

160663

YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ÇAĞDAŞ GÖSTERİ SANATLARINDA  
BEDEN DRAMATURGİSİ'NİN YERİ  
Çağdaş Türk Gösteri Sanatlarından Seçilmiş Örneklerin  
Beden Dramaturgisi Açısından Okunması

Evren Erbatur

SBE Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı  
Sanat ve Tasarım Programında Hazırlanan

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı: Öğr.Gör. ZEYNEP GÜNSÜR, (YTÜ)

İSTANBUL  
2005

## İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ŞEKİLLER LİSTESİ .....	iv
EKLER LİSTESİ .....	v
ÖNSÖZ .....	vi
ÖZET .....	vii
ABSTRACT .....	viii
1. GİRİŞ .....	1
2. BEDEN DRAMATURGİSİ NEDİR?	
2.1 Beden Kavramı .....	6
2.2 Çoklu Beden .....	23
2.3 Dramaturgi Kavramı .....	33
2.3.1 Beden Dramaturgisi ve Yeri .....	41
3. BEDEN DRAMATURGİSİ'NDE DANCİ/OYUNCU'NUN VE GÖSTERİM'İN YERİ	
3.1 Dansçı/Oyuncu'nun Bedeni .....	54
3.2 Dansçı/Oyuncu'nun Bakışı .....	62
3.3 Dansçı/Oyuncu'nun Söyleme Biçimleri .....	70
4. ÖRNEK İNCELEMELERİ	
4.1 Örnek Gösterimlerin Beden Dramaturgisi Açısından Okunması ...	79
4.1.1 Yeni Bedenler, Yeni Yüzler: <i>Sek Sek</i> Gösteriminin Beden Dramaturgisi Açısından Okunması / Mustafa Kaplan – Filiz Sızanlı .....	84
4.1.2 Bedenin Peşinden Gitmek: <i>Just Marking</i> Gösteriminin Beden Dramaturgisi Açısından Okunması / Özlem Alkış – Pep Garrigues Martinez .....	119
4.1.3 Bedenim, Güzel Evim: <i>Home Sweet Home</i> Gösteriminin Beden Dramaturgisi Açısından Okunması / Emre Koyuncuoğlu .....	145
4.1.4 Bedenin Yolu: <i>Ashura</i> Gösteriminin Beden Dramaturgisi Açısından Okunması / Övül Avkıran – Mustafa Avkıran (5. Sokak Tiyatrosu) .....	180

5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME .....	210
KAYNAKLAR .....	217
EKLER .....	221
ÖZGEÇMİŞ .....	226



## ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa

Şekil 4.1.1.1 <i>Sek Sek</i> , Fotoğraf: Marc Coudrais, Kaplan-Sızanlı Arşivi	87
Şekil 4.1.1.2 <i>Sek Sek</i> , Fotoğraf: Marc Coudrais, Kaplan-Sızanlı Arşivi	90
Şekil 4.1.1.3 <i>Sek Sek</i> , Fotoğraf: Marc Coudrais, Kaplan-Sızanlı Arşivi	94
Şekil 4.1.1.4 <i>Sek Sek</i> , Fotoğraf: Marc Coudrais, Kaplan-Sızanlı Arşivi	98
Şekil 4.1.1.5 <i>Sek Sek</i> , Fotoğraf: Marc Coudrais, Kaplan-Sızanlı Arşivi	103
Şekil 4.1.2.1 <i>Just Marking</i> , Fotoğraf: Ekmel Ertan, Özlem Alkış Arşivi	122
Şekil 4.1.2.2 <i>Just Marking</i> , Fotoğraf: Ekmel Ertan, Özlem Alkış Arşivi	124
Şekil 4.1.2.3 <i>Just Marking</i> , Fotoğraf: Ekmel Ertan, Özlem Alkış Arşivi	128
Şekil 4.1.2.4 <i>Just Marking</i> , Fotoğraf: Ekmel Ertan, Özlem Alkış Arşivi	130
Şekil 4.1.2.5 <i>Just Marking</i> , Fotoğraf: Ekmel Ertan, Özlem Alkış Arşivi	135
Şekil 4.1.2.6 <i>Just Marking</i> , Fotoğraf: Ekmel Ertan, Özlem Alkış Arşivi	138
Şekil 4.1.3.1 <i>Home Sweet Home</i> , Fotoğraf: Aylin Özmete, Koyuncuoğlu Arş.	147
Şekil 4.1.3.2 <i>Home Sweet Home</i> , Fotoğraf: Aylin Özmete, Koyuncuoğlu Arş.	158
Şekil 4.1.3.3 <i>Home Sweet Home</i> , Fotoğraf: Aylin Özmete, Koyuncuoğlu Arş.	161
Şekil 4.1.3.4 <i>Home Sweet Home</i> , Fotoğraf: Aylin Özmete, Koyuncuoğlu Arş.	164
Şekil 4.1.3.5 <i>Home Sweet Home</i> , Fotoğraf: Aylin Özmete, Koyuncuoğlu Arş.	167
Şekil 4.1.3.6 <i>Home Sweet Home</i> , Fotoğraf: Aylin Özmete, Koyuncuoğlu Arş.	168
Şekil 4.1.3.7 <i>Home Sweet Home</i> , Fotoğraf: Aylin Özmete, Koyuncuoğlu Arş.	171
Şekil 4.1.3.8 <i>Home Sweet Home</i> , Fotoğraf: Aylin Özmete, Koyuncuoğlu Arş.	173
Şekil 4.1.4.1 <i>Ashura</i> , Fotoğraf: Fethi İzan, 5. Sokak Tiyatrosu Arşivi	186
Şekil 4.1.4.2 <i>Ashura</i> , Fotoğraf: Fethi İzan, 5. Sokak Tiyatrosu Arşivi	187
Şekil 4.1.4.3 <i>Ashura</i> , Fotoğraf: Fethi İzan, 5. Sokak Tiyatrosu Arşivi	189
Şekil 4.1.4.4 <i>Ashura</i> , Fotoğraf: Fethi İzan, 5. Sokak Tiyatrosu Arşivi	196
Şekil 4.1.4.5 <i>Ashura</i> , Fotoğraf: Fethi İzan, 5. Sokak Tiyatrosu Arşivi	199
Şekil 4.1.4.6 <i>Ashura</i> , Fotoğraf: Fethi İzan, 5. Sokak Tiyatrosu Arşivi	201
Şekil 4.1.4.7 <i>Ashura</i> , Fotoğraf: Fethi İzan, 5. Sokak Tiyatrosu Arşivi	202

## EKLER LİSTESİ

Sayfa

Ek 1: <i>Sek Sek</i> – Künye .....	221
Ek 2: <i>Just Marking</i> – Künye .....	222
Ek 3: <i>Home Sweet Home</i> – Künye .....	223
Ek 4: <i>Ashura</i> – Künye .....	224
Ek 5: Okuma Önerileri .....	225



## ÖNSÖZ

Her şey sahnedeki bedeni merak etmem ile başladı. Dansçı/oyuncu bulunduğu yerde nasıl varlık buluyor, kendini o yere nasıl dolduruyor, orada nasıl duruyordu? Dansçı/oyuncu'nun bedeni neden kimi zaman uzak ve cansız görünüyordu? Onu sahici ve inandırıcı kılan neydi? Bu sorulara yanıt ararken, bir başka durum ortaya çıktı. Çünkü, özellikle günümüzde oluşturulan birey imajlarının, bedensel hazı kışkırtarak oluşturulmasının, bedenler üzerinden işleyen bir sistemin varlığının beni rahatsız ediyor olduğunu gördüm. Böylece, eğer gösteri sanatları da bedenler üzerinden hareket ediyor, karşılaşmasının biricikliğini buradan alıyorsa, bu gördüğüm şey ile arasında nasıl bir fark vardı? diye düşünmeye başladım. Ve aslında bütün sanatsal üretimlerin yaşamla organik ve kalıcı bir bağ kurması hakkında düşündüğümü fark ettim.

Beden dramaturgisi'nin üzerinde duruşumun nedenini bu bağı anlamak olduğu kadar biçimlendirmekte buluyorum. Anlama, anlamlandırma ile yakın ilişkili çünkü. Buradaki niyet, kim olursak olalım kendimizi ve dünyayı anlarken anlam üretme/yaratma çabamızın bir yolunu bulabilmektir. Gösteri sanatları içinde riskli denebilecek bir yan taşır. Çünkü, insan olarak duyarlılıklarımızı açarız bu alanda. Sanatçının duruşu bu riski de taşıdığı için artarak, bir olanak yaratma çabasında, umudunda değer kazanır. Buradaki paylaşım düşüncesi tez çalışmamın temelinde yer alan karşılıklı oluşu özetlediği gibi, hem bir sanatçı olarak yürümek istediğim yol hem de kimliğim açısından önem taşımaktadır. Bunu bana tez çalışmamın süreci gösterdi. Yeni karşılaşmaların oluşabilmesi için kendi payıma şimdilik bu çalışmayı yaptığıma inanıyorum. Bana bu anlamda fırsat veren, benimle kendi duyarlılıklarını paylaşan pek çok kişiye teşekkür etmek isterim.

Öncelikle tanıştığımız ilk günden başlayarak, desteğini, dostluğunu, anlayışını ve bana olan inancını hiç kaybetmeyen, bana doğru anlaşıldığımı hissettiren danışmanım Zeynep Günsür'e; beni yüreklendiren, önemseyen ve devam edebilmem için gereken cesareti veren Muzaffer Evcı'ye; çalışmamın çeşitli aşamalarında yol gösterici görüşleri için Zehra Erkün'e; çalışmama gösterdikleri ilgi, destek ve kazandırdıkları zenginlik için Özlem Alkış, Övül Avkıran, Mustafa Kaplan ve Emre Koyuncuoğlu'na; özellikle Türkiye'deki gösteri sanatları sürecinin niteliği, sahnede oyuncu'nun varlığı ve olma konularını konuştuğumuz, ilgi, dostluk ve desteklerini gösteren Handan Ergiydiren Özer, Nihal G. Koldaş ve Berrak Yedek'e; görüşlerini paylaştıkları, sordukları sorularla tıkanıp gittiğim noktaları görmeme yardım ettikleri için Ceren Can Aydın, Dikmen Gürün, Aylin Kalem İşcen, Ünal Nalbantoğlu, Fakiye Özsoysal, Arzu Öztürkmen, Linda Stark, Aydın Teker, Seda Temizer ve Leman Yılmaz'a; çalışmama ve bana zaman ayırdıkları için Bürge Öztürk ve Tuğçe U. Tuna'ya; kendisinden çok şey öğrenmeye hâlâ devam ettiğim ve dramaturgi alanına yönelmemdeki teşvik dolu sözleri için Mustafa Avkıran'a; beni büyüten, onaran ve sevgileri ile güç veren dostlarım Zeynep, Mine, Duygu, Hatice, Rayan, Murat, Akın, Mahir ve Tarkan'a; beni çok seven annem'e ve babam'a; kimliğimi bulmamda yakın bir örnek yaratan ağabeyim'e ve tez çalışmasının kendisine, yazıldıkça çoğaldığı, çoğaldıkça bana anlam kattığı için içtenlikle teşekkür ediyorum.

Mayıs 2005

Evren Erbatur

## ÖZET

### ÇAĞDAŞ GÖSTERİ SANATLARINDA BEDEN DRAMATURGİSİ'NİN YERİ Çağdaş Türk Gösteri Sanatlarından Seçilmiş Örneklerin Beden Dramaturgisi Açısından Okunması

Evren Erbatur

Bedenin anlamı bütün bir insanlık tarihi boyunca fizikselden kişisele, kişiselden toplumsala ve politik olana doğru yönelerek, değişir. Bedenin algılanmasının gerçekleştiği bu süreç, kinestetik bir tarih olan beden tarihini yaratır. Çünkü, bedenler üzerinden ve bedenler hakkında oluşturulur. Bu anlamda da kaydetme pratiklerinin yanında, bedensel pratiklerin kendi bellek oluşturma kapasiteleri ortaya çıkmaktadır. Bedenin nasıl algılandığı ile bedenin kendisini nasıl algıladığı arasındaki ilişki, kimlik kavramına etki etmektedir. Bedensel pratikleri okuyabilmek, bedenli yazı'nın verdiği olanak yüzünden, kişinin kimliğini oluşturan ve onu bir birey olarak meydana getiren bütün unsurlara görünürlük kazandırır.

Çağdaş gösteri sanatlarına bakıldığında ise, bedensel bir pratik ile karşılaşmaktadır. Çünkü, bu alanda hem dansçı/oyuncular ile seyirciler, hem bütün uygulamacılar, hem de yapıt ile yorumcu eş zamanlı olarak karşılaşır. Beden ile anlamlandırma ve beden ile ifade konularına ilgi duyulması ise, gösteri sanatlarında bedenli yazma kavramı ile ilişki kurulmasına neden olur. Çünkü, çağdaş gösteri sanatları alanında beden kullanımı ya da doğrudan dansçı/oyuncu'nun bedeni kültürel, politik ve sosyal olarak kurulan beden kavramı ile ilişkilidir. Sanatçılar bunu vurgulayarak çalışmalarına kendi kimliklerini, kimlik önerilerini, beden ve özne algılarını kararlar. Bu yüzden üretilen çalışmalar, öznenin kendini yazıp yazmaması ya da nasıl yazdığı üzerine giden çalışmalar olmaktadır.

Beden dramaturgisi'nin çözümleme mantığı beden, özne ve temsil arasında hangi ilişkilerin nasıl biçimlendirildiği üzerinde yoğunlaşır. Çünkü, hem dansçı/oyuncu'nun kendi bedeninin tarihini, hem de bu bedenin beden tarihine nasıl baktığını içermektedir. Buna bağlı olarak beden dramaturgisi'nin konumlandırıldığı yer, hem gösterimin yapılanma biçimini ve bu biçimin içerdiği niteliği, hem de ona biçim veren sanatçı'nın bakışını belirleyebilmeye olanak sağlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Gösteri sanatları, bedensel pratikler, beden dramaturgisi, dansçı/oyuncu, özne, karşılıklı olma, oluş, çoklu beden, beden algısı.

## ABSTRACT

### THE ROLE OF THE DRAMATURGY OF THE BODY IN CONTEMPORARY PERFORMING ARTS Reading the Selected Works of Contemporary Turkish Performing Arts in Terms of the Dramaturgy of the Body

Evren Erbatur

The meaning of the body changes drawing its path from what is physical to what is personal, from what is personal to what is social and political. This process in which the perception of the body occurs creates the body history which is a kinesthetic one. It is kinesthetic because it is constructed through the bodies and simultaneously on the bodies. In this sense, in addition to the practices of creating chronicles through writings, the capacities of the bodily practices create their own memories. The relationship between how the body is perceived and how the body perceives itself effects the concept of the identity. Being able to read the bodily practices manifests all of the elements constructing the individual's identity and shaping him / her as an individual due to the opportunities of bodily writing.

When we evaluate the contemporary performing arts, we see a bodily practice because in this discipline, performers and audience, all the people taking role in the creation of the work such as director / choreographer, set and costume designer etc, also the work itself and the audience as the active interpreter of it create a reciprocity simultaneously. Focusing on providing meaning and narration through the body suggests the presence of a link between performing arts and the concept of the bodily writing because in this discipline use of the body or the performer's body itself is related with the concept of the body which has been constructed culturally, politically and socially. Artists add their identities, their suggestions for identities, their perceptions of the body and the subject into their works. Therefore the works produced are the ones emphasizing on whether the subject writes himself / herself or how he / she writes.

The method of analysis in the dramaturgy of the body focuses on what correlations exist and how they are shaped within the dynamics of the body, the subject and the presentation. Because this method includes both the performer's body history and how his / her body perceives the history of the body. Depending on these facts, the role of the dramaturgy of the body provides an opportunity to determine the structure of the performance and the subject matter of this structure and the gaze of the artist who constructs it.

**Keywords:** Performing arts, bodily practices, the dramaturgy of the body, performer, subject, reciprocity, being, multiple bodies, perception of the body



## 1. GİRİŞ

“Çağdaş Gösteri Sanatlarında Beden Dramaturgisi'nin Yeri” başlıklı çalışma, gösteri sanatlarında beden ile anlamlandırma ve beden ile ifade konularına merak duymaktadır. Bu yüzden gösteri sanatları alanındaki bedene yönelerek, araştırmasının çıkış noktasını dansçı/oyuncu'nun bedenini nasıl biçimlendirdiği üzerinde oluşturur. Dansçı/oyuncu'nun bedeninin açtığı düşünceler ise, hem bir birey hem de bir sanatçı olarak bu bedenin taşıdığı ve içerdiği duruşla ilgili olmuştur. Dansçı/oyuncu'nun kimliği, oluşturduğu rol kişisi ve dansçı/oyuncu olarak var olduğu alandaki tavrı arasındaki kesişmeler, gösteri sanatları ile beden kavramı ilişkisini farklı biçimlerde ele almayı gerekli kılmaktadır.

Araştırma sürecinde gösteri sanatları tanımı, çeşitli disiplinlerin kendi var oluşlarının estetik-düşünsel boyutlarını katarak oluşturdukları, kendine özgü bir kaynaktan görülmektedir. Gösteri sanatları dansın, sesin, müziğin, sözün, hareketin, imajın vb.lerinin yan yana gelerek yapılandıkları ve böylece zengin bir anlatım olanağını biçimlendirdikleri bir alandır. Bu alanda uygulamacılar kendi seçimleri doğrultusunda kullandıkları öğelerin, yoğunluklarını azaltıp, çoğaltarak ifade biçimlerini yaratmaktadırlar. Dansçı/oyuncu tanımının kullanılması da sözü edilen zenginliği ve olanağı ortaya çıkartması açısından önem taşır. Bu tanım bugün sıklıkla karşılaşılan *performer* tanımının bir açılımı olarak, gösteri sanatlarında oynayan, dans eden, şarkı söyleyen, konuşan, anlatan, gösteren bedeni ortaya çıkartmaya yardım etmektedir. Bu yüzden kendiliğinden farklı katmanları içinde barındıran bir beden kavramı ortaya çıkarır. Bütün bunlara bağlı olarak çalışma, hem bu anlatım zenginliğini, hem de ifade biçimlerini analiz ederken, beden üzerinden gerçekleşen bir okuma önerisi ihtiyacını belirtmektedir. Bu anlamda beden dramaturgisi, beden kavramı ile gösteri sanatları alanındaki beden kullanımı arasındaki ilişkileri ortaya çıkaran bir yöntem olarak biçimlendirilmektedir.

Dansçı/oyuncu'nun bedeninden yol alarak başlayan çalışma, bedenin kendisinde doğal olarak bulunan katmanlı bir yapıya ulaşmaktadır. Çünkü, bedenin anlamı bütün

bir insanlık tarihi boyunca fizikselden kişisele, kişiselden toplumsala ve politik olana doğru yönelerek, değişir. Bedenin algılanmasının gerçekleştiği bu süreçte, beden algısı ile özne algısına yönelik düşünceler oluşur. Ve her beden yapısı benlik ile ilgili düşüncelerin nasıl bedenleştiğini, o bedene nasıl davranıldığını ve onun nasıl yaşadığını göstermektedir. Buna bağlı olarak, nasıl tanımlanırsa tanımlansın, iktidar, bedenler üzerinden ve bedenler üzerine yazılan bir sistem oluşturmaktadır. Bu anlamda da yarattığı birey imajları ile bedeni hem kendi içinde hem de başka bedenlere karşı taraf almaya zorlayan bir düşünce oluşturmaktadır. Bu düşünce bedeni siyah, beyaz, kadın, erkek, şişman, zayıf, iyi, kötü, güzel, çirkin gibi ikiliklerce tanımlarken, var oluş problemleri meydana getirir. Bir tarafın üstün tutulup ölçüt olarak ele alındığı, diğer tarafın olumsuzlanıp bastırıldığı bu durum, bir bedenin kendine özgü duruşunu sınırlamaktadır.

Beden algılarının oluştuğu bu süreçte, bir beden tarihinin yer aldığı görülür. Burada, kişinin kim olabileceğini, kim olmak istediğini, kim olması gerektiğini belirleyen bir algı ile etkilenmesi söz konusudur. Oysa, kişinin kendi bedeni hakkında kendi söz hakkını kullanıp kullanmaması, doğrudan nasıl bir özne olduğuna ilişkin sorular oluşturmaktadır. Çünkü, olumlanan ya da olumsuzlanan beden olsun, özne'nin temsil edilişi, bir başka anlamda özne algısı'nın biçimlenişi, bir söyleme biçimi sorunudur. Bu anlamda da yazı gibi kaydetme pratiklerinin yanında, bedensel pratiklerin kendi bellek oluşturma kapasiteleri ve potansiyelleri ortaya çıkmaktadır. Bedensel pratikler üzerinden bakılırsa, bedenli bir yazı'nın olanaklı olduğu farkedilecektir. Bu ise, bedenlerin yazıldığı gibi, yazdığını da göstermektedir. Bedenli yazı'nın olanağı, öznelerin kendi eylem alanlarını, kendi bedenselliklerini oluşturabileceklerini söyler. Beden tarihinin bugünkü diliminde çeşitli kültürler, kimlikler, değişimler, geçişler arasında ikici düşünceler arasına sıkışıp kalmayarak, çoğulcu karakter taşıyan bir bedenden söz edilmektedir. Beden böylece bütün oluşlarını, geçmiş, şimdi ve gelecek algılarını, anlam ve tanımlarını, davranış ve kendisine nasıl davranıldığını, bir anlamda kim olduğunu içermektedir. Buna bağlı olarak çalışma çoklu beden kavramını ortaya koyarak, çeşitli göstergelere hapsolmeden yaşayan bir erkek oluştan, bir kadın oluştan, bir feminist oluştan ve başka oluş'lardan söz edilmesini

vurgular. Burada, karşılıklı olma, beden ile gösteri sanatları alanındaki beden kullanımını birleştiren bir kavramdır. Öncelikle bedenın diğer bedenlerle ve kendi içindeki oluşlarla ilişkisini belirten bu kavram, çalışma boyunca pek çok ilişki düzlemini, pek çok karşılaşmayı açmaktadır. Dansçı/oyuncu kendi bedeni ile karşılaşır; seyirci dansçı/oyuncu'nun bedeni ile. Uygulamacılar hem diğer uygulamacılar ile iletişim içindedirler hem de oluşturdukları sahne metni ile karşılaşmaktadırlar. Gösterimi yapılandırın bütün malzemeler, unsurlar birlikte bir dil meydana getirirler. Çalışmanın önemle üzerinde durduğu gibi, uygulama ve kuramın karşılaşması da bu sürecin bir parçasıdır.

Bu kavramlardan hareket eden çalışma, gösteri sanatlarını bedensel bir pratik olarak ele alarak; beden algısı ve çoklu beden kavramları boyunca ilerleyip, gösteri sanatlarında bedenli yazma kavramı ile ilişki kurmayı amaçlamaktadır. Beden dramaturgisi'nin çözümleme mantığı beden, özne ve temsil arasında hangi ilişkilerin nasıl biçimlendirildiğini üzerinde yoğunlaşır. Çünkü, hem dansçı/oyuncu'nun kendi bedeninin tarihini, hem de bu bedenın beden tarihine nasıl baktığını içermektedir. Bu yüzden beden dramaturgisi'nin konumlandırıldığı yer, hem gösterimin yapılanma biçimini, hem bu biçimin içerdiği niteliği, hem de ona biçim veren yaratıcı'nın bakışını belirleyebilmeye olanak sağlamaktadır. Çalışma boyunca gösterim, sahne metni, sahneleme, yorum kavramlarının aynı anlamda kullanılması da gösterimin, uygulayıcısının yorumu olarak görülmesi ile ilgilidir. Çağdaş gösteri sanatları için bir analiz önerisi olarak ele alınan beden dramaturgisi, üç şeyden bağımsız değildir; sahneleme kavramı, beden algısı ve dansçı/oyuncu'nun bedenselliği. Çünkü, bedenın nasıl ve neden kullanıldığına, bedenle ifade ve bedenle anlamlandırma süreçlerinin nasıl yapılandırıldığına ilişkin bir analiz önermektedir. Bedensel hareket bedenın sahnedeki durumuna referans olurken dünya üstünde nasıl bir hal aldığını da gösterir. Beden dramaturgisi bu ilişkinin analizinde yer alır. Bununla birlikte şu söylenmelidir ki, burada ele alınan kavramların hiç biri ilk defa ele alınan kavramlar değildirler. Ancak, çalışmanın amacı farkedilen tanımlar ve ilişkiler düzlemindeki çeşitli okumaları yan yana getirerek, yeni düşünceler meydana getirebilmektir.

Çalışma üç bölümden oluşmaktadır. Birinci Bölüm, “Beden Dramaturgisi Nedir?”de, beden ve dramaturgi kavramları ele alınmaktadır. Bölümün ilk yarısında, hem genel olarak bir beden tarihi hem de tezin beden’e nasıl baktığını gösteren “Çoklu Beden” kavramı açıklanmaktadır. Bu bölüm beden’e bakışın çeşitli beden algılarını oluşturduğunu, beden algılarının ise özne algılarıyla ilişkili olduğunu belirtmektedir. Burada özellikle vurgulanması gereken bir nokta vardır. Çalışma her ne kadar “çoklu beden”den yola çıkarak beden bütünü oluşturan ve karşılıklı olarak birbirini içeren bir geçişlilik üzerinde dursa da, ilk bölümde ele alınan “Beden Kavramı” bölümü yalnızca Batı kültür tarihindeki bakışları, etki ve kırılmaları ele almakta ve Antik Yunan’daki beden algısından bugüne gelmektedir. Bunun temel sebebi, beden algısı konusundaki çıkış noktasını dualizm kavramından alarak, bu kavramın beden tarihi içindeki değişimlerini izlemek olmuştur. Ayrıca, ulaşılabilen kaynaklar çoğunlukla bu algı sürecini yansıtan kaynaklardır. Buna ek olarak Doğu beden algısı olarak tanımlanabilecek bir süreci oluşturmak bu çalışmanın sınırlarını aşmaktadır. Bununla birlikte gerek “Çoklu Beden” bölümünde gerekse diğer bölümlerde, beden tarihinin farklı yönleri ele alınarak beden’e bakıştaki kırılmalar ortaya çıkarılmaktadır.

Birinci bölümün ikinci yarısında, önce dramaturgi’nin gösteri sanatlarındaki yeri belirlenmektedir. Bu anlamda dramaturgi’ye üç açıdan bakılır. Uygulamacıların sahne metnini kurdukları dramaturgileri, sahne metninin nasıl kurulduğunu değerlendiren dramaturgik çözümleme ve drama düşüncesi olarak gösteri sanatlarının tarihini içeren dramaturgi süreci. Bu süreç ise, kendiliğinden beden dramaturgisi kavramına yol açmaktadır. Bu bölümde, çoklu beden kavramından hareket ederek oluşan beden dramaturgisi’nin, dans ve hareket dramaturgisinden farkı; yorumbilim ve alımlama estetiğinden yola çıkarak sahne metni, dansçı/oyuncu ve alımlama sürecinin ne olduğu; bellek ve beden ilişkisi konuları ele alınmaktadır.

Çalışmanın ikinci bölüm’ü beden dramaturgisi, dansçı/oyuncu ve gösterim arasındaki bağlantıları açıklamaya yöneliktir. “Dansçı/oyuncu’nun Bedeni” gösteri alanındaki beden niteliğini ele alır. Dansçı/oyuncu’nun hem birey, hem sanatçı olması, hem de

oluşturduğu rol kişisi ile bağlantılı olarak, bedeninin bulunduğu durum değerlendirilmektedir. “Dansçı/oyuncu’nun Bakışı” beden algısı ve görme biçimleri üzerinden hareket ederek, gösterimin oluşmasını dansçı/oyuncu’nun dünyayı görme biçimiyle ilişkilendirir. “Dansçı/oyuncu’nun Söyleme Biçimleri” ise gösteri sanatlarının bir sanat dalı olarak kendine özgü kurallarını ele alır. Bir başka deyişle, görme biçiminin nasıl biçimlendirildiğini değerlendirir.

“Örnek İncelemeleri” olan üçüncü bölüm beden dramaturgisi’nden yola çıkarak değerlendirilecek dört örnek gösterimi kapsamaktadır. Bu örneklerin hepsi Türkiye’de gerçekleştirilmiş olan gösterimlerdir. Bunun en önemli amacı, Türkiye’de bu alanda yapılan çalışmaların pek fazla olmayışıdır. Bu şekilde bakıldığında çalışma, zihinsel bir platform oluşturmayı istemektedir. Ayrıca, uygulama ve kuramı karşılıklı olma ilişkisi üzerinden ele alarak, hem var olan gösteri sanatları sürecine destek vermeyi, hem de sonraki çalışmalara itici güç olmayı hedeflemektedir. Örnek gösterimlerin seçiminde, öncelikle tematik bir belirleme yapılmıştır. Buna göre bütün örnekler beden algısı, özne algısı ve kimlik kavramları doğrultusunda farklı biçimselliklere sahiptirler. “Gösteri sanatları” başlığı içinde tiyatro disiplinine daha yakın olarak *Home Sweet Home* ve *Ashura*; dans disiplinine yakın olarak *Sek Sek* ve *Just Marking* örneklendirilmiştir. Bu örneklerin dördü de son üç yıl içinde, bağımsız kişi ve topluluklarca üretilmişlerdir. Örnekler eylem akışı, uzam akışı, zaman akışı, bedensellik, diğer öğeler ile ilişkileri içinde ele alınarak, her gösterim için yapılan ayrı bir sonuç bölümüyle değerlendirilmektedirler. Çalışma, bütün bölümler boyunca ortaya koyduğu kavramlar ile yol alarak, “beden bellektir” düşüncesine görünürlük kazandırabilmeyi amaçlamaktadır.

## 2. BEDEN DRAMATURGİSİ NEDİR?

### 2.1 Beden Kavramı

Bu çalışmada beden, insan bedenini işaret ettiği için, insanlık tarihi ile ilgili bir konumda yer almaktadır. Bununla beraber, çalışmanın amacı bu tarihin ne olduğundan söz etmek değildir. Çalışma özellikle son 20 yılda beden üzerinde çeşitlenerek yoğunlaşan düşüncelerin, beden üzerindeki etkilerine merak duymaktadır. İnsanlık tarihinin her döneminde beden, farklı ve çeşitli düşüncelerin etkisi ile tanımlanmış ve tanımlanmaya devam etmektedir. Bu anlamda, çalışma, beden üzerinde çeşitlenerek yoğunlaşan düşüncelerin, benlik üzerine olan etkilerini anlamaya çalışmaktadır.

Beden –doğumdan ölüme kadar- çok ve çeşitli anlamların barındığı bir yer işgal eder. Etten, kemikten, sinirden ve damardan ama duygudan, duyudan, algıdan ve düşünceden de oluşur. Bunların oluşturduğu bütünü enerjisi ile var olur. Bu enerji onu hem kendisi hem de başka bedenler ile çeşitli düzlemlerde ilişkilere sokar. Buna bağlı olarak, üretilen düşüncelerin ölçüsünde bedenın anlamları çoğalır. Beden bu yüzden hem toplumsal yaşamın ve ilişkilerin, hem de benliğin merkezidir. Düşüncelerin ve anlamların çokluğu beden üzerindeki bir araştırmanın zorluğunu ortaya koyarken, bir zenginliği anlamaya çalışmanın getirdiği heyecanı da içermektedir.

Anthony Synnott bedenın farklı gerçeklikleri ve gerçeğin farklı algılarını gösterdiğini söyler. Çünkü, “bedenin ne olduğu, anlamı, ahlaki değeri, bedenın sınırları, toplumsal ve sembolik değeri, özetle, bedenın fiziksel ve toplumsal olarak nasıl tanımlandığı, zaman boyunca ve insandan insana değişiklik gösteren geniş bir alandır.” (Synnott, 1993, s.4). Buna bağlı olarak da, bedenın fiziksel, toplumsal, kişisel ve politik anlamları yan yana durarak birbirlerinden etkilenirler. Beden, geniş bir alanda çeşitlenen bir algılar bütünü taşır – ve bu bütünden meydana gelir-. Bedeni anlamaya çalışmak insanı bu algı biçimleri ile karşılaştırır. Bu yüzden, beden üzerindeki anlamların ne olduğunu anlamak, bu anlamların nasıl ve neden değiştiklerini de anlamayı sağlayabilir.

Beden fiziksel olarak ele alındığında her insan için ortak bir şeyi gösterir. Ancak, kişiden kişiye değişen fiziksel özellikler bütün insanların bedenini biricik kılar ve onu bireysel olarak niteler. Buna karşın, beden tarih ile olan ilişkisi kültürel bir yerdedir. Bu yüzden, kültürel ve bireysel olan arasında dikkat çekici bir bağlantı vardır. Bedene tarih boyunca getirilen bakışlar ve bu bakışların attığı anlamlar, bedenin doğrudan fiziksel özellikleri ile ilgili olmuştur. Siyah, beyaz, çekik gözlü, şişman, uzun, esmer, kadın, erkek, güzel, çirkin vb. olmak başlangıçta birbiri ile ilgili görülmeyen ama özde, fiziksel bedende yoğunlaşan bir bakışın ortak alanlarıdır. İlerleyen bölümlerde de değinileceği gibi, fiziksel görünüm üzerinden oluşturulan kategoriler ya da ayrımlar, insanın kendisi ile ilgili yargıları hakkında geniş bir etkiye sahiptirler. Çünkü, bireysel olan fizikseldir. İnsanlar, tarih boyunca oluşmuş ve oluşmaya da devam eden bu kategorilere göre, kendi bedenleri ile ilişki kurmaya itilirler. Sonunda bu yargılamalar, insanın kendi ruhunda, kendi kimliğinde depolandığında, bir var oluş problemine zemin hazırlarlar. Bedenin fiziksel alandan, kişisele burdan da politik alana geçen ilişkisi burada aranabilir.

Bedeni meydana getiren algılar bütünü temelde aynı anlayışın izlerini taşımaktadır. Batı kültür tarihinin yapı taşlarından biri olan Aydınlanma sürecinin, akıl ve beden'i birbirinden ayıran dualist yaklaşımı bu temel anlayışı isimlendirir. İlerleyen bölümler boyunca sıklıkla üzerinde durulacak ve çeşitli şekillerde örneklendirilmeye çalışılacak olan bu kavramı açıklamakta yarar vardır. Dualizm, çalışmada kullanılacağı biçimiyle ikilik ya da ikici düşünce, aydınlanma felsefesi'nin akla attığı birincil konum nedeniyle, beden ve zihin ayrımını somutlaştırır. Bu felsefenin modernizmi hazırladığı düşünüldüğünde, yaklaşık 17. yüzyıl sonlarından 20. yüzyıl başlarına dek sürecek bir beden – akıl ayrılığının temeli atılmaktadır. İkilik kavramı, bir düşünce ya da yaklaşımın iki ya da daha çok yüzü olabileceğini göz ardı ederek oluşur. Böylece temelde bu iki yüzü, iki ayrı şey olarak ele alıp, birini diğerinden ayırır. Bu ayrım, ayrılan tarafı itilmiş, kabul edilmemiş, ikincil, kötücül ve bir başka deyişle *öteki* yaparken; diğer tarafı ise beğenilmiş, iyi, baskın ama bir yandan da eksik, tamamlanmamış, kendi içine sıkışmış ve hantal kılar. İkilik kavramı, bir düşünce ya da

yaklaşımın sadece o şekilde yaratılacağını varsayarak, kendinden başkasına izin vermeyen bir düşünce yapısını oluşturur.

Beden'i hem kendine, hem de bir başka şeye karşı bölen ikilik kavramını daha iyi anlamak için, Batı kültürü tarihi içinde, daha eskiye gitmek gereklidir. Bu yüzden, Antik Yunan'dan bugüne, beden algısının nasıl bir yol izlemiş olduğu kısaca ele alınacaktır. Buradaki amaç, karşıtlıkları, kırılmaları ve farklılıkları belirterek, beden'e yönelik bakışın, beden ve benlik üzerindeki etkilerini anlayabilmektir. Ancak, şunu da unutmamak gerekir ki, çalışma dualizm kavramından yola çıktığı için, Batı kültür tarihindeki beden algısına dair bir süreç oluşturmaktadır. Bununla birlikte bu beden algısının da bir tarih oluştururken uğradığı dönüşüm ve kırılmalar, Batı'nın yaşadığı algı değişimlerinin izlerini de taşımaktadır. Bu yüzden beden tarihi olarak adlandırılan sürecin, insanlık tarihinin geçirdiği değişimleri de barındırdığı görülecektir.

Antik Yunan düşüncesinde, beden ve ruh karşıttır. Birbirlerinden ayrı olmamakla birlikte, eşit değildirler. Bu bakış beden ve ruh arasında kalıcı bir ikilik oluşturur. Örneğin Sokrates, bedeni, insanı doğru yolu görmekten alı koyan ve onu hapseden bir tabut olarak betimler. Plato'ya göre ise, duyular dünyasında yer aldığı için dünyevi olana bağlı, bir anlamda geçici olan bedene güvenilmez. Buna karşılık aklın yuvası olan ruh ölümsüzdür. Ayrıca, insanı bulunduğu topluluktan uzaklaştıran ve bir gölgeler dünyasına hapseden yine bedendir. Bedenin ölümlülüğüne bağlı olarak da ruh, sadece ölüm gerçekleştiğinde tutkuların ve bedeninin yarattığı kötülüklerden arınmış olacaktır. Aristoteles ruh'u bedeninin önüne yerleştirir ama yine de yaklaşımı olumludur. Çünkü, Ona göre ruh "yaşamın temel ilkesi", beden ise "o ruhun biçimi"dir. Bu yüzden de biri olmadan diğeri olamaz. Antik Yunan düşüncesindeki ikilik, kalıcı olduğu için yaşamın temeli olan ve akılla özdeşleştirilen ruh ile geçici, akli yolundan şaşıratan, uyandırdığı haz ve tutkular ile insanı kötüye sevk eden beden arasındadır. Buna karşın, felsefenin kendisinde de bir ikilik yaratan düşünce, 'güzel bedeninin olumlanması' düşüncesidir. Örneğin Plato, bedeni tamamen inkar etmezken, güzel bedeni İlahi Güzellik ve dolayısıyla Tanrı yoluna yönelmekle eşleştirir. Bu beden tanımı Antikçağ felsefesindeki, ideal olan ve güzel olan ilişkisinde vardır. İdeal olan, bilginin



biçimlendirdiği güzelliştir ve en yetkin örneklerini insan bedeninde gerçekleştirir. İnsan bedeninin, malzemenin kendi katılığı altında ezilmeden, bütün canlılığı, yumuşaklığı ile zarefet ve güzellik içinde betimlenmesi heykel sanatında görülebilir. İlginçtir ki, güzel beden Tanrı'nın lütuflarını barındırır ve bir ilham kaynağı olurken, güzel olmayan küçük düşürüp, zincirler (Synnott, 1993).

Roma kültüründe de benzer ikiliklere rastlamak mümkündür. Seneca, bedeni bir tabut ya da hapisaneyeye benzetmez ama yine de ruh'u beden önüne koyar. Ona göre, insan bedeni ruhu saran bir örtüdür. İnsanın yüksek karakterli ve duygulu bir insan olması, ruhunu bedeninden ayırmasını; bir anlamda, ilahi olan kısımla ilgilenmesini gerektirir. Bu daha ılımlı düşüncenin yanında, insanın bedeni hayvanlarla, ruhu ise Tanrılarla paylaştığını söyleyen Epictetus vardır. Bu olumsuz ve ikili düşüncelerin yanında, astronomi biliminin gelişimi ile beden kozmik bir anlam kazanırken, Ovid'in şiirleri bedensel hazzın insaniliğini över (Synnott, 1993).

Hristiyanlığın temel söylem olduğu Ortaçağ düşüncesi bedeni iki yaklaşımla betimler. Buna karşın, iki yaklaşımın da kilise ve dini inanç kaynaklı olduğu unutulmamalıdır. Ortaçağ'daki genel kanıya göre bedensel hazların kaynağı olarak beden, ruha ve inanca zarar vermektedir. Hristiyan öğretisinin bu tavrında, inancın köreldiği ya da yok olduğu noktada bedeni hiçe sayan bir nitelik vardır. Bedenden nefret etme düşüncesini - kimi kilise meclisleri tarafından kabul edilmeyip, kendine zarar vermenin sınırlandırılmaya çalışıldığı dönemlerde bile- takip edenler olmuştur. Bu tavırda, İsa'nın çektiği acıları yansılar biçimde, bedenin fiziksel ihtiyaçlarının, örneğin perhiz, uyumamak, cinsel ilişkinin engellenmesi, konuşmamak gibi, karşılanmamasına yönelik bir yaklaşım esastır. Güzellik denildiğinde de fiziksel güzellikten çok inanç, sevgi ve dindarlıkla örülü bir ruhani güzellikten söz edilmektedir. Ortaçağ'daki diğer bir yaklaşım tarzı ise bedenin olumlanmasıdır. Var olan ikiliği vurgulamak adına Aziz Paul'un öğretisi ele alınabilir. Onun öğretisinde, beden, inancı zedelediği için bir düşmanken, aynı zamanda da bir tapınaktır. Çünkü, insanın bedeni İsa'nın bedeninin dolayısıyla Kutsal Ruh'un bir parçasıdır. Bu düşünceyi takip eden başka yaklaşımlarda da beden, Tanrı'nın iyiliğinin ve kudretinin göstergesidir. Öğreti'nin uygulandığı temel mekan olan kilisenin, Gotik

Sanat'ın kendine has tekniği ile inşası, bu kavramları daha da görünür kılar. Kilise, yücelik kavramını, içindeki ya da dışındaki insanların içlerine nakşeder ve somut olarak bedenleşir. Beden İsa'dan ve kiliseden çıkıp, insan bedenine dönüştüğünde ise, kutsal beden kilisedeki bütün insanlar tarafından paylaşılmasını olanaklı kılar. Söz konusu olan, -ilahi- bedenli bir iletişimdir. Baskın olan bu tavrın yanında, dünyevi aşkı, kahramanlık ile birleştiren turbador öyküleri, Boccacio ya da Chaucer'in kadın ve erkek öyküleri de vardır. Ve örneğin ruhun ve beden bütünlüğünü savunan Thomas Aquinas "İlahi iyiliğin cisimleşmiş her şeyde iyi" olduğunu söyler (Akyürek, 1994; Guryeviç, 1995; Jenaueau, 1998).

Rönesans ile birlikte, yaklaşık 10. yüzyılda başlayıp 19. yüzyıl sonuna kadar sürecek bir düşünce sisteminin kökleri atılmış olur. Ortaçağ Felsefesi'nin karşıtı olarak, insancıl değerleri gözeten hümanizm kavramının hakim olduğu Rönesans, bireyi ve birey fikrini ön plana almaktadır. Böylece, "küçük bir evren" olan insan ve dolayısıyla bedeni, kurtuluşunu ve özgürlüğünü kilisede değil, kendi hür iradesinden alan Rönesans insanına dönüştür. Bedenin kazandığı anlam onun bir düşman olduğu düşüncesini değiştirir. Beden iyi, güzel, kişisel ve özel gibi sıfatlarla nitelenmeye başlanır. Kimi rahibeler nefsi köreltmek üzere bedensel haz ve duyguları dışlamaya devam etse bile, ağır basan düşünce doğadan ve yaşamdan haz alma, insanı sevmeye üzerinden hareket eder. Çünkü, Rönesans felsefesi eleştirel ve araştırmacı bir felsefedir. Bu özelliği ile istenç, irade ve eylem gücünü kendinden yüce bir varlığa bağlamış olan insana, kendi özgür iradesi ve aklını kullanma yetisini kazandırır. İnsan görünen dünyanın bilgisine ihtiyaç duymaktadır ve karşısına çıkan yeni dünyayı -doğayı- akli yardımıyla keşfedebilir. Bu etkiler sonucu birey, kendi gerçekliğini elinde tutmak ister. Bu yüzden de insanın ne olduğunu öğrenme ihtiyacı duyar. Bununla beraber unutulmamalıdır ki, Rönesans, Antik Yunan düşüncesinin "güzellik ideali" mirasını devralmıştır. Buna bağlı olarak da bireyi bedenler üzerinden tanımlamaktadır. Miras alınan düşünce yapısında, başlangıçta da belirtildiği gibi, *mükemmel* ve *güzel* kavramları yer almaktadır. Bu iki kavram ise *uyum* ve *denge* kavramlarını beraberinde getirir. Uyum ve denge için amaç, tüm ölçülerde "doğru" oranı bulmaktır. Bu yüzden, ideal beden bir başka deyişle güzel beden, doğru oranlara sahip beden olacaktır. Böylece, görünen

dünya tam, yoğun ve özenli bir biçimde araştırılır, tüm ölçülerde “doğru” oranı bulmak için çalışılırken, insan bedeni de örneğin anatomi yoluyla bir bilgi nesnesi haline getirilmektedir. Burada iki önemli nokta vardır. Birincisi, beden’in bir araştırma alanı haline getirilmesi, ikincisi ise ideal beden ve ideal olmayan beden ikiliğinin sürdürülmesidir (Hersey, 2003; Michelet, 1996; Febvre, 1995; Faure, 1995).

