchert (Yön: Yılmaz Tüzün)-2004
- Caligula- Albert Camus (Yön: Yılmaz Tüzün)-2005
- Hamlet-Renkli Türkçe-William Shakespeare'den uyarlayan Semih Çelenk(Yön: Prof.Dr.Semih Çelenk)-2005
- Diğerleri Uyurken- Uğur Saatçi (Yön: Yrd.Doç.Sibel Erdenk)- 2008
- Demokrasi Çıkmazı- Uğur Saatçi, Adnan Yıldırım (Yön: Barış Erdenk)-2008
- Savaş ve Barış-Tolstoy (Yön: Kerim Dünder)-2008

- Lorca'nın Kadınları-F.G.Lorca Kolajı (Yön: Yrd.Doç.Elif İskender)-2009
- Geceler Gündüzler-Shakespeare Kolajı (Yön: Prof.Dr.Özdemir Nutku)-2010
- Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi-Bertolt Brecht(Yön: Hakan Taner Yıldırım)-2011
- Cadı Kazanı-Arthur Miller (Yön: Onur Erdoğan)-2012
- Albay'ın Karısı-Hristo Boyçev (Yön: İbrahim Güngör)-2012
- Woyzeck- Georg Büchner (Yön: İbrahim Güngör) -2014
- Kral Lear-William Shakespeare (Yön: Ant Aksan)-2015
- Don Kişot'un Görülmedik Serüveni-Cervantes'ten uyarlayan Selda Uzunkaya (Yön: İbrahim Güngör)-2015
- Jeanne d'Arc'ın Öteki Ölümü-Stefan Tsanev (Yön: Ant Aksan)-2016
- Savaş Baba-Yakavos Kambanellis (Yön: Hakan Taner Yıldırım)-2016
- Metot-Jordi Galceran (Yön.: Onur Erdoğan)-2017
- Küheylan- Peter Shaffer (Yön: Hakan Taner Yıldırım)- 2018
- Sessizlik - Moira Buffini (Yön: Onur Erdoğan)-2019

Yönettiği oyunlardan bazıları

Gençlik Oyunları

- Üç Portakal'ın Aşkı- Carlo Gozzi- 2012
- Schweyk- Bertolt Brecht- 2013
- Bir Yaz Gecesi Rüyası- William Shakespeare- 2014
- Üç Silahşör ve D'Artagnan- Alexandre Dumas- 2015
- Peer Gynt- Henrik İbsen- 2018
- Kuşlar Toplantısı- Feridüddin Attar'ın Mantık Al-Tayr eserinden uyarlanmıştır.
Uyarlayan: Aylin Yılmaz

Yetişkin Oyunları

- Hayvan Çiftliği- Georg Orwell- 2011(Hakan Taner Yıldırım ile birlikte)
- Zamora Binası Soruşturması- Özlem Lale- 2012
- Albay'ın Karısı- Hristo Boyçev- 2012
- Hiç- Evdokimos Tsolakidis- 2013
- Woyzeck- Georg Büchner- 2014
- Köleler Adası- Pierre Marivaux- 2014
- Don Kişot'un Görülmedik Serüveni- Cervantes'ten uyarlayan Selda Uzunkaya- 2015
- Altın Ejderha- Roland Schimmelpfennig- 2016
- Ferhad ile Şirin- Nazım Hikmet'in oyunundan yola çıkarak yazan Selda Uzunkaya- 2018
- Aksak İstanbul Hikayeleri- Yeşim Özsoy- 2019
- Antigone'nin Üç Yaşamı- Slavoj Žižek- 2019

Oyun Çevirileri

- Üç Portakal'ın Aşkı- Carlo Gozzi- 2012
- Hiç- Evdokimos Tsolakidis- 2013