Bu düşüncenin sonraki safhası, akli ve eleştirel düşünme tarzını yapı taşı olarak, bilime ve bilgiye dayalı bir yaşam tarzını oluşturan Aydınlanma felsefesinde görülebilir. Bu yaşam tarzı, Descartes’in “düşünüyorum öyleyse varım” cümlesi ile özetlendiği gibi, insan varlığının koşulunu akli kullanma ile eş değerde tutmaktadır. Aydınlanma felsefesi 18. yüzyıl Fransa’sında Aydınlanma Çağı’na zemin hazırlayan ve “modern toplumun” entellektüel temellerini oluşturan bir düşünce sistemidir (Çiğdem, 1993, 15-16). Bu çağın beden’e bakışına ve etkilerine, Richard Sennett’in kamusal hayat üzerine gösterdiği örnekler vurgulanarak bakılabilir.

Aydınlanma düşüncesi görünen dünyayı çözümlenmeye, insanı ve doğasını araştırmaya odaklanmıştır. Buna bağlı olarak, bilimsel ve rasyonalist inanç Tanrı inancını dönüştürür. Toplumsal bir durum olarak inanç varlığını sürdürse de tanrılar gizemlerini kaybederler. Şimdi gizemli olan insanın kendisidir. Böylece, “kişilik insan yaşamındaki örtük anlam üzerine düşünme aracı haline gelir” (Sennett, 1996). Bilimsel araştırmada nesnellik ve gözleme dayalı bilgi esas olduğu gibi, toplumsal olarak kişilik analizinde de *dikizcilik* esastır. Kamusal alanda dikizciliği beden ve giyim ile ilişkilendirmek mümkündür. Çünkü, süreç boyunca farklı dönemler ortaya çıksa da genel kanı, giysilerin sosyal konumların göstergeleri olduğudur. Ancak, “evdeki giyim, kişinin bedenine ve ihtiyaçlarına yanıt veririrken”, sokakta kişinin kim olduğunu göstermeye yardım etmektedir. Bu yüzden, beden bir mankendir; kumaşlarla örtülüp, süslenecek bir fon ya da bir yüzeydir. Örneğin, 1750’lerde kişinin hangi işi yaptığı giysilerinden anlaşılabilir; hatta düğme, şerit ya da amblemler yoluyla hangi mevkide çalıştığı okunabilirken; 1840 sonrasında, kimlik farklılığı tanımayan, koyu renklerin hakim olduğu, sıradan, göze çarpmayan ve standart giyim tarzı görülmektedir. Bu durum, “başkalarından ayrı durmama çabasının geçerli olduğu bir stili” göstermektedir.

Bununla birlikte, insanlar kişilerin karakterlerini dış görünüşlerinden anlayabileceklerine inanmaktadırlar. Sennett bunu şu şekilde sorar: “Kara kaba kumaştan bir elbise nasıl olur da Marx’ın deyiimiyle sosyal bir hiyeroglif olabilir?” (Sennett, 1996).

Bu durum giysi kodlarının çözülmesiyle ilgilidir. Çünkü, 1750’lerde giyim konusunda belirli amblem ya da işaretler yoluyla ipuçları görünürken, 1840 sonrasında sadece ipuçlarına vakıf olanların çözebileceği bir kodlama yaratılır. Beden deşifre edilecek bir nesne olarak görülmektedir. Ne kadar sade ya da sıradan giyinilirse giyilsin önemli olan incelikli bir biçimde kendini tanıtmaktır. Bu yüzden, bir şifre çözme işlemi haline gelen tanıma süreci, araştırmacı bir mantığı gerekli kılmaktadır. Bu araştırmacı mantık da çağın akla ve bilime dayalı yaşam tarzının bir uzantısıdır. Benzer bir düzlem, Charles Darwin’in araştırmalarında da yer almaktadır. Darwin bilimsel araştırmasını doğrudan beden üzerinde yoğunlaşarak oluşturmuştur. Sennett’e göre Darwin, “... dış görünüşleri tarihin, karakterin ve ahlaki eğilimlerin göstergeleri olarak kullanmış olması bakımından çağının tipik temsilcisidir.” (Sennett, 1996, s.91-101, 193-198, 206-222, 233- 245).

Beden yüzeyinde karakterin anlaşılacağına dair izler bulunurken, bedeni sarıp sarmalayıp, tek tip bir giysi içine sokmanın sebebi nedir öyleyse? Çünkü, insanların dış görünüşlerden yola çıkarak bütün bir karakteri anlayabileceklerine dair inançları, kendilerini korkutmaktadır. Herkes bir diğerinin bakışından sakınmakta, kendileri ile ilgili *gerçek* ipuçlarını göstermeyi istememektedir. “Bedenin giyim yolu ile deformasyonu” da bu koşulların ürünüdür. Bedeni tamamen örten elbiselerin, bedene yeni bir şekil veren peruk, süs ya da –ağır- makyajın asıl nedeni, “bireysel karakteri” saklama çabasıdır. Bu süreçte, bedenin benlik ile olan ilişkisine çok önemli bir örnek gösterilebilir. İnsanlar, sokaktayken giydikleri giysiye ait olup olmadıklarıyla değil, *biri gibi* tanınacak bir şeyler giyip giymediklerini merak etmektedirler. Burada sorun, o giysiyle gelen mevkiden emin olmak değil, giydiği rolü iyi oynayıp oynamamakla ilgilidir. “Beden doğal halinden çıkarıldığında artık konuşamaz, böylece kişi incinebilir olmaktan kurtulur.” (Sennett, 1996, s.245). Ayrıca, 1890’ın hemen öncesine ve

sonrasındaki yıllara bakıldığında bedenın hala üzerine bir şeyler yerleştirilen bir yüzey gibi algılandığı görülmektedir. Burada, ilginç olan bedenın üzerinde ama gözle görülmeyen katmanların oluşmasıdır. Kat kat iç etekler, iç eteklerin hıştırları, göğüs uçlarına takılan küpeler vb.leri özellikle kadınlara farklı bir ifade biçimi vermektedir. Bu işaretlerin hepsi cinsellikle ilgilidir. Beden konuşmaktadır ama gizlice. Dış görünüş ile benlik arasına mesafe konulması bu yüzden geçerliliğini korur. Ancak, ayrıntılardan insanın bütününe ait bir çözümleme yapılmasını öneren böyle bir yaklaşım, bir bozulmayı da ortaya koymaktadır. Çünkü, dış iç'i gösteriyorsa ama iç, iç değilse sonuç ne olacaktır? Bu bakış altında beden düşüncesi, bütünüyle bedensiz bırakılmaktadır (Sennett, 1996, s.193-198, 206-222, 233-245).

Endüstri devrimi ya da teknolojik devrim ile değişen sosyokültürel ortamda, kişiliğın giysiler aracılığıyla ve sanayi üretimi güçleriyle birlikte kamusal alana girdiği söylenebilir. Çünkü, makine yapımı ürünler - dikiş makinesi 1825'te yapılır- üretimin niteliğindeki değişiklikleri beraberinde getirir. Sözelimi, elbiseler kalıplara göre makinelerce kesilmekte, seri üretim yoluyla satışa sunulmaktadır. Ayrıca, kitlesel olarak dağıtılan gazeteler yoluyla moda anında yayılır. Bu şekilde, "giyim tarzındaki kişilik ile ilgili öğeler, ... sanayinin üretim ve dağıtım güçleriyle bağ" kurarlar. "Kamusal alanda sanayi kapitalizmi ile kesişen" kişilik, yukarda da örneklendiği gibi, karakterin dışı vurulmasından duyulan korku ve savunma amacı ile duygularından kaçınan insanı daha pasif kılar (Sennett, 1996, s.244-245). Bu noktada, beden kendini tam olarak ifade edemeyen birey için bir yüzey olur. Ayrıca, emek, enerji ve fiziksel güç ile ilişkilendirilerek, mekanik bir süreç, bir araştırma konusu haline gelir. İnsanı bir makineden ya da bir hayvandan ayıran şey akıldır. Böylece, bilgi ya da bilmeye dayalı yaşam tarzı, bedenden daha çok kopulmasına yol açar. Beden dilin içine alınmazken, sözün nesnesi haline getirilir. Burada yatan ikiliği, akılı ve beden'i birbirinden ayıran ve köklü bir beden'e bakış tarzı olarak görmek doğru olacaktır.

Akla ve bilmeye dayalı Aydınlanma idealinin, insanı bedeninden ve ruhundan ayıran süreci, Modernizm'de teknolojik gelişmelerin etkisi ile bütünüyle kopma noktasına gelir. Örneğın, sosyoloji temelli bir bakış altında beden, sembolizmle yüklü bir alandır. Buna göre, bedenın doğal bir sosyal anlam üreticisi oluşu ile fiziksel deneyimi arasında

sıkı bir bağ vardır. Çünkü, bedenin fiziksel deneyimi sosyal kategoriler tarafından belirlenir. Beden antropolojisi ise, bedeni ölçerek, fiziksel değişimini –büyümesini- gözlemleyerek, sosyal ve kültürel özelliklerini başka topluluklarla karşılaştırıp, orantılayarak insanın kökenine ait tek bir düşünceye ulaşmaya çalışır. Tıp endüstrisi'nin gelişimi ise, ilaç ya da başka yöntemlerle insanın tedavi edilmesi sürecine yeni adımlar katar. İnsan bedeni anatomik olduğu kadar ruhsal gelişim evreleri üzerinden de araştırma konusu olarak ele alınır. Burada iki farklı örnekle var olan çatışma vurgulanabilir. Birincisi, Sigmund Freud ve takipçilerinin psikoanalizci yaklaşımıdır. Bu yaklaşımda, özünde zihin ve beden bütünlüğünü öngören ancak ruh ve bedeni ayıran, sinirsel/ruhsal semptomların tedavisine yönelik bir tavır baskındır. Bir başka deyişle, tedavi ruhsal bozukluklara yönelik bir yöntem ile, zihin ve beden bütünlüğüne ulaşmayı hedefler. Böylece beden fiziksel olduğu gibi ruhsal bir araştırma alanı haline gelir. İkinci örnek, 1980 sonrasında kadın bedeni üzerine yapılan bir araştırmadır. Araştırma, kadınların kendi beden algıları ile kadın sağlığı araştırmalarının kadın bedeni algısını karşılaştırmaktadır. Sonuçta, kadın sağlığı üzerine yazılan metinlerin, kadınların deneyimleriyle çatıştığı görülmüştür (Synoott, 1993, s.26-30,55). Alıntılanan bu araştırma dönem itibariyle bugüne tam olarak referans olamasa da beden'in yaşamın içinde yer almadığını, sadece bir araştırma konusu olarak kalabileceğine örnek olmaktadır.

Beden üzerindeki gerçeklikler değişen algılara göre belirleniyorsa 20. yüzyıl başında gerçekleşen estetik, teknolojik, kültürel ve politik değişikliklerin de bu gerçeklerin önemli bir parçası oldukları gözden kaçmamalıdır. Bu şekilde, bireylerin bir zamanlar işaret etmekten korktukları iç dünyalarını ifade etme ihtiyaçları da çoğalır. İşte bu ihtiyaç, beden algısında bu döneme dek süren ikiliğin kırılması için bir zemin hazırlar (Foster, 1995, s.12-13). Bedenin cinsellik, cinsiyet, sınıf, etnik köken ve din gibi olgularla kurduğu ilişkiler üzerinden teorik ve pratik olarak yeni tartışmalar yapılmaktadır. Beden antropolojisi, etnografi, beden sosyolojisi, postyapısalcılık, yazınbilim, feminist teori gibi yaklaşımlar; psikoloji, sosyoloji, ekonomi, siyaset bilimi gibi alanlar arasındaki yeni okumalar ile bedenin anlamı da fizikselden, kişisele, kişiselden toplumsala ve politik olana doğru genişler. Beden çeşitli olgularla kurduğu

ilişkiler üzerinden anlamlandırılırken, bu sürecin nasıl meydana geldiği de bir beden tarihi oluşturmaktadır (Synott, 1993). Bedenin böyle bir tarih barındırıyor oluşunun farkına varılması, Batı'nın kendi içindeki ikilikleri farketmesi ile aynı tarihe rastlar. Siyahların, kadınların, marjinalerin, eşcinsellerin farkedildiği bu dönemde, Batı'nın "olumsuzlanan beden" tarafına koyduğu dışlanmış alan keşfedilmektedir. Bu zamana kadar yokmuş gibi düşünülen " (...) güçlü-olmayanların, erkek-olmayanların, beyaz-olmayanların tarihi" okunmaya başlanır (Leppert, 2002, s.23).

Sanatçıların da teorisyenler kadar yeni fikirler ürettiği bu alanda, yeni beden yapılarının olanaklı kılındığı görülmektedir. Burada vurgulanması gereken nokta, özellikle 1960 sonlarında sosyal ve politik anlamda başlayan hareketlenmelerle, sanat alanındaki üretimlerin paralellik göstermesidir. Çünkü, sanatçılar çalışmalarını üretirken düşüncelerini görünür kılıp, toplumsal ve politik duyarlılıklarını ortaya koymaktadırlar. Başka bir deyişle, teorilerini eş zamanlı biçimde pratiğe dökerek bir ifade alanı yaratmaktadırlar. Bu ifade alanı, bedenin, dolayısıyla kimliğin "olumsuzlanan" tarafı ile olan ilişkisini görünür kılmaktadır. Çünkü, tarihin yok sayılmış bir bölümü boyunca bir tabut ya da bir mezar, bir örtü ya da hapisane, bir düşman ya da şeytan, bir makine ya da bir hayvan olarak olumsuzlanan bedenin, kendi öznesini nerede ve nasıl bulacağına dair sorular sorulmaktadır. Buna bağlı olarak, özellikle, Carolee Scheeman, Gina Pane, Marina Abramoviç gibi, performans sanatçılarının çalışmalarında beden, hem kişisel hem de başkaları ile ilişki kuran sosyal bir çevre olarak ele alınır. Sanatçı ile seyirci arasında oluşan canlı deneyim vurgulanarak, bedenin gerçekliği üzerinde durulur (Grosenick, 2001).

M. Foucault bedenin anlamını belirleyen iktidar araçlarının etkilerini iki şekilde tanımlamaktadır. Ona göre olumsuzlanmış bedenin üç göstereni deli, hasta ve suçlu, klasik iktidarda ceza ve engelleme yoluyla toplumdan ayıklanıp, dışlanırken; modern iktidarda denetleme ve ıslah etme yoluyla topluma yeniden kazandırılır (Foucault, 2003). Bu ikinci iktidar, denetleyip, ıslah edip, tedavi ettiği bedene sağlıklı, güzel ve temiz bir biçim verir. Toplumun daha iyi ve mutlu olması adına kabul gören bu süreç, bedenlerarası ikiliğin kalıcılığını arttırmaktadır. Çünkü, güzel oldukça ideal olmanın

doğruluğuna inanan bir toplum yetiştirilmektedir. İktidarın bireyleri olumlayarak işlediği bu pozitif süreçte, bedeni iktidar araçlarından biri yapma amacı yatar. M. Foucault'nun "uysal" ya da "öğretilmiş" beden tanımı burada beden politiğinin altını çizmektedir (Evcı, 2001, s.75). Bu politik alan, "doğum ve ölüm oranları, doğum kontrolü, sağlık, hastalık, doğurganlık, uzun ömürlülük, cinsellik, eğitim ve bu bilgilere ait politiğin gücü" ile beslenir (Synott, 1993, s.232-235). Beden politiği, doğal-cinsiyetler üzerinden değil, belirlenmiş-cinsiyetler üzerinden hareket eder, ve bu belirlemeyi yapan da erkek bakışıdır (Foster, 1995, s.14).

Performans sanatçılarının fiziksel farkındalığı hissettirmeye çalışan, bu yüzden de bedensel görü'yü oluşturan gösterimler üretmesi, bedenin kendine ait bir biçim taşıması üzerinde yoğunlaşmaları bununla ilgilidir. Kadın bedenini teori ve pratikte dile almanın yollarını arayan feminist yaklaşımların cinsiyet, güzellik, duyular ve sağlıkla ilgili alanlardan hareket edip, teknolojik gelişmeler altında pornografi, fahişelik, reklam ve medya'ya yönelmeleri de aynı sürecin bir parçasıdır. Beden tarihinin yok sayılmış bölümündeki kadın bedeni ve kadın kimliği'nin göz önüne çıkması için başlayan bu süreç, ilerleyen zamanlarda belirlenmiş cinsiyet rollerini ve bu rollerin anlatılarını kırmaya; var olan temsiliyet biçimlerini bozarak alternatif roller oluşturmaya yönelir. Feminist hareketin süreç içindeki değişimi, eşcinsel hareketlerinin ve özellikle aids çerçevesinde toplanan bakışın ortaya çıkışı bunu göstermektedir (Grosenick, 2001).

Benzer bir süreci çalışmalarını doğal, gündelik hareketler ile oluşturan, kendi bedenlerinin yapabiliyor olduklarından bir dans tanımı yaratan –postmodern dansçılar da görmek mümkündür. Aslında bu dönemde happenings, fluxus, performans tanımları ile birlikte dans, tiyatro, plastik sanatlar alanındaki çalışmaların sınırlarının geçişlilik kazandığı hatırlanmalıdır. Judson Dance Theater'da bir araya gelen sanatçılar, örneğin Steve Paxton, Trisha Brown, Lucinda Childs, Twyla Tharp ve Yvonne Rainer gibi, kendilerine ait bir hareket alanı açarak, kişisel tercihlerini ortaya çıkardıkları çalışmalar üretirler. Bu şekilde, sanatçılar, kendilerine ait bir alan yaratmak için, kendilerine dair bir söylem kurmaktadırlar. Böylece biyografilerini, kendilik görüntülerini, kimliklerini, geldikleri ve yaşadıkları yerleri yeniden ele alırlar. Sanat tanımlarını biçimsel ve



düşünsel olarak kırmalarında; dans, tiyatro, müzik, resim gibi disiplinlerin birlikteliğinden oluşabilecek yeni ifade olanakları yaratmalarında da aynı tavır hakimdir. Böylece bu zamana dek bastırılmış olanları, yok sayıldıkları yerden çıkararak, politik bir duruşu bedenleri üzerinden biçimlendirmiş olurlar (Grosenick, 2001; Evcı, 2001). Özne'nin nerede ve nasıl yer alacağına dair yanıtlar üretirler.

Beden algısında oluşan bu kırılmalara karşın, güzel kadın ve erkek bedenlerinin tüketim endüstrisinin üst katına yerleştirilmesi, güzel bedenın olumlanarak kurumsallaştırılması "ideal beden" düşüncesini vurgulayarak eski bir ikiliği gündeme taşımaktadır. Bedenin kazandığı bu olumlama, bedeni korkulan ve dışlanan bir "şey" olmaktan çıkararak, hoş gitmesi gereken bir "şey" haline getirir. Ancak, bu hoş gitme kriterini kim belirlemektedir? Bu noktada tıp endüstrisine paralel biçimde yükselişe geçen kozmetik endüstrisi önem taşımaktadır. Kozmetik, fiziksel olarak bedeni uyaran ve etkileyen bir olgu gibi görünse de içerdiği beğeni ve güzellik kavramları ile zihni ve duyuları harekete geçiren bir olgudur. "Zihnin ve duyuların ihtiyacı ise, insanın benliği ile ilgilidir. Uyandırılan ihtiyaçlar, bir anlamda yeni benlik algılarının oluşmasına neden olur. Bu benlik algısı, kişinin kendi yarattığı mı, kozmetik endüstrisinin ya da toplumun ya da daha geniş bir bakış açısıyla tüketim endüstrisinin yarattığı bir algı biçimi midir?" (Synott, 1993, s.2).

"Postmodern süreçte, uluslararası kapitalizm, sermayenin çok uluslu dolaşımı, çok kültürlülük, kitle kültürü ve yüksek kültür iç içeliği" ile aynı zeminde gelişen teknoloji, son 20 yılı bir 'imaj' bir 'görünme' çağı haline getirmiştir. Görüntünün kurtarılmasının her şey olduğu bu dönemde, sağlıklı ve güzel bedenler arzulanabilir bedenlere dönüştürülmektedir. Özellikle medyanın sunduğu ve izleyeni edilgen kılarak sadece bakmaya ve etkilenmeye aracı kılan iletişim biçimlerinde, beden politiği süregelmektedir (Evcı, 2001, s.78; Koldaş, 1996). Bedenler üzerinden yürütülen bu iletişim biçiminde, bir anlamda kontrol sisteminde, model olarak gösterilen bedenler plastik cerrahi ürünüdürler ya da dijital müdahale ile meydana gelmişlerdir. Medyanın ve yeni teknolojilerin sunduğu üretim ve tüketim ilişkisinin daha güçlü ve kalıcı olmasının sebebi, yukarıda ele alınan birikimi kapsamaları; ama aynı zamanda

sundukları görüntünün gerçekliği ile ilgili olarak inandırıcılıklarının da artması ile ilgilidir. Böylece, izleyen hem kendi bedenine hem de başka bedenlere yabancılaşırken, beden ve ruh onarılmaz biçimde birbirinden ayrılmaktadır (Evcı, 2005). Hatırlanacak olursa, Antik Yunan düşüncesi'nde ve hatta Ortaçağ felsefesi'nde beden ve ruh iki düşman olarak ele alınırken bile, ruh'un öncüllüğü dikkat çekmekteydi. Bugün bireyin hem beden hem ruh kaybı yaşıyor olması düşünülmeye gereken bir noktadır. Çünkü, bedeni kendi tarihinde düşünmeye en çok iten 21. yüzyıl'daki bu kayıptır.

Beden tarihini oluşturan olgu, bedene bakış tarihini de içerir. Bugün "görme biçimleri"nin bütün mirasını taşıyan bu bakış, bedeni, arzulanabilir olması yönünden ele alır. Beden bilgi nesnesi olarak dilin konusu haline getirildiği bir dönemden sonra, arzunun nesnesi olarak tüketimin konusu haline getirilmektedir. Bugün teknoloji yoluyla beden ve en çok da bedensel haz üretilmekte ve tüketime açılmaktadır. Bu süreçte insanlar, kendilerine yabancı ve mutsuzdurlar; mutsuzluklarını tüketerek yok etmeye çabalarlar. Ancak, arzulanabilir beden kimindir? Bedeni arzulanabilir yapan hangi bakıştır? Bedenin fiziksel farklılığının ve cinselliğinin, bu bakış tarafından nesne haline getirilmesi ile birlikte, bedene sadece biyolojik olarak bakılamamakta; ya da bedenin biyolojisi bu bakış yüzünden cinsellikle aynı şey olarak düşünülmektedir. Buna ek olarak, erotizm uç noktada sömürülürken, bakış, kimliğine yabancı bireyleri üretmeye devam eder (Evcı, 2001, s.78). Peter Brooks, görme, cinsellik ve arzu ilişkisinin temelinde doğal bir yan görürken, bunu Freud, Lacan ve Foucault'dan yararlandığı bilgilerin üzerine kurar. Freud'un ve Onu takip edenlerin yaklaşımı, çocuklukta başlayan beden-insan ilişkisinden hareketle bedensel arzunun tatmin edilemez eksikliklere dayanması görüşünden oluşur. Lacan'ın "ayna devresi", kişinin aynadaki görüntüsünün hayali, tamamlanmamış, biçimlenmemiş bir kendilik görüntüsü olduğunu belirtir (Brooks, 1993) . Deniz Polat ise, üreme sisteminin bulunduğu bölgeye "vahşi bölge" derken, onu "baskı altına alınan, geçirtilen, toplumsal kimlikten uzak ve ayrı tutulan bir bölge" olarak tanımlar (Evcı, 2005). Foucault, *Cinselliğin Tarihi* projesini anlatırken, cinsellikle, bedendeki fizyolojik örgütlenme ya da davranış olarak cinsellikten söz etmediğini belirtir. Onun ilgilendiği, çeşitli söylemlerde –dinsel, bilimsel, siyasi vb.- cinsellik sorununun ortaya atılış biçimidir. Bunun nedenini, güçlü

bir şekilde yasak sistemleri ile çevrili olursa bile, cinselliğe giderek ve yaygın bir biçimde duyulan ilgide arar. Cinselliği neredeyse, insan varlığının en önemli şeyi olduğunu kabul ederek, bir bireyin cinselliği anlaşıldığında, onun özünün, yaşamının ya da varlığının anlaşılacağına kadar varıldığını ekler (Foucault, 2003, s.164). Bütün bu örnek yaklaşımlar cinsellik, bakış ve arzu birbiri ile sıkı ilişkideyken, tamamlanmamış, tatmin edilmemiş ve yaşama geçirilememiş bir bedenselliği işaret ederler. Bu düşünce, bedensel hazzın popüler kültür endüstrisi tarafından nasıl kolayca *meta* haline getirildiğini gösterebilmektedir. Çünkü, bu alan, farklılaştırıldığı ve bastırıldığı ölçüde bir türlü ulaşılamayan ya da yaşanamayan bir alan olduğu için, yaşama sokulmaya en ihtiyaç duyulan alandır. Ne var ki, tüketime yönelik bir algılama ile biçimlendirdiğinde, beden bütünlüğünü yeniden parçalar.

Bu noktada yine performans sanatçılarına bakıldığında, özellikle beden'e müdahale ederek oluşturdukları çalışmalarında, bedensel hazzın işleyişini tersine çeviren bir tavır görülür. Beden'e sanatçıların müdahale etmesi, bedeninin müdahale edilen bir alan olduğunu vurgulamaktadır. Bu durum bir sorgulama sürecine işaret eder. Verilmiş ve tanımlanmış bedenlerini, alternatif beden yapıları oluşturmak ve araştırmak amacı ile kullanmaktadırlar. Beden'e kim ve neden müdahale etmektedir? Örneğin, Örneğin, Orlan, çeşitli estetik/cerrahi operasyonlarla arkaik görsel kodları bedeninde yeniden biçimlendirir. Ayrıca, oluşturduğu bu bedeninin *copyright*ını almaktadır (Grosenick, 2001). Stelarc ise, onlarca çelik kanca taktığı bedenini farklı mekanlar üzerinde asmakta, özel ekipmanlarla bedenine bir "heykel" yerleştirmektedir. Dolayısıyla bedensel haz, arzu ve tüketim ilişkisinde, kendi gerçekliklerini bedenlerine geri kazandırır. Bedeni kanıksanmış biçiminden farklı olarak görmeyi ve deneyimlemeyi mümkün kılarlar. Oran, orantı, ölçü gibi kavramların altında yatan, güzellik, ideal ve beğeni kavramlarını bozarlar.

Bu yeni yapıların yanında, kitle üretimi ve tüketiminin yoğun bir şekilde bedensel hazzı uyandırarak ve bedenler üzerinden işlemeye devam ettiği görülmektedir. Bu süreçte bir malın alışverişte olması yani el değiştirmesi yetmemekte, malın imgesel bir beden de yaratması gerekmektedir. Özcan Yüksek, burada, "malın bedensel arzuya

seslenmesinden, bu arzuyu harekete geçirmesinden söz etmektedir. Temel gereksinmelerin dışında gerçekleştirilen tüketim eyleminin gerçekleşme koşulu, tüketicide arzu yaratmaktan geçmektedir. Bu anlamda “ ‘arzulanan beden; süslenmiş, masaj yapılmış, antreman yaptırılmış, bronzlaşmış, dövülenmiş’ bir imge beden”dir. En dikkat çekici örnek olarak reklam dili ve bu dilde seçilen imajlar ele alındığında, ürünün öncelikle baştan çıkarıcılığının vurgulandığı görülür. Arzu yaratması için oluşturulan beden –“imge beden” ile tüketilmesi amaçlanan mal arasında ilişki kurulmaktadır. Bu ilişkide beden arzu yaratması için oluşturulmuştur ve mal bedenle özdeşleştirildiğinde arzu yön değiştirir. Böylece, beden yoluyla arzulanan mal olur. Bunun dışında “imge beden” ile alıcı arasında da doğrudan bedensel bir ilişki yaratılmaktadır. Ürün bedeni, bedenler de birbirlerini kışkırtmaktadırlar. Böylece beden hem arzulanan hem de arzu üreten bir konumda yer alır. Bu noktada, beden hem üretilmiş hem de tüketim aşamasında *meta* haline gelmiş olur. Satın almak bu yüzden bedensel bir eylemdir ve beden bu eylemde kendi anlamını, gerçekliğini kaybetmiş durumdadır (Yüksek, 2003, s.87-91). Başka bir deyişle, bir başka gerçekliğin içinde yeniden yapılandırılmaktadır.

Öncelikle “arzulanan beden” ile “arzulanmayan beden” arasındaki ikilik dikkat çekmektedir. Aslında, buna benzer ikiliklerden daha önce de söz edilmişti. Hatırlanacak olursa hem Antik Yunan hem de onun mirasçısı Rönesans döneminde, *ideal beden* ve *güzellik* kavramları üzerinde durulmuştu. Buna bağlı olarak, ideal ya da güzel olan aynı zamanda arzulandır. Bugüne bakıldığında ise, “arzulanmayan beden”in yaşadığı *ötekilik* duygusu ya da boşluğun büyümektedir. Çünkü, daha önce de örneklendiği gibi, haz ya da arzu kişinin bastırıldığı ve engellediği bir alana işaret eder. Bu alan kişinin benliği ile bağlantılı bir alandır. Bu anlamda “arzulanmayan olmak” doğrudan kişinin var oluşunu tehdit etmektedir. Bu yüzden, oluşturulmuş olan ikilik, hem yoğundur hem de kişinin oluşuna etki eden bir unsurdur. Çünkü, sadece bastırılmakla, itip dışlamakla kalmayıp, kişiyi kendinden vazgeçmeye yöneltmektedir. Buna bağlı olarak da “arzulanmayan beden”in “arzulanan beden”e dönüşmeye çalıştığı yeni bir süreç kazanır ikilik düşüncesi. Kişinin kim olabileceğini, kim olmak istediğini, kim olması gerektiğini belirleyen bir algı ile değiştirilmesinden söz etmek bu noktada aşırıya

kaçmayacaktır. Kişinin hafızasını, isteklerini, ilgilerini, seçimlerini, giyinme, konuşma biçimini, duygularını gösterme, değer verme tarzını etkileyen bir durumdur bu. Geriye tek bir soru kalıyor öyleyse, kişi kim?

Burada yer alan ikilik düşüncesinin anımsattığı bir başka durum, bedenlerin “imal” edilebilmesidir. “Arzulanan beden” çeşitli aşamalardan –makyaj, bronzlaşma, estetik ameliyat, antreman, diet programları, giyim tarzı vb- geçerek oluşuyorsa, önce de söylendiği gibi bu beden “imal” edilmiş bir beden olacaktır. Bedenin imal edilebilir olmasından hareket ederek, iki örnekle yeni bir beden, algı ve özne ilişkisi ortaya konabilir. Beden ile makine arasında kurulmuş olan ilişkidir burada sözü edilen. Bedenin bir makineye benzetilerek emek, enerji, işgücü noktasında mekanik bir süreç olarak ele alındığından daha önce de bahsedilmişti. Bu yeni ilişkide de benzer bir yan vardır. İlk örnek otomobil ve beden arasındaki iletişimdir. İletişim kelimesi vurgulanmaktadır, çünkü “otomobil kadar, insanı böylesine, nesnelere beden biçimsel olarak ya da bedenlermiş gibi deneyimlemeye iten çok fazla nesne yoktur” (Yüksek, 2003, s.95). Otomobil üretici ve pazarlamacıları otomobili tüketiciye sunarken, onun bedenselliğini ön planda tutmaktadırlar. Otomobil sevilen, seven, kavga eden, uğruna kavga edilen, yaşayan, canlı bir organizma olarak insani özellikler yüklü bir konumdadır. Ve bu haliyle insanla iletişim içindedir. Tutkuları, istekleri, seçimleri vardır. Ve bütün bunları “sürücü-sahibi” ile paylaşır. Otomobilin yaşadığı her şey, tüketicisinin de yaşadıklarına eş değerdir. Böylece, otomobil ve insan bedeni arasında kurulan iletişimde, hangi bedenin birbirinden yola çıkarak oluştuğu arasındaki sınır silikleşmeye başlar. Son zamanlarda otomatik vites kullanımının yaygınlaşması, parmak iziyle çalışan ya da hafızaları olan otomobiller buna ilişkin örnekler olarak sıralanabilir.

Şüphesiz beden ve teknoloji ilişkisini ele almak hem başka bir çalışmanın konusudur, hem de bu çalışmanın sınırlarını zorlamaktadır. Ancak, makine ve beden arasında açılan bu son algı biçiminde, kısaca cyborg-beden’den de söz edilmesi düşünülmüştür. Çünkü, bu yaklaşım hem beden algısı hem de bunun sonucunda oluşan bir “kimliklenme mantığı”na değinilmesine yol açar. Cyborg bakış açısı bedenin kendisi ve

gerçekliği ile ilgili yeni bir alan açması açısından önemlidir. Öncelikle farklı bir zaman ve mekandan, “kurulanın/kurgunun/yapayın ve olgunun/gerçeğin iç içe geçişi” ile oluşan bir alandan söz edilmektedir. Burada “üstüste kapanarak oluşan katmanlar” vardır ve bu yüzden “ ‘aynı’ ve ‘öteki’ ilişkisi içinde düşünülemez”. ... “öznenin akışkanlığı, çok biçimliliği, doğa-kültür ve toplumsalın içinde bedenlerin karmaşıklığını ve önemini işaret etmektedir”. Bu bakış açısı, kendi söylem biçimi ile “dünyayı ve öznelere yeniden yapma-üretme gücüne sahiptir”. Örneğin, siber-uzayın vatandaşı siber-punk, “kendi iç kuralları, estetiği ve etiği” olan siber-kültür içinde yaşamaktadır. Bu kültür içinde, “teknoloji’nin kurmuş olduğu, bir cisimlenme ve kimliklenme mantığı” sonucu var olur (Işık, 2000, s.101, 103-105, 107). Burada sözü edilen kültür, kimlik ve cisimlenme modeli, başka bir anlamda bedenlilik, iki açıdan önemlidir. Bir yandan “protez” başka bir şekilde yapay hafızaları ve kimliklerin oluşumunu, bir yandan da tekno-bilimin ortaya çıkardığı kültür içerisinde “insansız sosyallığı” ortaya çıkarır. Cyborg-beden insansız bir iletişimi vurgular.

Öyleyse görüntü, orjinal, imge gibi kavramların yanında, digital olanın sınırlarında işler üreten sanatçılar kendi bedenleri ile nasıl hesaplaşmaktadırlar? Beden endüstrinin malzemesi iken, sanatçının malzemesi hangi beden olabilir? Çünkü, bedenin kullanılan, kopyalanan, yapılandırılan, cisimlendirilen, kaybedilen, tüketilen bir malzeme halini alması düşündürücüdür. Otomobil, bilgisayar, internet, ilaç endüstrisi, cep telefonu, digital-kitap, kopyalama gibi kavramların içinde insansız bir iletişimin *normal* olarak yaşandığı görülmektedir. Dokunma duyusunun yavaş yavaş köreldiği, bedenin teknoloji ile ilişkisi sonucu hem fiziksel hem ruhsal olarak değiştiği farkedilmektedir. Bununla birlikte cyborg bakış açısına yeni kimlik oluşumlarının var olabileceği noktasında da bakmak mümkündür. Ancak, daha önce de belirtildiği gibi bu ilişkileri çözmek tez çalışmanın sınırlarını aştığından, beden algısını genel olarak ele alan bu bölüm bu örnekle bitirilmektedir.

Görülüyor ki, beden, anlamlandırılan değişse de aynı temele oturan ikiliklerce tanımlanmaktadır. Bu ikiliklerin hepsinin, insanın benliği ile ilgili güçlü çatışmalar barındırdığı farkedilmektedir. Her beden yapısı benlik ile ilgili düşüncelerin nasıl

bedenleştirdiğini, o bedene nasıl davranıldığını ve onun nasıl yaşadığını gösterir. Her zaman değişim içinde bulunan bu düşünceler, “kültürel değerleri olduğu kadar atkültürleri ve özel bireysel değerleri de yansılar”lar (Synott, 1993). Burada, çalışmanın önemle üzerinde durduğu nokta şudur. “Olumsuzlanan beden” egemen gücü elinde tutan söylem tarafından dışlanmakta, söz’ün kendisi değil söz konusu edilen niteliği taşımaktadır. Beden olumlandığı da bile bir “ideal” kavramı ile yanyana durmakta; hatta, “ideal olmayarak” olumsuzlanmaya devam eden bir beden varlığını sürdürmektedir. Bu beden gülünç, çirkin, kaba, pis, aptal ve zayıftır; “moda”yla süslenecek “doğru” bir beden değildir, egzotik, isimsiz ve anonimdir, kadındır, Doğu’ludur, eşcinseldir... (Leppert, 2002). Beden tarihi, nesneleştirilmenin, egemen yaklaşımın aldırmadığı, küçük gördüğü kadın, ırksal azınlıklar, koloniler, gay ve lezbiyenler ve diğer marjinal topluluklarca paylaşıldığını anlatmaktadır (Foster, 1995, s.11).

Bununla birlikte hatırlanacağı gibi, ikilikler devam etse bile, kavramlar kırılmış, beden ve özne algılarında değişimler oluşmuştur. Bu değişimler iki soru çerçevesinde kendisini gösterir. Olumsuzlanan beden kimdir? ve eğer bu beden dilin dışına itilerek bir nesne olarak görülüyorsa, kendi öznesini nasıl bulacaktır? 1960’tan sonra bu sorulara gerek sanatçılardan gerekse teorisyenlerden pek çok yanıt gelmiştir. Bu yanıtlar “olumsuzlanan beden”in tarihine yönelik araştırmalardır ve hem teorik hem pratik bir tavır içermektedirler. Bu tavır erkeklerin, beyazların ya da zenginlerin kodladığı ve bu kodlanmışlığın yarattığı baskı altındaki bir söylenmemişliğin dile dökülmesidir. Öyleyse amaç yeni bir ikilik yaratmak mıdır? Kadınların, siyahların ya da fakirlerin kuracağı bir baskının altında *ötekileşen* başka bedenler yaratmak mıdır? Başka bir anlamda baskının taraf değiştirmesi midir? Bu sorular üzerinden hareketle, tez çalışmasının beden’i gördüğü yer, “Çoklu Beden” bölümünde ele alınacaktır.

## 2.2 Çoklu Beden

Beden algısı’nın özne algısı ile olan bağı, ikilik kavramının ve dolayısıyla beden’e nasıl bakıldığının anlaşılması ile ortaya çıkmaktadır. İkilik kavramı, başka bir ifade ile ikinci

düşünce karşı karşıya koyduğu terimlerden birini daha üstün tutarak, ötekini değilleyip bastırır. *Ötekinin* yok edilmesine yönelik bu yaklaşım, özneliği ve benliği sınırlar (Sarup, 2004, s.160-165). Çünkü, üstün tutulan taraf ölçüt olarak ele alınır ve diğer taraf bu ölçüt'e olan uygunluğuna göre konumlandırılır. Bu konumlandırmanın nasıl bir süreç taşıdığı ve ayrıca etkileri “Beden Kavramı” bölümünde ele alınmıştır. Bununla birlikte, Madan Sarup ikici düşünce'nin başka bir yönü olduğunu söyler. Bu düşüncenin var olabilmesi iki terimin varlığına bağlıdır. Kabul edilip, üstün hale gelenin varlığı diğerinin varlığıyla ilişkilidir. Birbirlerine bağlı oldukları için de sürekli çatışma halindedirler.<sup>1</sup> Baskın olan ötekine gereksinim duyar. Bu gereksinim, çoklu beden kavramının ilk ve önemli ip ucudur. Çünkü, çoklu beden kavramı, iki terimin aynı anda birlikte bulunarak anlam üretmesi ile ilgilidir ve terimlerden biri diğerinden üstün değildir.

Çoklu beden'in üstünde durulmasının ve vurgulanmasının nedeni, ikici düşünce'nin yoğunlukla ve sadece bir tek terime odaklanıp, kişinin kim olduğunu buradan bakarak söylemesi, hatta buna karar vermesidir. Michel Foucault'nun mahkumların bedeni hakkındaki görüşleri burada örneklendirilebilir. Mahkum tutuklanıp, suçlanıp, yargılandığında “mahkum” olarak tanımlanmış olur. Bu tanımlama işlemi, mahkumu tutuklayan, suçlu olarak gören ve yargılayan tarafın da kendisini tanımlamasını doğurmaktadır. Böylece, bireylerin yapıp etmelerini ve bunların sonuçlarını olduğu kadar, kendilerinin ne olduklarını, ne olabileceklerini ve ne yapacaklarını da tanımlarlar (Foucault, 2000, s.53). Tez çalışması suç ve suçlu tanımları arasında değil, mahkumun bedeninden yola çıkarak, bireylerin yapıp etmelerini ve sonuçta nasıl biri olacaklarını belirleyen yaklaşımın bedenle ilişkisi arasında durmaktadır. Çünkü, ikici düşüncenin bir tarafı bedene müdahale edilmesinin yolu olarak kendini meşrulaştırabilirken, bir tarafı

<sup>1</sup> Kanon kavramı da ikici düşüncenin sınırlılığı hakkında örneklendirilebilir. Bu kavrama yine “Beden Kavramı”nda bedenin ölçülebilir olması noktasında değinilmişti. Aynı kaynakta, kanon kelimesi ölçek, cetvel, ölçüt, kural, norm, tablo ve liste gibi kelimelerle tanımlanmaktadır. Jan Assmann anlamı ne olursa olsun, kanon'un “kesin bir dayanak göstererek, aynılık, doğruluk ve uygunluk duygusu” gösterdiğini belirtir. Bu yüzden de “tesadüf, basitlik ve keyfiliği devre dışı bırakır”. Bu yaklaşım “A ile A olmayanı ayırır ama mutlaka A olmayı işaret eder”. İkici düşüncenin bir versiyonu olan kanon da üstün olmayanın *öteki* olarak konumlandığını ve hatta kendi konumunu reddetmesi üzerine kurulduğunu gösterir.



kendi bireyselliğinden yoksun bırakılmış olmaktadır. Bu düşünce “Beden Kavram”ı bölümünde de ele alınmış olduğu gibi, evrimleşerek kılık değiştirmekte ve çeşitli biçimlerde kişinin bedeni hakkında yargılarda bulunmaktadır. Ancak, burada yargılamanın dışında başka bir şey daha vardır. Yargılayan taraf kişi hakkında karar vermekte; kişinin geçmişi, şimdisi ve geleceği hakkında bir hükme varmaktadır (Foucault, 2000, s.43, 56).

Çoklu beden kavramı ise bu hüküm verme noktasından bakarak bedene şu şekilde yaklaşır. “... sanki geri kalanın – özgür insan olarak kattetiği yolun, benimsediği inanışların, tercihlerin, kendine özel duygusallığının, yakınlıklarının, sonuçta yaşamının- hiçbir önemi yokmuş gibi” bir insana bakılabilir mi?” (Maalouf, 2000, s.10). Amin Maalouf’a göre “kimlik ... yaşam boyunca oluşur ve değişir”. Bu yüzden kimlik bir kişiden diğerine değişen ve “kimsede aynı olmayan özel bir “dozda” onu biçimlendiren bütün öğelerden oluşmuş”tur, bir çok kimlik değil ama bu “dozu” içeren bir kimlik vardır (Maalouf, 2000, s.9). İşte çoklu beden, beden’in özne ve dolayısıyla kimlik ile olan bağlantısını ele alarak, her bedenin kendine has dozu ile oluşturduğu oluşunu ortaya koyar. Bu oluş, insan yaşarken “adım adım kazanılır” (Maalouf, 2000, s.26). Burada, şunu önemle vurgulamak gerekir ki, çoklu beden birbirinin içinde erimiş yüzlerce parça değildir. Çoklu beden’i meydana getiren oluş “kişiliğin yapı taşlarını, ruhun genlerini... kendi benlik parçalarını, çeşitliliklerini” taşır. Bu yüzden “çoğul kimlik” denilen ve ikici düşüncenin tam tersi bir biçimde “çeşitli aidiyetlerin” barındığı bir kavramı işaret eder. Yargılayan tarafın hüküm verdiği şey de insanın çoklu bedenini sahiplenip sahiplenmemesi ile ilgilidir. Bu oluşu sahiplenemeyen kişiler, Amin Maaoluf’un deyimiyle “kırılma hatlarının geçtiği, sınırdan insanlar”dır (Maalouf, 2000, s.11, 12, 27, 33, 34, 129).<sup>2</sup>

Eğer bir algı biçimi, çoklu beden’in içerdiği aidiyetlerden birine baskı uygulayacak olursa, kişinin bütün kimliğine baskı uygulamış olacaktır. Ancak, bu kişinin öne

<sup>2</sup> Amin Maaoluf kitabı boyunca aidiyet ve kimlik arasında bağlar kurmaktadır. Özellikle dil ve din açısından yaklaştığı noktalarda, etnik kimlik üzerinden hareket eder. Bu çalışma temelde buradan hareket etmese de onun kimliğin çoğulluğu ve çeşitliliği düşüncelerini önemsemektedir.

çıkardığı ve en önemli gördüğü aidiyeti de baskı uygulanan olacaktır. Buradan yola çıkarak, *öteki* kavramının ve ikici düşüncenin kırılma noktasının feminist hareket ve cinsiyet kavramlarıyla örneklendirilmesi uygun görülmüştür. Feminist hareket ya da feminizm düşüncesine geçmeden önce, neden kırılma'nın buradan örneklendiğini açıklamak gerekmektedir. "Beden Kavramı" bölümünde, Antik Yunan'dan başlayarak "olumlanan beden" ile "olumsuzlanan beden" in tarihi ele alınmıştır. Bu tarihte düşünceler çeşitli karşıtlıklardan birinin üstün kılınması ile ilgili olmuştur. Antik Yunan'da yapılmış olan bir liste bu karşıtlıkların örneğini vermektedir (Synott, 1993, s.41).<sup>3</sup>

Sınırlı	Sınırsız
Başka	Düz
Tek	Çok
Sağ	Sol
Erkek	Kadın
Dinlenme	Hareket
Güçlü	Güçsüz
Işık	Karanlık
İyi	Kötü
Kare	Yamuk

Kaynak: Aristoteles *Metafizik* 986; 1984:1559

Listeye bakıldığında bir tarafın "olumlanan" bir tarafına "olumsuzlanan" olduğu, olumlanan tarafta erkeğin olumsuzlanan da ise kadının bulunduğu görülmektedir. Bu durum, olumlu olarak görülen her şeyin erkeğe mahsus olduğunu, kadınınsa bütün olumsuzlukları taşıdığına işaret etmektedir. Ve bu karşıtlık sadece biyolojik olarak değil, "sayı, birlik, yön, hareket, durum, renk, ahlak ve biçim gibi özellikler" ile, kısaca yaşama alanı ve eylemliliği ile ilgilidir. Beden tarihine bakıldığında, bu iki eylemlilik alanının sınırlarının ikici düşünce doğrultusunda bugüne kadar geldiği görülecektir. İncil'deki Adem ve Havva mitinden başlayarak, erkeğin baskın oluşu ve kadının bu otoriteye tabi kılınması ve ayrıca kadın nefreti meşrulaştırılmaktadır. Kadın erkek

<sup>3</sup> Liste Pythagorean'a aittir.

karşısında zayıf, çocuksu, kötü olarak sınıflandırılmış; aklını iyi kullanamayan; hayvanla erkek arası bir konuma yerleştirilmiştir. Kadının varlığı ve eylemleri erkeği rahat ettirmek, ona yardım etmek, destek olmak, onu hoş ve mutlu tutmak üzerine kuruludur. Kadının dünyası çocuklar, mutfak ve kilise arasında yer alırken, erkeğin dünyası iş ya da devletle bağlantılıdır. Bu anlamda erkek cinsiyeti toplumda baskın cinsiyet olarak konumlanırken, hem erkek ve kadın hem de kadın ve kadın arasındaki ikiliklerin oluşmasına yol açmaktadır. Çünkü, kadın toplumda “iyi” bir yer edinmek için “erkek gibi” olmalıdır. Ancak, kadın-kadın arasındaki ikilik bununla da bitmez. Kadın “Meryem Ana” ya da “bakire” olabileceği gibi, “kızıl kadın” ya da “günahkar-fahişe” de olabilir. Dikkat edilirse, karşıtlıkların doğrudan bedenler üzerinden belirlendiği ve bu belirlemelerin yine doğrudan kişinin kim olacağı ile ilgili kararlar olduğu farkedilecektir. Bu “mitolojinin erkekler tarafından oluşturulmuş” olduğu farkedildiğinde ise, kadın hareketleri başlar (Synott, 1993, s.38-73).<sup>4</sup> Özellikle 1960 sonrasında ikici düşünce konusundaki kırılmaların yaşandığı görülmektedir. 1966’da Ulusal Kadın Organizasyonu (National Organization for Women) oluşturulduğunda, feminizmin ilk organize temeli atılmış olur. Kadınlar tarafından yazılan kitaplar, feminist organizasyonların ve ideolojilerin politik, ekonomik ve toplumsal bağlarının ortaya çıkarılması, kadına yönelik şiddet, aşağılama, baskı vb. süreçlerinin sistemli olarak incelenmesi, protesto, bu protestoların sadece fiziksel değil ekonomik, resmi, politik, kültürel, medyatik olması, sağlık ve çalışma hayatı ile ilgili bir durumu göstermesi bu oluşumu izleyen örneklerdir.<sup>5</sup>

“Beden Kavramı” bölümünde, feminist yaklaşım ile performans sanatçıları arasında oluşan düşünsel-estetik boyut örneklendirilmektedir. Bu anlamda kişisel duruşun politik bir duruşla iç içe geçerek, kimlik ve temsil alanları ile ilgili söz söyleyebilecek olması

<sup>4</sup> Bununla birlikte; Kate Millett Mary Wollstonecraft’ın 1792’de yazdığı *A Vindication of the Rights of Woman* yazısının kadın kimliğini ifade eden ilk belge olduğunu söyler. Mary Wollstonecraft erkek mesteklaşlarından hoşlandığını ama hakimiyetlerinin kendisine göre olmadığını belirtir. Kadınların durumundan üzüntü çektiğini, ve bu duruma tutku ve açık bir gözle eleştirmek gerektiğini önerir. 1789 Fransa’da İnsan Hakları ve 1791 Kadın Haklarına dair bir beyanat vardır.

<sup>5</sup> Bu araştırma çerçevesinde, feminist hareket ya da feminizm süreçlerinin ayrıntılı olarak incelenmesi çalışmanın boyutunu gereğinden fazla genişletmektedir. Bununla birlikte feminist bakış açısına çalışmada yer vermek, farklı beden algıları oluşturulabilmesi açısından önem taşımaktadır. Buna bağlı olarak kadın hareketi çoklu beden kavramının olanaklılığını göstermesi adına örneklendirilmektedir.

vurgulanır. Çalışma açısından bu durumun en önemli niteliği hem farklı beden algılarının ortaya çıkması, hem de sanatçıların ve seyircilerin fiziksel farkındalıklarının buluşmasıdır. Benzer biçimde, Michel Foucault'nun, lezbiyen hareketi, kadınların erkeklerin tahakkümü dışında bir toplum ya da bir ilişki biçimi yaratması olarak değerlendirmesi, öznellik tartışmasını vurgular. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, *ötekileşen* beden yeni bir baskıcı unsur haline gelip gelmediğidir. Örneğin, Hélène Cixous kendini “feminist olarak” nitelemez. Çünkü, kendilerini “feminist olarak” belirleyenleri “eril iktidar yapılarına girmeyi başarmak ve yeniden üretmek için uğraş veren reformcu topluluklar olarak görür.” (Sarup, 2004, s.164). Ancak 1980’de, teorik alanın politik olarak işlevsellik kazanmasıyla birlikte, lezbiyen ya da feminist hareketler farklı bir nitelik kazanır. Kurulmuş olan basmakalıp erkek ya da kadın tanımlarından, erkeklerin reddedilmesi tavırlarından vazgeçmeye başlarlar. Öznelerarası ilişkilerde de benzer bir durum söz konusudur. Örneğin, performans sanatçısı Rosemarie Trockel “sadece kadınlar hakkında yapılmış bir sanatın, sadece erkekler hakkında yapılmış bir sanat kadar sıkıcı olacağını” söyler (Grosenick, 2001). Benzer bir şekilde Foucault, “homoseksüellerden beklenebilecek en iyi edebi yaratıların homoseksüel romanlar olacağından” şüphe duyar. Çünkü, bu durum ilişkilerin de *ötekileştiren* bir bakışla oluştuğunu gösterecektir. “Yüzyıllarca erkek tahakkümündeki bir dünyada eksik ve yoksun bırakılmış, bu dünyanın kodlarına kısırılmış kadınların”, benzer bir modeli erkekler üzerinde denemesinin çözümsüzlüğü sezilebilmektedir (Foucault, 2000, s.285).

*Öteki*'nin dil içine alınıp, tek bir baskın düşüncenin değil, farklılıklara izin veren çoğulcu bir yapının kurulması postmodern döneme rastlamaktadır. “Postmodern kültür teorisinde... söylem teorileri *Öteki* olarak kurulanların seslerine açılarak, ... Edward Said'in söylediği gibi ‘daha önce temsil edilmeyen ya da yanlış temsil edilen insan gruplarının, politik ya da entelektüel bakımdan normal olarak onları dışarıda bırakacak, anlamlandırma ve temsil etme işlevlerini gaspedecek, tarihsel gerçekliklerini ayaklar altına alacak şekilde tanımlanmış alanlarda kendi adına konuşma ve kendini temsil etme hakkına’ dayanmaktadır”. Bu anlamda vurgu, “altkültür araştırmalarında ve feminist kültür teorilerinde olduğu gibi ... marjinal olanların ... eklemelenmesi üstünedir.” (Connor, 2001, s.344). 1980’li yıllardan bugüne gelinceye kadar, “modern

toplum, modern kültür ve kimliklenme mantığına bakış hızlı bir biçimde farklılaşmıştır. Postmodern dönem içinde, uluslararası kapitalizmin değişen çehresi, ulus-devletlerin yapısındaki dönüşümler, çokkültürlülük ... (gibi kavramlar) ... farklı kimliklenme mantıklarını olanaklı kılarken, toplumsal hayata bakışa farklı açılımları mümkün kılmıştır” (Işık, 2000, s.94). Bu olanaklı durum “dil, metafor ve imge” yapılarının fethedilerek değiştirilmesi ile oluşmuştur (Connor, 2001, s.344). Feminist hareket de bu olanaklara güçlü bir örnektir. “Cinsiyet ayrımı hem çoksesliliği hem de birey öznedeki eşanlı duruş olanağını ortadan kaldırmaktadır”. Oysa, feminist hareket “öznellik çeşitliliğinin tanınması... varlığın çeşitli biçimlerde zamansal olarak deneyimlenmesi düşüncesi” üzerinde hareket etmektedir (Sarup, 2004, s.161, 166).

Feminist hareketin bir uzantısı olarak, etnik azınlık, sınıf, ırk gibi kavramların açığa çıkması; buna ek olarak kültürel kimlik ve kültürlerarasılık tartışmalarına yol alan bir sürecin oluşması teorik anlamdaki yeni okumaların yanısıra sanatsal anlamda da biçimlenmektedir. Örneğin, 1960’lı yılların ortalarında çalışmalarını üretmeye başlayan The Living Theatre’in oyuncuları çeşitli uluslardan katılımlarla oluşmaktadır. E. Barba’nın hemen hemen aynı tarihlerde başlayan tiyatro antropolojisi çalışmaları, dansçı/oyuncu’nun bedenindeki enerjinin araştırılması sırasında, özellikle Doğu’daki teatral disiplinlerden etkilenir. Batı’daki oyunculuk yaklaşımları ile bu disiplinleri buluşturduğu bir süreç oluşturur. Kültürlerarasılık kavramını kullanarak yine Doğu tiyatrosu ile Batı arasında “takas”lar gerçekleştiren Peter Brook da örnek gösterilebilir (Candan, 1997).

Oluşturduğu gösteri sanatları dili ile hem cinsiyet rollerini ele alış tarzı hem de kültürlerarasılığa bakış anlamında üzerinde en çok konuşulan isim ise Pina Bausch olmuştur. Bausch’un dans tiyatrosu’nda çeşitli kültürlerden gelen dansçı/oyuncular vardır. Hatta kimi gösterimler sırasında gittiği ülkelerde “seçmeler” düzenleyerek, kadrosuna yeni kişileri ekler. Burada farklı kültürlerden gelmek yerine farklı kültürleri taşımak söz konudur; ve dansçı/oyuncuların bedenlerinin içerdiği enerjiler görünürlük kazanır. Bu ise, taşıdıkları kimlik ve kimliklerin ürettiği enerjilerin farkına varılması demektir. Bauch’un son çalışmalarına bakıldığında özellikle kendi bakışını bir başka

şehir -kültür üzerine yönelttiği gösterimler ürettiği görülmektedir. Gösterimler sırasında Bausch karşılaştığı kültürün dinamiğini, kadın ve erkek kimliklerinin enerjisi, bütün bunların kendisinde oluşturduğu karşılıklar üzerinden biçimlendirmektedir. Kimlik kavramının irdelenerek yeni araştırma alanlarının ortaya çıkarılması, özellikle kültürel çalışmaların artışı, kültürel kimlik kavramı ile birlikte kültürel çoğulculuk, kültürel kreolleştirme, çok kültürlülük gibi, kavramları da ortaya çıkartmaktadır. Böylece, özellikle 1980 sonrasında sanatsal anlamda sınırların belirsizleştiği, disiplinlerin bir aradalığından çok birlikte üretmiş oldukları kendine özgü melez biçimlerden söz edildiği görülmektedir (Pavis, 1999, s.314).

Postmodern teori'nin farklılığı öne çıkaran ve çalışma çerçevesinde çoklu beden'e olanak tanıyan yapısının bir tehlike barındırdığı söylenebilir. Postmodern teori, merkezi ya da merkez fikrini farklılığa tercih ederken, "muhalif mikro zeminler", "seslerin mozaïği" ve "anlam çoğulluğu" gibi tanımlar ortaya çıkarır. Böylece, "özgüllüğe ve bölgeselciliğe, toplumsal azınlıklara ..." izin vererek farklılığın parçalanmasına yol açar. Bu şekilde, farklılık fikrini geçersiz ve gereksinim dışı bırakır. Bu aynı zamanda, insanın kimliğinde bulunan bütün aidiyetlerin birbirine katışıp, birbirinin içinde eriyerek kaybolmasına benzetilebilir. Oysa, bu durumu bir erime olarak değil, karşılıklı olarak birbirini içermek olarak ele almak gereklidir (Connor, 2001, s.346). Çünkü, burada asıl mesele " 'ya/ya da' meselesi değil, farklı süreçlerin eşanlı işlediklerini görebilmektir' ". Bu yüzden, "eşanlı olarak hem tekil hem de çokkatlı olarak çoğul" bir durumdan, bir oluştan bahsedilebilmektedir (Game, 1991, s.140).<sup>6</sup> Din, dil, ırk, etnik kimlik, renk, sınıf, cinsiyet farklılıklarının bulunduğu böyle bir oluşta, dünya artık kültürler arasındaki sürekli ve kaçınılmaz olan bir alışveriş içerisinde konumlanmaktadır. Bu anlamda, taraflar arasında geçişler, etkilenmeler ve değişimler de kaçınılmaz olacaktır. İkinci düşünceden farklı olarak, "bir kaynak-kültürden geleni ve hedef-kültüre gidene ayırmsamak artık çok kolay değildir" (Pavis, 1999, s.325). Buna bağlı olarak da "öteki bakış açısı eskisinin yıkıntıları üzerine değil, daha çok onun

<sup>6</sup> Bergson'un "çokkatlılık metodolojisi". Bergson'un "hayat içinde" olan "yaşayan gerçeklik" ya da "oluş"ta (becoming) yer alan bir felsefe geliştirmeye dönük ilgisi, burada zaman ve beden birbirinden kopmaz. "Herhangi bir şeyin yaşadığı yerde zaman da kaydedilir".

tamamlanması üzerine kurulur” (Pavis, 1999, s.324). Feminist hareketin bu noktada örnek olarak seçilmesi, hem kadının varlığının ve eylemlilik alanının, Onun cinsiyeti ve doğrudan bedeni üzerinden şekillendirilmesi; hem de “olumsuzlanan beden”in kadın bedeni ile ilişkilendirilmesi ile ilgilidir. Feminist hareketin oluşması ve kendi içinde de yeni yönler alması, kişinin kendi geçmişi, şimdisi ve geleceği hakkında söz sahibi olabildiğinin; kendi bedeni ve benliği üzerinde süregelen hükümleri sorgulayıp, değiştirebileceğinin en önemli kanıtıdır.

Çalışmanın çoklu beden kavramından hareket ederek, beden algısının değişimini özne algısının değişimi ile ilişkilendirmesi de söz sahibi olma durumu ile bağlantılıdır. Çoklu beden, bedenin değişebilir ve çoğulcu karakterini temsil eder. Bu çoğulculuk, bedenin bütün oluşlarını barındırır. Geçmiş, şimdi ve gelecek algılarını, anlam ve tanımlarını, davranış ve kendisine nasıl davranıldığını, bir anlamda kim olduğunu içerir. Bu ise, çeşitli göstergelere hapsolmeden yaşayan bir erkek oluştan, bir kadın oluştan, bir feminist oluştan ve başka oluş'lardan söz edilmesini olanaklı kılar.

Böyle bir bakış, bedene bugüne kadar öğretilmiş, tartışılmış ya da gösterilmiş biçimlerden farklı olarak bakmak demektir. Şimdiye dek ele alınan bütün anlamlandırmalar boyunca beden, “olumlanan beden”in “olumsuzlanan beden”in eylemlilik alanını ortadan kaldırdığı tanımlar ile var olmuştur. Sözü edilen bakış ise, bedeni giderek kabul edilecek bir şey olmaktan çıkarıp, (yeniden) yaratılmak zorunda olunan bir şeye dönüştürecektir. Çalışmanın vurguladığı beden-benlik ilişkisi ile bu bakış ele alındığında ise, aynı dönüşümü kimlik için de söylemek olasıdır. Kabul edilmiş –dayatılmış- kimliği reddederken, onu dönüştürmek gereklidir. Foucault, kimliği, evrensel bir etik kural olarak almanın da yeni bir baskı aracı olabileceğini düşünür. Buna karşın, değişebilir, dönüşebilir bir nitelik kazanmasıyla sıkıştığı bakıştan kurtulabileceğini işaret eder (Foucault, 2003, s.282). Buna bağlı olarak çalışma bir beden tanımından değil, bedene bakış tanımından söz etmektedir. Bu bakışta beden, temel olarak iki durumda bulunur. Birincisi, olumsuzlanan bedenle olumlanan bedeni birbirlerinin içine yerleştirir. Farklılıkları, zıtlıkları ve benzerlikleri birlikte barındırır. Durağan olmayan, gelişmeye ve değişmeye açık bir yapıda, bedenin çoklu durumundan

söz eder. İkincisi, bedenın dilin nesnesi olması ve metalaşmasının yanında, özneliğini vurgulamayı amaçlar. Bununla birlikte kimliğı dönüştürme kavramı, algılama – düşünme – duyma ilişkisinde, fiziksel ve zihinsel olarak bir duruş fikrini içermektedir. Kişinin, duruşuna bakması, fiziksel gözlemin ötesinde görünüşle sınırlanmayarak, çoklu bedeni oluşturan bütün katmanlara bakması demektir. Bu yüzden, bedenın algılandığı bu süreçte, benliğin algılanması da gerçekleşir. Algnın derinleştiğı, farkındalığın yoğunlaştığı bu durum, başka bedenlerin algılanışını da etkiler. Böylece, farklılıkları kabullenirken, hem kendi oluşuna hem de diğer oluşlara izin verebilen bireyler oluşabilir.

Peter Brooks, bedensel anlatıyı edebi metinlerde değerlendirdiğı kitabında, bir çeşit *tanımayı* belirtmektedir. Bu tanıma, entellektüel bir tanıma değil ama daha çok bedenın kendisinden gelen bir tanımadır. Buna örnek olarak da Yunan tragedyelerindeki *anagnorisis* kavramını verir (Brooks, 1993, s.3,6). “Bir oyun kişinin bir başka kişiyi işaretlerden, karakteristiklerinden ve davranışlarından tanıması” olan bu kavram, kahramanı trajik bir durum içine sokarak, onun kimliğinin değişmesinde de rol oynar (Nutku, 1990, s.50). Yunan tragedyelerinde tanıma/tanınma genellikle bedendeki bir izden gelir ve bu iz kişinin geçmişindeki bir anla ilgilidir. Bu an açığa çıktığında tanıma gerçekleşir. Bu noktada iki düşünce ortaya çıkar. Birincisi, tanımanın kimliğı dönüştüren bir öge olarak, yukarda sözü edilen beden-kimlik dönüşümüne benzerliğidir. İkincisi ise, tanımanın doğrudan bedenden kaynaklanmasıdır. Peter Brooks’a göre, beden işaretlendiğinde, bir işaretleme sürecine girmiş olur. Beden bir şey işaret ettiği için de bir hikaye üretir. “Bedeni bir anlam merkezi”, “hikayelerin kayıtlı tutulduğu bir gösteren” yapan bu süreç, bedeni “anlatımın ve hikayenin baş faili” yapar. Kısaca, beden anlatının öznesi olur, anlatan beden haline gelir (Brooks, 1993, s.3, 6) . Bu şekilde bakıldığında, farkındalık halini -kişinin kendi kendini tanıdığı- bir *anagnorisis* örneğı olarak ele almak mümkündür. Böylece, beden hem yazan hem yazılan olarak, kendi tarihini yeni bir biçimde yazabilir. Zamanda ileri ya da geriye doğru hareket ederek, bedenler arasında oluşacak kinestetik duygunun tarihi olabilir bu (Foster, 1995, s.186-188). Bedenin böyle bir tarihi yazabilir olması, çeşitliliklerin ya da farklı aidiyetlerin karşılıklı olarak birbirini içermesi ile mümkündür. Çoklu beden



kavramı bunun üzerine kurulmuştur. Bu yüzden tezde ele alınan kavramların hepsi karşılıklı olma zeminine oturtulmuştur.

Araştırma çerçevesinde çoklu beden ve karşılıklı olma kavramları pek çok kez yinlenecek ve çeşitli düzlemlerle yan yana getirilecektir. Bundan sonraki her bölümde açıklanacağı gibi, bu düzlemler şöyle sıralanabilir. Dramaturgi çalışmasında uygulama ve kuramın karşılıklı oluşu, sahneleme ve gösteri sanatlarında uygulamacıların, medyaların ve disiplinlerin karşılıklı oluşu, dansçı/oyuncu'nun - kişi, rol ve oyuncu olarak- karşılıklı oluş, dansçı/oyuncu ve seyirci arasındaki karşılıklı oluş. Çalışmanın belleğin aktarılması ve taşınması noktasında önemle vurgulayacağı gibi, beden tüm bu karşılıklı oluşların arasında yer alırken, oluş'u kendisi aracılığıyla ama kendi içinde olanaklı kılmaktadır. Çoklu beden ve ona bağlı olarak oluş canlı-yaşayan bir şeydir. Bu yüzden de değişebilir ve dönüşebilir niteliğiyle yeni algılara olanak sağlayacaktır.

### 2.3 Dramaturgi Kavramı

Dramaturgi Yunanca *Dramaturgia* kelimesinden gelmektedir. Burada drama yazma tekniği olarak tanımlanmakla beraber, tiyatro sanatının gelişimi ile bu tanım da yeni anlamlar kazanmıştır. Dramaturgi'nin birbirini tamamlayan iki tanım içerdiği söylenebilir. Birincisinde, dramaturgi "dram yazarlığı sanatı" ya da "oyun yazımı, oyun yazma tekniği ve kuralları"nın içeren bir çalışma yöntemidir. Bir başka deyişle, oyunun iç ve dış yapısını, kurallarını, çözümlemesini, yorumunu içerir. Buna uygulamalı dramaturgi de denebilir. İkincisinde ise, drama bilgisinin ne olduğunu, dramanın nasıl bir gelişim süreci taşıdığını içeren drama düşüncesidir. Bu ise, kuramsal dramaturgi olarak tanımlanabilir. Bu tanımlar arasındaki ilişki *dramaturgos*'tan gelen dramaturg'un tanımına bakılarak daha iyi anlaşılacaktır. Buna göre dramaturg, oyun yazma ve sahneye aktarma tekniklerini bilen ve uygulayan tiyatro bilimcisi olduğu gibi, drama yazarı, sahneye koyucu, drama danışmanı, sanat yöneticisi tanımlarını da içerir. Böylece dramaturgiye, hem bir çözümleme ve yorumlama tekniği, hem de bu tekniğin içerdiği süreç olarak bakılabilmektedir (Çalışlar, 1995, s.172-176, 483, 484, 479, 548-551).

Dramaturgi kaynak olarak drama ve dolayısıyla tiyatro ile ilişkili olduğu için, daha çok oyun yazımı ya da yazarlığı olarak görülebilir. Ne var ki, tiyatro tarihi süreci içinde gerek bu kavramların gerekse dramaturgi'nin tanımı da değişmiştir. Kaynaklar, dramaturgi'nin "oyun yazarlığı" kavramından uzaklaşmasını, yönetmen ve sahneleme kavramlarının oluşmasıyla ilişkilendirmektedirler. Sahne yapıtı, 19. yüzyıla dek yazarın yazdığı oyundan oluşan ve durağan bir nesne olarak görülürken, tiyatrodaki sahne yorumuna yer verilmesi ile bu durumun değiştiği görülür. Otto Brahm, Richard Wagner, Adolp Appia, Gordon Craig ve daha sonra Stanislavski'nin oyunculuk anlayışları, yönetmen-oyuncu ilişkisi ve sahne tasarımına ilişkin yeni düşüncelerin oluşumunu, tiyatro yöneticisi konumundaki rejisörün, tiyatro yönetmenine dönüşümünü sağlar. Bu öncü yaklaşımların etkisi sonucunda, 1960'larda başlayarak 1970'lerde hız kazanan yeni arayışlar, sahne yorumu olarak adlandırılacak sahneleme kavramını odak noktası haline getirirler. Böylece, metnin baskın çıktığı "yazar tiyatrosu" yerine sahnelemenin ya da sahne metninin önem kazandığı "yönetmen tiyatrosu" dönemi başlamış olur (Candan, 1997, s.19; Çamurdan, 1996, s.23; Pavis, 1999, s.12).

G.E.Lessing'in tiyatro üzerine görüşlerini topladığı "*Hamburg Dramaturgisi (1767/69)*" adlı kitabında, ilk kez dramaturgi sözcüğüne rastlanmaktadır. Ayrıca, Almanya'da Erwin Piscator ve Bertolt Brecht'in "politik tiyatro" ve "epik tiyatro" alanındaki, oyunculuk ve sahne çalışmalarında kullandıkları dramaturgi tanımlarının, bugünkü dramaturgi anlayışına temel olduğu söylenebilir. Bir uzamanlık dalı olarak dramaturgi'nin Almanya'da gelişmiş olması bununla ilişkilendirilmektedir. Brecht'ten sonra, oyunculuk alanındaki çalışmaları ile Antonin Artaud, Yoksul Tiyatro ve oyunculuk yaklaşımı ile Jerzy Grotowski, kültürlerarası tiyatro çalışmaları ile Peter Brook, Ariane Mnouchkine, tiyatro antropolojisi ile Eugenio Barba ve sonraki çağdaş tiyatro uygulayıcıları, tiyatro kavramına dair yeni arayışlara imza atmıştır. Tiyatro tarihi ile birlikte devam eden teatral arayışlar, nasıl yönetmenin ya da dramaturgun tanımını değiştirdiyse, oyuncunun, oyunculuk anlayışının, tasarımcının tanımlarını ve tiyatrodaki rollerini de değiştirmiştir. Özetle, dramaturgi 19. yüzyıla kadar tiyatronun yazın alanında yer alan bir bölümü olarak düşünülürken, tiyatro yaratıcılarının yeni

yaklaşımları sonucunda değişime uğramıştır. Bu değişimde sahne, yazınsal metinden bağımsız olarak kendine özgü kuralları ile biçimlenmiştir (İpşiroğlu, 1995, s.14, 15). Şunu da belirtmek gerekir ki, bu değişim sadece yazar, yönetmen, tasarımcı, sahne ilişkilerini ve kavramlarını değiştiren bir süreç değil, ama tiyatro sanatının tanımını da dönüştüren bir süreçtir. Bu dönüşümde dramaturgi'ye uygulamalı ve kuramsal olarak yönelen bakışın nasıl zenginleştiği de görülebilmektedir. Tiyatro'dan gösteri sanatlarına doğru yol alan bu dönüşüm bir sonraki bölümde ele alınacaktır.

Dramaturgi biraz önce de belirtildiği gibi, kökeni bakımından tiyatro ile ilişkilendirilirse *metinden sahne metnine* geçişi sağlayan bir çalışma yöntemi olarak işlev kazanır (Pavis, 1999, s.11-27).<sup>7</sup> Bu çalışma yönteminin, sadece bu geçişte yer aldığı düşünüldüğünde, dramaturgi çalışmalarının genel çizgisi şu şekilde özetlenebilir. Sahnelecek olan yapıtın öz, biçim özelliklerinin, içerdiği çeşitli anlamlarının, yazarın gönderme alanlarının ve yapıtın bugün için ne söylediğinin ortaya çıkarılması; sahnelenecek olan oyunun oluşum koşullarını inceleme, tarihsel ve sosyal ortam üzerine bilgi toplama, metinde ele alınan sorunlarla günümüz sorunları arasındaki ortak olan ve ayrılan noktaları saptamak vb. gibi (İpşiroğlu, 1995, s.13, 14, 25). Oysa, sahne metni bugün, yoğunlukla beden dilinin kullanıldığı, yönetmen-tasarımcının ışık, renk ve metinle oluşturduğu bir anlatı olarak şekillenmektedir. Buna bağlı olarak, tüm bu çalışmalar sırasında, oyuncu-mekan, dekor-ışık, izleyici-oyuncu, yönetmen-izleyici, metin-tasarımcı, tasarımcı-oyuncu vb. ilişkilerin arasında dramaturgi'nin yer aldığı görülür. Örneğin bir dramaturg ile çalışmayı seçmeyen yönetmen ya da tasarımcılar, dramaturgi kavramından vazgeçmenin aksine, bu iki mesleğin donanımını da kendilerinde –ve çalıştıkları uygulayıcılarda- bulan tiyatroculardır. Bu şekilde dramaturgi, sahnesele araçlar ve uygulayıcılar ile karşılaştığında, oluşan gösterinin içinde yiterek görünmez bir hale gelir; düşünce ile sahne devinimi arasında yer alır. Öyle ki, artık özellikle, “tiyatroda her türlü modelin reddedilmesi ile ..., artık genel bir dramaturgi kavramından söz edilemez (olmuştur), çalışmalar oyundan oyuna

<sup>7</sup> Sahne metni ya da “gösterim metni” tanımları, yazılı metin ile ayrımı vurgulamak amacı ile eş anlamlı olarak kullanılmaktadır. “Gösterim metni” tanımını belirtilen kaynağın İnönü Bayramoğlu tarafından aktarılan “sunuş” bölümünde kullanılmaktadır.

değişkenlik gösterir.” (Çamurdan, 1996, s.73) . Bu yüzden dramaturgi, metinden sahne metnine geçiş değil, sahne metninin kurulmasında yapısal ve düşünsel zemini hazırlayan bir süreçtir.

*Metin ile sahne metni karşılaştırıldığında –yapısal olarak- dramaturgi’nin neden bir geçiş yöntemi değil, bir zemin olduğu daha kolay açıklanacaktır. Her şeyden önce sahne özerk bir alandır ve kendine has bir yapısı vardır. Sahne metni bu yapıdan bağımsız değildir. Bu yüzden örneğin metne dayalı bir bölümlenme ya da kesme işlemi, sahne metninin dinamiğine denk olmayabilir (Barba, 2002, s.156). Sahne metni bir başka ifade ile gösterim, “kendine özgü ritmik çerçevelerine, temsilin kesitlerine ayrılmasına uygun yegane işaret noktalarını sağlayan kesinti ya da durak anlarına sahiptir” (Pavis, 2000, s.42-44). Çünkü, sahne metni, sahne üzerindeki dansçı/oyuncu tarafından söylenen ve onun yorumuyla sahnede var olan sözlerden, eylemlerden ayrılmaz. Ayrıca, söz konusu olan sadece dansçı/oyuncu’nun eylemleri ya da söyledikleri değil, aksesurların, ışık kullanımının, kostümlerin, müziğin vb.lerinin de eylemleri ve “söyledikleri”dir. Hatta, bu öğelerin tek başlarına gösterdikleri varlık ile birbirleri arasındaki ilişkileri, farklı ritimlerde düzenlenmeleri de sahne metninin ayrılmaz parçalarıdır. Buna bağlı olarak da bütün bu parçalar sahne üzerinde dile getirildikleri ve konumlandırıldıkları biçimle görülmelidirler (Barba, 2002). Sahne metnini oluşturan bu parçalar, uygulayıcıları tarafından oluşturulan bir dramaturjik zemin üzerinde yan yana gelirler. Dramaturjik çözümlemenin yaptığı da sahne metninin nasıl bir doku ya da bir örgü oluşturmuş olduğunu çözümlenektir. Bu yüzden dramaturgi doğrudan sahne metninin yaratılması yöntemi olarak görülmektedir.*

Drama, genellikle yazılı tiyatro yapıtı olarak, tiyatro terimini karşılayan bir kelime gibi değerlendirilse de Yunanca eylem demektir. Eugenio Barba bu kökene bakarak, dramaturgi’yi etkin eylem(ler), eylemlerin çalışması olarak tanımlar. Şunu da eklemek gerekir ki, oyunun bütünlüğünü kuran oluşum oyunun yapısıdır. Buna bağlı olarak, oyunun yapılanma biçimini çözen dramaturgi, yalın bir ifade ile olay örgüsünü çözmektedir (Barba, 2002, s.155). Dramaturgi bu anlamda, iki yoldan ilerler. Uygulamalı dramaturginin yaptığı oyunun yapısını kurmak; kuramsal dramaturgi’nin

yaptığı ise kurulmuş yapıyı çözümlenektir. Kuramsal dramaturgi bu çözümleneme eylemi ile uygulamalı bir nitelik kazanır. Çünkü, yapının nasıl yapılandırıldığını anlamaya dayalı çözümleneme, bir yandan da yapıtı düşünsel bir zemine yerleştirmektedir. Oyunun bir dramaturgisi'nin olması görsel ve düşünsel olarak onu ayakta tutan bir yapıya sahip olması demektir. Bu genel yapı sahne bölümlerini içeren, uzama ve zamana ait verileri taşıyan dış yapı; oyunun sözel ya da görsel olarak oluşan anlatım dilini içeren dil yapısı; gelişim, değişim ve çözümünü içeren, kısaca ne anlattığını gösteren iç yapısından oluşmaktadır. Gösteri sanatlarındaki değişim ve gelişmelere bağlı olarak, bu yapı da çeşitlenmiş ve zenginleşmiştir. Gösterim çözümlenmesi de bütün bu yapıları oluşturan göstergelerin, nasıl yerleştirildiklerini bularak, gösterimin yapılanma biçimini ortaya çıkarmaya çalışır (Pavis, 2000, s.186). Yapılanma biçimini ortaya çıkarırken, gösterimin içerdiği zenginliğin, çeşitlenmenin dayanak noktalarını ve niteliğini gösterir. Bu yüzden bir gösterimin yapısını çözümlenmek, onun nerede durduğuna dair bir belirleme yapmakla paraleldir. Dramaturgi'yi uygulama ve kuram arasında görmenin temel nedenlerinden biri de budur.

Patrice Pavis'in de belirttiği gibi, gösterim ya da sahne metni, başka bir deyişle göstergelerin düzenlenerek oluşturdukları bütün, sahnelemedir. Buna bağlı olarak, "gösterimi çözümlenmenin yolu, sahnelenmesinin tanımlanmasından geçer" (Pavis, 2000, s.29). Bu yüzden, dramaturgi'nin konumlandırıldığı yer ile benzer biçimde, "sahneleme bir metnin bir temsile aktarılması olarak değil, yaratıcı'nın biçim ve anlam verdiği bir sahne üretimi olarak" ele alınabilir (Pavis, 2000, s.22). Çünkü, böylece, hem gösterimin yapılanma biçimi, hem bu biçimin içerdiği nitelik, hem de ona biçim veren yaratıcı'nın bakışını belirleyebilmek mümkün olacaktır. Sahnesel araçlar ve uygulayıcılar ile karşılaştığında, düşünce ve sahne deviniminin kısaca, gösterimin omurgası olan dramaturgi, sahne dinamiğini ve mantığını da ortaya çıkaracak biçimde, "güç çizgilerinin altını çizerek dikkatin dağılmasını önler" (Pavis, 2000, s.28, 29).

Böyle bir yaklaşımla ilk bakışın kurulması sırasında, farklı dramaturgilerin var olduğu farkedilecektir. Bu farklılık, sahne metnini oluşturan araçların farklı biçimlerde yan

yana gelmesi ve farklı yoğunluklarla kullanılması ile ilişkilidir. Bu farklılıklar gösterimin belirgin yapısını oluştururken; ayrıca, önde giden olayların ve bunların gidiş yönleri (yörüngeleri), yön değişiklikleri (kesintileri), düğüm noktaları (etkinlik yoğunluğu), eşik noktaları (giriş), duraklamaları, değişimleri ve yıkılmaları (sonları) da içerir (Pavis, 2000, s.196). Örnekler üzerinden hareket edilerek oluşturulacak 3. Bölüm'de ele alınacağı gibi, çözümleme eylemin biçimini ve yolunu, süresini, hızını, "sahne uzamında oyuncuların karşılıklı yerini, harcanan gücü ve enerjiyi" belirlemeye çalışır. Böylece gösterimin oluşumunu yorumlar (Pavis, 2000, s.194, 30). Sahneleme eğer hem bir yapı hem de uygulayıcısının bakışını içeren bir ürünse, çağdaş gösteri sanatları düşüncesini ve dramaturgi anlayışını, oyunculuk yaklaşımını, sahne estetiği, kuram ve yönetmen ilişkisinde görmek ve araştırmak doğru olacaktır. Böyle bir düşünce de dramaturgi'nin drama düşüncesi ya da drama kuramı olarak içerdiği tanımın vurgulanmasını gerektirir.

Aziz Çalışlar'a göre drama kuramının görevi, dramanın yapısı ile işlevi, içeriği ile biçimi arasındaki ilişkiyi, drama tarihindeki karşılıklı ilişkisini de gözardı etmeden belirlemektir. Drama kuramı ayrıca, drama estetiği de oluşturarak, kendi özelliklerini ve gelişimini de yapılandırmaktadır (Çalışlar, 1995). Bu diyalektik süreç, drama tanımına bağlı olarak yazınsal düzlemde temellendirilirse, ortaya yine "metin tiyatrosu"na dayalı bir süreç çıkacaktır. Oysa, yukarda da vurgulandığı gibi, gerek "yönetmen tiyatrosu"nun getirdiği gerekse bugüne kadar oluşan yaklaşımların etkisi ile gösteri sanatları bu tanımdan daha fazla bir şeye işaret eder olmuştur. Artık, tasarımcı-yönetmenlerden, koreograf-yönetmenlerden, dansçı-oyunculardan, teknolojik ilerlemelere paralel olarak sahne metninin digital boyutlarını görünür kılan çalışmalardan söz edilmektedir. Değişen, çeşitlenen ve çeşitlendikçe yeni tanımları beraberinde getiren bir süreç göz önüne alınmaktadır. Öyleyse, içerik, biçim ve tarihsel gelişim ilişkisini belirleyen drama kuramı bu süreci de içermektedir.<sup>8</sup> Gösteri

<sup>8</sup> Bu sürece kısaca göz atılırsa şöyle bir tablo ortaya çıkmaktadır. Aiskhylos, Sophokles, Euripides, Aristophanes, Menandros, Aristoteles gibi yazarların –ve yönetmenlerin- oluşturduğu Antik Yunan tiyatrosu, Roma tiyatrosu'nda Seneca, Plautus, Terentius ve Horatius'a ilerler. Ortaçağ boyunca tiyatro yasaktır ve sadece dinsel öğretinin eğitim yolu olarak var olabilir. Rönesansla beraber, çağa damgasını W. Shakespeare ile Elizabeth Dönemi İngiliz tiyatrosu, Cervantes ile Altın Çağ İspanyol tiyatrosu vurur.

sanatlarında bugün, beden ve bedensel hareket üzerinden gerçekleştirilen üretim sürecinin yoğunlaştığı görülmektedir. Bedenin mekan, müzik, ışık, video, bilgisayar, yazılım programları vb. gibi farklı araçlar ile ilişkisinden farklı anlatım olanakları yaratılmaktadır. Aynı zamanda kavramsal olarak beden üzerinden estetik, politik ve kültürel bir bakış oluşturulmaktadır. Çağın belirgin özelliklerini görmeden, gösteri sanatları alanında neden böyle bir ilişki kurulduğunu görebilmek de pek kolay olmayacaktır.

Gösteri sanatları tarihinin bugüne kadar ki gelişiminde ortaya çıkan tanım ve biçimler, dramaturginin işlevini ve yerini değiştirirken, dramaturjik çözümleme ya da kuram da bu tanım ve biçimleri değerlendirebilmek için gelişim göstermiştir. Gösteri sanatlarının bugün geldiği yeri anlamak ve yorumlamak, o yerde duran bir dramaturgi bakışına gereksinim duymaktadır. Çünkü, uygulayıcının yapılandığı dramaturgi'nin çeşitlenmesi ve değişimi, çözümleme yöntemi olarak gelişen dramaturginin değişimi ile diyalektik bir bağ taşır. Buna bağlı olarak da tez çalışmasının dramaturgiyi gördüğü yer, onun bir çalışma yöntemi ama aynı zamanda çalıştığı alanın tarihini de barındıran bir süreç olmasıdır. Bu düşünce biraz daha genişletilecek olursa, çalışma önerisinin birbiriyle örtüşen yanları da ortaya çıkacaktır.

Dramaturgi, içerdiği nitelik ile “çoklu oluş” a bir örnek olarak gösterilebilir. Çünkü, bir yandan uygulayıcılar için gösterimlerini üzerinde yapılandıkları iskelettir ve bu niteliği ile sahne metnini ayakta tutar. Bir yandan da kurulmuş olan iskeletin nasıl

---

Racine, Corneille, Moliere klasik Fransız tragedyası ve komedyası örnekleridir. Aydınlanma döneminde Diderot, Hauptmann gibi burjuva tragedyası örnekleri ağır basar. Goethe ve Schiller Alman Sturm und Drang dramasını oluştururken, edebi akımları tiyatro yazını ve yapıtları da etkilemektedir. Büchner örneğinde Alman romantikçiliği ve klasikçiliği, Ibsen, Çehov, Strinberg, Pirandello, Wedekind gibi yazarlarla, natüralist, simgeci ve dışavurumcu tiyatro örnekleri verilir. Bu dönemden sonra, yazar egemenliğine son veren yönetmenlerin etkisi ile sahnelemenin öne çıktığı görülür. Ayrıca, yazarlar da sahneleme önerileri içeren metinler üretmektedirler. A. Jerry, Artaud, Beckett, Ionesco, Dürrenmatt ile gerçeküstücü tiyatro, saçma -absürd- tiyatro, B. Brecht, Meyerhold, Vaktangov ile epik tiyatro kavramları bu döneme kadar ki dramatik tiyatro kavramına alternatif bir yaklaşım oluşturur. Antoine, Brahm, Appia, Craig ile başlayan; Stanislavski ile güçlenen; Meyerhold, Piscator, Brecht ile farklı yöntemleri belirleyen yeni arayışlar, sahne estetiği ve oyunculuk anlayışında öncü olan gelişmelere zemin hazırlarlar. Jerzy Grotowski, Peter Brook, E. Barba, Luc Bondy, Peter Stein, Arianne Mnouckine, Richard Foreman, Peter Wilson, The Wooster Group, Pina Bauch, DV8, Sacha Waltz vd. bu süreçte yerlerini alırlar.

yapılandırıldığını çözmeye çalışan bir yöntemdir. Bu biçimiyle de kuramın zenginleşmesinde rol oynar. Dramaturgi'nin hem olay örgüsünü çözen bir yöntem hem de bu örgünün kendisi olması burada aranabilir. Fakat aynı anda da tek bir dramaturgi'den söz etmek olanaksızdır. Çünkü, sahne metnini oluşturan araçların, farklı biçimlerde ve yoğunluklarda kullanılmasına bağlı olarak, farklı ve çeşitli dramaturgiler vardır. Bunun temel sebebi ise, yönetmen/koreograf'ların hem birbirlerinden bağımsız dramaturgilerinin olması, hem de aynı yönetmen/koreograf'ların gösterim bazlı olarak dramaturgilerinde değişiklik görülebilmesidir. Yine de uzun yıllar çalışmış yönetmen/koreograf'ların yerleşmiş bir dramaturgi anlayışları olduğunu unutmamak gerekir. Bu tutum onların çalışma izleklerini oluşturmaktadır. Buradan şu anlaşılmaktadır ki; temel dramaturgi çizgileri, uygulayıcıların kendi süreçlerini hangi sorunlar, kavramlar, biçimsel özellikler, yoğun anlatım öğeleri vb.leri ile kurduklarını göstermektedir. Dramaturgi'nin drama kuramı ya da düşüncesini barındırması da bu durumla ilişkilidir.

Tez çalışmasının üzerine kurulduğu temel fikirde gösteri sanatları bölümüne odaklanması tercih edildiği için, fazla ayrıntılanmadan bu ilişkide açıklanabilir. Bugün, Deniz Polat'ın belirttiği gibi, beden üzerinden yürütülen bir kontrol sisteminin varlığı dikkat çekicidir. Örneğin, “medya, bedenleri kullanarak toplumlar üzerinde denetim” kurmaktadır. Bu denetim sistemi, özellikle televizyon ile izleyen arasında kurduğu görsel iletişim ile hem bedensel hem de zihinsel bir alımlama sağlar. İzleyeni, baktığı şeye edilgen bir pozisyonda sabitleyerek, baktığı şeyi kanıksayacağı bir düzlem yaratır (Evcı, 2005). Richard Sennett de benzer bir biçimde, elektronik medya teknolojisi'nin mantığının pasiflik olduğunu belirtir. Çünkü, size bir şey anlatabilmesi için tamamen sessiz kalmanız gerekmektedir (Sennett, 1996, s.353). Buna karşılık, izlenmesi, bakılması, uyulması, kanıksanması ve deneyimlenmesi gerekli görülen model, kişiyi hem kendi bedenine hem de diğer bedenlere yabancılaştıran bir modeldir (Evcı, 2005). Burada, süreçlerin yeni kavramlarla benzer anlamlar ürettikleri farkedilecektir. “Beden Kavramı” bölümünde ele alınan 18. ve 19 yüzyıl giyim tarzı ve bunun beden ile ilişkisi hemen anımsanacaktır. Beden iç'i gösteriyorsa ama iç, iç değilse görülen kimdir? Kişinin giderek beden algısından uzaklaştığı ya da bedensiz bir beden algısına doğru



yöneldiği bir noktada, gösteri sanatları bedenle anlamlandırmayı hangi öğelerle ilişkilendirmekte ve nasıl yapılandırmaktadır? Böyle bakıldığında, doğrudan beden üzerinden hedeflenen bir okuma olarak, beden dramaturgisi, daha anlaşılır olacaktır.

### 2.3.1 Beden Dramaturgisi ve İşlevi

Dramaturgi ve buna bağlı olarak beden dramaturgisi düşünce ile sahne devinimi arasında yer alan, sahne metninin üzerine kurulduğu düşünsel ve yapısal zemindir. Her gösterimin bir dramaturgisi vardır ve dramaturgi o gösterimi ayakta tutan iskelettir. Beden dramaturgisi gösterimin dramaturgisini çözümlerken onun nasıl biçimlendirildiğini değerlendirmeye çalışır. Çünkü, hatırlanacağı gibi beden dramaturgisinin konumlandığı yer, uygulamacıların oluşturduğu “iskelet” ile drama düşüncesinin “süreci” arasında bulunmaktaydı. Bununla birlikte, beden dramaturgisinin hareket ya da dans dramaturgisi olarak adlandırılmayışının bir kaç sebebi vardır. Öncelikle, gösteri sanatlarında sahneleme kavramının önem kazanmasından söz edilebilir. Metin tiyatrosu'nun ağırlığını kaybederek yönetmen tiyatrosu'nun yoğunluk kazandığı, buradan da sahne metninin yapılanması üzerine kurulan bir gösteri sanatları bilgisine “Dramaturgi Kavramı” bölümünde değinilmişti. Sahneleme bugün yoğunlukla beden kullanımının ve bedensel ifadenin üzerinde durmakta; koreograf/yönetmenin, yönetmen/tasarımcının “konseptini” sahne devinimi olarak düzenlediği bir süreç olarak şekillenmektedir. Bu süreç drama düşüncesi'nin geldiği noktayı da göstermektedir. Bu anlamda beden dramaturgisi bu süreci değerlendirebilmek için önerilmektedir.

İkinci olarak, çalışmanın çoklu beden kavramı ile ortaya koyduğu yaklaşımın beden dramaturgisi ile olan bağlantısından söz etmek gereklidir. Gösteri sanatlarında beden kullanımı, kültürde ya da toplumda değişen beden algılarından bağımsız değildir. Bu anlamda, özellikle 1970'ten sonra Avrupa ve ABD'de – buna hem “Beden Kavramı” hem de “Çoklu Beden bölümlerinde örnekler gösterilmiştir-; Türkiye'de ise 1980 sonlarından bugüne kadar gösteri sanatları alanında beden kullanımı, bu algıların tartıştığı, baskın tuttuğu ya da değiştirmeye çalıştığı nitelikleri taşımaktadır. 1990'lı

yıllar Türkiye’de bugün artık olgunluk dönemine girmiş olan alternatif tiyatro kavramının gündeme geldiği yıllardır. Bu tanım/başlık altında biçimlenen Tiyatro Araştırma Laboratuvarı, Kumpanya, Bilsak Tiyatro Atölyesi, performans sanatına yakın çalışmaları ile Yeşil Üzümler, Türkuaz Dans Topluluğu, Kumpanya Bale Türk; Ankara’da MDT, ODTÜ Çağdaş Dans Topluluğu, Balemodern Ankara gibi topluluklar üretim ve araştırma sürecine girerler. Bu süreçte, var olan konservatif tiyatro anlayışına karşın, yeni bir tiyatro dili uygulayarak, oyun ve seyirci arasında yeni ilişki düzlemlerinin kurulması amaçlanır. Bu toplulukların ya da atölyelerin farklı yapılar ve nitelikler taşısalar da ortak ilgi alanları bulunmaktadır. Bu alanlar, aslında bugün alışık olunan bir tiyatro dilini oluşturmaktadırlar. Böylece, gösterim sanatları’nın kendi tartışmalarına dair yeni bakış açılarını Türkiye gündemine getirirler. Sahnenin mekana, mekanın uzama dönüşmesi; oyuncunun oynayan, dans eden, şarkı söyleyen, hikaye anlatan bir *performer* haline gelmesi; metnin ses, söz, şarkı, hareket ve tasarımla yazınsallığının ötesine geçmesi; medyalar arası (video, sinema, müzik, dans, ışık vd.) geçişkenlikle farklı anlatım olanaklarının doğması; ve bütün bunların içinde izleyicinin kendi hikayesini bulmasını teşvik eden boş alanların yaratılması hemen sayılabilir.

2000’li yıllara gelindiğinde çağdaş çalışmalar olarak tanımlanan bu topluluk ve atölyeler kendi izleklerini kurdukları gibi, kendilerinden sonra oluşan yeni topluluklara da itici güç olurlar. TAL Dans Birimi’nden Çatı Stüdyosu’na uzanan yolda örneğin Ömer Uysal, Sevi Algan, Talin Büyükkürkçüyan, Gurur Ertem; Yeşil Üzümler topluluğunun içinden gelen Zeynep Günsür’ün kurduğu Hareket Atölyesi; yine bu atölyelerin içinden çıkaran Deniz Polat’ın oluşturduğu ÇATDAL (Çağdaş Dans Araştırma Laboratuvarı); Emre Koyuncuoğlu; tasarım, video, performans tanımlarının ilişkisi ile gösterimlerini biçimleyen Laboratuvar; Çıplak Ayaklar Kumpanyası; Tiyatro Krek; CRR Dans Tiyatrosu; ... ve Diğer Şeyler Topluluğu; TECHNE Digital Dans Platformu bu dönem içinde örneklendirilebilirler.

Gösteri sanatlarında beden kullanımı ve bedensel ifade derken uygulayıcıların bu kavramları bilinçli olarak seçmeleri, bu kavramlar üzerinde düşünerek gösterimlerini düzenlemeleri kastedilmektedir. Beden dramaturgisi’nin çözümleme mantığı beden,

özne ve temsil arasında hangi ilişkilerin nasıl biçimlendirildiğini içermektedir. Ayrıca, bu çözümlmeyi beden kullanımı ve bedensel ifade üzerinden yaptığı için, doğrudan bedenlerarası bir çözümlleme yöntemidir. Bu çözümlleme yöntemi, kuram ve uygulama arasında kurulacak diyalektik bir ilişkiyi gereki kılar. Başka bir deyişle, temsili çözümlmesiyle birleştirerek, birbirlerini karşılıklı olarak içermelerini (Pavis, 2000, s.48, 88). Beden dramaturgisi'nin üzerinde durulmasının sebeplerinden biri de koreograf/yönetmen ve dansçı/oyuncuların sahneleme sırasında kurdukları yapı ile ilişkilidir. Çünkü, uygulamacıların biçimlendirdikleri dramaturgi, onların düşünsel zeminleridir; ve beden dramaturgisi için düşüncenin nasıl biçimlendirildiğini değerlendirmek önem taşır. Bu durum çoklu bedenle ilgili olarak, uygulamacıların beden ve özne algısı'nı göstermektedir. Birbirleriyle muhakkak bağlantılı bu üç bakışı biraz daha açıklayabilmek için gösteri sanatlarının niteliğine bakılabilir.

Richard Leppert, resim sanatından yola çıkarak, sanat ve toplum arasındaki ilişkiye dair şu belirlemeyi yapar. Ona göre, her türlü anlam toplumsal pratiklerden doğmaktadır ve sanatın tüketimi de bu pratiklerden biridir. Ancak, sanatın insanlara bir şeyler “söylemek” amacıyla seçtiği araçlar o sanata özgüdür ve sanatın insanı nasıl etkilediğini çözmek bu kendine özgülüğü anlamaktan geçmektedir (Leppert, 2002, s.16). Bu ilişkide resimler, sadece “dünyaya ilişkin birer iddia” değil, “bir ... sorgulama, araştırma ve keşif yollarıdır”lar. “İmgeler ... bir şeyler söylemekten ziyade, bir kısmının sözcüklerle ifadesi çok zor olan bir olanak ve olasılıklar alanını - *belli bir tarzda* görünür kılmak suretiyle – önümüze koymaktadır.” (Leppert, 2002, s.17). Yazar'ın resimden yola çıkarak oluşturduğu bu düşüncede, hem çalışmanın bedensel anlamlandırmayı hem de beden dramaturgisini nerede gördüğünü bulmak mümkündür. Öncelikle, gösteri sanatları alanı da kendine özgü bir biçimde bir dünyayı görünür kılar. Bu alanın sunduğu olasılıklar alanı koreograf/yönetmenin –çalışmanın ele aldığı şekilde- beden ve bedensel hareket yoluyla yapılandırdığı bir dünyadır. Bu dünyada, koreograf/yönetmen ve dansçı/oyuncu'nun bedeni, “yeni görüntüler, ilişkiler, kavramlar ve düşünceler yaratır” (Foster, 1995, s.15) . Bu şekilde beden, *anagnorisis* kavramı da hatırlanarak, bir düşünceyi yazabilen, fail, özne olarak biçimlenecektir. Böylece gösteri sanatları alanının kendisi, bir bedenli yazma, bir beden yazısı olarak

ortaya çıkacaktır. Çünkü, koreograf/yönetmen ve dansçı/oyuncu düşüncesini bedenine yerleştirerek biçimlendirir.

Düşüncenin bedene yerleştirilmesi, uygulama ve kuram arasındaki karşılıklı oluş'un bir parçası olarak alınrsa, Susan L. Foster'ın söylediği gibi (örneğin) dansyapımı bir teori formuna dönüşecektir (Foster, 1995, s.15, 16). Buradan hareket edildiğinde, beden dramaturgisi, bedenin nasıl ve neden kullanıldığına, bedenle ifade ve bedenle anlamlandırma süreçlerinin nasıl yapılandırıldığına ilişkin bir analiz önermektedir. Beden dramaturgisi'nin gösterime bir sorgulama, araştırma ya da keşif alanı olarak bakması buradan kaynaklanır. Onun beden üzerinden bakarak oluşturduğu çözümleme, düşüncenin bedene nasıl yerleştirilmiş olduğu ile bedenin düşünceye nasıl yerleştirilmiş olduğu arasında hareket eder. *Bedenleştirilmiş düşünce ile düşüncenin nasıl bedenleştirildiği* arasındaki ilişkiyi değerlendirir. Öyleyse, beden dramaturgisi üç şeyden bağımsız değildir; sahneleme kavramı, beden algısı ve dansçı/oyuncu'nun bedenselliği. Susan L. Foster bunu şu sorularla ifade ediyor; “nerede dans ediyorlar, hangi çevrede, hangi durumda, ve kimin için?” (Foster, 1995, s.15, 16).

Beden dramaturgisi oluşturduğu bu zeminde, değerlendirmek için baktığı bedeni Barba'nın deyişiyle “yaşayan beden” olarak görmektedir. Yaşayan bedenin olanaklılığı öncelikle fiziksel olarak kendi oluşunda saklıdır. Çünkü, beden'e bakarken doğrudan duyulara, bedenin devinduyumuna seslenen “ ‘sözden önce gelen, daha ilkel ve daha dolaysız dilin’ alanına, bir ‘dil-öncesi’ (pre-language) alana girilmiş olunur. Beden, kendi içinden denetimsiz akışları transit geçiren bir tür aracıdır.” (Pavis, 2000, s.119). Bu anlamda gösterim alanındaki beden, “varlığı, devinimi, tümcelemeleriyle izleyiciye doğrudan ulaşan bir enerji yayar.” Bedenin içinden geçen her şey beden ile birlikte “dans ettiği gibi” bedenin içinde de “dans eder”ler. Bedenden yayılan enerji devinim olarak kendini göstermek zorunda değildir (Pavis, 2000, s.146, 121; Barba, 2002, s.22). Beden dramaturgisi'nin dansçı/oyuncu'nun bedenini “yaşayan beden” olarak görmesinin bir nedeni budur. İkinci nedeni -ve Barba'nın tanımına biraz daha yakın olanı- ise, yukarda da belirtildiği gibi düşünce ve zihnin bedenselleşme yoluyla bir yapı kurmaları ile ilişkilidir.

Beden dramaturgisi, dansçı/oyuncu'nun oyunundaki dinamiğe bakar. Bu dinamiğin değerlendirilmesinde, bedenın ağırlığı, ekseni, yörüngesi, gücü, dansçı/oyuncu'nun rolünü nasıl yarattığı – ki çağdaş sahnelemede bir rol'e ya da gerçek bir kişiye gönderme, bir duygulanımsal dizgi yaratma zorunluluğu da yoktur- etkindir. Bunlar çeşitli ipuçları olarak, dansçı/oyuncu'nun düşüncesini, davranış ve fiziksel eylemlerinden okumayı mümkün kılmaktadırlar. Bununla birlikte, dansçı/oyuncu'nun davranış, eylem ve devinimleri oyununa ustalık veren, bedensel çalışmalardır. Bu yüzden, eğer devinim dansçı/oyuncu'nun zihinsel süreçleri ile ilişki kurmamışsa, beden cansızlaşacaktır. Çünkü, rol ya da figür zihnin ve bedenın hiç bir hareketini taşıyamayacaktır. Yaşayan beden'e canlılığını veren düşüncenin bedenselleştirebilmesidir. Beden dramaturgisi bunu çözümlenmeye odaklanır (Pavis, 2000, s.78; Barba, 2002, s.132, 231).

Beden dramaturgisi beden'den hareket etmektedir. Bununla birlikte, bedenın nasıl bir uzamda ve zamanda, hangi eylemleri yaparak bulunduğu da değerlendirmenin içinde yer alır. Nerede dans ediyorlar, hangi çevrede, hangi durumda, ve kimin için? gibi sorular da bunun altını çizmektedir. Bu durum gösteri sanatlarının kendine özgü dil, tarz ya da anlamlandırma biçimini; beden üzerinden gerçekleşen anlatımın kendine özgülüğünü ve bu dinamiğin nasıl meydana geldiğini değerlendirmeyi gerekli kılar. Çünkü, dansçı/oyuncu'nun oyununun dinamiği bedenine olduğu gibi, bedenini uzam, zaman ve eylem içersinde nerede konumlandığına, diğer dansçı/oyuncuların bedenleri ile olan uzamsal ilişkilerine de bağlıdır. Hatta, bedenın doğrudan “söz öncesi” bir alan açmasını tamamen “aşırı sözel” bir alanla zıtlılaştırmak da doğru değildir (Pavis, 2000, s.119). Devinimi gerçekleştiren bütün öğeler, birbirleriyle ilişkide bulunurlar ve bu anlamda yaşayan beden'i oluşturlar.

Gösteri sanatlarının kendine özgülüğünü ortaya çıkaran öge insan bedenidir. Bu insan bedenine dansçı/oyuncu ve seyirci olarak bakmak gerekir. Böylece, gösteri sanatları bedenlerin karşılaşmasını içeren bir iletişim alanı açmış olur. Bu bedenler arası karşılaşmada, dansçı/oyuncu'nun bedeni kendine has bir çoklu beden kavramına işaret

eder. Bu çoklu oluş hali, bir sonraki bölümde ayrıntılı bir biçimde ele alınacak olsa bile, kısaca şu şekilde açıklanabilir. Dansçı/oyuncu belirli bir insandır öncelikle. Ama ayrıca, onun mesleği dansçı/oyunculuktur. Ancak, bir de temsil ettiği *rol* kişisi vardır (Foster, 1995, s.187). Dansçı/oyuncu kişiliği, yeteneği, çalışma disiplini, fiziksel özellikleri ve temsil ettiği kişi olarak bunların hepsidir. O, gösterim, prova ya da çalışma süreçleri boyunca, fiziksel olarak kendi bedeninin farkındalığını yaşar. Bedeninin yapabilirliği üzerinde çalışır. Mesleğinin getirdiği biçimde kendini eğitir. Ayrıca, kim olduğunun, nasıl bir kimliğe sahip olduğunun farkındadır. Farkında olduğu bir diğer şey ise, bedeninin ve kimliğinin görünür kıldığı kültürel kimliğidir. Kısaca, kendi bedeninin tarihi. Bu karşılaşmada izleyici de benzer bir durum içindedir. Dansçı/oyuncu gösteri alanında\_ durduğu anda, izleyici Onu fiziksel olarak görür. Onun kişiliğini, oyuncululuğunu ve rolünü görür. Ne var ki, burada sadece dansçı/oyuncu'nun değil, izleyicinin de fizikseliği söz konusudur. O da kendi fizikseliğini ve kimliğini farkederek, böylece dansçı/oyuncu'nun taşıdığı farkındalık ile seyircinin taşıdığı farkındalık karşılaşır.

Beden dramaturgisi, dansçı/oyuncu'nun ve seyircinin yarattığı farkındalık ile ilgilenmekte, burada ortaya çıkan beden, algı ve oluş kavramlarını çözümlemesine almaktadır. Çünkü, izleyicinin öznel bakışının, dansçı/oyuncu ile olan ilişkisi içinde değerlendirilmesi, ayrıca dansçı/oyuncu'nun bedeninden seyirciye geçenlerin de gösterimin bir parçası olduğunu düşünmek gereklidir. Bunu yaşayan beden'e bir başka açıdan yaklaşarak açıklamak mümkündür. Barba'ya göre eylemin özgün anlamları, eylem sona erdiğinde bile anlamdan anlama sıçrayarak, yaşamaya devam ederler. Yaşayan düşüncedir bu ve yaratıcı düşüncüyü oluşturur. Kendisini, biçim verilerek düzenlenmiş konumundan çıkararak, yeni biçimlerle yeniden düzenlemeye iter, tek anlamlı olmayan, doğrusal olmayan, beklenmedik şaşımalara açılan düşüncedir bu (Barba, 2002, s.230). Beden dramaturgisi dansçı/oyuncu'nun bedenine yaşayan beden olarak bakarken, seyirci ile kurduğu ilişkiye de yaşayan düşünce olarak bakar. Çalışma, bu düşünce biçimi ve genel olarak bedenle kurduğu ilişkide, yorumbilim ve alımlama

estetiği kuramlarına başvurmuştur. Ancak, burada da kendini sınırlayarak Hans George Gadamer'in yorumbilim görüşlerinden hareket etmiştir (Sayın, 1999, s.36, 37)<sup>9</sup>

Gadamer'in yorumbilim yaklaşımı seyirci ve sahne metni arasında kurulan ilişkinin örneklendirilmesi açısından önemlidir. Çünkü, bu yaklaşım alımlama estetiği'ne ve post-yapısalcı yaklaşımın "yazar'ın ölümü" düşüncesine zemin hazırlamıştır. Öncelikle, şunu belirtmek gerekir ki yorumbilim okur ile metin/yazar arasındaki iletişimden söz eder. Ancak, çalışma kapsamında bu iletişim ve iletişimden ortaya çıkan düşünceler seyirci ve sahne metni-dansçı/oyuncu iletişiminde konumlandırılarak ele alınmıştır. Gadamer'in yorumbilimi okuyucu/seyirci'nin bir yorumcuya dönüşmesine, metnin/sahnelemenin bağımsız bir anlamı olmasına ve uygulayıcının bakışının seyircinin yorumu ile karşılaşmasına olanak tanır. Ayrıca, alımlama estetiğine evrilen bir yorumbilim olarak bu yaklaşım, anlamın alımlama sürecinde oluştuğunu vurgular. Bu ise, gerek sahnelemeyi gerekse dramaturgiyi bir süreç olarak algılayan çalışma açısından önem taşır. Alımlama sürecinde, anlamın ortaya çıkarılmasından çok, alımlayan tarafından oluşturulması esastır. Böylece süreç hem anlam çoğulluğuna hem de dönüşebilir ve canlı bir iletişime işaret eder (Toprak, 2003, s.135).

Gadamer'e göre anlama bir metinde konu edileni ve yazarın o metinde söylediği şeyi anlamakla değil, o metni ve yazarın o metinde ne söylemek istediğini anlamakla gerçekleşir. Burada "bağlayıcı olan metnin içerdiği anlam ve söylemek istediği şeydir." (Toprak, 2003, s.123). Bununla birlikte anlama uğraş sonucunda ortaya çıkan bir süreçtir. Bu süreç iki tarafın da etken olduğu bir söyleşi/dialog olarak meydana gelir. Bu dialog'ta önemli olan taraflardan birinin söylediğini diğerine kabul ettirmek için uğraşmayacak olmasıdır. Burada, yorumbilimsel durum'u ortaya çıkaran, ortak anlama katılım söz konusudur. Böylece, konuyu anlamak kadar kendini konu içinde anlamak da önem kazanır. Söyleşi boyunca, tarafların birbirini dinleyerek ve düzeltilere açık

<sup>9</sup> Yazı ile saptanmış yaşamla ilgili olgu ve durumları anlamaya yönelik sanat öğretisi; hermenteuik-yorumbilim. Yunanca kökenli olan bu sözcük anlamak, yorumlamak, çevirmek anlamlarını içerir. Başlangıçta dinsel metinlerin yorumlanmasını içerse de daha sonra hukuk, felsefe ve sanat alanlarına da girmiştir. Yorumbilimsel döngü bir bilgi modelidir ve bu görüşe göre "Bütünün anlaşılması parçaların anlaşılmasına bağlıdır, oysa parçalar bütün anlaşılmadan anlaşılabilir".

olarak katettikleri yol, yani anlamak, Gadamer'in deyişiiyle "insan yaşamının varlık biçiminin kendisidir". Bu şekilde, anlamak, kendini anlamaya götüren süreçtir (Sayın, 1999, s.12, 14). Ortak anlam ortak üretim sonucu meydana gelebilir. Bu yüzden bağımsız bir metinden, özgür ve etken bir okuyucu ve bir yazardan söz edilmektedir. Bu anlamda "ortaya çıkan ne sadece yazarın metne koyduğu anlamdır, ne de yorumcunun tamamen yeniden oluşturduğu anlamdır, ortaya çıkan ... ortak üretilmiştir." (Toprak, 2003, s.131, 123-126). Böylelikle, yorumcunun özgür olduğu kadar keyfi olmadığı, yazarınsa belirleyen olduğu kadar otorite olmadığı bir iletişim görülmektedir. (Toprak, 2003, s.131, 123-126). Ancak şunu belirtmekte yarar vardır ki, çalışma bu iletişimi önemsemekle birlikte, yazar'ın niyetini de önemli bulur. Çünkü, -gösteri sanatlarına bakıldığında, niyet yorumcu ile uygulayıcı arasında kurulan ilişkide, bir izlek olarak yerini korumaktadır. Bu niyet sayesinde, keyfilik ve otorite arasındaki gidip gelmeler dengelenebilmektedir. Bu iki düşünce şu şekilde birleştirilebilir. Seyirci ile sahne metni arasında etken bir diyalog vardır. Bu diyalog'ta dansçı/oyuncu'nun niyeti sahne metnini oluşturabilmesi için bastığı çıkış noktasıdır. Bir anlamda sahne metnine başlama nedenidir. Ancak, seyirci yorumcu olarak sahne metnine baktığında, niyetin anlaşılması kaygısını taşımaz. Çünkü, bir tarafın diğer tarafa bir şey kabul ettirme zorunluluğu yoktur. Aksine, seyirci ve sahne metni arasındaki süreç, sahnelemeye devingenlik ve canlılık verirken, anlamın çoğalmasına da hizmet eder.

Ortak üretim sonucu ortaya çıkan ortak anlamın çoğulluğu, seyircinin "kendi tarihselliği, ön yargıları, özneliği, deneyimleri, değer yargıları, kültür birikimi"nin yorumlamada etken olması ile ilgilidir. Şara Sayın bu öğeler toplamını çevren olarak adlandırırken, anlama sürecinde bu çevrenin değişim içindeki devingen yapısından da söz eder. Anlama ve algılama bu yüzden "o anla" ilgili olduğu gibi, "önceki ve sonraki anlar"la da ilgili olacaktır. Çünkü, bu durum seyircinin dinlemeye, yanıt vermeye, soru sormaya ne kadar yakın ve uzak olduğuna göre değişir (Sayın, 1999, s.14-16). Bu açıdan bakıldığında, dansçı/oyuncu'nun da bir çevrene sahip olduğu görülür. Dansçı/oyuncu kendi çevreninde, "bagajından" getirdikleri ile çalışma sürecine etki etmektedir (Potuoğlu, 1996, s.54). İster seyirci/okuyucu isterse yazar/dansçı-oyuncu olsun, alımlama süreci yorumcu ve yapıtın eşzamanlı karşılaşmasından oluşmaktadır.



Çünkü, burada hem karşılıklı olarak çevrenlerin hem de her bir çevrenin katmanlarıyla karşılaştığı bir durum söz konusudur. Çevrenler kaynaştığında, yabancı ve uzak geçmiş, bugüne aktarılmış olur. Böylece, anlama, aktarma sürecine evrilmiştir. Aktarma olduğunda ise, hem art süremlili tarihsel, hem eş süremlili toplumsal bir ilişki meydana gelmiş olur (Sayın, 1996, s.20-22). Alımlama estetiğine göre yapıt bu yüzden “açık” bir yapıttır. Yapıt, her toplumda, her kültürde okurun değişen alımlamalarına göre değişir. Bu yüzden “açık yapıt” çok anlamlıdır ve yazılmış olması onu tüketmez. Karşılaştığı her okurla, her okunuşta bu yaşam süreci değişir, devam eder (Sayın, 1999, s.41-43). Bu karşılaşma, karşılaşma anında bitip tükenmediği için, yorumcuya bilinmeyen ya da hemen anlaşılmayan bir deneyim alanı sunmaktadır (Toprak, 2003, s.128). Hatırlanacaktır ki, beden dramaturgisi de çözümleme sanatlığını kurarken, gösteri sanatlarına bir keşif alanı olarak yaklaşmaktadır.

Yorumbilim ve alımlama estetiğinden yola çıkarak, okuyucu/seyirci ve yazar/dansçı-oyuncu arasındaki kesişmelerle beden dramaturgisi'nin beden, seyirci ve iletişim üzerinde durması vurgulanmaktadır. Elbette, yorumbilim daha çok yazılı malzemeyi kendi nesnesi olarak ele almaktadır. Bununla birlikte hem kaydetme pratikleri –yazı- hem de bedensel pratikler yorumlama etkinliğinin konusu olabilmektedir. Yorumbilimin, klasik anlamda kalıcılığa ve sürekliliğe bakıyor oluşu, onu kaydetme pratiklerine yönelmiş ve bedensel pratiklerin “savsaklanmasına” yol açmıştır. Bedensel pratikler ele alınsa bile, beden sadece bir kod olarak görülmesi, bu pratiklerin yorumlanması için yeterli değildir. Çünkü, yorumlama bedensel pratiklerin kaydetme pratiklerinden farklı olarak oluşturdukları, kendi bellek oluşturma kapasiteleri ile ilgilenmelidir. Paul Connerton kaydetme pratikleri kadar bedensel pratiklerin de kültürel etmenlerden etkilendiğini vurgulamaktadır. Bu anlamda, beden hakkında sadece söylemler çerçevesinde değil, beden davranış biçimleri açısından da yorumlamayı oluşturmak gereklidir (Connerton, 1999, s.149-158). Çalışma kendi çerçevesinde beden hakkındaki söylemler ile bedenin davranış biçimleri arasında yer almaktadır. Çünkü, beden algısı ve çoklu beden kavramları boyunca gösteri sanatlarında bedenli yazma kavramı ile ilişki kurmaya çalışmaktadır. Başka bir deyişle, bedene nasıl bakıldığı ve nasıl davranıldığı ile bedenin nasıl davrandığı ve nasıl

algıladığı arasındaki ilişkileri görmeye çalışmaktadır. Bu anlamda yorumbilim ve alımlama çoklu bir zaman algısı vermesi açısından önem taşımaktadır.

Beden dramaturgisi'nin gösteri sanatları ile beden algısı arasında kurduğu ilişkide, çoklu beden kavramı ve dansçı/oyuncu'nun bedeninin çoklu oluşu kesişmektedir. Buraya kadar açıklananlar şöyle özetlenebilir. Beden bir anlamlar ağını içerir; beden kullanımı bu anlamlar ağına ilişkin izler taşır; beden bir ifade edense bu bir beden yazısıdır; beden yazısı koreograf/yönetmen ve dansçı/oyuncu'nun bedeniyle dünyaya ilişkin bir düşünce yaratır. Böylece beden var olma ile gösterme, kimlik ve aidiyet arasında yer alır. Bedenin nasıl ve neden o şekilde hareket ettiği, bedenin kim olduğu ya da kimi temsil ettiği ile ilişkilidir. Çünkü, dansyapımının bir teori olması yani bir düşünce üretmesi gibi, bedensel hareket de bedenin sahnedeki durumuna referans olurken dünya üstünde nasıl bir hal aldığını göstermektedir. Beden dramaturgisi de bu ilişkinin analizinde yer alır.

Ann Cooper Albright, “bedensel hareket boyunca sosyal kimliklerin nasıl simgeleştirildiğini, biçimlendirildiğini ve anlatıldığını anlayabileceğimizin” altını çizerken; “bedenin, görüntüsünü toplumun inşa ettiği “doğal” bir alan olduğu düşüncesini yeniden yapılandırmaya ve sorgulamaya ihtiyacımız var” demektedir (Albright, 1997). Buna bağlı olarak, çalışmanın bir beden tanımından çok bedene bakış ya da beden algısı ile ilgilenmesi, bedeni anlamaya çalışırken, kim olduğumuza, dünyayı kimlerle ve nasıl paylaştığımızı dair yeni bir bakış açısı üretmekle ilgilidir. Bedeni anlama yolu olarak, beden dramaturgisi, bu ilişki ağının bedenden değil, bedenin kimlik, var olma, ait olma, cinsiyet gibi kavramlarla kurduğu ilişkilerden kaynaklanabileceğini göstermektedir. Ayrıca, yapılacak belirleme çağdaş sahnelemede bedenin nasıl konumlandırıldığına dair bir süreci gösterebilecektir.

Bedenle ifade ve bedenle anlamlandırma süreçleri yukarıda sözü edilen ilişkiler zemininde hareket eder. Dramaturgi'nin içerdiği üç yola yeniden bakarak şu söylenebilir. Beden dramaturgisi'nin önerdiği çözümleme, bu ilişkileri belirlemeye çalışırken, üretilen işin kendisini bir keşif alanı olarak görmeyi seçer. Bu alan bir

düşünce yapılandırmak için bedenselleştirilmiştir; ve beden dramaturgisi de düşüncenin nasıl bedenselleştirildiğini anlamak için bakar. Bu yüzden, bedeni bir taşıyıcı olarak görmektedir. Burada taşınma ya da taşıma eylemi önem taşımaktadır. Çünkü, beden üzerinden ve bedenle gerçekleşen taşıma daha çok bir aktarma eylemini anlatmaktadır. Taşınan şey aktarılır, tercüme edilir, açığa çıkarılır ama bir yandan da iletişime sokulur. Beden dramaturgisi, taşınma ve aktarma ilişkisinde, dansçı/oyuncu ve izleyicinin karşılaşmasını vurgular. Çünkü, bu karşılaşma bedenselleşmiş bir karşılaşmadır. Gösteri sanatları doğası gereği kalıcılığı göreceli ya da başka araçlara bağlı bir sanat dalıdır. Gösteri anı esastır. Bedenin de kalıcılığı benzer bir şekilde, yaşama anına bağlıdır. Bedenin anlattığı kalıcılık tıpkı gösteri anındaki karşılaşma gibi, dansçı/oyuncu'dan izleyiciye geçen ve süren bir kalıcılıktır. Beden geçicidir ama o bedenden diğerine aktarılanlar kalıcı olanlardır. Çalışma, beden dramaturgisini çoklu beden, beden algısı ve özne algısı ile ilişkilendirirken bu taşınma halini içermektedir. Bedenin içinde ama bedenle birlikte bir şey taşınmaktadır. Bedenler arasında bir şey taşınmaktadır. Bu durumda yine çoklu beden kavramına dönerek, beden dramaturgisi'nin bakışını görmek gereklidir.

Çoklu beden kavramı, bedenin dolayısıyla kimliğin bir çok aidiyetin birleşmesi sonucu ve yaşam boyunca oluşmaya devam eden bir durumda bulunduğunu göstermektedir. Seyirci'nin ya da dansçı/oyuncu'nun yorumlarına kattıkları çevren gibi, bedenin aidiyetleri de çoklu zamanların ve çoklu oluşların etkisini barındırır. İnsan, çoklu bedeninin farkına vardığında, yaşam yolunda izlediği bütün yolların, farklı zamanlar, mekanlar, algularla biçimlendiğini; farklı melezlikler, ince ve birbirleriyle çelişen farklı etkilerle oluştuğunu anlayabilir. Amin Maalouf tarihi evrim geçiren bir süreç olarak tanımlarken, her dönemin zamanın ve mekanın damgasını taşıdığını belirtir. Bu zaman ve mekanlardan insana kalan iki miras vardır. Dikey miras, atalardan, geleneklerden ya da cemaatlerden kalan; yatay miras ise insanın yaşadığı çağla ilgili olandır. Belirleyici olan yatay olsa da insanın kendini algılaması dikey olanla ortaya çıkmaktadır. Çağdaş olanın atalardan kalandan daha benzer ya da yakın oluşu bununla ilgilidir (Maalouf, 2000, s.54, 56, 86, 87). Benzer bir şekilde Jan Assmann da belleğin gelenek ve iletişimden beslendiğini, ancak onlar tarafından belirlenmediğini söyler. Tarih içindeki

kopma, kırılma, çatışma ya da devrimleri böyle açıklayabilmektedir. Bu yüzden, “hiç bir belleğin geçmişi olduğu gibi koruması mümkün değildir... geriye ancak her grubun her dönemde kendi bağlamına özgü olarak yeniden kurduğu biçim...” kalır (Assmann, 2001, s.35, 44-46). Böylece geçmiş şimdiki zamanın içinde dönüşerek devam ederken, geçmişi ortaya çıkaran şey onunla ilişki kurmaktan geçer. Bununla bağlantılı olarak, bellek canlıdır ve iletişimle varlığını sürdürür. İnsan hem çağdaşlarıyla yani toplumuyla, hem de atalarıyla yani geçmişi ile bağlantılı ise, belleği canlı tutacak olan şey her bireyin toplumla kurduğu kendine özgü iletişim olacaktır. Çünkü, “bireysel olan algılardır, anılar değil. “Algılar vücudumuzla sıkı ilişki içinde”dir, anılar ise “içine girdiğimiz çeşitli grupların düşüncelerini” taşır (Assmann, 2001, s.41) . Assmann’a göre belleğin hep özel taşıyıcıları olmuştur. Şamanlar, griotlar<sup>10</sup>, rahipler, öğretmenler, yazarlar, filozoflar... (Assmann, 2001, s.57) Bu listeye çalışmanın çıkış noktası olarak görülen dansçı/oyuncu’yu da eklemek gereklidir. Bu anlamda, bedenin bir taşıyıcı olarak aktardığı hikayedir, deneyimdir, hafızadır, bilgidir, bellektir, kültürdür. Sonuç olarak, beden dramaturgisi, kültürü, dolayısıyla, kim olduğumuzu nasıl hatırlayacağımızı, nasıl taşıyacağımızı ve nasıl aktaracağımızı anlama çabamızın bir yolu olarak biçimlenmektedir.

Dansçı/oyuncu yukarıda anlatılan karşılaşma anında, yorumlayan olmakla birlikte, bu yaratıcı süreçte onun bir parçası olarak yer almaktadır. Benzer bir amaçla izleyicisi için de bu yaratıcı sürecin bir parçası olmayı önerir (Gorieosnaola, 2003).<sup>11</sup> Bu şekilde, bedenle ifadenin, sadece bedensel bir şey olarak kalmadığı, ama, bedenlerarası, metinlerarası ve zihinlerarası bir ilişkiye zemin hazırladığı ortaya çıkmaktadır. Bedenle ifade, bedenle anlamlandırma süreçlerinde var olan düşünce ya da iddia gibi kavramlara bakıldığında da bu ortaya çıkmaktadır. Gösteri sanatlarının kendine özgü dili ile ortaya çıkan şey, bir sorgulamanın, bir keşif yolunun “hareketlenmiş” halidir. Bir beden yazısıdır; ve bu beden yazısı bedenin içerdiği “çoklu oluş” düşünülürse, geçmişten, gelecekte ve şimdiden bağımsız değildir. Bu yüzden beden, fiziksel ile kültürel olan

<sup>10</sup> Assmann. Afrika’da geçmişi hatırlama ve aktarma için özel bir grup olan griot’lar vardır. Müzisyen mülteciler.

<sup>11</sup> Juan Diaz Kruz Gorieosnaola uzun süre İngiliz Fiziksel Tiyatro topluluğu DV8 ile birlikte çalışmıştır. Şu anda koreograf Sacha Waltz ile çalışmaktadır.

arasında, bir başka deyişle, bir bedenın fiziksel deneyimi ile bir bedenın toplumda nasıl anlam ifade ettiği arasında yer alır. Bedenin hareketinin kaynağı, kültürel kimliğin kaynağı ile de ilişkilidir. Ve fiziksel olarak bir bedenın mevcudiyeti, onun cinsiyet, ırk ya da benzer anlamları üzerinden ve onlarla birlikte hareket eder (Albright, 1997, s.16). Bu yüzden, bedenın hangi anlamları ürettiği ve önerdiği de bu ilişkide yer almaktadır. Beden öznelik-nesnellik, görmek-görölmek, denemek-denenmek, hareket etmek-hareket ettirilmek gibi karşıtlıklar arasında, taşınan ama taşıyıcı; dönüşen ama dönüştürücü; iletilen ama iletken olarak yer alır.



### 3. BEDEN DRAMATURGİSİ'NDE DANSÇI/OYUNCU'NUN VE GÖSTERİM'İN YERİ

#### 3.1 Dansçı/Oyuncu'nun Bedeni

Beden dramaturgisi çözümlene yapısını oluştururken beden'den yola çıkar ve bu beden dansçı/oyuncu'nun bedenidir. Bu bölüm öncelikle dansçı/oyuncu'nun bedenine odaklanarak, gösteri sanatlarındaki konumuna bakacak; daha sonra dansçı/oyuncu'nun bedeni ile çoklu beden kavramını üst üste getirerek, beden ve bellek arasındaki bağlantıyı ortaya koyacaktır.

Gösteri sanatlarının biricikliğini oluşturan en önemli öge insan bedenidir. Bu yüzden de dansçı/oyuncu'nun gösteri alanındaki bedeni, sahip olunması güç bir birliktelik taşır. Bu birlikteliği “Avrupa dışı kültür ve geleneklerin oyuncu-şarkıcı-dansçısını da içine alarak kurmak daha kolay olacaktır” (Pavis, 2000, s.79, 80). Çalışmanın dansçı/oyuncu kavramını kullanmasının nedeni de burada ortaya çıkar. Pavis, Batılı psikolojik geleneğin oyuncusuyla doğulu oyuncu-dansçı-şarkıcı'nın farkını şu şekilde belirtir. Birincisi, konuşulan metin tiyatrosuna kısıp kalmışken, teatral ve kurmaca bir durum – oyun- içinde başka birisi olmayı oynar. İkincisi ise, “ister şarkı söylesin, ister dans etsin ya da konuşsun, başka biriymiş gibi davranarak, izleyiciye kendisini onun gibiymiş gibi göstererek değil, kendisi yani *performer* olarak eylemlerini gerçekleştirir”. Bu çalışmanın seçiminde olduğu gibi, son dönemde gösteri sanatları alanındaki uygulamalarda da *performer* tanımının kullanılması, “bir rolün öykünmecisi temsiline karşı olarak, oyuncunun tamamlanmış eylemini vurgulamaktadır” (Pavis, 2000, s.78, 79). Buradan yola çıkarak, dansçı/oyuncu'nun “çifte statü”ye ya da çoklu beden'e sahip olduğu söylenebilir. Dansçı/oyuncu hem var olan gerçek bir kişi, hem de var olmayan ya da en azından “başka bir düzlem”de yer alan bir kişidir. (Pavis, 2000, s.82) Dansçı/oyuncu'nun sahip olunması ve tanımlanması güç birlikteliği, bu iki var oluşu tek bir oluşta birleştirebilmesinde yatar.

Dansçı/oyuncu “yazarın metni, yönetmenin direktifleriyle izleyicinin dikkatle dinleyişi arasındaki canlı bağıdır; her gösterim betimlemesinin geçiş noktasıdır” (Pavis, 2000, s.79). Dansçı/oyuncu bedeni’nin içinde ve bedeni üzerinden bir şey anlatır. Hem anlattığı şeydir, hem de anlatandır. Ama aynı zamanda da, bedenini sahnenin bir ögesi olarak kullanır. Dansçı/oyuncu, hem yaratıcıdır hem de malzemenin kendisidir. Bedeni ve bedensel ifadesi ile bir dünya yaratır. Bu anlamda da bir bedenli yazı inşa eder ve ifade eden olarak bir anlatıcı niteliği kazanır. Bu yüzden, “içi boş ama etkin bir kap”<sup>12</sup>, “duyarlı bir levha”<sup>13</sup>, “geçişkenlik sağlayan bir zemin”dir. Bununla birlikte dansçı, koreograf, oyuncu ya da yönetmen olsun yaratıcı’nın aynı zamanda bir özne olduğu da unutulmamalıdır. Bedenli yazının öznesi dansçı/oyuncu’nun bedenidir. Ancak, bu beden yani sanatçı yaşayan, tepki veren ve merakları olan bir bireydir aynı zamanda. Dolayısıyla, dansçı/oyuncu’nun “bireysel ve evrensel anlamda kendini koyduğu yer” ya da dünya hakkındaki bilinçli yorumu da onun sahneye taşıdıkları arasındadır (Evcı, 2001, s.56). Bedenle anlamlandırma sürecinde dansçı/oyuncu “önce birey, sonra da sanatçı olarak, kendi gerçeğinin farkına varma ihtiyacındadır” (Güler, 1996, s.32).

Dansçı/oyuncu’nun bedeni hem bir gösterim üretir hem de tam olarak bu üretim sürecinin içindedir. Bu yüzden çift anlamlı bir oluş yaşar. Beden dramaturgisi’nde de söylendiği gibi, nesnelik, öznelik; görmek, görülmek; deneyimlenmek, deneyimlemek; hareket etmek ve hareket ettirilmektir bu oluşlar. (Albright, 1997, 16) Bu yüzden dansçı/oyuncu’nun bedeni bizzat kendi bedeninden çıkan göstergeleri taşır. Dansçı/oyuncu’nun bedenini çoklu beden kavramıyla doğrudan ilişkiye sokan da budur. Çünkü, birer ikilik olarak belirtilebilecek tüm bu kavramlar, dansçı/oyuncu’da eşanlı olarak bulunurlar. Birini diğerine tercih edebilmek ya da birbirinden ayırmak mümkün değildir. Dansçı/oyuncu’nun ifade zenginliğini de bu çoklu oluştaki git-gel’leri sağlar.

<sup>12</sup> “Oyuncu içi boş ancak etkin bir kaptır. Oyuncu için bu bir çelişki değil, ancak zorluktur. Aynı anda hem iç bükey hem de dış bükey olmak zorundadır. Etkiyi içine almak için iç bükey, tepkiyi dışa vermek için dış bükey. Dış bükey olabilmek için de tek bir silahı vardır: aksiyon; yani tepkisinin göstergesi”. Arienne Mnouckine. Alıntılanan kaynak, (Koldaş, 1996)

<sup>13</sup> “Dünyanın yaşamından bir an geçer! O anı gerçekliğiyle yakalayıp resme geçirmek, bunu yaparken her şeyi unutmak! O anı yaşamak, duyarlı bir levha olmak .. zamanımızdan önce olan her şeyi unutarak gördüklerimizin bir imgesini yansıtmak...” Cezanne. Alıntılanan kaynak, (Gombrich, 1986)

Beden kavramını ele alan 1. Bölüm’de bedenın fiziksel, kültürel, toplumsal ve politik olarak çeşitli algılarla anlam kazandığı üzerinde durulmuştı. Beden algısının, bu alanların birbiriyle ilişki kurmasıyla oluştuğu ve bu ilişkinin benlik ile olan ilgisi gösterilmişti. Hatırlanacağı gibi beden taşıdığı anlamlardan dolayı işaret eden bir özneye dönüşürken, bir kimliği oluşturmaktaydı. Gösteri sanatlarında beden kullanımı ve bedenle anlamlandırmanın hangi biçimlerle ve neleri ortaya çıkararak yapılandırıldığıın çözümlemesini içeren beden dramaturgisi, bu dönüşümü de ele alarak bedene yaklaşmaktadır. Beden algısı, bedeni ya da bedenın anlamını değiştiren bir şeydir ve bu durum özne algısını da değiştirmektedir. Bedenin benlik, özne ve kimlik ile olan ilişkisi düşünöldüğünde; dansçı/oyuncu’nun bedeni bunlardan bağımsız düşünölemez. Çünkü, beden algısının çeşitliliği, bedenın anlamını da fizikselden, kişisele, kişiselden toplumsala ve politik olana doğru genişletmektedir. Dansçı/oyuncu bir birey ve sanatçı olarak, hem dünya üzerinde nasıl durduğunu, hem de nasıl bir dünyada durduğunu, bedeni aracılığıyla göstermektedir. Dansçı/oyuncu hakkındaki bu belirleme, onların “kendilerine, kişiliklerine, başkasına, rollerine göre kendilerini nasıl konumlandırıdıklarını, başka deyişle Ben’lerini nasıl kavradıklarını sorgulamaya dek varır”. Çünkü, burada “her kültürün ... düşündüğu ve tasarladığı beden ve ruh arasındaki bağıntı sorunu devreye” girer. Bir “oyun kişisini blok olarak anlamlandırın oyuncu değil, (sırasıyla yansılayan, anlatan, gösteren, oynayan) kişiliğin çeşitli özelliklerine göndermede bulunan beden-ruh anları/parçalarıdır” (Pavis, 2000, s.319, 320).

Gösteri sanatlarında beden kullanımı ve ifade, böyle bir oluşu barındıran bir bedenle biçimlendirilmektedir. Bu anlamda gösteri sanatlarının kendi dinamiği ile dansçı/oyuncu arasındaki ilişkiye bakılması gereklidir. Öncelikle şunu belirtmek gerekir ki, gösteri sanatlarının disiplinlerarası yapısı doğrudan çoklu bir anlama açılmaktadır. Ve dansçı/oyuncu tanımı gereği bu çoklu anlama bir zemin hazırlar. Çalışmada gösteri sanatları başlığı altında hem sözü edilen hem de çözümlenecek örnekler dans ve tiyatro alanından seçilmektedir. Bununla birlikte, bir sonraki bölümde ayrıntılı olarak üzerinde durulacağı gibi, sanat disiplinleri arasında özellikle son yirmi yılda gerçekleşen geçişlilikle birlikte yeni biçimler oluşturulmuştur. Aslında disiplinleri



ya da farklı biçimleri birbirine yaklaştıran etki 1930 ile 1960 arasında dans ve tiyatro'nun iç içe geçerek *tanztheater* – *dans tiyatrosu* kavramını ortaya çıkardığı dönemlerden gelmektedir (Evcı, 2001, s.109, 117). Metin tiyatrosu'nun etkisini kaybederek, yönetmenin sahneye çıkması yönetmen-oyuncu ilişkisini olduğu kadar, dansçı-koreograf ilişkisini de değiştirmiştir. 1970'lerden bugüne kadar gelen *performer* sözcüğü de dansçı/oyuncu tanımını ortaya çıkarır. Çünkü, dans tiyatrosu, hareket tiyatrosu, modern dans, çağdaş bale, performans, solo performans, performans tiyatrosu, video performans gibi biçimlerin içinde, bu biçimleri uygulayacak olan sanatçı'ya tek başına dansçı ya da oyuncu denmesi yeterli gelmemektedir. Türkçeye çevrildiğinde performansçı olarak dile gelen, ama taşıdığı anlamı farklılaştıran *performer*'in tanımı *icracı* olarak da düşünülebilir. Çünkü, performansçı, yine gösteri sanatları alanında yer alan bir biçim olan performans sanatı uygulayıcısını hatırlatmakta ve bir anlam karmaşasına yol açmaktadır. Bu yüzden, çalışmada, gerek ele alınacak gösteri sanatları örneklerinin hepsini içermesi, gerekse çalışmanın çoklu beden kavramını görünür kılması açısından dansçı/oyuncu tanımı kullanılacaktır. Bir başka önemli nokta da şudur. Disiplinlerin bir araya gelerek yeni bir zeminde yeni biçimler yapılandırması, gösteri sanatlarında anlatım ve ifade olanağının zenginleşmesine yol açmaktadır. Bu anlamda, anlatan kişi ya da ifade eden kişi olarak dansçı/oyuncu'nun da kendi malzemesini kullanma biçimini zenginleştirilmesi gerekmektedir. Böylece tanım, bu zenginleşmeyi gösterir bir nitelik kazanır.

Dansçı/oyuncu'nun bedeni ile kurduğu ilişkilerin etkisi ile biçimlerin de zenginleştiği söylenebilir. Örneğin, 1960'a kadar gösteri sanatlarındaki çalışmalarda beden bir malzeme olarak ön plandadır. Dansçı/oyuncu, Vsevelod Meyerhold'un biyomekanik, Martha Graham'ın "kasılma-gevşeme" ya da Mary Wigman'ın dışavurumcu çizgisinde olduğu gibi, bir sahne aracı olarak kendi bedeninin olanakları üzerinde çalışır. Sonraki dönemlerde ise, bedenin ya da beden hareketinin, güç, gerilim, ağırlık, biçim, hız gibi nitelikleri üzerinden çalışılmaya devam edilirken, dansçı/oyuncular kendi deneyimlerini ve öznelliklerini bedenlerine yansıtmayı seçerler. Bir anlamda verilmiş ve tanımlanmış bir durumu, kendi bedenlerine kendileri müdahale ederek bozarlar. Seçilmiş bu tavır, yukarda sözü edilen beden-özne-temsil ilişkisinde önemli bir yere oturmaktadır. Daha

çok performans sanatında Marina Abramovic, Orlan, Gina Pane, Carolee Schneemann, Stelarc gibi sanatçıların gerçekleştirdikleri bu örneklerde, gösteriyi beden ile tarif eden dansçı/oyuncu, kendi bedenini bir deneyim alanı olarak kullandığı bir süreç yaratmaktadır. Bu süreçte, dansçı/oyuncular, kendi bedenlerini hem kişisel hem de başkaları ile ilişki kuran sosyal bir çevre olarak ele alırlar. Bu tavırda, bedenın plastik boyutu da yapılan işe katılır. Beden boyunca gösteri tarif edildiği gibi, beden gösteri boyunca tahrip edilir. Ancak, bu tahrip etme belirlenmiş ve değiştirilemezliği kabul edilmiş bir yapıyı bozmak üzerine girişilen bir hesaplaşmadır. Performans sanatı'nın büyük oranda kadın sanatçılar tarafından gerçekleştiriliyor olması, hesaplaşmanın beden algılarının çatışmasını barındırdığını göstermektedir. (Grosenick, 2001)

Performans sanatı 1970'lerden itibaren, bedenın feminist perspektiften bir kimlik ögesi olarak tanımlanmasına eş zamanlı bir gelişme göstermiştir. Sanatçı ile yapıtı, sanatçı ile izleyici arasındaki sınırlara da yeniden bakarak, farkındalık mesafesini rahatsız edici boyutlarda kıran bu alan, otobiyografik olduğu kadar politik bir tavır da içermektedir. ([www.performance-research.net](http://www.performance-research.net)) Dansçı/oyuncu'nun bedeni ile olan ilişkisi, özellikle 1970'ten sonra politik düşüncelerin gezindiği bir deneyim alanına dönüşür. Politik beden ya da beden politiği kavramlarının üzerinde konuşulduğu son 15 yıl içinde, dansçı/oyuncu'nun bedeni onun fiziksel ve zihinsel olarak duruş'unu ileten bir araç, bir taşıyıcı olarak biçimlenir. Görülmektedir ki, dansçı/oyuncu'nun bedeni çoklu beden kavramını halihazırda içermektedir. Çalışmanın, gösteri sanatları alanında bedensel anlamlandırmaya çözüm önerisi getirirken, genel olarak beden kavramına önem vermesi buradan kaynaklanmaktadır. Bedenin değişebilir ve çoğulcu karakterini gösteren çoklu oluş, bedeni kanıksanmış ve ikiliklere hapsolmuş bir algıdan çıkarırken, kimliğe de benzer bir boş alan sunmaktadır. Bu şekilde, fiziksel ve zihinsel bir duruşu kapsayan *oluş* fikri üzerinden hareket eden beden dramaturgisi, dansçı/oyuncu'nun bedenindeki *oluş* fikrine bakmaktadır. Bu fikirde kinestetik duygunun tarihi de aranabilir.

Beden dramaturgisi, dansçı/oyuncu'nun taşıdığı çoklu duruş'u ve bu duruşun biçimlendirdiği oluş'u dikkate almaktadır. Çünkü, dansçı/oyuncu'nun nasıl ve neden o

şekilde hareket ettiği, dansçı/oyuncu'nun bedeni üzerinden anlattığı düşünce ile ilişkilidir. Bedensel hareket üzerinden, fiziksel, kültürel, toplumsal ve politik alanlarda çeşitlenerek oluşan beden algısını anlamak olanaklı ise, dansçı/oyuncu'nun bedeni doğrudan bu anlama sürecinin zemini olur. Bu iki açıdan önemlidir. Birincisi bedensel hareket hem bedeninin gösterim alanındaki varlığına hem de o bedeninin dünya üstündeki durumuna ilişkin bir söz söyler. İkincisi ise, dansçı/oyuncu'nun bedeni ile kurduğu ilişki, inşa edilmiş algıların yeniden yapılandırılması ve sorgulanması adına öneriler vermektedir. Çalışma, daha önce de belirtildiği gibi, bu yüzden, bedene bakış ile ilgilenmekte ve beden dramaturgisi'ni dans ya da hareket dramaturgisi olarak adlandırmamaktadır.

Bu bakış ya da dansçı/oyuncu'nun bedeninin içerdiği bu durum neyi işaret etmektedir? Dansçı/oyuncu'nun bedeni geçmiş, şimdi ve gelecek algılarını, o bedene nasıl davranılmış olduğunu, hangi anlamlar ve bağlamlarla nasıl tanımlandığını da içermektedir. Bu yüzden, bir anlatıcı olan dansçı/oyuncu da izleyicisiyle yaşadığı farkındalık anında, bütün bu oluşları paylaşımına açmaktadır. Burada şunu unutmamak gerekir ki, dansçı/oyuncu temel düşüncesi üzerinden oyununu kurar. Ancak, bu temel düşünce üzerinden, hem tek ve değişmez bir düşünce anlatmaz, hem de anlamını anlamını izleyicilerde çoğaltacak bir anlatım gerçekleştirir. Louise Steinman da benzer bir şekilde, "sanatçı geçmişin parçalarını seçer, toplar; sonra onları, geleceğin kaderinde rol oynamaları için, şimdi içinde bütünler" (Steinman, 1995) derken, dansçı/oyuncu'nun geçmiş-şimdi-gelecek zamanlar arasındaki birbirine geçişliliğini ifade eder. Bu durum, gösterimin kendisinden de bağımsız değildir. Çünkü, sanat alanındaki *çağdaş* eğilimlerin genel amacı sahnenin eski ve alışılmış, bu yüzden de kanıksanmış durumunu parçalamaya çalışmak olmuştur. Sanatçılar, bunu yaparken geleneksel beden –ve bedeni kullanma- tanımını/biçimini zorlamaktadırlar. Bu şekilde, sahne ve bedeninin alışılmış ilişki tanımı yıkılır. Burada dikkati çeken çoklu durum, yaşam ve sanat arasında gerçekleşir. Çünkü, baskın olan "bakma, görme ve düşünme" biçimi yerine, yerleşmiş beğeniyi ve ideal kavramları kıran sanatçının yaptığı, kanıksanmış bakma biçimindeki dengelerin bozulmasına yol açar (Evcı, 2001, s.75,109).

Dansçı/oyuncu'nun bedeni bu anlatım zenginliği ile gösterim alanında durduğu andan itibaren, gözle görünen sınırlarını terk ederek, "izleyici tarafından görülen ve yaşanan uzamın en uç sınırlarına dek uzanır, bir zaman karşılıklı olarak birbirini iten kategorileri (dans, tiyatro, söz, şarkı vs.) tekrar gözden geçirmeye zorlar" (Pavis, 2000, s.122). Bu noktada yorumbilimin kurduğu alımlama sürecinin yer aldığı düşünülmektedir. Çünkü, dansçı/oyuncu'nun bedeni ile ifade etmiş olduğu dünya seyirciye ulaştığında, seyircinin algılarıyla da karşılaşarak başka noktalara sıçrayacaktır. Dansçı/oyuncu bir çıkış noktasından hareket ederek düşüncesini bedenleştirmeye çalışmaktadır. Ancak, bu süreçte hem kendi çoklu oluşundan hem de çoklu beden kavramından gelen etkilerle karşılaşacaktır. Sonuçta, bedenleştirmiş olduğu düşüncesi, bu süreci ve bu sürecin etkilerini de içermiş olacaktır. Bununla birlikte, dansçı/oyuncu hangi niyetten hareket etmiş olursa olsun, kaygısı seyircinin bunu anlayıp anlamaması değildir. Çünkü, anlatmış olduğu sadece bu niyet değil, niyetin süreçle birlikte dönüşmüş halidir.

Pavis bu dönüşümü partisyon ile alt partisyon kavramları arasında bulur. Partisyon yani sahnelemenin en büyük parçası, "dile dayalı bir metinle sınırlı kalmaz, temsilin algılanabilen bütün göstergelerini kapsar". "Alt partisyon (ise) oyuncunun ortaya çıkmak, sahnede durabilmek için üstüne bastığı sağlam kütle, üstüne oyunculuğunu kurduğu her şeydir. ... Alt partisyon, partisyonu oluşturacak biçimde onun içinde kalan" daha küçük parçadır. Ancak, alt partisyon dansçı/oyuncu'nun sadece oyunculuğu tarafından kullanılan ya da belirlenen bir şey değildir, aksine "kültürel normlardan, oyuncuların davranış modellerinden ve kültürün oyuncu üzerine bıraktığı izlere tanıklık eder". Ayrıca, "dansçı/oyuncu'nun dayanak noktaları üzerinde eklemlenmiş, (yönetmen tarafından belirlenen), ancak izleyicinin düşüncesi ve bedeninin katılımıyla kendini belli eden yönlendirici devinduyumsal ve duygulanımsal şema"dır. Başka bir deyişle, çıkış noktasından sonuca dek dansçı/oyuncu'nun niyetini dönüştüren her şeydir. Bu yüzden, anlam dansçı/oyuncu'nun bedeninin alt partisyonundan partisyona geçenleri de içerir. "Alt partisyon her şey unutulduktan sonra geriye kalandır." (Pavis.Ön.ver., s.123-130). Seyirci ile dansçı/oyuncu arasında bu anlamda ikici bir düşünme yaklaşımının olmadığı da söylenebilir. Çünkü, sözgelimi dansçı/oyuncu "Ophelia"yı

oynuyorsa, seyirciyle karşılaştığında artık tek bir “Ophelia” yoktur (McMillen ve Yılmaz, 2004). Gösteri sanatlarının ifade olanağına bu açıdan yaklaşmak gereklidir. Dansçı/oyuncu'nun bedeni bu yüzden “bedenini bilinçli biçimde zengin yorumlara ve çağrışım gücüne davet çıkaran şekilsizliğe dönüştürme yeteneğine” sahip olmalıdır (Barba, 2002, s.78). Bu ise, yaşayan beden ve yaşayan düşünce arasındaki ilişkiden doğar. Dansçı/oyuncu zihnindeki düşünceleri ve istekleri, bedeninin uyacağı uyarıcılar olarak kullanır. “Zihin eğer gerçek bir istek yaratmayı başarır, beden ona uyumlu tepkiyi göstermekten başka bir şey yapmaz.” (Barba, 2002, s.337). Ancak, bu isteklerin yaşayan bir düşünce üretebilmesi için, karmaşık, dinamik ve karşıtlıklar içeren bir yapısı olmalıdır. Dansçı/oyuncu'nun eylemleri sıçramalar yaratmak amacıyla büyümeli, “genleşmeli”dir. Bu sayede canlılıktan, yaşayan bir bedenden ya da oluştan söz etmek mümkün olacaktır (Barba, 2002, s.337).

Yaşayan bir beden'e neden gereksinim duyulmaktadır? Çünkü, dansçı/oyuncu'nun bedeni çoklu beden, özne ve oluş ilişkisi içinde, fiziksel ve zihinsel olarak kurulan bir farkındalık yaratmaktadır. Dansçı/oyuncu her zaman bir üretici-sanatçı olduğunun bilincindedir. Oyununun içinde seyirciyi algıladığı kadar, seyircinin de onu algıladığı bilgisi vardır. Bazı zamanlar bir “oyun” durumunda bulunduğunu ve bedensel ifadesiyle ilgili kendi tanıklığını bile ortaya koyar (Pavis, 2000, s.85). Dansçı/oyuncu, gizli şeyi gösterir, ifşa eder, ifade eder, belirtir, tercüme eder, anlamını açıklar, toplar, bir araya getirir, bütünler, yapılandırır. Bütün bu eylemler boyunca, hem nesne hem özne bir aradalığını taşıyan dansçı/oyuncu, anlatıcı kimliğini de paylaştığı için, yapıları doğrudan vermez. İzleyicisini, anlattığı şeyin zamanına girmeye davet eder. Kendi imajlarının yanı sıra hikayenin içindeki imajlara. Böylece, bütün imajları bir araya getirmiş olur, bütün zamanları. İzleyicinin, bu zamanlar ve imajlar içinde fiziksel ve düşünsel olarak kendine ait bir şey aramasını teşvik eder. Bu hatırlatma, anlatma, ifşa etme, yapılandırma eylemlerinde, düşüncesini, hareketleri ve dolayısıyla bedeni ile biçimlendirir. Bir anlamda düşüncesini bedenleştirir (Steinman, 1995). Bu noktada, kişinin iç farkındalığı ile bedenine baktığı, kendini ve başkalarını fiziksel, toplumsal, kültürel ve politik olarak algıladığı süreç akla gelecektir. Kişinin, dansçı/oyuncu'nun bedeninden aldığı bu bakış, hem kendi oluşuna hem de başkalarının oluşuna izin

vereceği, sahip olunması güç bir bakıştır. Bakış kavramı, ilerleyen bölümlerde görüleceği gibi, bedenın ve buna bağlı olarak kimliğin nasıl şekillendirildiğini ya da ifade edildiğini anlamak için kullanılmaktadır.

### 3.2 Dansçı/Oyuncu'nun Bakışı

Gösteri sanatları doğası gereği kalıcılığı başka araçlara bağlı olan bir sanat dalıdır. Bu anlamda gösteri sanatlarına kaydetme pratiğinden çok bedensel pratik olarak bakılabilir. Çünkü, gösterim anında dansçı/oyuncu ile seyirci karşılaşır. Bu karşılaşma tekrarlınsa bile, hatta dansçı/oyuncular ve seyirciler aynı kişiler olsa bile bir önceki gösterim anının aynısı yaşanmaz. Burada etkili olan hem dansçı/oyuncu'nun hem de seyirci'nin sahip olduğu çoklu oluşturdur. İki tarafın da çevreni yaşamları boyunca –hatta saatten saate, günden güne- değişir, dönüştür. Gösterim anı dansçı/oyuncu'nun bedeninden seyircinin bedenine taşınacak olanların anıdır. Bir ifade eden, anlatıcı ya da taşıyıcı olan dansçı/oyuncu'nun bedeninden seyirciye aktarılan, seyircilerin bedenleriyle aktarılmaya devam ederek süreklilik kazanan belleğin, hafızanın, kültürün anıdır. Bu yüzden, gösteri sanatlarında kalıcılık dansçı/oyuncu'nun ya da koreograf/yönetmen'in bedenselleştirdiği düşüncesinde yatmaktadır. Her sahneleme uygulayıcılarının Benlerine nasıl baktıklarını yorumladıkları bir bilinçli yorumdur ve kalıcı olan da bu yorumdur. Bu bölüm yorumun nasıl oluşturdunu açıklamaya çalışacaktır.

Bir dansçı/oyuncu yorumunu nasıl oluşturur, çıkış noktasından başlayarak ve geçtiği bütün aşamaları nasıl değerlendirip bir gösterim haline getirir? Yorum bir kişinin her hangi bir şey hakkında çeşitli algılar ve deneyimler sonucu vardığı karardır. Hem birey hem sanatçı olan bir uygulayıcı da çıkış noktasının çeşitli deneyimlerle etkileşimi sonucunda oluşan bir gösterim yaratır. Dansçı/oyuncu'nun yorumunu oluşturan onun deneyimlediklerini ve algılarını belirleyen bakma biçimleridir. John Berger bakmanın bir seçme edimi olduğunu belirtir. İnsan bu edim sonucunda gördüğu nesneyi kendi yakınına getirmiş olur. Kendisini o şeyle ilişkili bir duruma sokar. Bu yüzden de bakarken, nesnelere değil, onlarla kurulan ilişkilere bakılır.. (Berger, 2003, s.8, 9).

Richard Leppert de tarihsel, toplumsal ve kültürel açıdan çelişen ve çekişen görme tarzlarını yorumlarken, her imgenin belli bir tarzdaki görme biçimini somutladığını söyler (Leppert. 2002, s.17). Bununla birlikte yaratılmış olan her imgede bir görme biçimi varsa da bir imgenin algılanması ya da değerlendirilmesi kişinin görme biçimini de bağlıdır (Berger, 2003, s.10). Bu anlamda gösteri sanatları alanında, dansçı/oyuncu'nun yorumunu oluşturan bakışıdır. Bakış onun niyetini ve aynı zamanda da dünyayı görme biçimini taşır. Gösteri anında bedenlerarasında dolaşıma giren de bu bakıştır. Gösterimin kalıcılığı ve çok anlamlılığı da bu bakışın seyicilerin bakışları ile karşılaşması sonucu oluşur.

“Beden Kavramı” Bölümünde bakış, beden algısını değiştiren ve yeni beden algıları öneren bir süreç olarak ele alınmıştır. Bu anlamda da çalışmanın beden kavramından çok, beden'e bakış kavramı ile ilgilendiği belirtilmiştir. Çünkü, bakış kavramı kişinin nasıl baktığı ile ilgilidir. Bu yüzden burada ele alınan biçimiyle bakış, çoklu beden fikri üzerinden hareketle, oluş ve duruş kavramları arasında bir köprü kurmaktadır. Bunun nedeni, beden'e yönelen bakışın niteliğinin, beden'i fiziksel, toplumsal, kültürel ve politik olarak etkileşime sokarken, özne algısını da oluşturmasıdır. Başka bir deyişle, özne'nin kendisini nasıl ifade edeceğini –ya da edemeyeceğini- göstermektedir. Buna bağlı olarak da bakış algı ile aynı zeminde buluşmaktadır.

Beden'i ve özne'yi ikilikler olarak görerek, bunlar üzerinden değerlendiren ikici düşünce çalışmanın başlangıcından beri söz konusu edildi. Bunun sebebi, ikici düşüncedeki bakışın tavrıdır. Çünkü, eğer bakış bir algıyı seçip ve seçtiği algıyı tek geçerli görüş/düşünce olarak tutuyorsa, *öteki* bu şekilde oluşmaktadır. Ve *ötekinin* konumlandırıldığı yer, kendi bakışından, algısından, kendine ait söz hakkından uzak bir yerdedir. Ayrıca, *öteki* kendi konumunu, “geçerli bakış”a uygun hale getirmeye bile yönelir. Bu düşünce üzerinde de bedensel hazzın tüketilmesi noktasında durulmuştur. Bellek kavramında da değinildiği gibi, insanın yakın zamana dair etkilenmelerinin daha yoğun yaşandığı hatırlanacaktır. Buradan yola çıkarak, çalışmanın bakış ve beden algısı arasında kurduğu ilişki günümüzde bedenin nasıl algılandığı, beden önerileri ve özne yaklaşımını değerlendirmektir. Kısaca şöyle belirtilebilir ki, bugün meta-tüketim

ilişkileri, medya teknolojileri ve bedensel hazzın üretimi noktasında “ideal bedenler” yaratılmaktadır. Bu bedenler insanın benzemese bile kendini onunla kıyasladığı, kendi bedenini tarif etmek için kullandığı bir model olmaktadır. İnsan kendini bu modele göre değerlendirirken, başkalarını da ideal bedene uygunluğu açısından değerlendirdiğinin farkındadır. Bu yüzden beden, müdahale edilerek “değiştirilmesi gereken ve kendisi olmaktan çıkıp artık bir imaj sorunu haline” getirilmiş; “Ben” ve “Bedenim” ayrımı oluşturulmuştur (Yüksek, 2003, s.133, 135, 137). Buna bağlı olarak, özellikle bugün, beden kişisel ama toplumsal ve ağırlıkla politik bir alan yaratmaktadır. Çünkü, kendi bedeni hakkında kişinin kendi söz hakkını kullanıp kullanmaması, doğrudan nasıl bir özne olduğuna ilişkin sorular oluşturmaktadır. Ben’i ve beden’i ayıran bu durum, insanın oluşunu zedeleyen bir süreç yaratmaktadır.

Çoklu beden ve oluş kavramları insanın canlı, yaşayan bir süreç olması ile ilgilidir. Dolayısıyla bakışların ve görme biçimlerinin değişip dönüşerek, yeni algılar oluşturması ya da kişinin kendine ait algılarını açacak dallanmaların oluşması gereklidir. Böyle bir yolu açan en vurucu örnek daha önce de belirtilmiş olduğu gibi feminist harekettir. Madan Sarup’a göre “feminizim postmodernizme ilişkin söylemi olanaklı kılan koşullardan biri olmasından ötürü, söylem ... tartışmalarının çerçevelenmesinde kullanılmaya uygundur” (Sarup, 2004, s.222) . Çünkü, farklılığı onaylamakta, egemen anlatıları reddetmekte ve temsile müdahalede bulunan iktidar yapılarını eleştirmektedir (Connor, 2001, s.340.) . Bunun yanı sıra, Ann Game Batı feminizminin Aydınlanma’nın taşıdığı çelişkilerin mirasçısı olduğunu söyler. “Beden Kavramı” bölümünde de ele alındığı gibi, dönemin akla verdiği birincil önem yüzünden akıldışı olarak kabul edilen alanlar hor görülmüş, denetim altına alınmıştır. Örneğin Luce Irigaray “Batı kültürünün tekcinsiyetli olduğunu düşünür ... (ve) düşünülebilecek herşey erkek öznesinin söylemidir”. Buna bağlı olarak feminist yaklaşım hakikati bilen özne’nin eril özne olduğunu iddia eder. Çünkü, “dişil olan, bu kültürde daima bir eksiklik, bir öykünme ya da bir yoksunluk olarak tanımlanır” (Game, 1991, s.66, 169, 170-173). Buna bağlı olarak “feminist literatürdeki araştırmalar kadını, bedenin zihin, doğanın kültür, gecenin gündüz, maddenin biçim ve deliliğin akıl karşısında olduğu



gibi bütün kutupsallıkların karanlık ve hor görülen negatif tarafı ile tanımlanan, ataerkilliğin Ötekisinin yeri olarak sunar” (Connor, 2001, s.340.).

Feminist yaklaşım, ataerkillik ya da egemen sözün eril özne tarafından söylenmesine karşılık, kadının, dişil öznenin kendine ait bir dile ihtiyacı olduğunu savunur (L. Irigaray). Kadın çeşitli ikiliklerce tanımlandığı için, bir konuşma konumundan yoksundur ya da var olan konuşma konumunun niteliğini, sınırlarını, seçimlerini kendi bakışı ile oluşturamamıştır. Bu anlamda feminist yaklaşım, *konuşan özne*’nin yeni baştan kurulmasına doğru kaymak ister (Julia Kristeva) (Sarup, 2004, s.177 – 179). M. Foucault’nun çalışmanın başlangıcında anlatılan beden-özne-iktidar yaklaşımı ile bu noktada çeşitli paralellikler olduğu görülür. Bu şekilde sorulan sorular hem yeni bir bakış oluşturmak hem de eril bakışla oluşturulmuş modelin benzerini yapmamak üzere gelişir. “Aynılıkla ilişkili olarak farklılık (Öteki), söylemsel yoldan nasıl üretilir? Aynının düzeninden kaçınan bir farklılık olanaklı mıdır? ... Ataerkil bir çerçeveden kaçmaya çalışan bir kişi, bir kez daha bu çerçevenin içersinde hapsolmaksızın dişil özgüllüğü nasıl tanımlayabilir? ya da kadın erkeğin “Ben” söylemi yerine, kendi “Ben” söylemini nasıl kurabilir? (Game, 1991, s.70, 169, 172).

Postmodernist söylem olarak feminist hareketin vurguladığı ya da gösterdiği yol, belli bir düşünme biçimi alışkanlığının kırılmasına yöneliktir. Bununla birlikte “postmodernist işlemin sahnelendiği yer (de) temsil edilebilenle edilemeyen arasındaki sınırdır –temsili aşmak için değil, bazı temsilleri yasaklar ya da geçersiz kılarken bazılarına otorite veren iktidar sistemini teşhir etmek için.” (Connor, 2001, s.341). Kadının yapı içinde temsil edilemeyen olarak geri dönüşü, öznellik biçimlerinin var olan güç ilişkileri içinde üretilebilmesi ile ilgilidir. Bu şekilde kişi, temsil sınırları arasında, kendini temsil edebilme hakkı kazanabilecektir. İktidar ya da egemen söylem olarak tanımlanan şey, temsile müdahale eden bütün alanlardır ve iktidarın bedensel söylemler üretmesi, bu söylemler vasıtasıyla sürekliliğini ve kalıcılığını sağlamak istemesidir. Buna karşın, “iktidar ilişkileri içinde her zaman varolan bir direniş kavramı vardır... (ve bu) baskıcı-kurban egemenlik modelinden uzaklaştırmaya yardım eder (Game, 1991, s.125) . Bir kişinin bir söylem modelini reddetmesi, öncelikle nasıl bir

modelle karşı karşıya olduğunun farkına varması ile mümkün olabilir. Bu farkındalık ona aynı zamanda hem kendisinin hem de başkalarının temsil alanlarını tanıyabilme olanağını sağlar. Ve eğer kişi çoklu oluşunun, çoklu bedeninin varlığını sahiplenebilirse, yeni ve benzer iktidar modelleri üretmek ihtiyacı duymayacaktır. Bu sürecin hepsi bakış ve görme biçimlerinin değişimi ile ilgilidir.

Beden dramaturgisi, bakış kavramına iki açıdan yaklaşmaktadır. Birincisinde, beden üzerindeki kodlamaların değişmesini bedenin değil, bedene bakışın değişmesi olarak yorumlamaktadır. İkincisinde ise, dansçı/oyuncu'nun bedenselliğini bakışı ile biçimlendirdiğini düşünür. Bu anlamda çoklu beden kavramı ve dansçı/oyuncu'nun çoklu oluş'u beden dramaturgisinde üst üste gelir. Çünkü, gösterim, dansçı/oyuncu'nun niyetini ve söylemini, gösterim üzerinden görünür kılarken, M. Foucault'nun deyiimiyle bir "müdahale aygıtı" da biçimlendirmiş olur. Müdahale aygıtı'nın yaptığı şey, gerçeklik ve kendimiz üzerine analiz yapan araçlar oluşturmaktır. Bir anlamda sorgulama, araştırma ve keşif araçları. M. Foucault, bedenin giderek kabul edeceğimiz bir şey olmaktan çıkıp, (yeniden) yaratmak zorunda olduğumuz bir şeye dönüştüğünü söylerken, aynı zamanda dayatılmış kimliğimizi reddederken dönüştürmek gerekliliğini vurgulamaktadır (Yüksek, 2003, 87-91; Foucault, 2003, s.18,19). Çünkü, ona göre insan, iktidar ilişkilerinden bağımsız olamaz, bunu yok sayamaz. Bu yüzden, M. Foucault durumu her zaman dönüştürülebileceğini ve aslında her zaman tuzakta olunmadığını, aksine, özgür olduğunu söylediğinin altını çizer. Burada, söyleşi yapan gazeteci, M. Foucault'nun direniş biçimini sadece hayır demekle sınırlamadığını, bunun bir yaratma süreci, yaratmak ve yeniden yaratmak, durumu dönüştürmek, sürece aktif olarak katılmak olduğunu belirler. Bir müdahale aygıtı olarak gösterimin kendisi de dansçı/oyuncu'sunun bakışı ile bu sürecin içinde yer alır (Foucault, 2003, s.113, 244, 283,284). Böylece, gösteri sanatları dünyada olmak ve hareket etmek için yeni yollar öneren bir alan haline gelir.

Çalışmanın etki alanını oluşturan yakın zamandaki beden algısı ile gösteri sanatlarında bedensel anlamlandırmanın karşılaştırılması, beden dramaturgisi ve bakış bağlantısını daha iyi örneklendirebilir. Genel olarak bakıldığında bu iki alanda da bizzat bedenlerin

varlığıyla ve bedenler üzerinden gerçekleştirilen öneriler, algılar vardır. Beden dramaturgisi gösteri sanatlarındaki beden algılarının nasıl biçimlendirildiklerini çözümlerken, başka beden algıları karşısında nasıl konumlandıklarını görmeye çalışır. Bu anlamda öncelikle medya teknolojileri ve meta-üretim ilişkileri içinde, televizyon ve reklam dili'nin beden algısına bakılacaktır. Özellikle televizyonun bir iletişim aracı olarak ürettiği desenformasyon süreci üzerinden hareket edilmektedir. Desenformasyon yanlış bilgi değil, tersine yanıltıcı (yersiz, ilgisiz, parçalı ya da yüzeysel) bilgi demektir. Bununla kastedilen televizyon yoluyla gerçeklerin öğrenilip öğrenilmediği değil, iyi bilgilerin verilerinin artık ayırt edilemez oluşlarıdır. Benzer bir şekilde Vatan Gazetesinde çıkan küçük bir haberde, RTÜK Başkanı Fatih Karaca'nın görüşü şudur. "Karaca, ... Türkiye'de zengin bir içerikten ve kaliteden yoksun, ucuz programların, en gelişmiş stüdyo ve iletişim teknolojileri kullanılarak izleyiciye ulaştırıldığını" belirtir (Postman, 1994, s.119; Vatan Gazetesi, 2005). Bu durumda "iç"erdeki algı biçimleri, "yüksek kalitedeki" imajlarla hazırlanmış görüntülerden oluşturulacaktır.

Bedenler üzerinden işleyerek ve "imaj"lar imal ederek oluşan bu bakış, neyi ifade etmektedir? Her şeyden önce yaratılan imajlar özgürlükle yakından ilgilidir. Bakanın, seyredenin, alıcının, tüketicinin bakma, seçme, satın alma özgürlüğü gibi (Berger, 2003, s.131). Buna karşılık "imal" etmeye yönelik imajlarla dolu bu dünyanın başarısı gerçeğe yaslanmasından kaynaklanır. Çünkü, doğrudan bedensel bir haz ya da bedenle duyumsanacak bir durum yaratmaktadır. Ne var ki, o hazzı verecek olan "imaj"ı ya da nesneyi sunmaz. Bu yüzden dinmek bilmeyen bir arzu'nun hem üreticisi hem de nesnesi olarak "imge bedenler" yaratır. Örneğin, reklam dili, gerçekleşmemiş değil, ilerde gerçekleşebilecek olan bir dünyayı gösterir. Buna bağlı olarak da özlenmesi ama bir yandan da doyurulması gereken bir tatminsizlik, kıskançlık ve mutsuzluk haline neden olur. İmajlar, sürekli yenilenerek ve hiç durmadan alıcısına ulaşırken, kalıcılığı olmayan anlık yaşamışlıkları yaratırlar (Berger, 2003, s.130,132, 133).

Bu dünyanın sunduğu beden algısı, seyirci-alıcısının yaşadığı dünyadan memnun olmadığı duygusunu pekiştirir. Seyirci-alıcısının kendi kişisel yaşantısında duyacağı eksikliğin vurgulanmasını amaçlar. Sunduğu nesneyi alan seyirciye, daha iyi bir yaşam

kazanacağı önerisini verir. Belirginleştirilen memnuniyetsiz ve huzursuz durum, sunulan nesnenin satın alınması ile ortadan kalkacaktır. Bu yüzden, parasız olmanın değil ama harcama gücüne sahip olmanın altı çizilir. Bu güç yaşama gücü ile bir tutulur. Çünkü, kişinin kim olduğu sahip oldukları üzerinden gösterilmektedir. Başka bir deyişle, sahip olduğun sensin denilmektedir. Böylece, kişinin düşlerine seslenerek, sürekli bir erteleme ile hiç gerçekleşmeyecek vaadler yaratılmış olur (Leppert, 2002, s.147, 66, 32) İnsanın kendini, satın aldığı imajlarla değiştirebileceği, daha mutlu, daha huzurlu, daha sağlıklı, daha seksi, daha güçlü, daha iyi bir iş sahibi, daha iyi bir araba ya da ev sahibi, daha iyi bir eş... daha iyi bir oluş sahibi olabileceği, satın aldığı bu imajlarla bağlantılı olarak söylenir. Tanıtmaktan çok imaj yaratmayı niyet edinen bu bakışta iki tür tehlike vardır. Birincisi, bedensel ihtiyaç olsun olmasın, kişinin beden<sup>3</sup> algısına seslenerek özne algısını değiştirebilmesidir. Ki bunu imajlar doğrultusunda ve bir değişim önerisi üzerinden yaptığı için de özgürlükler alanı olduğunu söyler. İkincisi ise, dünyayı algılayışları ile dünyanın bulunduğu hal arasındaki uyumsuzluk değil ama dünyanın geri kalanını silen bir kültür oluşturmasıdır. Bu da bir desenformasyon üreticisi olmasında yatar (Berger, 2003, s.142, 143, 149, 151, 152).

Buraya kadar söylenenler toparlanacak olursa, bugünün genel beden algısı kalıcı olmayan, yanıltıcı ve yersiz, “imal” edilmiş, tüketme ve pasiflik üzerine kurulu, yokluk ve eksiklik duygularını yoğunlaştırıcı ve gerçekleşmeyecek bir vaadi “gerçek” kılan bir biçimde düzenlenmektedir. Bu dünya birey imajlarını da ön plana çıkararak özne’ye söz ve konuşma konumu veriyor gibi gözükse de bireylerin kaybolmasına yol açar (Kozanoğlu, 1995). Bu durum beden dramaturgisinde dansçı/oyuncu ve seyirci ilişkisi açısından büyük önem taşımaktadır.

Beden dramaturgisi’nin gösteri sanatları alanını değerlendirirken; özellikle dansçı/oyuncu ve seyirci ilişkisinde gerçekleşmesi zor bir vaad olduğunu düşünmek olasıdır. Gerçekten de gerek dansçı/oyuncu’nun gerek seyircinin gerekse gösterimin konumları gerçekleşmesi zor birliktelikler, ilişkiler taşırlar. Çünkü, burada önemsenmesi gereken fiziksel ve zihinsel bir duruş vardır ve bu duruş sıçramalarla hem kişinin kendi içinde hem de başka kişilere aktarılacaktır. Burada üç önemli kelime

görünüyor. Özveri, istek ve farkındalık. Ancak, eğer her insanda bir görme biçimi ve bu görme biçimini dönüştürecek kırılma anları varsa, oluşturulamayacak bir durum değildir bu. Ayrıca, bu ilişkinin kolay bir yanı da vardır ve gösterimi kelimenin gerçek anlamıyla bir deneyim alanı yapan da budur. Dansçı/oyuncu gerçekleşmeyecek bir vaade bulunmaz aslında, seyirci bir vaad istiyorsa bunu kendi yaratır. Dansçı/oyuncu'nun yaptığı kendi düşüncesini farklı anlamlara sıçrayacak “genleşmiş” bir yolla sunmaktır.

Devinim ilk başta sadece fiziksel olarak gerçekleştirebilecek bedensel bir durum gibi görülebilir. Oysa, E. Barba'ya göre ... “bir düşünce aynı zamanda devinimdir, bir eylemdir- yani başka bir yere varmak için bir yerden başlayan, aniden yön değiştiren yolları izleyen, dönüşen bir şeydir. ... Düşüncenin fiziksel bir yanı, hareket biçimi, yön değiştirmesi, sıçraması –hatta “davranışı” vardır.” (Barba, 2002, s.223-225). Bu yüzden dansçı/oyuncu'nun yaptığı zihinsel ve fiziksel bir devinimin karmaşıklığından oluşmuş olan bedenli bir yazı, iddiasını bedenselleştirdiği gösterimdir. Dansçı/oyuncu bu süreci seyircisine açar. Kendi Ben'ini, bedenini, seçimlerini, kısaca hem bir birey hem de sanatçı olarak duyarlılıklarını açar. Bu anlamda dansçı/oyuncu'nun vaadi değil ama beklentisi, seyircisinin bu sürece katılması olabilir. Hatırlanacağı gibi, onun kesinkes söylemek istediği anlamın anlaşılması gibi bir kaygısı da yoktur.

Gösteri sanatlarında anlık bir yaşanmışlık değil, gösterim anındaki karşılaşma ile oluşan bir alımlama süreci vardır. Bu süreçte tüketime yönelmiş ve pasif bir alımlayıcı değil, etken ve üretimde de payı olan bir seyirci vardır. Bedenlerarası kurulmuş olan bu iletişim, içinde yaşayan bir düşünce barındıran bedenli bir yazıdır. Burada eksiklik ya da yoksunluktan değil, yapıcı anlamdaki bir dönüşümden söz edilmektedir (Pavis, 2000, s.50). Seyirci burada algılarını ve bunların bağlantılarını saptamakla yetinmekten öte, onları üretir. Carlos Tindemas bunu şu şekilde özetler. “Tiyatro birisine varmaz, biri tiyatroyu kendine vardırır.” (Pavis, 2000, s.51). Bu şekilde seyirci kendine ulaşan göstergelerin/bilgilerin aralarındaki boşlukları doldurur, bağlantıları, öğeleri toplarlar. Kısaca kendinde bulunan bilgilerle karşılaştırarak, bilgilerin tutarlılığını sağlar (Pavis, 2000, s.289) . Beden dramaturgisi gösteri sanatlarında beden kullanımının ve bedenle

anlamlandırmanın böyle bir olanak barındırdığını vurgulamakta; kişinin içindeki farkındalığı, karşılıklı olma süreci doğrultusunda kullanabileceğini düşünmektedir. Sonuçta, gösteri sanatlarına ve dansçı/oyuncu'nun bedenine böyle bir bakışla da bakılabileceğinin altını çizer. Çünkü, dansçı/oyuncu'nun bedeninin yapabileceği şey, bir görme biçimini aktarmak olduğu kadar, dünyayı deneyimlemenin farklı biçimlerini de göstermektir (Barba, 2002, s.236).

### 3.3 Dansçı/Oyuncu'nun Söyleme Biçimleri

Dansçı/oyuncu bedeninin içinde ve bedeni ile birlikte bir şey aktarır. Kültür, hafıza, bellek, düşünce, duyarlılık ya da görme biçimini. Onun bakışı kılavuzluğunda bedenselleştirmiş olduğu, her seyirci ile dallanmalar yaratan, sıçramalarla devinim kazanan zihninin boş alanlarıdır. Ancak, gösteri sanatlarına kendine özgülüğünü veren bu aktarım burada bitmez. Çünkü, dansçı/oyuncu dünyayı deneyimlemenin farklı biçimlerini anlatırken, yalnızca bir imgeler bütünü yaratmakla kalmaz. Aynı zamanda bedeninin kendisine nasıl aracılık ettiğini, bedenselleşen düşüncesinin bedeniyle karşılaştığı an nasıl zenginleştiğini, bedeninin deviniminin niteliğini de aktarır (Barba, 2002). Dansçı/oyuncu düşüncesini bedenselleştiriyorsa eğer, düşüncesini nasıl söylediğini biçimlendiriyor demektir. Bu bölüm dansçı/oyuncu'nun söyleme biçimleri üzerine kurulmuştur.

Zihinsel devinim bedensel bir yazı olarak ele alınarak, pek çok kez bedensellikle kesiştirildi. Bu eşanlı oluş sayesinde anlam çoğulluğuna ve aktarımına zemin hazırlanmaktaydı. Bununla birlikte, düşünce ve anlatımın tıpatıp aynı şeyi anlattıkları da düşünülmemelidir. Bedensellik çoklu beden ve eşanlı oluş kavramlarından da anlaşıldığı gibi, çeşitli oluşların birlikte bulunuşlarıyla ilgili bir durumdur. Birlikte bir süreç oluşturdukları gibi, birbirlerinden bağımsız bir süreçleri de vardır. Çoklu zamanları, çoklu uzamları ya da anlamları yaratan bir özellik de budur. "Düşünce ve anlatımın tıpatıp birbirine ... benzediği düşünülürse, eşanlılık olgusu yadsınır. Bir düşünceyi anlatmanın bir tek yolu olduğu gibi bir sav öne" sürülmüş olur. ... (Ama yine de) birbirlerinden bağımsız değildirler. Çünkü, anlatım, içerik ya da düşünceyi nasıl

kurgulayacağımızı belirtir” (Kocaman, 2003, s.13, 12-26). Anlatım yani söylem biçimi, dansçı/oyuncu'nun bedenselliğine nasıl biçim verdiğini göstermektedir. Gösteri sanatları, dansçı/oyuncunun bedeni ve söylem biçimleri ilişkisine geçmeden, söylem kavramı ve çoklu beden üzerinde durulmasında yarar vardır.

Öncelikle, olumlanan ya da olumsuzlanan beden olsun, özne'nin temsil edilmesinin, bir başka anlamda özne algısı'nın biçimlenişinin, bir söyleme biçimi sorunu olduğu unutulmamalıdır. “Dansçı/oyuncu'nun Bakış'ı” bölümünde yoğunlukla üzerinde durulduğu gibi, görme biçimleri beden algılarını yaratmaktadırlar. Buna ek olarak da, kendi yarattıkları algıları bir söylem çerçevesinde uygulamaya koyarlar. Özellikle ikinci düşünce yaklaşımında olduğu gibi, birincil olarak seçilen bir tek algı, kendi söylemi doğrultusunda hareket ederek diğerini ikincil konumda bırakır. Bu aynı zamanda ikincil olanın temsil alanının, konuşma konumunun ve eylem alanının birincil söylem tarafından kuşatılarak engellendiğini göstermektedir. Böylelikle, *öteki* kendi görüş açısı ve anlatım biçimi olan söylemini yaratamaz. Bu yüzden “özne.. kendisinin zamanda dolaşım içerisinde olan söylemsel çerçeve tarafından ona empoze edilen sınırlar üzerine konuşabileceğinin farkında”dır (Çoban, 2003, s.116) . Ne var ki M. Foucault'nun da altını çizdiği gibi, güç ya da empoze eden sadece olumsuz bir modeli değil, olumlayan tavrı içeren bir söylem de taşıyabilir. M. Foucault'nun yaklaşımı, iktidar ve özne ilişkilerini “basitçe zorla benimsetmekten çok, bir ilişki olarak görmemizi sağlaması bakımından önemlidir” (Çoban, 2003, s.122). Bu noktada, bugünün beden algılarının bireylerin özgür imaj seçimleriyle oluşturulması hatırlanabilir. Başka bir açıdan bir söylem çalışması sadece *ötekine* ait bir durumun değerlendirilmesi değildir. Çünkü, bir söylem biçimini çözümlmek, herhangi bir ayrımcılığın, yabancı düşmanlığının, sömürgeciliğin vb. basitçe bir “inançlar” sisteminin dayatılması sorunu olup olmadığını sorgulama olanağı sağlar (Çoban, 2003, s.128) . Bu şekilde benzer söylemlerin aynı “tahakkümle” oluşmasını engelleyebilir.

Söylem kelimesinin birbiriyle ilişkili gözükse ancak farklı bağlamlarda farklı anlamlara sahip tanımları bulunmaktadır. Şöyle sıralanabilir; etkili söz söyleme sanatı; anlatım biçimi, felsefe, görüş açısı, öğretisi; ideoloji; sözlü, yazılı anlatım türü; anlatım biçimi,

biçem; dil, bakış açısı; sav, görüş (Kocaman, 2003, s.5). Çalışmanın ele aldığı biçimiyle söylem(e) biçimleri, dansçı/oyuncu'nun bedenselliği ile çoklu oluş arasında yer alır. Bu anlamda, dansçı/oyuncu'nun -görme biçimi ile oluşturduğu- söylemini nasıl biçimlendirdiği ile ilgilenmektedir. Buna göre, görüş açısı ve anlatım biçimi kavramlarının birleştirilmesi olarak açıklanabilir. Bunun yanısıra çoklu beden kavramıyla ilişkili olarak söylem(e) biçimleri, beden algısını ve buna bağlı olarak özne algısını oluşturur. Beden dramaturgisi bu yüzden, özne'nin nasıl bir ilişki düzleminde ve nerede konumlandırıldığını değerlendirmesine katar.

Söylemin anlaşılması için bazı temel kavramlar bulunmaktadır. Bunlar söylemin “yapısı, bağlam, bağıntı, iletişim yetisi ve dil kullanımı” olarak sıralanabilirler. “Söylem (çalışması) dil kullanımının kültürel ve toplumsal bağlamda ele alınmasıdır.” Bu yüzden, sözün kime, nerede, nasıl, neden söylediğinin; hangi bağlamda, nasıl bir amaçla, hangi beklentilerle söylendiğinin bilinmesi gerekmektedir. Ayrıca, sözü dinleyenin dünya görüşü, beklenti, durum, varsayımları da bu yapının içindedir (Kocaman, 2003, s.1-11). Çünkü, söylem Goffman'a göre konuşur/yazar ve dinleyici/okur arasında oluşur. Burada “ayrı ayrı metinlerden oluşan bir bütünden çok konuşucu ve dinleyicinin birbirini etkileyen çeşitli metin üretim/algılama çerçevelerinde oluşan bir eylem biçiminden” söz edilmektedir. Bu yüzden, sözce hem kişiler arası hem de metinlerarası bir nitelik taşır (Kocaman, 2003, s.22). Söylem kendiliğinden gösteri sanatları, dansçı/oyuncu ve seyirci arasında kurulmuş olan iletişim biçiminin aşamalarını barındırmaktadır.

Gösteri sanatlarının kendine özgü anlatım biçimi onun iletişim biçimidir. Bir başka anlamda söyleme biçimi. Postmodernizm ile birlikte, gerek akademik gerekse sanat çevrelerinde “daha önce birbirinden ayrılmış biçemlerin ve disiplinlerin ayrımlarının” yıkıldığı ve buna bağlı olarak özellikle son yirmi beş yıl içinde, sanat disiplinlerinin yan yana ve iç içe hareket ettiği görülmektedir. Bu durum ilk olarak “mimaride ... Charles Jencks'in ... “çifte kodlaması” adını verdiği ve ona göre “postmodernizmin esas tanımı” olan” biraradılığı işaret eder (Fuchs, 2003, s.15). Buna ek olarak, yine aynı dönemde tiyatro teriminin oyun metninden uzaklaşarak, sahnelemeye ağırlık veren yapısı yeni



gösterim yaklaşımlarının biçimlenmesine zemin hazırlar. Ayrıca, bu süreçte, “yönetmen tiyatrosu”nun da ötesinde, tasarımcı/yönetmenler, koreograf/yönetmenler devreye girmiş, yeni ve eski biçimlerin yakınlaştığı yeni söyleme biçimleri meydana gelmiştir. Yapılan bu çalışmaları tanımlamak üzere, avant-garde/öncü, deneysel, alternatif, yapısökümcü, postmodern ya da yeni gibi kavramlar kullanılmaktadır. Bu anlamda da dans tiyatrosu, hareket tiyatrosu, modern dans, performans, video performans, performans videosu gibi biçimler gösteri sanatları alanındaki çalışmalar olarak yer almaktadır. Çalışmadaki çoklu oluş yaklaşımının, hem postmodernizmin “çifte kodlaması” ya da “çift anlılığı”na benzer etkilerle biçimlendiği hem de gösteri sanatlarındaki farklı oluşların birlikteliğini vurguladığı farkedilecektir.

Buna karşın çalışmanın gösteri sanatları tanımını bir başka açıdan da ele aldığı belirtilmelidir. Çünkü, bugün yan yana görülen disiplinlerin kaynak olarak her zaman bir arada olduğu söylenebilir. Bu durum, tiyatro'nun “söz öncesi” bir başka şekilde “Aristoteles öncesi” dönemiyle ilişkilidir (Barba, 2002). Tiyatro'nun kökenine bakıldığında, müziğin, dansın, şiirin, rüyanın, görülerin bir aradalığına bakılmaktadır. Hatta, tiyatro böyle bütünlüklü bir nitelikle, insanların zihin ve bedenlerini yeniden yapılandırmak için kullanılan bir iyileştirme aracı olarak algılanmaktadır. Bugün bu düşüncenin oluşturduğu örnekler sanat terapisi, dans terapisi ya da forum tiyatro yöntemleri olarak görülebilir. Tiyatro, bir ritüel, insanların ve ruhların bir arada bulunduğu, bir kutlama ya da bir ayin olarak oluşmuştur. Bu anlamda, beden kullanımı ya da bedenle ifade bu kökenin bütününde yer almaktadır. Tiyatro fiziksel bir ritüeldir ve bu ritüelde bilgi; dans ve şarkıdır. Bir adım daha ilerlenirse, bilgi deneyimdir. Fiziksel ritüel, yani tiyatro ise, deneyimin ve dolayısıyla iletişimin biçimini vermektedir (Steinman, 1995). Bu bakıştan hareket eden çalışma, disiplinlerin dolayısıyla gösteri sanatlarının taşıdığı çoklu durumu, tiyatro'nun kökeninde yatan çoklu oluşla ilişkilendirmektedir. Bu şekilde, gösteri sanatlarında bedensel anlamlandırma ya da bedenli yazı böyle bir iletişim biçiminin taşıyıcısı olur.

Dansçı/oyuncu'nun gösterim alanında taşıdığı ve bir önceki bölümde de vurgulanan çoklu oluş'u bu kaynaktan bağımsız değildir. Burada, ritüelden gelen ikinci önemli

noktayı belirtmek gereklidir. Bir avcı, avını yakalamak için avının kılığına büründüğünde; ya da bu durumun anlatılması sırasında bir avın kılığına girilmesinde; o hayvanın gücünü ve ruhunu almaya, taşımaya doğru giden bir süreç bulunmaktadır. Avcının ava dönüşmesi eyleminde, bir yaratma eylemi vardır. Tiyatro'nun müzik, dans, şiir, rüya ve görülerden oluşması hatırlandığında ise, bir yaratma ve iletişim biçimi olarak gösterimin kendisi, yani sahneleme, dansçı/oyuncu'nun biri ya da bir şeye dönüştüğü bir araç olarak biçimlenir (Steinman, 1995). Bu ise, dansçı/oyuncu'nun ve koreograf/yönetmenin söyleme biçimi demektir. Tiyatro'nun kökeninden gösteri sanatlarına uzanan bu süreçte, dansçı/oyuncu ritüelden gelen o anlatıcı kimliğini bedenine aktarmaktadır. Bedenli bir yazma pratiği oluşturan bir unsur da budur.

Bedenli yazma Helene Cixous için “ayrıcalıklı ve alternatif bir uzamdır.” Çünkü, “yazıya siyasal bir strateji olarak yoğunlaşır” (Sarup, 2004, s.161-163). Özellikle “dişil yazı” üzerinden hareket ederek, “bedeni yazmanın ... bedeni yeniden kaydetme olduğunu düşünür. (Bu yüzden) “kültürün öykülerinin yanlış olduğunu düşünmez, bunları yeniden yazar, başka öyküler yazar” (Game, 1991, s.120, 121) . Bedenli bir pratik olarak bedenli yazma, söylemlerin bedeni yazdığını buna karşın, bedenin de yazdığını gösterir. Bu ise aynı zamanda kişinin de kendini yazabileceği olanağını taşımasıdır. “Bizler yazılırız, bedenlerimiz söylemsel olarak üretilir; ama aynı zamanda yazarız; yalnızca bilgi pratiklerinde değil, bütün pratiklerde... ve bu yazıda ... yeniden yazma – kendimizi yeniden yazma- imkanı vardır. ... Bir yazma pratiği, insanların “burada ve şimdi”sini dönüştürme potansiyeline sahiptir.” (Game, 1991, s.258, 259).

Beden dramaturgisi gösteri sanatlarına bedensel bir pratik olarak bakılabileceğini vurgular. “Dramaturgi Kavramı” bölümü’nde, dramaturgi’nin *metinden sahne metnine* geçişi sağlayan bir çalışma yöntemi olduğu kadar, sahnelemenin nasıl biçimlendiğini çözümleyen bir yöntem olduğu da belirtilmişti. Çünkü, sahneleme bugün dansçı/oyuncu'nun bedeni üzerinden ama koreograf/yönetmen, tasarımcı, izleyici ve metnin arasına atılan ilmeklerle inşa edilen bir anlatıdır. Buna bağlı olarak, dansçı/oyuncu'nun söyleme biçimi sahnesel araçlar ve uygulayıcıların karşılaşması sonucu oluşan devinimdir. Bu noktada, dramaturgi uygulamacılar açısından, devinimi

oluşturan ilmeklerin sağlam atılıp atılmadığını görmek için gereklidir. Böylece, farklı söyleme biçimleri farklı dramaturgileri meydana getirir. Bir gösterimin farklılığı hem kullanılan araçların nasıl yan yana geldiği hem de hangi araçların nasıl bir yoğunluk derecesinde kullanıldığına bağlıdır.

Gösterim, sahneleme tanımını içinde barındırmasına bağlı olarak, dramaturgi'nin doğrudan hareket ettiği alandır. Aynı zamanda dansçı/oyuncu'nun söyleme biçimi olan gösterim, birey olan yaratıcısının düzenlediği bir olasılıklar alanına işaret etmektedir. Çünkü, "her sahneleme dünyaya ilişkin yeni bir yorum"dur (Pavis, 2000). Bu yorumun ürettiği anlamlar da, bedenin taşıdığı anlamlar ağına benzer bir şekilde oluşurlar. Zaman içinde, insandan insana değişip, dönüşerek. Beden-benlik-özne ilişkisine yeniden bakılırsa, çalışma boyunca sıkça yinelendiği üzere, beden algısı özne algısı ile doğrudan ilgilidir. Beden üzerinden ve bedensel anlamlandırma ile oluşan dansçı/oyuncu'nun söyleme biçimi de farklı beden algılarını, kurduğu olasılıklar alanında dile getirir.

"Beden Kavramı" bölümünden de hatırlanacağı gibi, beden yoğun bir şekilde ya bilgi nesnesi olarak dilin konusu ya da arzu nesnesi olarak tüketimin konusu edilmiştir/edilmektedir. Buna karşılık, sahnelemenin yarattığı biçimle bedeni doğrudan hem özne, hem nesne hem de konu olarak algılama olanağı bulunduğu görülmektedir. Çünkü, gösteri sanatlarında disiplinlerin bir araya gelerek oluşturdukları yapı, gösterim alanındaki kendine özgü oluş biçimini, söyleme biçimini yaratır. Bu biçim ise, gösterim sanatlarının drama düşüncesindeki yerine bağlı olarak, bir iletişimin biçimi ile ilgilidir. Bu yüzden, bölümün başlangıcında da vurgulandığı gibi, bugün gösteri sanatlarında ortaya çıkan çalışmalar, *anlatım olanağının* zenginleşmesini ve dolayısıyla *iletişim biçiminin* çoğalmasını sağlarlar. Bu anlatım olanağını çözümlenmeyi hedefleyen beden dramaturgisi, bedeni çoklu bir bakışla ele alırken, onu bir taşıyıcı olarak görmektedir. Dansçı/oyuncu'nun bir anlatıcı olarak bedeni üzerinden taşıdığı ise hikaye, bilgi ya da deneyimdir. Bir söyleme biçimi olarak sahneleme bedenleştirilmiş düşüncenin ifade edildiği alandır. Bu şekilde, dansçı/oyuncu ve/veya koreograf/yönetmen kendi

bedenleri ve izleyicilerin bedenleri arasında kinestetik bir taşınma gerçekleştirirler. Bu taşınma gösterim anı ile ilgilidir.

Gösteri sanatları “*metinlerarasılık*” deyiminden ve yönteminden öyküen *medyalararasılık*” kavramı ile gösterimi oluşturur. Bu medyalar ya da araçlar söyleme biçimlerinin öğeleridirler. Ancak, medyalararasılık farklı medyatik kavramların birleşmesi ya da medyalar arasına yapıtlar koymak demek değil; “yeni bir bağlam içersine farklı medyaların estetik kavramlarının bir bütünleşmesi”dir. Bu şekilde bir araç hem kendi olanaklarını hem diğer medyalarla kurduğu ilişkinin olanaklarını taşımaktadır (Pavis, 2000, s.70). Beden dramaturgisi her ne kadar beden üzerinden hareket etse de bedenin uzam, zaman ve eylem ilişkilerini görmezden gelmemektedir. Çünkü, gösteri sanatlarının “verici”si doğası gereği çoğul niteliktedir. Yazar, yönetmen, koreograf, dansçı/oyuncu, dramaturg, tasarımcı, müzisyen gibi. Bu durum gösteri sanatlarının söyleme biçimlerinin bu çoğulluk tarafından oluştuğunu belirtir. Aynı zamanda da zihnin başka bağlamlar arasında sıçrayarak kendiliğinden bir anlam çoğulluğu ve devinim kazanmasına yol açar (Yılmaz, 2000; Barba, 2002, s.236). Bu yüzden aktarım ya da taşınma sadece seyirci ve dansçı/oyuncu’nun bedenlerarasılığında değil, uygulayıcılarda da bulunmaktadır. Beden dramaturgisi uygulayıcıların uzam, zaman ve eyleme taşıdıkları süreçlerini, dansçı/oyuncu’nun bedenselliği yoluyla değerlendirmektedir.

Dansçı/oyuncu’nun bedeni ve eylemi bir uzamın ve zamanın karışımıdır.<sup>14</sup> Çünkü, gösterim sırasında temel olarak iki zaman vardır. Birincisi, gösterimin zamanıdır. Bu zaman “kurmaca” bir yapıdan oluştuğu için, bir anlamda teatral zamanı gösterir. İkincisi ise gerçek zamandır. Bu iki zaman birleşerek, bir mekan ve oluş bilgisi sunar. Gerçek mekan ve teatral mekan, ve bu “mekan zaman”ların içinde üst üste gelerek şekillenen oluş. Dansçı/oyuncu’nun bir anlatıcı olarak belleği aktarması noktasında, belleğin zaman ve mekanlar boyunca değiştiği burada hatırlanabilir. Uzam oyuncunun

<sup>14</sup> “Bu uzam-zaman hem somuttur (teatral uzam ve temsilin zamanı) hem de soyuttur (işlevsel alan, düşsel zamanlılık). Uzam-zaman-eylem dolayısıyla somut bir dünya ve “başka bir sahne” üzerinde olası düşsel bir dünya gibi hic et nunc (burada ve şimdi) olarak algılanır.” (Barba, 2002)

bedenselliği boyunca yayılır, daralır, genişler. Bu bedensellik kapladığı saha, yön, ritm, tempo, algı gibi etmenlerle ilişki içindedir. Bu ilişkideki güçlü anlar, oyuncunun uzama nasıl yerleştiğini görünür kıldığı gibi, uzamın onların içine nasıl yerleştiğini de görünür kılar. Benzer bir durum zamanla kurulan ilişki için de geçerlidir. Bu halde, hem uzamın ve zamanın bedenselliğinden hem de dansçı/oyuncu'nun uzamı ve zamanı nasıl bedenselleştirdiğinden söz edilebilir. Böyle bir uzam-zaman algısı çağdaş sahnelemedeki uzam tasarımı ile ilişkilidir. Çünkü, yönetmen/tasarımcının tek odaklı bakışa karşıt biçimde algının seçiciliğine seslenen eşanlı yapısı hem fiziksel hem zihinsel uzamlara görsel olarak da etkide bulunur. Seyircinin bakışını bir noktaya sabitlemez ve çeşitli noktalarda gerçekleşen farklı anlatıları izlemesine olanak sağlar.

Eylem, gösterimin devinim çizgisini ortaya çıkarır. Gösterim doğrusal bir zaman içinde hareket etmez, hikaye, karakterler, gösteri araçlarının birinden diğerine geçişlerinden oluşur. Bu yüzden, eylem içinde olan sadece dansçı/oyuncu değil, sahnelemeyi oluşturan bütün göstergelerdir. Bu yüzden durağan bir gösterge yapısından değil, göstergelerin enerji ile doldurulduğu bir yapı söz konusudur. Bununla beraber eylemin taşıyıcısı başlangıçta dansçı/oyuncu olarak görülür. Bu yüzden onun anlatımı devinimin belirleyicisidir ve bu anlatım onun eylemini ve fiziksel varlığını nasıl kullandığına bağlıdır. Stanislavski bunu “doğru ritimde durmak” olarak özetler. Çünkü, “durup bir fareyi izlemek belli bir ritm, sana doğru gelen bir kaplanı izlemek bambaşka bir ritm”dir (Barba, 2002, s.189, 210) . Bir dansçı/oyuncu *rolünü* aynı bir ressam gibi, “oturtmalı, ayakta durdurmalı ya da yatırmalı”dır. Ancak onun işi bir ressam kadar kolay değildir, o hem malzemedir hem de ressamdır çünkü. Bu yüzden dansçı/oyuncu'nun düşüncesini fiziksel davranışıyla desteklemesi gereklidir. “(Bulması) gereken durağan bir poz değil, bir kişinin çok çeşitli durumlardaki organik eylemleri”dir (Barba, 2002, s.43).

Bir dansçı/oyuncu nasıl bir eylem çizgisinde, hangi yönde, hangi ritm ve ağırlıkta, hangi ekseninde hareket edeceğini öğrenip bunları uygulayabilir. Ne var ki bütün bunları bilinçli hareket cümleleri olarak birleştirip, yazmazsa yaptıkları mekanik hareketlere dönüşürler (Yılmaz, 2000, s.129) . Hatırlanacağı gibi, dansçı/oyuncu çalışması boyunca

bir çıkış noktasından başlayarak, içinde algılarını, seçimlerini, deneyimlerini taşıdığı bir süreçten geçer; ve sonunda biçimlendirmiş olduğu şey bu süreçten geriye kalanlarla oluşmuştur. Dansçı/oyuncu'nun bedenine ve hareketlerine organiklik veren, onu yaşayan bir bedene dönüştüren de budur. Başka bir ifade ile bir dansçı/oyuncu ya da koreograf/yönetmen herhangi bir etkiden yola çıkabilir. Ancak, sadece bu etkiye öykünerek bir şey anlattığında şekilci olma tehlikesi ile karşılaşır. Oysa etkinin özünü, yani etkinin nasıl ortaya çıkmış olduğuna odaklandığında o etkiyi yaratan süreci görecektir. Bundan sonra kendi çalışmasını ayakta tutacak bir süreç başlatabilir. Kendine özgü söyleme biçimini yaratabilir.

Bir uygulamacı bakışı ile söyleme biçimi arasında ilişki kurduğu an, bir sistem yaratmaktadır. Gösteri sanatlarının bugün geldiği noktada, bir başka şekilde drama düşüncesi olarak dramaturgi'nin geldiği noktada, sürekli dönüp dönüp bakılan dansçı/oyuncular ve koreograf/yönetmenler bu sistemi kurabilmiş olanlardır. Onların düşüncelerinin ve dolayısıyla bedenselliklerinin etkileyiciliği, geçişkenliği, aktarıcılığı ve kalıcılığı bu sistemden kaynaklanmaktadır.<sup>15</sup> Beden dramaturgisi'ne göre, sistem bakış sayesinde oluşur. Bakış'a biçim verense bedenselliktir. Ve bu bedenleştirme ne çoklu beden kavramından ne de dansçı/oyuncu'nun çoklu oluşundan ayrı tutulamaz. Böylece, beden üzerinden ve bedenle birlikte aktarılan, geçmiş gelecek ve şimdinin aynı anda bulunduğu bir olasılıklar alanı yaratılmış olur. Bu alanda deneyim, hafıza ve bellek vardır. Şimdi, bu söylenen süreç tersine de çevrilebilir. Söyleme biçimi ile görünür kılınan bir sistem vardır. Bu sistem ise bedene nasıl bakıldığını ortaya çıkarır. Beden dramaturgisi bu karşılıklı olarak birbirini içeren süreçleri görmeye çalışarak çözümlene mantığını oluşturmaktadır.

<sup>15</sup> (Alpaylı, 2003) Stanislavski, Meyerhold, Grotowski ve Barba'nın oyunculuk ve sanat anlayışlarını içeren bu tez çalışması, bir "sistem" kurmak ile bir "bakış" a sahip olma arasında köprü kurulması açısından değerlendirilmiştir.

## 4. ÖRNEK İNCELEMELERİ

### 4.1 Örnek Gösterimlerin Beden Dramaturgisi Açısından Okunması

Bu bölüme kadar teorik olarak açıklanan bütün düşünceler, bedene yönelik algıların bir beden tarihi, kinestetik bir tarih yarattığını vurgulamaktadır. Çalışma buna bağlı olarak bedensel pratiklerin kendi bellek oluşturma kapasitelerinin üzerinde durulması gerekliliğini ortaya koymayı hedeflemektedir. Çünkü, bedensel pratikler üzerinden bakıldığında, beden yazıldığı gibi yazdığı, başka deyişle bedenli bir yazının olanaklı olduğu görülebilecektir. Bu anlamda gösteri sanatlarını bir bedensel pratik olarak ele alan çalışma, beden algısı ve çoklu beden kavramları boyunca ilerleyerek, gösteri sanatlarında bedenli yazma kavramını değerlendirmektedir. Buna bağlı olarak bu pratikleri okumak üzere beden dramaturgisi'nin gerekliliğini savunur. Çünkü, beden dramaturgisi'nin çözümleme mantığı beden, özne ve temsil arasında hangi ilişkilerin nasıl biçimlendirildiğini içerir.

Bir gösterimin sahip olduğu beden algısının değerlendirilmesi, dansçı/oyuncusu'nun beden algısını da ortaya çıkartmaktadır. Ancak, bu aynı zamanda dansçı/oyuncu'nun hem bir sanatçı hem de bir birey olarak kendini dünya üzerine nasıl yerleştirdiğini de gösterir. Ayrıca, içinde bulunduğu dünyaya karşı bir öneri oluşturmakta, bir "kimliklenme mantığı" üretmektedir. Bunun değerlendirme sırasında görünür kılınması, yönetmen/koreografin görme biçimini de ortaya çıkarır. Onun gösteri sanatlarında kullandığı dil, bedeni nasıl biçimlendirdiğini gösterir. Buradan hareket ederek çağdaş gösteri sanatlarında beden dramaturgisi'nin yerini değerlendiren bu çalışma, Türkiye'de üretilen çalışmaları örnek incelemeleri olarak seçmiştir. Bunun en önemli nedeni çağdaş çalışmaların analizinin ve eleştirisinin fazla yapılmaması olmakla birlikte, Türkiye'de gösteri sanatlarında henüz gelişmemiş bir araştırma alanı olmasıdır. Çalışmanın en büyük dileği yeni çalışmaların arasına katılabilmektir.

Çalışmada, gösterimlerin beden dramaturgisi açısından değerlendirilmesi sırasında, özellikle Patrice Pavis'in gösterimlerin çözümlenmesi ile ilgili yaklaşımı ve soruları

kullanılmıştır. Ayrıca, genel olarak tiyatro göstergebilimi tanımlarından, Eugenio Barba'nın oyuncu antropolojisi yaklaşımından, R. Laban'ın hareket analizi yönteminden ve dramaturgik belirleme sorularından derlenen düşünceler ile değerlendirme oluşturulmuştur. Bu değerlendirme, eylem akışı, uzam akışı, zaman akışı, diğer öğeler ile ilişki, bedensellik ve sonuç bölümlerinden oluşmaktadır. Bütün bölümler gösterimdeki bir noktaya odaklanmış olsalar bile, çoklu beden, karşılıklı olma, çoklu oluş, beden algısı, bedenleştirme, kimlik gibi çalışmanın temel kavramlarını buldukları başlık altında değerlendirmeyi göz önünde tutmaktadırlar.

Temel olarak her gösterimde beden kim olduğu, ne yaptığı ve nerede yer aldığı sorularak, uzam-zaman-eylem ilişkisi ortaya çıkarılmaktadır. Çünkü, beden dramaturgisi, yönetmen/koreograf, tasarımcı, dramaturg ya da yazarın uzam, zaman ve eyleme taşıdıkları süreçlerini, dansçı/oyuncu'nun bedenselliği yoluyla değerlendirmektedir. Bunun yanında, her gösterimin nasıl bir beden algısı taşıdığı ve beden tarihini nasıl oluşturduğu belirtilerek; dansçı/oyuncuların bedenleri, nasıl bir bakışla nasıl bir söyleme biçimi kurdukları açısından değerlendirilmektedir. Ayrıca, nasıl bir dramaturgi yapılandıkları, hangi düşünceyi nasıl bedenselleştirdikleri, karşılıklı olma, çoklu beden ve oluş kavramları için ne söyledikleri ifade edilmektedir. Dansçı/oyuncuların ya da koreograf/yönetmenlerin kendi süreçlerinde, diğer uygulamacılar ile ilişkilerinde, seyirci ile gösterim arasında, düşünce ile bedenselleştirme arasında bütün bu kavramların nasıl şekillendiği ortaya çıkarılmaktadır. Bütün bunların yanında dansçı/oyuncu'nun fiziksel olarak ürettiği enerji, güç, ritm, yön, ağırlık, kısaca, bedeninin farkındalığı da değerlendirmede yer almaktadır.

Eylem akışı gösterimin kurgusunu ortaya çıkarır. Bu yüzden değerlendirmede öncelikle kurgusal olarak bütün gösterimin anlatımı gerçekleştirilmektedir. Eylem akışı başka bir deyişle, olay örgüsünü gösterdiğinden, gösterimin giriş, gelişme ve sonucu burada yer alır. Buna ek olarak, kurgu ve içerik ilişkisinin açıklanması ile kurgunun hangi kavramlar üzerinde hareket ettiği ve gösterimin nasıl bir anlatı oluşturduğu görünürlük



kazanır. Ayrıca, gösterimin temel olarak üzerinde durduğu eylem ya da hareket fikri bu bölümde değerlendirilmektedir.

Uzam, gösterimin dinamiğinin yerleştiği yerdir. Bu yüzden, uzam akışı kurgunun uzama nasıl yerleştirildiğini göstermektedir. Uzam akışı gösterimin sergilendiği yerin tasarım olarak düzenlenişinin değerlendirilmesi ile başlar. Gösterim nasıl bir mekandadır, genel olarak ışık, dekor yaklaşımı nasıldır, giriş çıkışlar nasıl sağlanmaktadır? Bu sorular yanıtlanmaktadır. Ayrıca, uzamın bölümlere nasıl ayrıldığı, bu bölümlerde dansçı/oyuncuların nasıl bir geçişlilik içinde oldukları yer alır. Uzam ve eylem ilişkisi, dansçı/oyuncuların uzamsal ilişkileri ve uzamı nasıl deneyimledikleri de bu bölümde ele alınmaktadır. Uzam akışı uzamın koreograf/yönetmen ve tasarımcı tarafından nasıl deneyimlendiğini, ve ayrıca seyirci için nasıl bir uzam deneyimi oluşturduğunu da içerir.

Zaman, gösterimin sürekliliğini ya da canlılığını destekler. Zaman akışı uzam içerisindeki dinamiğin (eylemin) nasıl gerçekleştiğini gösterir. Bu yüzden zamanın düzenlenme biçimini değerlendirerek başlar. Zaman ve eylem ilişkisine bakarak hız, ritm, tempo, duraklama, vurgu gibi kavramların nasıl oluştuğunu değerlendirir. Zaman akışı her gösterimde iki temel zaman bilgisini taşır. Gösterimin zamanını ve bu kurgusal zamanın nasıl bir zaman deneyimi oluşturduğunu. Bu yüzden dansçı/oyuncuların zamanı nasıl deneyimledikleri ve seyircinin algısına nasıl bir zaman bilgisi sunulduğu da değerlendirmeye alınır.

Diğer öğeler ile ilişki bölümü gösterim içinde kullanılan öğelerin yan yana getirilme biçimlerine bakmaktadır. Müzik, sahne tasarımı, ışık tasarımı, kostüm tasarımı ve aksesuar kullanımının gösterimdeki yerini, ve ayrıca bu öğelerin beden ile kurdukları ilişkiyi, bunun etkilerini değerlendirir.

Bedensellik temelde bir gösterimin hangi düşüncüyü nasıl bedenselleştirdiğine odaklanmaktadır. Bu değerlendirme sırasında önce gösterimin hareket tarzı, genel olarak nasıl bir koreografi kurduğu ortaya çıkarılır. Bedenlerin uzam-zaman'da nasıl bir

ağırlık ve akış içinde bulduklarına, beden duruşlarına, bedenin nasıl konumlandırıldığına bakmaktadır. Bu değerlendirme bedenlerin diğer bedenlere, zemine ve seyirciye göre uzam-zaman'a yerleştirilmelerini içermektedir. Bunların dışında dansçı/oyuncu'nun bedeninde nasıl bir uzam ve nasıl bir zaman bilgisinin yer aldığı, ayrıca uzamın ve zamanın nasıl bir bedensellik taşıdığı da burada değerlendirilir. Ortaya çıkan bütün bu yanıtlardan sonra ise, gösterimin neyi bedenselleştirdiği, başka bir ifade ile, bedenselleştirilmiş olan düşünce açığa çıkarılır. Bedensellik bölümü dansçı/oyuncuların bedenlerinden çıkarak rol kişileri ile kesiştikleri durumları da ele almaktadır. Bir anlamda duygusal akış'ı içeren değerlendirmenin bu kısmı, gösterimdeki rol kişilerinin gösterim boyunca yaşadıkları değişimleri içerir. Bu, eylem, uzam, zaman ve bedensellikle oluşan yapının gelişiminden ortaya çıkan özdür. Çünkü, gösterime ait hareketin ritmi ve biçimi, eylemin uzamda ve zamanda nasıl gerçekleştirildiği, bunu gerçekleştiren kişinin durumunu göstermektedir. Burada dansçı/oyuncu, rol kişisi ve kimlik kavramlarının açığa çıkar. Bu üçünün nasıl yan yana geldiği görülür.

Sonuç bölümü elde ettiği veriler doğrultusunda, özellikle hangi düşüncenin nasıl bedenselleştirilmiş olduğuna dikkat ederek, gösterimin oluşturduğu beden tarihini ve beden algısını ortaya çıkartmaktadır. Genel olarak bütün bölümlerin ana cümlesini toparlayan, çalışmanın karşılıklı oluş, beden ve özne algısı, çoklu beden kavramlarıyla gösterim arasındaki temel ilişkiyi ortaya çıkaran bölümdür.

Çalışma gösteri sanatları tanımını tiyatro'nun şiirden, rüyadan, görüden, hikayeden, danstan gelen çok katmanlı kaynağı ile örtüştürerek, farklı ve çeşitli disiplinlerin yan yana geldiği bir yapıda bulmaktadır. Bu yüzden, gösteri sanatları alanına bir keşif alanı, bir deneyim alanı olarak bakarak, Onu ifade zenginliğini sağlayan dolayısıyla iletişim biçimini çoğaltan bir zeminde görür. Beden dramaturgisi bu iletişim zemininde bedenli yazı'nın olanağını ortaya çıkaracak biçimde yer almaktadır. Dansçı/oyuncu'nun bedenindeki dinamiğe bakan beden dramaturgisi, dansçı/oyuncu'nun düşüncesini davranış ve eylemlerinden okumayı mümkün kılar. Ayrıca, bu okumayı beden algısı, özne algısı, çoklu beden gibi kavramlarla ilişkilendirerek, bedenlerarası iletişimin diğer

bir yüzü olan zihinlerarası iletişimi destekler. Birlikte yarattıkları süreçte organik bağın altını çizer.



#### 4.1.1. Yeni Bedenler, Yeni Yüzler:

##### ***Sek Sek* Gösteriminin Beden Dramaturgisi Açısından Okunması**

Mustafa Kaplan ve Filiz Sızanlı kısa bir süre önce kendi solo'larını ürettiler. Solum adını taşıyan ve iki dansçı/oyuncu'nun arka arkaya sunduğu kişisel projelerinden oluşan bu gösterim, hem *Sek Sek* gösterimine hem de Kaplan ve Sızanlı'nın çalışma süreçlerine dair önemli ipuçları taşımaktadır. Bunları değerlendirmek için öncelikle 8 yıldır birlikte çalışan ve üreten bu iki kişinin buluşma noktalarına bakmak gereklidir. Bu değerlendirme ayrıca çalışmanın da karşılıklı oluş kavramını örneklendiren bir süreci gösterecektir.

Mustafa Kaplan'ın dansla ilk karşılaşması Konya'dan İstanbul'a mühendislik öğrenimi için geldiğinde, üniversitede aldığı seçmeli dans dersleri ile olur. "Daha Anadolu'dan yeni gelmişim, İstanbul'daki hayat çok yabancı... İlk geldiğimde hakikaten başka insanlarla ortaklaşa çalışmak, bir stüdyoya girip bir şeyler yapmak, bayağı sosyal bir paylaşımdı. Belki de bunu devam ettirmek niyeti ile..."\* Daha çok insanlarla tanışma ihtiyacı duyarak ilgi gösterdiği bu yapı, çağdaş dans ve gösteri sanatları alanında çalışmalarını sürdüren kişileri de barındırarak yapı, ilerleyen zamanlarda farklı bir mekanda yine bir araya gelir. 1990'lı yıllara gelindiğinde **Yeşil Üzümler** topluluğuna dönüşmüştür. Aslında bir topluluktan çok bir ortaklık gibi görülebilecek bu grup, dönemin gösteri sanatlarında, video, video art, performans sanatı, dans gibi tanımlarla karşılaşıp sorular soran bir alan yaratır. Mustafa Kaplan'ın rastlantı eseri bir parçası olduğu bu alanda daha fazla zaman geçirmek isteği, Onu farklı topluluk ve isimlerle karşılaşmaya ve çalışmaya götürür. Buna bağlı olarak, İstanbul Şehir Tiyatroları'nda çalışırken beden ile ifade etmek, dans, tiyatro ilişkisine duyduğu merak yüzünden Tiyatro Araştırma Laboratuvarı'ndaki yapıya girmesi bugün kurulmasına önayak olduğu bir yapının da ilk adımı olur. Çünkü, o sırada bu tür çalışmalarla ilgilenen kişileri, TAL yapısına girmeye davet eder. Kendisi şöyle açıklamaktadır: " ... onlara teklif ettim, böyle çalışmalar yapıyorum, eğer isterseniz bu çalışmalarını birlikte yapabiliriz, böyle bir

---

\* Mustafa Kaplan'ın sözleri 05 03 2004 tarihinde yapılmış olan söyleşisinden alıntılanmaktadır. Evren Erbatur.

şey paylaşmak ister misiniz? Aslında çok güzel bir paylaşım ortamı oluştu. Genelde ben o döneme kadar ki çalışmalarda edindiğim deneyimleri, paylaşımına açmış oldum ama, sonradan bu malzemeler onlardan çok zengin olarak dönmeye başladı”.

TAL Dans çalışmalarının başlaması ile birlikte ticari bir ilişki üzerinden gitmeyen, hemen hemen her gün çeşitli çalışmaların yapıldığı, aslında direkt olarak paylaşım ve birbirini besleme üzerine kurulu bir ekip ortaya çıkmış olur. 4, 5 yılın sonunda artık hem gösteri sanatları alanında üretim yapan hem de bir dostluğu paylaşan güçlü bir alan yaratılmıştır. Mustafa Kaplan’ın bir araya getirmiş olduğu bu alan, bugün Çatı - Çağdaş Dans ve Bağımsız Dans Sanatçıları Derneği olarak bir kimlik kazanmıştır. Bu anlamda çalışma Mustafa Kaplan ve Filiz Sızanlı’nın birlikte ürettikleri bir gösterimi değerlendirecek olsa da, ikisinin de içinde yer aldığı bu kimlik göz ardı edilemeyecek denli önemlidir. Çatı, yeni karşılaşmaları hazırlayan, yeni ortaklıklara zemin olan bir nitelik taşımaktadır. Böylece, herkesin farklı disiplinlerden, algılardan, ihtiyaçlardan gelerek oluşturduğu, bireylerin yapıyı beslediği ve yapının bireyleri desteklediği bir oluşum ortaya çıkmaktadır. Örneğin, Filiz Sızanlı, TAL yapısına giren dansçılardan biri olarak, bu yapıyı “çatı stüdyosu’ndaki arkadaşlarımızla ilk buluşma yerimiz” olarak nitelerken kendi kişisel gelişimi adına da çok önemli bulduğunu belirtir. Şöyle açıklar: “ ... dans sürecim, eğitimimi okulda yapmadığım için hep dışardan kendimi besleme şeklinde gerçekleşti, farklı atölye çalışmaları ile. Kendi kendinin öğretmeni olmak zorunda kalıyorsun. Çünkü, dışarıda bulacağın hocalar, projeler çok fazla yok. O yüzden benim deneyimlerim, gösteri yaparak dansı, bedeni, koreografıyı ya da gösteri sanatlarını tanımamla oluştu diyebilirim”.\*\* Filiz Sızanlı yaklaşık 5 yıldır Fransa’da Mathilde Monnier ile çalışmaktadır. Ancak, İstanbul’da çalışmaktan da vazgeçmiş değildir. Bu yüzden, beş yıl önce çıkmış olduğu alana her geri dönüşünde alanı hem kendi adına hem de diğer çalışma arkadaşları adına farklılaştırmaktadır.

Filiz Sızanlı Fransa’ya gitme seçimini şöyle belirtir. “Oraya gitmemin sebeplerinden biri Avrupa’da bir dansçı olarak farklı bedenlerle, farklı düşüncelerle karşılaşmaktır.”

---

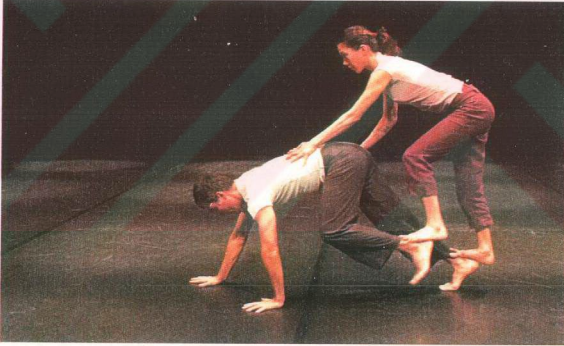
\*\* Filiz Sızanlı’nın sözleri 01 04 2005 tarihinden yapılmış olan söyleşisinden alıntılanmaktadır. Evren Erbatur.

Onun dansa başlaması ile birlikte mimarlığı sürdürmemiş olması da benzer bir yaklaşım taşımaktadır. “Aslında mimarlıktaki arayışlar ve fikirler, dansta bedenimle karşılaştığım anda daha kuvvetli bir ilişki kurdu. Direkt pratiğe dökmek, fikirleri, düşünceleri direkt bedenle ortaya dökmek benim kendi yolum oldu aslında. Bunun hem düşünsel, hem fiziksel karşılığı olsun mimarlıktan uzaklaşmamı sağladı.” Sızanlı’nın dansa başlarken taşıdığı ilk fikir ve son fikir bir karşılaşma açmaya yöneliktir. Burada Mustafa Kaplan’ın ilk dans derslerini başka insanlarla tanışmak, ortak bir alan, sosyal bir paylaşım içinde olmak adına aldığı hatırlanacaktır. Bununla birlikte, Onun da Çatı Stüdyosu ile geldiği noktada, hala aynı ortak alana, paylaşım ve tanışma noktasına olan yönelimi dikkati çeker. Bu anlamda *Sek Sek* gösterimini, karşılaşmaların ve paylaşımların değişip, dönüştüğü ama yeni öneriler de getirdiği bir süreç içinde değerlendirmek gereklidir. Çünkü, her iki dansçı/oyuncu’nun da bireysel gelişimleri ürettikleri işleri etkileyen birer kaynak haline gelmiştir. Bunu Mustafa Kaplan şöyle açıklar: “Filiz geri dönüşünde, Fransız dansındaki tartışmaları ve Mathilde Monnier ile çalışmanın deneyimini getirmişti, benim Filiz ile yeniden karşılaşmam da, benim için çarpıcı oldu, Filiz’in hem bizim işlere hem de İstanbuldaki dans çalışmalarına taşıdıklarından etkilendim diyebilirim. Sonraki Dolap oyunuyla Fransa’ya çok turne yapmaya başladık ve orada görmüş olduğum diğer oyunlar ve dans üzerine yapılan tartışmalar da bizim sonradan yapacağımız işleri etkiledi”. İki dansçı/oyuncu yaşadıkları uzaklaşma ve yaklaşma sırasında, yaptıkları işlerin ve sahip oldukları tavrın bir düet’e dönüşmüş olduğunu farkederek. Temelde çok iyi bildikleri ve üzerinde fazla oynayıp, kırmadıkları bir süreç yaratmış olduklarını düşünürler. Böylece *Sek Sek* gösterimi ile birlikte yeni bir süreç başlar. Filiz Sızanlı bu başlangıcı “Mustafa da ben de birbirimizin alışkanlıklarını çok iyi biliyoruz, tanıyoruz, hem nasıl değiştirebiliriz hem de onların üzerine daha nasıl gidebiliriz” diyerek oluşturduklarını belirtmektedir. Bu yüzden, birlikte çeşitli projelerini farklı şehirlerde sergilemeye devam ederken, kişisel projelerini oluşturmuş olmaları da önem taşımaktadır. Bu şekilde bakıldığında, sürecin kendisi dansçı/oyuncularının hem beden algısını ortaya çıkartmakta, hem de gösteri sanatlarında nasıl bir noktada durduklarını göstermektedir.

### Eylem Akışı:

*Sek Sek* üç bölümden ve bölümler arasındaki kısa önyunlardan oluşur. Bu anlamda gösterimdeki eylem akışı ana hatları ile şu şekilde belirtilebilir. 1. bölüm cambaz-oyuncaklar, 1. önyun (naylonun patlatılması), 2. bölüm kürdan, 2. önyun (türkü), 3. bölüm gazete kağıdından boru.

Birinci Bölüm cambaz-oyuncaklar bir dansçı/oyuncu'nun (Filiz Sızanlı) gösterim alanının önünde duran oyuncakları hareket ettirmesi ile başlar. Bu sırada sağ köşede yerde yatan bir dansçı/oyuncu (Mustafa Kaplan) daha vardır. Oyuncakları çalıştırdıktan sonra, yere eğilmiş ve elleri zemini süpürerek yürüyen dansçı/oyuncu Onun yanına gelir. Yerde yatan dansçı/oyuncu'nun gövdesine ayakları ile basar ve gösteri alanında yuvarlamaya başlar. Bu yuvarlama sürecinde, yerde yatan dansçı/oyuncu'nun bedeni sabittir.



Resim 4.1.1.1. *Sek Sek*, Fotoğraf: Marc Coudrais

Akış iki dansçı/oyuncu'nun uzamda birbirlerinin üzerine basarak yol almaları ile oluşur. Dansçı/oyuncular'ın birbirlerini gövdelerine basarak yuvarladığı, birbirlerinin üzerinde yürüdükleri ya da hiç boşluk bırakmamacasına yapıştıkları görülür. Bölüm'ün sonunda yerde yatan dansçı/oyuncu yavaş yavaş ayağa kalkmaktadır. Bu sırada diğer

dansçı/oyuncu da onun üzerinde yürümeye başlar. Eşzamanlı bu yükselmede üstteki dansçı/oyuncu diğerinin omuzlarına kadar gelir ve burada ayağa kalkar. Dansçı/oyuncular dikey olarak yükselmiştir. Bölüm, yukardakinin ani bir hareketle aşağı atlaması ile biter.

Birinci Bölüm bittiğinde, oyuncakları çalıştırmış olan dansçı/oyuncu onları durdurur. Hemen sonrasında da alanın sağ önündeki naylon duvarın yanına gelir. Bu sırada diğer dansçı/oyuncu alanın orta gerisinde yüz üstü yerde yatmaktadır. Böylece 1. önyun başlar. Naylon duvarın yanında duran dansçı/oyuncu yüzünü naylona bastırarak, ağızıyla naylonu patlatmaya başlar. Bu patlatma sürecinde, dansçı/oyuncu'nun yüzü naylonla kaplanmakta, içine çektiği hava ile birlikte ağzına giren naylon, yüzünü bir maskeye dönüştürmektedir. Dansçı/oyuncu ince uzun naylon duvarın yetişebileceği her noktasını patlatırken, sadece yüzünü ve ağızını kullanmakta, yere yatarak, eğilip bükülerek, kimi zaman çabuk çabuk kimi zaman yavaşça hareket etmektedir. Bir süre sonra naylon gerginliğini kaybetmeye, gevşeyip yumuşamaya başlar. Dansçı/oyuncu ise, yine ağızıyla bükerek bir ip haline getirdiği naylonu dışlarının arasına sıkıştırır. Geriye doğru çektiği naylon ipi kopma noktasına getirir ve bırakır.

Bu sırada yerde yatan dansçı/oyuncu ayağa kalkar ve naylon duvarı bırakan dansçı/oyuncu ile alanın ortasında buluşurlar. İkisi birden dudaklarının arasına dik bir şekilde, birer kürdan sıkıştırdığında, ikinci bölüm de başlamış olur. Kürdan bölümünde dansçı/oyuncular ağızlarına yerleştirdikleri kürdanlarla hareket edeceklerdir. Yerde sırt üstü yatan dansçı/oyuncu (Mustafa Kaplan), diğer beden yüz üstü ve sabit bir şekilde üstüne düşerken, ayak tabanları ile onu tutar ve yeniden fırlatır. Yukarı fırladıktan sonra kendi ekseninde dönen dansçı/oyuncu yeniden yere doğru düşer ve yerde yatan yine onu ayak tabanları ile tutarak fırlatır. Bölüm boyunca çeşitli biçimlerde ve uzamın farklı bölümlerinde benzer hareket dizileri gerçekleşir. Bir süre boyunca düşme, yakalama, fırlatma, tutma hareketlerini sürdüren dansçı/oyuncular hala dudaklarında kürdanları taşıdıkları halde, alanın ortasına gelirler. Yan yana dururlar ve yüzleri seyirciye bakmaktadır. İkisi birlikte "Aman Ayşe" isimli bir İç Anadolu türküsünü söylemeye başlarlar. Böylece ikinci önyun da başlamış olur.

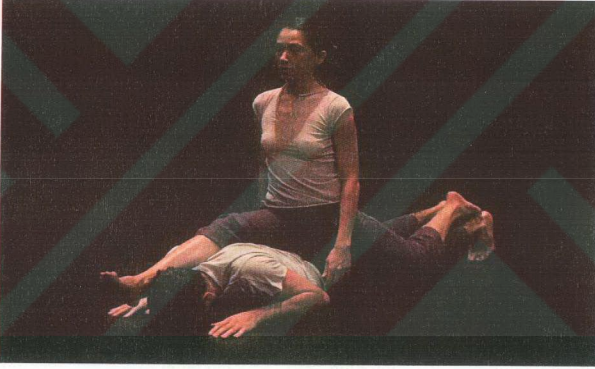


Türkü sırasında dansçı/oyuncular'dan biri (Mustafa Kaplan) söylemeye devam ederken, diğeri alanın arkasına ilerler. Türküyü söyleyen dansçı/oyuncu yanından ayrılmış olanla ilgilenmeden, sadece söylüyor olduğu türküye ya da türkü söyleme haline odaklanmıştır. Türkü bittiğinde dudaklarının arasındaki kürdanı çıkararak, diğersinin yanına geçer. Bu sırada alanın arkasındaki dansçı/oyuncu bir gazete kağıdını rulo yaparak bantlayıp bir boru haline getirmiştir. İki dansçı/oyuncu da borunun bir ucunu ağızıyla tutar. Böylece üçüncü bölüm gazete kağıdından boru başlar. Bu bölümde boru'nun yalnızca ağızdan tutmak suretiyle taşındığı bir hareket vardır. Dansçı/oyuncuların eylemleri ne yaparlarsa yapsınlar, birlikte boru'yu taşımaları üzerine kurulmuştur. İlerleyen bölüm boyunca, dansçı/oyuncular çoğunlukla yüz yüze dursa da kimi zaman sadece birinin boru'yu taşıdığı, diğersinin ise Onu hemen arkasından takip ettiği görülür. Ayrıca, boru'yu alanın ortasına koyup birbirlerinin bedenlerini kullanarak, bedenlerinden destek alarak ona uzanırlar. İkiisi birlikte boru'nun çevresinde dönerek hareket ederler. Boruyu taşıırken zıplarlar, yine birbirlerinin bedenleri üzerinde konumlar alırlar. Gösterim dansçı/oyuncuların boruyu taşıırken yavaş bir biçimde zemine inmeleri ve yan yana kalmaları ile biter.

Gösterimin eylem akışı kısaca şöyle belirtilebilir. İki beden birbirini yuvarlaması ve taşınması ile başlar, birbirlerinin ağırlığını hissetmeleri ile devam eder, kendi ağırlıklarını bulmaları ile biter. Bütün bölümlere bakıldığında, eylem akışı'nın iki dansçı/oyuncu'nun birbirlerini farklı biçimlerde taşımaları ile oluştuğu görülmektedir. Her bölüm kendine ait bir taşıma eylemini biçimlendirmektedir.

Birinci bölümde taşıma eylemi dansçı/oyuncuların birbirlerini uzam içinde yuvarlamaları ve uzamda birbirlerinden ayrılmaksızın hareket etmelerinden oluşur. Başka bir ifade ile dansçı/oyuncular bedenlerini bir yerden bir yere birbirlerinin bedenleri ile götürürler. Yuvarlanır, yürür, uzanır, üst üste çıkar, üst üste gelirler. Bütün bu eylemler daha çok zeminde gerçekleşen eylemlerdir. Hatta yürüme bile ya beden gövdeden aşağı doğru eğilmesi ile katlanarak (ve ellerin yere değmesi) ya da bacakların dizden bükülmesi, ayakların direkt zeminde yer alması ile gerçekleşir. Eylemlerin

zeminde gerçekleşmesinin dışında dansçı/oyuncuların bedenlerinin ilişkisi de bu bölümde önemlidir. Çünkü, bir dansçı/oyuncu diğerinin bedeni üzerinde ayağa kalkıp yürüdüğünde, zemin ile yerde yatan beden arasında benzer bir konum ortaya çıkar. Aynı şekilde, bir dansçı/oyuncu yerde yatarken diğerinin de onun bedeni üzerinde yatması buna bir örnektir. Dansçı/oyuncular'ın birbirlerine kenetlenerek oluşturdukları hareket çizgisinde de birbirlerine yapışarak tek bir beden oldukları görülür. Burada da yer ve beden ilişkisinde olduğu gibi, iki beden arasındaki zemin, yani bedenlerin yüzeyi birbirine karışmaktadır. Bu anlamda, birinci bölüm bedeninin zeminleşerek bir yüzey gibi algılanabileceği önerisini taşır. Bu yüzden bedeninin zemini, zemin olma hali, zeminin bedeni taşıması kavramları ortaya çıkmaktadır. Ayrıca, bedenlerin sınır çizgilerinin belirsizleştiği yerlerde, iki bedeninin karışarak kapladığı alan dikkat çekicidir.



Resim 4.1.1.2. *Sek Sek*, Fotoğraf: Marc Coudrais

İkinci bölümde taşıma eylemini bir tahterevalli oyununa benzetmek mümkündür. İki beden de birbirlerinin ağırlıklarını dengeledikleri, zaman zaman birbirlerinden kopup, uzaklaştıkları ama yine de bir dengelenme anında buluştukları görülür. Bu yüzden denge, risk, fırlatmak, düşürmemek, bırakmak, sınır kavramlarına ağırlık verilmiştir. Bir dansçı/oyuncu dikey olarak yere düşerken, diğerinin onu yakalayıp yeniden yukarı fırlatması; tekrarlanan eylemlerle sürekli olarak yaklaşıp, uzaklaşmaları ve bütün bu

düşme, tutma, fırlama, düşme, tutma, fırlamalar boyunca birbirlerinin ağırlığını bularak kendilerini dengelemeleri bu bölümün ağırlık noktalarını oluşturur. Ayrıca, türkü söyleme biçimleri İç Anadolu yöresinde aşıkların saz çalarken yaptıkları “dudak değmez” atışmasını anımsatmaktadır. Bu atışmada aşıklar, dudaklarının arasına bir toplu iğne koyarlar ve dudakların birleşmeyeceği türküleri seçerek söylerler. Burada hem ağızlarındaki kürdanla dansçı/oyuncuların ayrı ayrı yaşadıkları riskten, hem de birbirlerinin bedenlerini fırlatıp tutmaktan doğan riskten söz edilmelidir. Temel olarak söylenebilecek bu hareket dizileri içinde, ikinci bölüm birinci bölümde oluşmuş olan katışık yüzey kavramının aralanması ile ilgilidir.

Üçüncü Bölüm gazete kağıdından boru’da dansçı/oyuncular- bedenleri arasına koydukları mesafeyi taşımaktadırlar. Boru hem birlikte taşıdıkları hem de ikisini birbirine bağlayan bir araçtır. Bu yüzden, oluşturmuş oldukları o mesafeyi kaybetmeden ilişki kurmaktadır. Uzamda hareket ederken birbirlerine yapışmadan ama hemen arkasında ya da yanında durarak izleme, takip etme ilişkisini kurmaktadır. Ayrıca, bir dansçı/oyuncu’nun diğerinin bedenini kullanarak boru’yu yerden alması da bedeni hem bir araç hem de bir ölçüm birimi gibi göstermektedir. Bedensellik bölümünde ayrıntılı olarak değerlendirileceği gibi, dansçı/oyuncular gösterim boyunca bir ilişkiler ağı oluşturmaktadır. Bunu ise, hem kendi bedenlerini nasıl taşıdıklarını hem de bedenlerinin birbirlerini nasıl taşıdığını ortaya koyarak yaparlar. Bu yüzden eylem akışı, dansçı/oyuncular olduğu kadar onları seyredenlerin de bedenlerine, başka bedenlere ve kurdukları ilişkilere yeniden bakmalarını sağlayacak bir algı önerisi taşımaktadır.

#### **Uzam Akışı:**

*Sek Sek*’te uzam, seyir alanı ile oyun alanını birbirinden lokal olarak ayıran, örneğin İtalyan sahne gibi, bir uzam değildir. Buna karşın oturma grupları ile belirlenmiş bir seyir alanı vardır. Uzam global ve açık bir alandır. Bu alana bakıldığında biri sağ önde diğeri sol geride, yarım cm. genişliğinde tabandan yukarı doğru gerilmiş olan naylon duvarlar görülür. Sol önde ise, karşı karşıya duran cambaz-oyuncaklar vardır.

Tasarımda kullanılan malzemelerin azlığı ve seyircilerin oyun alanına yakınlığı dikkati sürekli dansçı/oyuncuların bedeninde tutar. Bu yüzden uzamın büyüklüğü mekanın sınırları kadar görülmektedir. Bununla birlikte gösterimi üç bölüme ayıran cambaz-oyuncular, kürdan ve gazete kağıdından boru üç farklı uzam bilgisi yaratmaktadır. Ayrıca, örneğin naylon duvarlar ve bir dansçı/oyuncu'nun söylediği türkü de uzam içinde bulunan küçük uzamlar oluşturur. Buna bağlı olarak aksesuarların hareket ve bedensellikle kurduğu ilişki, dansçı/oyuncuların hareket tarzları ve bedenlerini kullanma biçimleri uzamı gördüğünden geniş ya da dar bir biçime getirmektedir. Bu ise, global ve büyük uzamın parçalı bir yapı kazanmasını sağlar.

Uzama bu parçalı biçimi veren en önemli unsur, gösterimin bölümlerindeki farklılıklardır. Bu farklılıkları görünür kılan ise bölümler arasında oluşan duraklamalardır. Bu duraklamalar bir yandan aksesuarların yarattığı durumlar yüzünden, bir yandan da dansçı/oyuncuların hareketlerini kesmeleri/uzatmaları sonucu oluşur. Ancak, temelde dansçı/oyuncuların kişisel uzamlarını yaratmaları ile ilgilidir. Buna bağlı olarak gösterimde hem ortak uzamlardan hem de kişisel uzamlardan söz edilebilir. Çünkü, dansçı/oyuncular bireysel olarak oluşturdukları duraksama, kesme ya da değiştirme anları dışında uzamda birlikte hareket etmektedirler. Bu durum yine bölüm bölüm ilerlenerek değerlendirilebilir.

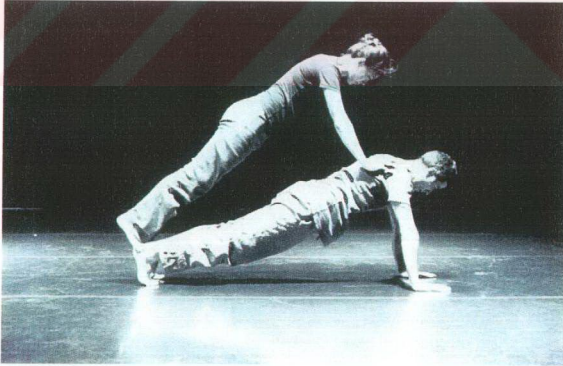
Bir dansçı/oyuncu'nun diğerini yuvarladığı birinci bölümde uzam, dansçı/oyuncular tarafından baştan sona katedilmektedir. Uzamın birlikte geçilmesi sırasında bedenler birbirlerine yapışık oldukları ve birbirlerinin üzerinde yer aldıkları için, birlikte tek bir uzam oluşturmaktadırlar. Başka bir açıdan da bir uzamı birlikte doldurdurdukları söylenebilir. Bu yüzden birinci bölüm iki kişinin uzamının birbirine katıldığı geniş bir ortak uzam bilgisi içermektedir. Bölümün sonunda, bir dansçı/oyuncu (Mustafa Kaplan) gösteri alanının arka ortasında yerde yatmakta; diğeri (Filiz Sızanlı) ise öndeki naylon duvarın yanında durmaktadır. Bu dansçı/oyuncu, yüzünü naylon duvara yaslayarak naylonu ağızıyla patlatmaya başlar. Böylece bu patlatma hareketinin doldurduğu kişisel bir uzam meydana gelir. Arkada yerde yatan dansçı/oyuncu ise, bu süreçten bağımsızdır, hatta azalan ışığın da etkisi ile dikkati çekmemektedir. Birinci

bölümün sonunda, dansçı/oyuncular arasında oluşan bu mesafe, başlayacak olan ikinci bölümde –dudakların arasındaki kürdanın da etkisi ile- taşıma, sınır, sınır çizme kavramlarını vurgular. İkinci bölüm boyunca dansçı/oyuncular düşme, fırlatma ve yakalama ilişkisi ile uzamda hareket ederler. İlk bölümde yerde yuvarlanan Mustafa Kaplan'ın şimdi, Filiz Sızanlı'yı fırlatıp yakaladığı farkedilmektedir. Bir uzamı yine birlikte doldurmakta ancak bu sefer bedenlerinin ayırım noktalarına belirginlik vermektedirler. Buna bağlı olarak yine ortak bir uzamı ama aralarındaki ilişkinin niteliğini değiştirerek katettikleri söylenebilir. İkinci bölümün sonunda, iki dansçı/oyuncu da gösteri alanının ortasında ayakta yan yana durmakta ve hala dudaklarının arasında duran kürdanlarla bir türküyü söylemektedirler. Ancak, bir süre sonra dansçı/oyunculardan biri (Filiz Sızanlı) arkaya giderken, diğeri (Mustafa Kaplan) olduğu yerde kalır ve türküyü söylemeye devam eder. Bu şekilde yeni bir kişisel uzam oluşur. Gösterim alanının arkasındaki dansçı/oyuncu gazete kağıdından boruyu hazırlarken, diğeri türküyü bitirir ve Onun yanına gelir. Boruyu birer ucundan ağızlarıyla tutarak başladıkları hareketleri ile yine ortak bir uzam yaratırlar. Bu bölümde kattettikleri uzama aralarındaki boru'nun mesafesi de girmiştir. Birlikte bu mesafeyi de taşımaya ve kaybetmemeye çalışmaktadırlar. Gösterimin sonunda ise, taşıyabildikleri son noktaya kadar yan yana kalırlar.

Eylem akışında belirtilmiş olduğu gibi, gösterim farklı taşıma eylemleri üzerinde hareket etmektedir. Bu farklı taşıma biçimleri her bölümün kendine özgü uzamında gerçekleşir. Bir uzamın kendine özgü oluşu ise, hem dansçı/oyuncuların uzamsal ilişkileri hem de kullandıkları nesnelere ortaya çıkar. Buna bağlı olarak, her yeni uzam, yeni bir ilişki biçimini içermektedir. Bu yüzden gösterimin uzam deneyimi dansçı/oyuncuların uzamda birbirleri ile olan ilişkileri ve ayrıca bedenlerinin uzamla olan ilişkileri ile ilgilidir. Dansçı/oyuncuların uzamda kullandıkları genel hareket anlayışına bakıldığında, şu ortaya çıkmaktadır. Önce alanın çevresinde dönen, alanı baştan sona kateden bir dönüş ya da ilerleme varken, bu ilerlemeyi kesen ve bir noktada toplayan bir yoğunlaşma görülür. Örneğin birinci bölüm'de bir dansçı/oyuncu diğeri alanın sağ köşesinden sola doğru paralel bir çizgi üzerinde yuvarlar, burada bedeni düz bir çizgiye yerleştirerek bu sefer alanın sağ kenarına getirir, sonrasında yine paralel bir

çizgide yuvarlamaya devam ederken sol öne doğru gelmektedir. Ancak, bir an yerdeki beden yüz üstü yatarken, yuvarlayan da bacaklarını onun gövdesi üzerinde açarak bedenini yerleştirir. Bu şekilde bekler, bekler, durur. İşte bu durma anında o zamana dek devingen bir biçimde uzamı kateden bedenler için, bir yoğunlaşma oluşur.

Alana yayılan dönüş ve yoğunlaşma anları bölümler içinde bir kez gerçekleştirilip bırakılan hareketler olarak görülmemektedir. Hareket dizisi çevresel dönüşlerin bir noktada toplandığı, sonra yeniden kenarlara doğru açılarak bir başka noktada toplandığı katmanlardan oluşmaktadır. Benzer bir örnek yine birinci bölümde yer alır. Yuvarlama sırasında yavaşça birbirlerinden uzaklaşan dansçı/oyuncular, bellerinden gövdelerini aşağı doğru eğerek ve elleri zeminde yan yan yürümeye başlarlar. Birbirlerini takip ederler. Bir süre sonra arka arkaya gelirler ve bacaklarını sıkı sıkı birbirlerininkine yapıştırırlar. Aynı anda da kolları ile birbirlerinin bacaklarına sarılmışlardır. Beklerler, beklerler, dururlar. Burada da çevresel dönüşün kırılıp bir noktada yoğunlaştığı görülür. İkinci bölümde de bir dansçı/oyuncu sırt üstü yatarken diğerinin onun üzerine düşmesi ile oluşan yakalama, fırlatma, düşme dizisi kendi içinde bir yoğunlaşma içermektedir. Bununla birlikte, dansçı/oyuncular alanda hareket halindedirler. Ayağa kalkarlar, buldukları yeri değiştirip zıplamalar, koşmalar gerçekleştirirler ve bir noktada yine yakalama, fırlatma, düşme dizisi oluştururlar.



Resim 4.1.1.3. *Sek Sek*, Fotoğraf: Marc Coudrais

Gösterimdeki bu hareket tarzı tek parça olarak görünen uzamı parçalara bölmekte ve uzamdaki küçük uzamları oluşturmaktadır. Bu biçimde oluşan uzamlar daha çok yoğunlaşma anlarını içermektedir. Bu yüzden de seyircinin bakışı lokalize edilmiş parçaya odaklanır. O parça dansçı/oyuncuların kullandığı ortak uzamları gösterdiği gibi, bedenlerin birbirleriyle olan ilişkisine de yoğunlaştığından, bölümün kendine özgü taşıma biçimine işaret etmektedir. Nasıl bir zemin, yüzey ilişkisi olduğu; nasıl bir mesafe kavramından söz edildiği; bedenler arasında nasıl bir ilişkinin olduğu bu parçalarda görülür. Yoğunlaşmış parçalar alana yayılan çevresel dönüşlerin içinde yer aldıklarından, hepsi birlikte üst üste geldiklerinde gösterimin uzam ve eylem ilişkisini ortaya çıkarırlar. Burada dikkat edilmesi gereken iki nokta bulunmaktadır. Öncelikle uzam içinde meydana getirilen her dönüş ve yoğunlaşma hareketi farklı karşılaşmaların oluşturulduğunu göstermektedir. Buna ek olarak gösterimin açık ve büyük uzamında hareket eden bedenlerin farklı karşılaşmaları, o uzamda herşeyin gerçekleşebileceğine dair bir ipucu vermektedir. Bunlara bağlı olarak, uzam akışı, iki kişinin oluşturduğu ve sürekli olarak değiştirerek, yenileyerek kurdukları bir ilişki önerisini barındırmaktadır. Dansçı/oyuncuların her karşılaşmasında uzam dolup dolup boşalır. Çünkü, kenetlenerek, uzaklaşarak, birbirlerine destek olarak, ayrı ayrı hareket ederek çeşitli uzam bilgileri oluştururlar. Böylece bedenler arasındaki ilişki, birbirlerini ve kendilerini algılamaları, yenilenip değişirken aslında uzam da değişmekte ve yenilenmektedir. *Sek Sek* gösteriminin uzam deneyimi de burada ortaya çıkar. Uzam, bir başka anlamda hayat yenilenen algılar sayesinde yeni biçimler kazanmaktadır.

### **Zaman Akışı:**

Gösterimin zamanı akışı ard arda düzenlenmiştir. Eylem akışından da hatırlanacağı gibi, episodik bir yapı içinde gelişen *Sek Sek*'te zaman da bir bölüm bitince diğerinin başladığı düz bir çizgide akar. Bununla birlikte uzam akışının yayılan ve toparlanan yapısının etkisi ile bir başka zaman bilgisi de ortaya çıkmaktadır. Çevreden lokale doğru daralıp, sonra yine genişleyen hareket tarzı, küçük uzamlar yarattığı gibi, zamanı lineer bir çizgiye değil, tekrarlanan dönüşlerle bir spiral üzerine oturtur. Bu yüzden,

zaman düzenlenmesi küçük uzamların açılması ile eşzamanlı bir yapı oluşturmaktadır. - Tıpkı Matruşka'lar ya da bir akerdeo'nun açılıp kapanmasında olduğu gibi.-

Buna ek olarak, zaman aşamalara sahiptir. Eylem gelişme aşamasında hız süreklidir; eylem duraklamaya başladığında tempo yavaşlar; yoğunlaşma anlarında vurgu artar. Yine de her bölümün kendine özgü bir zamanı bulunmaktadır. Doğrudan bölümlere bakıldığında, cambaz-oyuncaklar'da yoğunlukla yüzeylerin nasıl iç içe geçtiğini görünür kıldığından zaman yavaş akar. Bekleme ve durma anları fazladır. Kürdan'da anlık düşme-tutma-fırlatma süreci ve bir denge arayışı tempoyu hızlandırır, burada bir yükseliş vardır. Gazete kağıdından boru'da ise, mesafenin taşınması sürecini de içine aldığından, ritmik ama boruyu –mesafeyi- kaybetmeyecek denli yavaştır. Bölümlerin başlama ve bitiş anlarında ise, zaman duraklar. Daha doğrusu, o bölümün zamanında bir değişiklik olur. Yuvarlama sürecinin bitmesi, naylon duvarın patlatılması, türkü'nün başlaması gibi.

Zamanın düzenlenmesinde uzamın bölümlenmesine benzer bir durum söz konusudur. Hatırlanacağı gibi, uzamı dansçı/oyuncular hem birlikte hem de tek başlarına doldurmaktaydılar. buna bağlı olarak da ortak ve kişisel uzamlar ortaya çıkmaktaydı. Bu uzamlardaki zamanları da dolayısıyla ortak zaman ve kişisel zaman olarak değerlendirmek gereklidir. Kişisel zaman için iki örnek verilebilir. Birincisi, dansçı/oyunculardan birinin (Filiz Sızanlı) naylon duvarı patlatma zamanıdır. Dansçı/oyuncu bu zamanı bir yandan naylonu çabuk çabuk patlatarak, bir yandan da patlatma arasında duraklar vererek geçirir. Duraklama sırasında oluşturmuş olduğu sesleri dinlemekte, yapmış olduğu hareketleri tartmakta gibidir. Sonunda naylonu bükerek bir ip haline getirdiğinde, onu çekerek uzatır. Bir anlamda da kullandığı zamanı incelterek, rafineleştirmiş olur. İkinci örnek ise, diğer dansçı/oyuncunun (Mustafa Kaplan) alanın ortasında tek başına türkü söylediği zamandır. Dansçı/oyuncu biraz önce birlikte yaptığı bir eylemi kendinde tutarak sürdürür Söylemeye devam etmek isteğindedir ve devam eder. Zamanı kendisi adına uzatır ve büyütür.



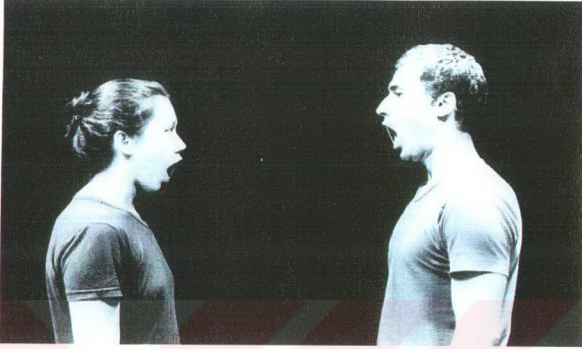
Gösterimin zaman akışındaki ard ardalık, dansçı/oyuncuların arasında başlayan ve biten bir ilişkinin sürecini anlatmaktadır. Bu iki dansçı/oyuncu arasındaki iletişimin zaman içinde nereden nereye gittiğini, kırılma, kopma ve birleşme anlarını gösterir. Bunun yanında zamanın iç içe geçen niteliği, bu süreçte yaşanan tekrarların, değişimlerin her defasında ama yenilenecek oluştuğunu göstermektedir. Bu anlamda gösterimin zaman deneyimi, değişen zamanın insanın algılarını yenilediğini, öte yandan insanın değişen algılarının da zamanı başka türlü kullanabileceğini ortaya koymaktadır.

### **Diğer Öğelerle İlişki:**

*Sek Sek* gösteriminde aksesuarlarla kurulan ilişki önem taşımaktadır. Çünkü, bu öğeler bölümleri birbirine bağlar, sınırları, uzam ve zaman değişimlerini gösterir, eylemi destekler ve gösterime plastik bir boyut katarlar. Oyun alanına bakıldığında sabit olarak duran ilk öğeler alanın sol önünde, yerde karşı karşıya duran cambaz-oyuncaklardır. Ayrıca, biri sağ önde diğeri sol geride, yarım cm. genişliğinde tabandan yukarı doğru gerilmiş olan naylon duvarlar zemine tutturulmuştur. Öndeki naylon duvar bir dansçı/oyuncu tarafından gösterimin içinde kullanılır. Bunların dışında alanın gerisinde bulunan naylona iliştirilen kürdanlar, alanın gerisindeki duvarın kenarında duran gazete kağıdı ve yapışkan bant vardır. Bölümün hemen öncesinde bir dansçı/oyuncu onları kullanarak boru haline getirir.

Gösterimin üç bölüme ayrılmasında, her bölümde kullanılan üç farklı aksesuar belirleyici olmaktadır. Birinci bölüm'de cambaz-oyuncaklar, ikinci bölümde kürdanlar, üçüncü bölümde ise gazete kağıdından boru. Bu aksesuarların belirleyiciliği bir kaç noktada ortaya çıkar. İlk olarak dansçı/oyuncuların bedenlerine plastik bir boyut katarlar. Bu plastik boyut taşıma biçimlerinin sadece hareket olarak kalmamasına, farklı ilişkiler kurulmasına yardımcı olur. Çünkü, gösterimde ortaya çıkan kavramlara destek verirler. Birinci bölümde zemin, yüzey ve beden ilişkisinin birbirine karışması ve iki oyuncak arasındaki düet'in dansçı/oyuncuların düetine benzemesi; ikinci bölümde risk kavramının vurgulanması; üçüncü bölümde mesafe, araç ve ortaklık kavramlarını desteklemesi gibi. Ayrıca, kürdan'ın ve boru'nun taşınması sırasında bedensel bir

zorlanma oluşması dansçı/oyuncuların hareket araştırmasını zenginleştirmekte, bedensel ifadeyi çeşitlendirmektedir.



Resim 4.1.1.4. *Sek Sek*, Fotoğraf: Marc Coudrais

Filiz Sızanlı'nın belirttiği bir nokta aksesuarları bir başka konuma yerleştirir. "Bir de oyuncakları kullanıyoruz zaten, oyun da var. Mustafa benim ben de Mustafa'nın oyuncuğuyum. Oyuncakla oynarsınız, yuvarlarsınız, bozarsınız, tekrar yaparsınız." İki dansçı/oyuncu'nun seçimleri doğrultusunda özellikle de *Dolap* gösteriminden sonra, küçük objelere yönelmesine bağlı olarak, objeler fiziksel olarak bir oyuncak boyutu kazanmışlardır. Dansçı/oyuncular gösterim boyunca birbirlerini bir yerden bir yere taşıyıp, yuvarlarken, savurup, çekip, fırlatırken bedenleri de bu küçülen objeler gibi birer oyuncuğa dönüşmektedir. Burada daha önce vurgulanmış olan bir bedeni başka bir bedene emanet etme kavramı, sorumluluk kavramı görülmektedir. Oyun oynamanın hem bireysel gelişiminde hem de ilişkilerde kişinin kendini konumlandırmasına yönelik bir sosyal ortam oluşturduğu da burada hatırlanabilir.

Gösterimde aksesuarların dışında bir öge de ikinci bölümün sonunda söylenen türküdür. Zaman ve uzam akışında belirtilmiş olduğu gibi, bir İç Anadolu türküsi olan "Aman Ayşe" isimli bir türküdür bu. Türkü bölümün hemen sonunda söylenmeye başladığında iki dansçı/oyuncu da yan yana durmaktadırlar. Burada bir uzam-zaman bilgisi, bir ortak

an oluştururlar. Ancak, bir süre sonra içlerinden biri (Filiz Sızanlı) bu an'ı kırar ve dışına çıkar. Buna karşılık diğeri kurulmuş olan uzam-zaman'ı kendi bedeninde saklamaktadır. Tek başına türkü söylemeye devam ederken, böylece bir kişisel uzam-zaman oluşturur. Ortaklaşa oluşturdukları uzam-zaman'ı uzatarak, kendine ait bir alan yaratmakta, kendinin kılmaktadır. Bu noktada dikkat edilmesi gereken, seçilen türkü'nün bir İç Anadolu türküsü olması ve Konya'dan İstanbul'a gelmiş olan Mustafa Kaplan'ın kişisel tarihine gönderme yapmasıdır. Bu anlamda Mustafa Kaplan'ın Filiz Sızanlı ile ortak bir alan paylaşmasının dışında, kendi kimliğinin farkındalığını taşıması burada ortaya çıkar. Buna benzer bir kişisel zaman Filiz Sızanlı'nın naylon duvarı patlatmasında yaşanır. Bedensellik bölümünde ayrıntılı olarak ele alınmış olduğu gibi, birinci bölümün hemen sonundaki bu sahnede, Filiz Sızanlı öndeki naylon duvarın yanında durmaktadır. Bedenini yana doğru eğerek sadece üst gövdesini ama özellikle yüzünü yaklaştırır duvara, ve sadece yüzünü bastırarak ağzı ile naylonu patlatır. Burada yüzeyin ulaşabileceği tüm sınırlarına kadar uzanarak, adeta yüzeyin dokusunu içine çeker gibi, kendine ait bir uzam-zaman yaratmaktadır. Hatta sonunda naylonun patladığı için gerginliği azalır ve yapışarak bir ip haline gelir. Burada dansçı/oyuncu karşılaştığı yüzeyi dönüştürmekte, buna karşılık dönüştüğü hali ile onu çekerek uzatmakta, özünde hala gergin bir nesne olduğunu da göstermektedir.

Gösterimde kullanılan kostümler hemen farkedilmeyebilecek bir nitelik taşırlar. Kadın dansçı/oyuncu bordo pantolon açık pembe renkte bluz giyerken, erkek dansçı/oyuncu koyu gri pantolon açık füme renkte bluz giymektedir. Kostümlerdeki renk farklılıkları yan yana geldiğinde birbirlerine kontür giden bir durum oluştururlar. Hem üstünde durdukları dansçı/oyuncuların alt üst renklerinde, hem de iki dansçı/oyuncu'nun renklerinde geçerlidir bu durum. Bir yandan kimliğin kendi içindeki tonlamalarını, diğer yandan da yan yana gelen iki kimliğin geçişlerini vermektedirler.

### **Bedensellik:**

*Sek Sek* gösteriminde bedensellik değerlendirilirken bir kaç nokta üzerinden hareket edilmektedir. Bunlar taşıma biçimleri, mesafe kavramı, ortak uzam-zaman ve kişisel

uzam-zaman kavramlarıdır. Ayrıca, Mustafa Kaplan ve Filiz Sızanlı'nın gösterimlerini kurarken nasıl bir bedenden ya da bedensellikten hareket ettiği de burada yer alır. Mustafa Kaplan'a göre doğada her şey fiziksel kurallara bağlıysa, insan hareketleri de doğrudan bu kurallarla ilişkilidir. Buna bağlı olarak ilk çalışmalarından *BAM* potansiyel-kinetik enerji, *İç Bükey* yansıma, *Transformation* düşme ve çarpışma gibi fiziksel kuralları çıkış noktası almışlardır. Bu daha çok mühendislik bilgisinin dans disiplininin estetiği içinde denenmesi olarak algılanabilir. Ancak, kendisi burada şöyle bir açıklama getirmektedir: “... direkt olarak o fiziksel kavramın doğrulanması ya da onun üzerine gidip çalışma olmuyor, bir başlangıç oluyor, o ip ucu bizi oradan alıp bambaşka yerlere doğru gidiyordu”. Böyle bir çıkış noktasının, bedene ve bedenselliğe iki açıdan etkisi vardır. Birincisi, fiziksel olarak bedeni yoran bir süreç olmasıdır. İkincisi ise, doğrudan bedenin fizikselliğinden ortaya çıkan beden kullanımı ya da düşüncesi oluşturmastır. Bununla birlikte Filiz Sızanlı'nın da beden, hareket ya da dansla olan ilişkisi bu fiziksel durumdan bağımsız değildir. Çünkü, Sızanlı “benim beden tarihim aslında spordan gelen bir şey, o yüzden bir enerji noktası olarak, bedeni bir performans bedeni olarak” düşündüğünü söylemektedir. Buna bağlı olarak ürettikleri işlerde kendi bedenini “... daha bir brüt beden, kadın erkek bedeni olarak ayrılmamış, erkeğin yapabildiği –en azından bizim işlerimizde öyle çıkmıştır- her şeyi kadının da yapabildiği bir beden tavrı taşıyan..” bir beden olarak tanımlar. Bu beden “çok detaylara inmemiş ama bir yapma çabası, eylemi içinde olan; bedeni ile bir fikri sonuna kadar götürme düşüncesinin hakim olduğu...” bir bedendir.

İki dansçı/oyuncu'nun yaklaşımından fiziksel olarak kurdukları, çıkış noktasını bile fiziksellikten aldıkları, bir yapı görülmektedir. Ancak, bu yapıda sadece bir hareket içinde bulunan, iş yapan, eyleyen bir bedeni göstermenin dışındadırlar. Çünkü, yukarıda onların sözleri ile ifade edildiği gibi, bir araştırma süreci oluşturmaktadırlar. Başlangıç noktalarını sonuna kadar götürecekleri, sürekli bozup başka bir şeye dönüştürecekleri bir araştırma süreci. Mustafa Kaplan “... benim kendi işimle ilgili beslenmem ya da bilgilenmem de işi yaptıktan sonra üzerine yapılan tartışmalarla oluyor. Önceden sorular değil de... genellikle yaptığım her iş bana bir sürü sorularla döndü, ve bir sonraki işi de etkiledi” derken, bu araştırmanın gösterim oluştuktan sonra da devam

ettiğine işaret etmektedir. Ayrıca, Filiz Sızanlı Fransa'daki deneyimi ile birlikte bedeni ile bir şey yapma düşüncesinden vazgeçmese de detaylara inmeye başladığını belirtirken hala araştırdığını ortaya koymaktadır. “Bir şeyi gerçekten bir güç ile yapmak yerine, o güç nereden geliyor sorusunu sormaya başladım. O sorular ortaya çıktığı zaman bedendeki kaliteler, hareket seçimleri, o sağlam duruşla beraber, başka nüanslara girmeye başladı. Beden kalitesi, hareketi farklı rezonanslarda da ortaya çıktı diyebilirim. Çok daha parçalanabilir bir beden yapısı ve bu yapıda seçimlerin de çeşitlendiğini söyleyebilirim. Ama her zaman şu kavramı koruduğumu düşünüyorum. Beden ile bir şey yapma, beden ile debelenme, bedeni zorlama...” Bütün bunlara bağlı olarak da *Sek Sek* gösteriminde her şey ile karşılaşmaya hazır ya da buna açık bedenler vardır. Bu yüzden gösterimin özellikle karşılıklı oluş kavramı ile ilgili olduğu söylenebilir.

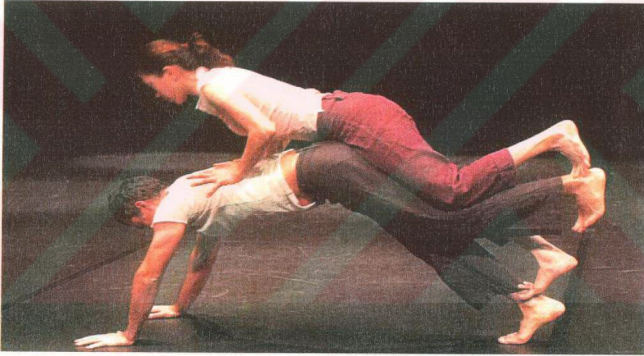
*Sek Sek* gösteriminin koreografi çalışmaları sırasında Mustafa Kaplan nasıl bir metot izlediklerini şöyle özetler. “Çalışırken Filiz’in çok güzel bir bakış açısı vardır, genişletebilir ya da parçalayabilir. Bu yüzden genellikle toparlama işi bana parçalama işi ona düşer. Aslında güzel bir koreografi yöntemi diye düşünüyorum. Bir kişi yapıyor, bir kişi kırıyor. Ama tekrar yapıldığında, yeni bir biçim oluşuyor. Bu koreografıyı böyle bir yöntemle yapmış olduk”. Kaplan ve Sızanlı arasındaki bu çalışma yöntemi, gösterimdeki yayılan ve toparlanan, lokalden sıçrayan ve yine birleşen hareket tarzına işaret etmektedir. Ayrıca, ilerleyen bölümlerde üzerinde durulacağı gibi, Mustafa Kaplan’ın çoğunlukla fikri çıkarıcı kişi olarak bedenindeki sabitlik karşısında, Filiz Sızanlı’nın o fikri nasıl sonuna kadar götürebilirim düşüncesindeki her an dönüşebilir bedeni arasındaki karşılaşma da bunu destekler. Şimdi ayrı ayrı her bölümde ortaya çıkan taşıma biçimi ve zemin-yüzey ilişkisi, mesafe kavramı, ortak uzam-zaman ve kişisel uzam-zaman kavramları değerlendirilebilir.

İlk bölüm cambaz-oyuncaklar’da dansçı/oyuncular birbirlerinin bedenlerini kullanarak uzamı katetmektedirler. Birbirlerini taşırlar. Birbirlerini taşıırken bir yere götürmüş olurlar. Genel olarak bölüme bakıldığında bir kaç hareket dizisinden söz edilebilir. Bölüm, dansçı/oyuncu’nun diğerini uzamda yuvarlaması ile başlar. Uzamın sağından

soluna, kenarından ortasına, zemine paralel ya da düz bir şekilde yuvarlama gerçekleşir. Yuvarlama hareketinin durakladığı anlarda ise, yuvarlayan dansçı/oyuncu diğerinin üzerinde durmaktadır. Bu durma daha çok o bedenin diğerine yerleştiğini gösterir. Hareket başladığında bu sefer, dansçı/oyuncu yerde yatan diğer dansçı/oyuncu'nun üzerinde ayağa kalkıp, bedenine basarak yürümeye başlar. Yerde yatan dansçı/oyuncu'nun yavaşça yükselmesi ve elleri zeminde olsa bile yürümeye başlaması ile, üzerindeki de onunla birlikte hareket eder. Bir süre sonra yürüme ve yuvarlamayı bitirdiklerinde, uzam içinde hareket ettikleri noktalarda buluşarak birbirlerinin bedenlerinde boşluk bırakmadan, yapışircasına sarılırlar. Birbirlerine olan yakınlıkları iki bedenin iç içe girerek, karıştığı yanılması verir. İki beden kenetlenerek bir beden olmuştur. Aralarında mesafe yoktur. Bu farklı biçimlerde, örneğin beden eğikken bacakların yapışması; birinin bacaklarına diğerinin üst gövdesinin yapışması gibi, oluşan sarılmalardan sonra, yine yuvarlama ve yürüme dizisi başlar. Bir duraklama ile beraber, yerdeki dansçı/oyuncu ayağa kalkarken, üzerinde taşıdığı diğer dansçı/oyuncu da aynı hızla ayağa kalkar ve sonunda, ikisi dikey olarak üst üste gelirler. Bölüm yukardakinin aşağı atlaması ile biter. Burada hem yapılan hareketlerin zeminle ilişkisi hem de dansçı/oyuncuların bedenlerinin zemin ile olan ilişkisi dikkat çekmektedir.

Bölüm boyunca bedenler birbirlerine olabildiğince yakın kullanılır. Hareketler zemine doğru yönelir, beden zemine yakın ya da zeminle birebir kullanılır. Hareketler ve bedenlerin duruşları/konumları açık bir uzamda yoğunlaşan anları göstermektedirler. Bu noktalarda bir beden zemin, diğeri ise zemine basan olarak görülür. Ayrıca, iki beden arasındaki sınır kaybolmuş gibidir. Bunlara bağlı olarak, dansçı/oyuncuların bedenleri sürekli başka bir şeye dönüşerek, sorular oluştururlar. Dansçı/oyuncu diğerinin bedeni üzerinde mi duruyor? Neyi yuvarlıyor? Hangisi hangisinin yüzeyi? Hangisi zemin? Yer hangisi? Hangisi yerde? İki beden mi, yoksa tek bir beden mi var? Bir başka iki beden birlikte, bu şekilde hareket edebilir mi? Filiz Sızanlı bu noktada genel olarak gösterimdeki yaklaşımını şöyle açıklamaktadır: “Beden yüzey ilişkisi derken şunu söyleyebilirim, yüzey başkasının yüzeyi. Bu noktada başkasının yüzeyine nasıl yaklaşabilirim. Yeri nasıl kullanıyorsa, başkasının bedenini de o açıklıkla, o riskle kullanabilme noktasına kadar gidiyor bu. Ben kendimi yere atıyorum, yerde kontakla

bir ilişki kuruyorum, (ama) başkasının bedenine kendinizi nasıl atarsınız. Burada başkasının bedeninden ve yüzeyinden de sorumlu oluyorsun. O noktada tanışıklığın, alışkanlığın bu gösterinin yapısını oluşturduğunu düşünüyorum. O çünkü, sadece yüzey yüzeye tensel bir ilişki değil, fiziksel bir karşılaşma. Bu bir yüzey olabilir, bir destek olabilir. Konağa dayalı bir ilişki var ama onun ötesine gittiğini düşünüyorum. Onun dışında *Sek Sek*'te o olmadan olmaz noktası var.” Ancak, dansçı/oyuncular birbirlerini nereye kadar taşıyabilirler? Birbirlerinin bedenlerini bu biçimdeki bir yakınlıkla nereye kadar kullanabilirler? Bu ne zaman değişir? Hatırlanacaktır ki, dansçı/oyuncuların birlikte ortak olarak sürüklendikleri, beraber bir şey yaptıkları ortak uzam-zaman'larının yanısıra, içsel, kişisel uzam-zamanları da bulunmaktadır. Gösterim ilerledikçe hala birlikte bir iş yapsalar da taşıma biçimleri ve kullandıkları mesafede oluşan değişimler, aralarındaki ilişkinin de değiştiğini göstermektedir.



Resim 4.1.1.5. *Sek Sek*, Fotoğraf: Marc Coudrais

İkinci bölüm *Kürdan*'da dikkat edilen ilk özellik dansçı/oyuncuların bölüm boyunca dudaklarına dik olarak yerleştirdikleri kürdanlarla hareket etmeleridir. Kürdanın buradaki varlığı doğrudan fiziksel bir zorlanmayı gösterdiği için seyredenleri rahatsız eder. Çünkü, kürdanın verebileceği acıyı hissetmek tedirginlik yaratmaktadır. Bu anlamda ikinci bölüm başlar başlamaz risk içindeki bir durumu oluşturur. Risk iki açıdan değerlendirilebilir. Birincisi dansçı/oyuncu arasındaki ilişki gerilimlidir ve

kürdanlar yüzünden oluşan ifadeye bağlı olarak klastrofobik bir uzam-zaman vardır. İkincisi, ilk bölümde yüzey yüzeye yapışmasına oluşan yakınlığı kırarak, ilişkiye sınır getirir. Bölümün hareket tarzı da hem gerginliği hem sınır kavramını destekler.

İkinci Bölüm başladığında, alanın orta gerisinde yerde sırt üstü yatan bir dansçı/oyuncu vardır. Diğer dansçı/oyuncu yanına gelerek, dudaklarının arasına dik biçimde yerleştirdiği kuranlardan birini kendine alır. Sırtı, yerdeki dansçı/oyuncuya dönük bir şekilde, ayakta durmaktadır. Bu notada başlayacak olan hareket dizisinin bölümün genelinde kullanıldığı söylenebilir. Ayakta duran dansçı/oyuncu'nun bedeni dik ve sabit bir şekilde üstüne düşerken, yerdeki ayak tabanları ile onu tutar ve yeniden fırlatır; kendi ekseninde dönen dansçı/oyuncu yeniden yere düşerken yerde yatan, onu yine yakalar ve yine fırlatır. Tutma bir sırttan bir üst gövdeden gerçekleşir. Birisi dönerek, diğeri de zeminde kendini kaydırarak ve düşme-yakalama-fırlatma dizisini bozmadan alanın ortasında doğru ilerler. Ard arda ve hiç aksamadan gerçekleşen yakalama, düşme ve fırlatma süreci, sabitlendikleri yerde hareket halinde duran cambaz-oyuncakları hatırlatmaktadır. Birinci bölümde karşılaşılan cambaz-oyuncaklar, sabitlendikleri yere sıkıca yapışmış, durmaktadır. Ancak, çalıştırıldıkları anda durmadan aynı hareket döngüsünü tekrarlayarak, eğilirler, ayakları havaya kalkar, ve bir süre sonra bir yerde durmuyormuş, sanki bir yere sabitlenmemişler gibi görünmeye başlarlar. Bu durum bedenın destek aldığı bir yer yokmuş gibi görünse de, onu tutan bir başka bedenın varlığını göstermektedir. Dansçı/oyuncular uzamda hareket ederken sürekli bir düşme ve tutma içindedirler. Sağa, sola ya da geriye bir an bir sekme ile düşerken, ya kendileri dururlar, ya da birbirlerini tutarlar. Alan içindeki yer değiştirmelerinde de bu bozulmaz. Hatta, düşme-fırlatma-yakalama dizisinde düşen ve tutan dansçı/oyuncu değişir, farklı noktalarda bu dizi tekrarlanırken de birbirlerinin bedenlerine çekerek, yerde kaydırarak yön verirler. Bölümün sonunda zıt yönlerde yerde yatan dansçı/oyuncular aniden kalkıp, çarpışıp yine düşerler. Bunu bir kaç kez ve artan bir hızda tekrar ederler.

İkinci bölümde bedenler ilk bölümdeki kadar yakın hareket etmemektedir. Kürdan, düşme ve fırlatma gibi işaretlerle birbirinden uzaklaşmışlardır. Hareketler ve beden duruşları açık bir uzamda sürekli kopma ve birleşme sürecinde gerçekleşir. Bu süreçte,



birbirlerine katılmış gibi hareket eden iki bedenin ayrıldığı görülür. Yine de dansçı/oyuncuların bedenleri birbirlerinden tamamen uzaklaşmamakta, bir dengelenme anını taşımaktadırlar. Bedenler arasında mesafe girmiş olsa bile, daha önce Filiz Sızanlı'nın sözleri ile belirtilmiş olan sorumluluk duygusu devam etmektedir. Bir beden kendi bedenine olduğu kadar diğer bedene karşı da sorumludur. Hatta başka birini taşıyor olmanın riski artmıştır. İki beden birbirini tartarak görebilmesini sağlayan hareket dizilerinde, bu yüzden güven kavramı ortaya çıkmaktadır. Birine kendini ne kadar teslim edebilirsin? Bir başka bedeni kendi bedenini tanıdığın gibi nasıl tanıyabilirsin? Kendi bedenini ne kadar tanıyorsun?

Mustafa Kaplan gösterimler sırasında hep bir obje kullandıklarını söyler. Ancak, bu obje buzdolabı gibi, duvar gibi büyük objeler olmuşlardır. Bu yüzden *Sek Sek*'te, objenin küçülerek içine girilmeyecek ama bedende taşınabilecek bir şey olmasına karar vermişlerdir. Kürdan Filiz Sızanlı'nın söylediği gibi, kendi bedenine zorladığın bir aparat, bir nesne, bedene takılan bir protez, bedeninde taşıdığın herhangi bir şey olabilmektedir. Bazen bir aksesuar, kostüm ya da mask. Ve bunu bir başkası da kullanabilmektedir. Bu durum bir aynışmayı oluşturur. Aynı şartlarda aynı süreci iki kişi nasıl yaşar? Aynı şartları nasıl yaşar? Bu bölümde, birbirlerine kenetlenmiş bir şekilde, aynı uzam-zamanı dolduran, bedenlerinde bir uzam-zamanı tutan iki bedene farklı bir açıdan yaklaşmaktadır. Bu iki beden birbirlerine uzaklaşarak bakabilecekleri bir yere çekilirler. Bir tür yabancılaştırma kurarlar. Birbirlerinden ayrılmaksızın hareket ettikleri bir süreçten sonra, kendi bedenlerine ve birbirlerinin bedenlerine ayrı ayrı bakabilmek için. Böylece, birlikte ama iki ayrı beden olarak doldurdukları bir uzam-zaman oluşur.

Bölüm boyunca, taşıdıkları kürdanlar yüzünden, ağızları hep aynı aralıkta ve biçimde açık kalan dansçı/oyuncuların yüzleri, zaman içinde birer maskeye dönüştüğünde taşıma eylemi, yüzey ve beden hakkında yeni bir ilişki oluşturur. Filiz Sızanlı oluşan maskenin, canlı bir maske olduğunu belirtirken, şöyle açıklar: "genelde mask kendi kimliğini sakladığın bir şeydir, başka bir kimlik getirir, ama kürdandaki maske içindekini ortaya çıkaran bir maske diye düşünüyorum. Çünkü, bir süre sonra zorlanma

getiriyor, yüzde, ağızda. Süreç boyunca o zorlanma ile yüz nasıl deforme oluyor, nasıl değişiyor. O yüzden canlı diyorum. Bir şeyi gizlemek, saklamak değil yüzü tamamen açmak.” Buna bağlı olarak, oluşan bu maske dansçı/oyuncuların yarattığı uzaklaşmayı, yabancılaşmayı desteklemektedir. Yüzün o maskeyi taşıması seyredene bir yandan çok uzak gelirken, dansçı/oyuncuların bedenlerindeki güç ve enerji gerçekçi gelen bir durum yaratır. Burada dansçı/oyuncuların bedenlerinin ilişkisi ile ortaya çıkan iki kavramdan söz etmek gereklidir. Güven ve gerçek.

İki dansçı/oyuncu'nun birbirlerine duyduğu –bütün risklere rağmen- güven, seyirci ile dansçı/oyuncular arasında güven duygusu yaratmaktadır. Seyircinin bu iki beden arasındaki ilişkiyi anlamasına ve hem birbirlerine hem de izleyene karşı samimiyet içinde olduğunu belirtmektedir. Gerçek kavramına ise, iki açıdan bakılabilir. Dansçı/oyuncular gösterim sırasında, “o anda” gerçekten dudaklarının arasındaki kürdanlarla düşüp, kalkmakta, fırlayıp, dönmeaktedirler. Bedenlerindeki fiziksel durumun gerçekliğidir bu. Ancak, bir de gerçekten yaşanan bu durumun yaşanması mümkün olan düşünceler üretmesi vardır. Gösterimin kurgusal akışından çok hayata dair bir gerçekliktir bu. Güven, samimiyet ve gerçeklik kavramları birleştiğinde, hem dansçı/oyuncuların hem de seyircilerin sahip olacağı bir farkındalık duygusu oluşur. İnsanın kendi bedenine olduğu kadar, başkalarının bedenine karşı sorumluluk duymasını içeren bir farkındalık. Bütün bunlarla ilgili olarak, teslim etme, kabul etme, izin verme arasında gidip gelen bedenler risk taşımaktadırlar. Bedenin, maskenin ve yüzeyin ilişkisi de bu noktada çıkar. Çünkü, birinci bölümde yerde yatan bedenin, yerin kendine dönüşmesine benzer bir şekilde, bu bölümde de yüz yüzeyle, maske yüzle, duygu maskeyle örtüşür, iç içe girer. Burada içini ortaya koyan, saklanmamış maske sürekli bir deformasyon içindedir. Ancak bu deformasyon bir değişimi, dönüşümü gösterir. Bu yüzden, maskenin değişimi, o maskeyi taşıyanın değişimini, kendi yüzünün değişimini de taşır. İfade güçlenir ve bir şey söyleyecek ama ne söyleyecek noktasına doğru ilerler. Bu durum türkü söyleme ile birleştiğinde de benzer bir durum ortaya çıkar. Maske ile –yani yüzünle- ne kadar konuşabiliyorsun ya da konuşamıyorsun. O kimliğinle ne söylüyorsun.

Böyle bakıldığında ikinci bölüm'de bedenlerin gerçekten risk taşıdıkları söylenebilir. Çünkü, insanın kimliğini değiştirebilmesi ve hatta kabul edebilmesi riskli bir eylemdir. Kanıksanmış, alışkanlık haline geldiği için farkında bile olunamayan ilişkileri, olayları değiştirmek için bir süreç yaratmak riskli bir eylemdir. Bununla birlikte dansçı/oyuncuların açtığı güven, samimiyet ve gerçek kavramları ile insanın kendi bedeninin taşıdığı kimliği değiştirebilme olanağı bulunduğu farkedilmektedir. *Sek Sek* gösterimi de temelde dansçı/oyuncularının bunu nasıl yapabildiğine dair bir fikir taşımaktadır.

Üçüncü bölüm *gazete kağıdından boru*'da bedenler birinci bölümdeki gibi iç içe değil; ikinci bölümdeki gibi arada kalmış değildirlir. Buradaki bedenlerde kararlı bir ayırım, oluşan kopuşu taşıma ve yan yana hareket etme hakimdir. Dansçı/oyuncuların birer ucundan ağızlarıyla tuttıkları boru bunu göstermektedir. Çünkü, bedenler gazete kağıdından boru ile birbirlerine bağlanır ya da birbirlerinden ayrılır. İki beden arasına gazete kağıdından borunun taşınma mesafesi girmiştir. Bu bölümdeki hareket ve beden konumları açık bir uzamda bir şeyi taşımak ile gerçekleşir. Gazete kağıdından boru iki bedeni birbirine bağlarken, iki beden arasına mesafe de koyar. Bu anlamda dansçı/oyuncular hem mesafeyi hem de bağlantı çizgilerini taşımaktadırlar. Diğer bölümlerden farklı olarak mesafe'nin taşıyor olması yeni bir zemin, beden, taşıma ilişkisi ortaya çıkarır. Ayrıca, belirgin bir ortak uzam-zaman bilgisi oluşturur.

Bölüm başladığında, dansçı/oyunculardan biri alanın arkasında yapmış olduğu boruyu ağızıyla tutarak beklerken, diğeri türküyü bitirdikten sonra onun yanına gelir ve boru'nun diğeri ucunu tutar. Hemen yere inerler. Zeminde boru'nun uçlarını bırakmadan yuvarlanarak, kayarak, yürüyerek hareket edip, yol alırlar. Burada birbirine geçişen çeşitli hareket dizilerine rastlanır. Bu dizilerin çoğunluğunda yüz yüze bakmakta, yan dönseler bile en son noktaya kadar aralarındaki boru'yu tutmaktadırlar. Zıplarılar. Aynı ritimde oluşturmaya çalıştıkları bu zıplamalarda kimi zaman bilinçli kimi zaman bilinçsizce farklı ritimler meydana gelir. Biri önde diğeri hemen onun arkasında dairesel dönüşler yaparak yürürler. Bu yürümelerde boru öndeki dansçı/oyuncu'da kalır. Boru bazen ağız değiştirebilir. Bir süre sonra boru'yu alanın ortasında bırakarak,

yürümelerine devam ederler. Ancak, belirli bir uzaklıkta durup boru'ya doğru bakarlar. Bu sırada bir dansçı/oyuncu sabit ve dik bir şekilde dururken, diğeri Onu kucığına alır. Birlikte boruya doğru yürürler, ve sabitliğini bozmaksızın duran dansçı/oyuncu'yu taşıyan onu boruya doğru uzatarak almasını sağlar. Yürüme, zıplama, düşme, tutma dizileri boyunca dansçı/oyuncular ya birlikte ya da ayrı ayrı boru'yu taşırlar. Bölümün sonunda yavaşça zemine doğru alçalırken, yere oturuncaya kadar boru'yu taşımaya devam ederler.

Filiz Sızanlı hem mesafe'nin taşınması hem de ortak uzam-zaman hakkında ip uçları vermektedir. "Arada bir mesafenin olması, o mesafeyi koruyarak ikili buluşma gerçekleşiyor. O zaman beden birbirini hep belli bir mesafeden gözlemliyor. O mesafe içinde bir ilişki kurmak zorundasın. Ne daha fazla yaklaşabilirsin, ne de uzaklaşabilirsin. Ve bir bağlantı. Başkasına elini vermek, kolunu vermek gibi. Ama bu aradaki mesafe çok özel bir mesafe. Yaklaşık 30cm., bir gazete boyutunda. Bu nesne hem ağıza getirdiği zorlama, hem de bedene getirdiği yakınlık ile yeni bir süreç oluşturdu. Her şeyi yapamamaya başladık. Yan dönemiyorsun mesela. O çerçeve içinde kalmak da bedeni başka bir şekilde hareket ettirdi." Beden dili düşünüldüğünde de mesafe insanlar arası ilişkilerdeki yakınlık ve uzaklığı gösteren en önemli unsurdur. İnsanlar karşılaştıkları her insana göre beden mesafelerini korumaktadırlar. Örneğin 0-25cm mahrem alan, 25-100 cm kişisel alan, 100-250 cm sosyal alan ve sonrası genel alanı gösterir. Buna göre iki dansçı/oyuncu arasında tutulan mesafe, içine sadece çok özel insanların alınabildiği mahrem alanı oluşturur. Dansçı/oyuncular böyle bir durumda bir ilişki kurmaktadır. Ayrıca, boru taşınırken bedenlerin eşit ya da aynı seviyede enerjiye sahip olmaları gerekmektedir. Çünkü, iki beden birbirine bağlıdır ve ilişki bir birlikteliği, birlikte bir iş yapmayı korumaya yöneliktir. Bu ise, ortak uzam-zaman kavramını vurgular. Taşıma eylemi bu anlamda bir işi ortak yapma çabasını içermektedir.

Değerlendirmenin başında belirtildiği gibi, Filiz Sızanlı ve Mustafa Kaplan *Sek Sek*'te kurdukları yapı içinde, sürekli olarak yenilenen, değiştirilen ve yeniden kurulan bir ilişki süreci oluşturmaktadırlar. Bu süreç fiziksel olanın getirdiği bir uzam-zaman-

eylem yaratır. Buna bağılı olarak da bedenın uzam-zamanı ve uzam-zamanın bedenselliği, yine fiziksellikte ortaya çıkar. Gösterimin bedenselliği iki dansçı/oyuncu'nun yarattığı fiziksel ilişkilerde yer almaktadır. Sözü edilen bu durum, yine her bölümün kendine özgü nitelikleri üzerinden şu şekilde ortaya çıkar.

Birinci bölüm'de bedenlerin aralarında mesafe kalmaksızın korudukları yan yana duruş, bir zemin-beden-yüzey ilişkisi oluşturmakta ve hangisi hangisinin yüzeyi? hangisi zemin? yer hangisi? hangisi yerde? iki beden mi, yoksa tek bir beden mi var? gibi sorular oluşturmaktaydı. Bölüm boyunca dansçı/oyuncular birbirlerinin bedenini kullanarak hareket etmekte, hareket edebilmek için birbirlerine ihtiyaç duymaktaydılar, hatta bedenlerin zemine dönüşmesi noktasında birbirlerinin bedeninde yol almaktaydılar. Mustafa Kaplan " ... Çok dar bir alana iki kişinin bedeni, ya da iki kişinin bedeni hangi mekanları doldurabilir... ya da bedenın herhangi bir noktası hangi hacime sığar..." derken böyle bir durumun altını çizer. İki kişilik bedenler ve mekanlardan söz eder. Bu bölümde iki bedenın birbirine bağılı olmasının getirdiği bir hareket yaklaşımı bulunmaktadır. Bu yüzden iki bedenın birleşiminden oluşan bir bedensellik ortaya çıkar. Bedenin kapladığı ya da doldurduğu uzam-zaman genişler ve çoğalır. Uzam-zaman iki bedenın birleşiminden bir bedensellik kazanır.

İkinci bölüm'de özellikle risk kavramının daha çok görünürlük kazanması ile bir başka bedeni taşımanın sorumluluğu ortaya çıkmaktadır. Özellikle düşme-yakalama-fırlatma hareket dizisindeki saniyelik zamanlama hali, dansçı/oyuncuların aralarında oluşturduğu zaman bilgisine dikkati yöneltmektedir. Bu zaman bilgisinin içinde, birbirlerini yıllardır tanıyan iki dansçı/oyuncu'nun aľřkanlıđı, tanışıklığı ve aralarında oluşturdukları güven duygusu yer alır. Peki, hangi bedene karşı böyle bir güven duyulabilir? Kime bedenine yön verecek kadar izin verilebilir? Burada iki beden birbirlerine inandıkları, güvendikleri, samimi oldukları ölçüde yeni ilişki biçimleri aramaya açık olurlar. Bu ise kişinin hem kendi bedeninin hem de karşılaştığı diğer bedenlerin farkında olmasını şart koşar. Farkında olmak buna bağılı olarak, uzaklaşmayı ve belirli bir mesafeden bakabilmeyi beraberinde getirir. Çünkü, çok yakınında olanların ne olduğunu görebilmek daha zordur. Örneğin, birinci bölümdeki gibi bir

yakınlıkta farkında olunacak iki beden bulunmamaktadır. Bu yüzden uzaklaşmak, karşılaştığını daha iyi görebilmeyi, kendini daha iyi görebilmeyi doğurur.

Üçüncü Bölüm’de dansçı/oyuncular uzaklaşma belirli bir mesafeyi zorunlu kıldığı için ayrılırlar. Bu uzaklaşma anına dek birbirlerini kabul edip birbirlerine izin verdikleri için, hareketlerini yaparken bu mesafeye de önem vereceklerdir. Bu yüzden bölüm boyunca iki dansçı/oyuncu mesafenin korunmasına yönelik bir tavır taşırlar. Mesafe gazete kağıdından borudur ve 25, 30 cm olan özel bir yakınlık oluşturur. Boru hem bedenleri birbirine bağlar hem mesafeyi oluşturur. Çünkü, o mesafeyi taşımak için o iki bedeninin orada olması gereklidir. Böylece bedenlerini birbirlerine aracı olması için kullanırlar. Buna bağlı olarak bölümde gösterimin kavramlarından biri olan, ölçek vurgulanır. Mustafa Kaplan bunu şu şekilde açıklamaktadır. “ ölçek, ölçüm birimi olarak beden, bir mekanı nasıl bedenle ölçersin, bedeni aracı olarak görme. Daha önceden kullanmış olduğumuz iş yapan bedene başka yerden yaklaşıp, aracı olan beden demeye başlıyoruz. Yani, iki şeyin arasında duran beden, belli bir ihtiyacı karşılıyor yine, iki şeyi... bir kol mesafesi kullanıyorsun, çünkü orada bir mesafe oluşturuyorsun... başka bir şey vermiyorsun, yapmış olduğun şey sadece senin bu ihtiyacın için, gören başka bir şey alabilir ama başka bir oynama içinde bulunmuyor, iki şeyin arasında duran, aracı olan beden...”. Bölüm’de gazete kağıdından boru bedenleri birbirine bağlarken aynı zamanda da bedenlerin bir arada bulunmasına aracı olmaktadır. Bununla birlikte boru’nun zaman zaman ağız değiştirmesi, bedenler aracılığıyla takip edilip, korunması, bir noktaya konarak belirli bir mesafeden bakılması ama özellikle bir beden diğerini uzatarak boru’yu alması gibi hareket dizileri ile beden ve boru aracı olma niteliğini paylaşırlar. Gösterime bu bölümlerin birleşmesi olarak bakıldığında, dansçı/oyuncuların fiziksel araştırmalarından hareket ederek iki kişi arasındaki anlama sürecine işaret ettiği söylenebilir.

*Sek Sek* gösteriminin dansçı/oyuncuların kendi dans tarihlerini taşıdığı belirgin bir biçimde farkedilecektir. Her şeyden önce birbirlerine inandıkları ve güvendikleri için ortak bir süreci paylaşmaktadırlar. Dans tarihlerinin başlangıcını da bu kavramların oluşturduğu hatırlanmalıdır. Buna bağlı olarak gösterimi kendi hareket ilişkilerinin ne

olduğunu ve bu ilişkideki alışkanlıkları nasıl kırabileceklerini anlamaya çalıştıkları bir araştırma içindedirler. Bu çalışmada, uzun bir çalışma süreci paylaşmış iki dansçı /oyuncu, tanışma sürelerini de bir yüzey gibi ele almaktadırlar. Bu yüzeye farklı bir açıdan –yerden, yukardan, üstten, içten- ve yeniden bakmak, onu tekrarlamak, bozmak, değiştirmek, sonra yeniden bir yüzeye dönüştürmek ve sonra yeniden bozmak gibi. Bu sürecin bir anlama süreci olmasının nedeni, gösterim boyunca dansçı/oyuncuların hem birlikte üreten sanatçılar hem de birey düzleminde yaşadıkları değişimlerin görülebilmelerinden kaynaklanır. Bu durum gösterimdeki rol kişilerinin de bir anlama süreci içinde olduklarını ve gösterimin sonunda aynı kişiler olarak kalmayacaklarını gösterir. Çünkü, gösterimin uzam-zaman'ı bitmiş olsa bile, bedenlerin yavaş yavaş oluşan ilişkisi bir sürece işaret etmektedir. O iki kişi yeni ilişki biçimleri kurmaya devam ederek, başka uzam-zamanlara karışacaklardır. Bu durum Mustafa Kaplan ve Filiz Sızanlı'nın dans tarihleri hatırlandığında kolayca görülebilir. Değerlendirmenin iki dansçı/oyuncu'nun bugün kendi solo çalışmaları ile başlaması da bu yüzden.

Filiz Sızanlı *Sek Sek* gösteriminin başlangıcında “Mustafa ile beraber birbirimizin alışkanlıklarını, hem nasıl değiştirebiliriz hem de onların üzerine daha nasıl gidebiliriz” gibi bir düşünce ürettiklerini söylerken, Mustafa Kaplan da benzer bir biçimde bunu şöyle belirtir. “Filiz’le uzunca süre değişik koreografiler içinde yaptığımız “düet” çalışmalarının gittikçe “solo” tavrına evrildiğini gördüm. İki kişiydik ama çok birbirimize benziyorduk ve çok birbirimizi bütünlüyorduk. İki kişinin oluşturduğu kuvvetli bir “bir” oluyordu. Koreografiyi yaparken ki farklı bakışlara rağmen, o kadar birbirimizi de anlayarak bir şeyler yapmaya başlamışız ki.” Gösterimde artık solo haline gelmiş bir düetten, ayrımsanamayacak bir kimlikten başladıkları halde, birbirlerinden uzaklaşarak, benzer süreçleri yaşayan iki ayrı kimliğe varırlar. Sonunda bu yaratılan iki kimlik ise kendi var oluşları ile birlikte ortak bir eylem içine girer. Bu anlamda da *Sek Sek*'te beden doğrudan kimlik ile paralel bir anlam taşımaktadır. Uzam-zaman içinde dansçı/oyuncuların bedenlerinin fiziksel olarak karşılaşması ile oluşturdukları bedensellik, kişinin kendi kimliğini nasıl oluşturduğunu ortaya çıkarır. Kimliği kişinin tek başına yaratmadığına, farklı karşılaşmaların bıraktığı izlerle

zenginleştirerek, ama kendine dair güçlü noktaları da kaybetmeksizin oluşturduğuna işaret etmektedir.

Dansçı/oyuncular her bölümde farklı bir fiziksel karşılaşma içindedirler. Bedenleri çeşitli ve başka başka biçimlerde yan yana gelir. Böylece her karşılaşma iki insanın nasıl yan yana gelebileceği hakkında bir süreç oluşturur. Ancak, bu sadece, Filiz Sızanlı'nın da söylediği gibi, tensel bir temas değildir. Doğrudan iki bedenin birbirini içerdği, çarpıştığı ya da birbirlerine aracı olduğu bir süreçtir. Bedenlerin gerek aksesuarlarla gerekse kendi fiziksel güçleri ile uzam-zaman'a yerleştirdikleri kısaca, bedensel zorlanmanın gerektirdiği bütün hareketleri içeren bir süreçtir. Bedenlerin uzam-zaman içindeki sürekli devinimlerinden, yoğunlaşma noktalarından açılıp kapanarak, hep yeni bir biçimde buluşmalarından bu ortaya çıkar. Dansçı/oyuncular bu süreçte değişirler. Çünkü, bir sonraki karşılaşmanın gerçekleşebilmesi için değişmeleri gerekmektedir. Yaşadıkları değişim iki şekilde gerçekleşir. Öncelikle birlikte kurdukları bir ilişki vardır, ancak kişinin bireysel algıları ve ihtiyaçlarına göre kendi değişimi bu ilişkiyi farklı bir yere götürmektedir. Yan yana geldiklerinde hem bireysel değişimleri ilişkilerine, hem de değişmiş olan birliktelikleri kimliklerine yansımaktadır. Burada ortaya çıkan soru, kişinin ya da kişilerin böyle bir sürece ne kadar izin verecekleri, değişimi ve bütün karşılaşmaları ne kadar taşıyacaklarıdır. Taşımak isteyecekler midir? Dansçı/oyuncuların bedenlerinin yaşadığı fiziksel deneyim, işte bu izin verilen ve kabul edilen karşılaşma anlarını içinde barındıran bir süreç oluşturmaktadır. Buna bağlı olarak *Sek Sek* gösteriminin bedenselliğinden "o an"ın anlaşıldığı söylenebilir. "O an"lar bedenlerin deneyimlerini taşımaktadır. Dolayısıyla deneyim, onları deneyimleyen bedenlere yazılmıştır. Ancak, yazıyı yazan da bedendir. Böylece beden kendi kendini anlatır. Hayatı nasıl deneyimlediğini.

## Sonuç:

### Yeni Bedenler Yeni Yüzler

*Sek Sek*'te dansçı/oyuncular değişen kimliklerini ilişkilerine yansıtmakta, kimliklerini ise değişen ilişkileri ile zenginleştirmektedirler. Bu durum fiziksel karşılaşma anlarını



içeren bir süreçtir. Bu süreçte oluşturulan beden kullanımı, gösterimdeki kavramların ya da fikirlerin ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Başkasının bedeni ile yürümek, yürürken başkasının bedenini kullanmak, yüzey, ölçek, ölçü aracı olarak beden, mesafe gibi. Buna bağlı olarak, bölümler arasındaki farklılıklara ve bu farklılıkların birbirlerini nasıl tamamladıklarına bakıldığında, dansçı/oyuncuların, kademe kademe bedenlerin taşıyabilecekleri sınırları gösterdiği farkedilir. Birinci bölümde bedenler olabildiğince yakındır. İkinci bölümde sınır ve ayırım oluşur. Üçüncü bölümde ise, belirli bir mesafeye dönmüşen bu ayırım taşınmaktadır. Sek Sek'te dansçı/oyuncuların bedenlerinin fiziksel ilişkileri ile ortaya çıkardığı durum, gösterimin beden tarihinin fiziksel bir yol üzerinden kurulduğunu göstermektedir.

Mustafa Kaplan'ın düşüncesini biçimlendirme yolu bir fiziksel ihtiyaç üzerinden gider. Bunu şöyle belirtir: "Benim için yapılan şey, hangi ihtiyaca göre yapılıyor, ya da ne kadar sahici...", "... sahici olmak ne demek? Belli bir ihtiyaç üzerinden gitmekti değil mi? Şimdi, belli bir ihtiyaç... fiziksel.. iş yapan beden, çalışan bedende ortaya çıkan bir şey bu", "... son derece doğal, kendinde olduğu yeri dolduruyor ve bir şey yapıyor". Bununla birlikte ona göre fiziksel bir ihtiyaca dayanmayan ve yine de bir beceri sergileyen, "bir hikaye anlatan ya da sadece tanıklık eden bir duruş da sözkonusudur. Buradaki ihtiyaç daha düşünsel ya da entellektüel olabilir, bir kurmaca ya da, kurmaca olduğunu bildiğimiz halde yinede sahici olarak alabiliriz.. Bu iki ihtiyaç da kullanılabilir süreçlerdir." Ancak, yapılan şey "... belli bir ihtiyaca dayanmıyorsa yada yapılan işle birlikte yeni bir ihtiyaç yaratmıyorsa kullanılan imaj gerçekten orada olma durumundan kopar"makta, kısaca sahteleştirilmektedir. Çünkü, bu sırada yapılan beceri kime yapılmakta, kime gösterilmektedir, kim tarafından seyredilmektedir? soruları oluşmaya başlar. İş yapan kişi nasıl bir ihtiyaçtan hareket etmekte ve seyredende bu seyrettiği şey nasıl bir ihtiyacı karşılamakta, nasıl bir ihtiyaç oluşturmaktadır. Bu noktada Mustafa Kaplan'ın fiziksel ihtiyaçlarla başlattığı çalışmalarının, belirli bir süreç içinde düşünsel ihtiyaçlarla kesiştiği görülür. *Sek Sek* gösteriminde eylemin, kavram ve fikirlerle kesişmesinde olduğu gibi. Bu durum ise, sadece iki bedenin karşılaşmasına değil, iki kimliğin karşılaşmasına işaret eder.

Mustafa Kaplan son dönemde atölyelerde yaptığı çalışmalarını açıklarken yine enerji üzerinden gittiğini “ ... ama herkesin kendisiyle karşılaşabileceği, kendisiyle karşılaşmayı aynı zamanda sosyalleştirebileceği yani mekana ve zamana, ve oradaki insanlara, ilişkilere yayabileceği...” bir ortam oluşturmaya çalıştığını belirtmektedir. “Gündelik yaşam nasıl o duyarlılıkla o kişinin kendi sanatı olabilir. Bu hakikaten başka bir sorumluluk istiyor. Gösteri de aynı şey, sonuçta bir gösteri yapıyorsunuz, kimseye o doğrudur diyemezsiniz, sadece kendi hissettiklerinizi o insanlarla paylaşıyorsunuzdur. Doğru bir gösteri yapıyorum, mesela bu benim için hiç bir zaman olmayacak bir şey. Sonuçta bir şey yaşıyorsunuz, ve bu yaşamış olduğunuz pratiği belli bir şekilde kendi düşüncelerinizle bir şeye dönüştürüyorsunuz, bunu da paylaşımaya açıyorsunuz aslında.” Bu sözler iki açıdan önem taşımaktadır. Çünkü, öncelikle bir araya gelen insanların - farklı insanlar, kimlikler olarak- nasıl karşılaştığını; ikinci olarak da bu karşılaşmanın sanatsal/estetik düzlemde nasıl bir hareket ürettiğini gösterir. Paylaşım hareketi besler, hareket paylaşımın niteliğini biçimlendirir. Burada Filiz Sızanlı'nın kendi bedeni ve beslenme kanalları ile ilgili sözleri dikkati çeker. “Beden fikrim aslında bedenim ile neler yapabilirim ya da bedenim bana ne yapabilir? soruları ile yola çıkıp, beden ile ne taşıyorsun sorusuna yol alıyor. O taşıdığı şey ise kişisel tavırlar, kişisel seçimlerin ile beraber oluşuyor. Beslenme noktası aslında paylaşım noktasına gidiyor. Kendi yaşadığımız şehir ile olan paylaşım olabilir, birlikte iş yaptığımız insanlarla ya da bir projedeki paylaşım olabilir, ya da gördüğümüz bir iş.” Onun düşüncelerinde de benzer bir şekilde, fiziksel ihtiyaçların her türlü karşılaşma sonucu oluştuğu, ama bir yandan da bunlardan beslendiği ortaya çıkmaktadır. Bu yüzden *Sek Sek* gösterimi fiziksel karşılaşmalarla ve bunların oluşturduğu fikirlerle birlikte hareket etmektedir. Gösterime bu açıdan bakıldığında, fiziksel bir beden algısının paylaşım noktasına geldiğinde, farklı karşılaşmalar oluşturduğunu –seyirci, şehir, başka gösterimler, başka sanatçılar vd.- ve önce kişisel, sonra da toplumsal bir beden algısına yöneldiğini açığa çıkarır. Çünkü, her türlü karşılaşma bireyin kimliğini oluşturan katmanların hareket etmesine yol açar. İnsanın hem kimliğinde, hem diğer kimliklere hem de hayata bakışında değişimler yaratma olanağı taşıyan da budur.

Çalışmanın çoklu beden bölümünde açıklanmış olduğu gibi, kimlik yaşam boyunca oluşan bir süreçtir. Ancak, burada kişinin kimliği ile ne söylediği önem taşır. Mustafa Kaplan'ın sahiçiliğı bir ihtiyaçtan yola çıkmakla ilişkilendirmesi de bununla ilgilidir. Filiz Sızanlı beden ne taşıyor sorusunu, nasıl bir beden kullanımı noktasına getirirken de, bunu şu şekilde açıklar: “Bedenimle, kendi duruşumla ne anlatabiliyorum? Tarif ettiğim ya da yarattığım durumdaki beden kullanımında, o kişi ne kadar samimi, o durumu ne kadar gerçek kılabilir. Çünkü, o bir kurmaca. O kurmaca içinde yarattığın beden. Kendi seçtiğin tercihlerle onu ne kadar gerçekten yaşayabiliyorsun, yaşatabiliyorsun, başkaları ile paylaşabiliyorsun. O fikir bedeninde ne kadar yaşıyor. Bu bir simülasyon bile olsa, bedenle karşılaştığında o fikir, bunu ne kadar kendin yapabiliyorsun. O fikri, o hareketi, o malzemeyi ne kadar kendim yapabiliyorum...”

Burada iki noktayı değerlendirmek hem gösterim hem de çalışma açısından önem taşımaktadır. Fiziksel olan nasıl ortaya çıkmaktadır? ve bu fiziksel beden algısı kimlik ile nasıl buluşmaktadır? Filiz Sızanlı provada ya da sahnede olsun, o durum içinde kendisini hareket ettiren şeyin ne olduğunu, niye o hareketleri yaptığını araştırırken, vardığı sonuç şudur. Çünkü, o durum o hareketi gerektirmektedir. “Aslında o fikir, konsept içindeki onların için nasıl doldurduğun, var ettiğin var burada. Hem yaşlı bedeni, hem çocuk bedeni, hem erkek, hem kadın bedeni bir arada. Onlar arasında gidip gelmek. O farklı enerjileri taşıyabilmek.” Fiziksel olan burada ortaya çıkmaktadır. Bedenin içinde bulunduğu durumda, o durumun gerektirdiği ve beden içinde bulunan enerjiyi kullanarak.

Bu fiziksel durumun kimlik ile buluştuğı noktada ise, bulunan fizikselliğın yabancılaştırılması yer almaktadır. Burada dansçı/oyuncu'nun, rol kişinin ve kimliğın keşiştiğı bir durum oluşur. Filiz Sızanlı bunu şöyle belirtir: “önce onu o kadar kanıksamak, gündelik yaşama sokmak ve daha sonra da kendine yabancılaştırmak. Başkası için o bedene ilave ettiğın duruş hareket, senin için daha gündelik olan tarafa kaydığı anda tekrardan ona bakıp, onu yabancılaştırmak. Aslında bedenine yeniden bakabilmek. Yeniden deforme edebilmek, inşa edebilmek. Her proje ile beraber yeniden yapılandırmak”, “imaj beden nasıl gerçek, fiziksel beden ile buluşuyor. O buluştuğı noktalarda neler beni şaşırtıp, neler beni bildik yerlere götürüyor.

Tasarladığım beden ile fiziksel bedendeki çabanın buluşmasında benim seçimlerim şu noktada ortaya çıkıyor. Gerçekten –miş gibi olan durumlar, gerçek yalan karşılığında beden gerçekten bir çabası var. O çaba bir samimiyet getiriyor. Bu benim için önemli. Benden bir çaba, o son noktasına kadar”. Mustafa Kaplan da kendi çalışmaları ile ilgili beslenmesinin, işi ürettikten sonra oluşan yeni sorular, tartışmalarla oluştuğunu belirtirken samimiyet kavramına varmaktadır. “Yapmış olduğum işlerde tek söyleyebileceğim, bir parça kendimden yola çıkarak yapabiliyor olduğum. Belki bu bir samimiyet getiriyor... kendi yaşam deneyimlerimden, gözlemlerimden yola çıkmış oluyorum. Bu, olma durumu, beni daha sağlam bir noktaya çekiyor. Çok kavramsal bakmadım şimdiye kadar. Bu tür tartışmalara yeni yeni giriyorum. Son dönemde yapmış olduğum işleri tarif etme ihtiyacı daha çok sorular doğurdu. Şimdiye kadar yaptığım işler üzerinden tartışmalarım pek olmadı, bu bunları tartışacak bir ortamın İstanbul çağdaş dans dünyasına yeni yeni oluşması ve benim de kendimde bu ihtiyacı yeni farketmemden kaynaklanıyor.” Burada Kaplan’ın kendi tartışma düzlemini paylaşımına açtığı, ve böylece hem kişisel duruşunu ortaya koyduğunu hem de bu duruşla birlikte farklı ilişkilerin içinde bulunabileceğini anlatmaktadır. Bu şekilde, dansçı/oyuncu ve rol kişisi olarak kimlik ile kurulan ilişkiler açık tutulduğunda canlı bir beden algısı oluşacağı görülebilmektedir.

Açığa çıkan bütün bilgilerle dansçı/oyuncuların bedenlerine bakıldığında, kendilerini gerçekleştirebilen bedenler görülmektedir. Filiz Sızanlı Fransa ve İstanbul’da çalışma malzemelerini nasıl kullandığını belirtirken bu düşünceye dair bir ip ucu verir. Fransa’da organize edilmiş, sınıflandırılmış ve direkt olarak aranan malzemeye götürecek bir yapı bulunmaktadır. Oysa İstanbul’da karmaşık, birbirinin içine girmiş bir yapı vardır. Sızanlı bu ikinci yapıyı şöyle belirtir. “ o karmaşık yapı içinde onu organize eden sensin. Belli olmayan, birbirinin içine girmiş malzemelerin arasından sen kendi seçimlerini, ihtiyaçlarını çekip alabiliyorsun. Burada tarife geçiren sensin, daha önce yapılmamış tarifleri gerçekleştirebiliyorsun içinde.” Bu anlamda bir dansçı/oyuncu olarak kendi bedenini de tarifleyen kendisi olmaktadır. Gerek Kaplan’ın gerekse Sızanlı’nın fiziksel bir ihtiyacı, bedenleriyle bir eylem içinde olma durumunu başlangıç edinmeleri bu yüzden önemlidir. Çünkü Mustafa Kaplan da “ eğer bir şey yapıyorsam,

onu samimiyetle, sahicilikle yapmam gerekiyor. Kendime karşı bir sorumluluğum var her şeyden önce. Bu yaşam benim yaşamım, seçimler benim seçimlerim. Bu sonuçta dans sanatı olmayabilirdi, mühendislik ya da başka bir şey de olabilirdi. Sonuçta bu benim bakış açımı değiştirmezdi, yaşama bakış açımı... oradaysam orada olmam gerekiyordu” derken, yaptığı her işe kendisini koyan bir tavır taşımaktadır. Böylece onların dansçı/oyuncu bedenlerindeki fiziksel çaba, güç ve enerji kendilerini gerçekleştirebilen bedenlere işaret etmektedir. Dolısıyla kimliklerini ve özne oluşlarını vurgulamaktadır.

*Sek Sek* gösterimi iki dansçı/oyuncu için de çalışmalarında farklı bir bakış açısı taşıdıkları bir dönemi göstermektedir. Bu bakış açısı kişiyi dönüştürmekle beraber,— onun başka öneriler de oluşturmasına olanak tanımaktadır. Çünkü, öncelikle başlangıç noktasında bugüne kadar kullandıkları yöntemi nasıl değiştirebilecekleri, buldukları alanda yapılan tartışmalara nasıl katılabileceklerini düşünerek hareket etmişlerdir. Mustafa Kaplan bu süreci şöyle anlatır: “ ... kullanmış olduğum yöntemleri gözden geçirerek, ben biraz kendimi değiştirebilir miyim diye sordum. Bir sürü şey tartışılıyor, ben bu tartışmanın bir parçası olmak istiyordum, ama insan bildiği şeyi okuyarak olamıyor. O zamanlar koreografi araştırması yerine daha çok hareket araştırmasında kalıyordum, bir metot biliyordum ve o metodu kullanıyordum ve o da çok iyi işliyordu. Ama o metodu bırakmak gerektiğini sonraki işlerinde anlıyor insan. *Sek Sek*’te Filiz’in Fransa deneyiminin işi etkilemesinin iyi olabileceğini düşünüp Filiz’e koreografıyı ortak yapmayı önerdim. Ondan sonra da ister istemez yeni sorular çıktı ortaya tabii ki, ortak çalışma ne demek, birlikte yaratmak nasıl mümkün.”

Bütün bu sürece bakıldığında, fiziksel bir beden algısının, her türlü karşılaşma ile yenilenirken ama bir yandan da kişinin güçlü yanlarını, olmazsa olmazlarını koruması nasıl gerçekleşecektir? Bu noktada yine ihtiyaçlar devreye girer. Nasıl bir ihtiyaçtan yola çıkarak bir fiziksellik kurulmakta ve bu kurulan şey seyredende nasıl bir ihtiyacı harekete geçirmektedir. Çünkü, Mustafa Kaplan’ın da söylediği gibi bugünkü enformasyon bombardımanında, her türlü imaj, figür, düşünce ya da teknik herkesin malzemesi olabilmektedir. Her şeyin birbiriyle etkileşim içinde olması kaçınılmazdır.

“Hiçbir şey artık kendi özgül ağırlığında değil” dir. Bu yüzden her şey malzeme yapılabilir. Ancak, bu malzeme ile ne yapıldığı, ne değiştirilip, ne eklendiği önem kazanmaktadır. Kaplan bunun yine insanın kendi kimliği ve bastığı topraktaki duruşuyla ilgili olduğunu söyler, “çünkü en farklı denebilecek, özgül görünebilecek şey orada” yer almaktadır. *Sek Sek* gösteriminde her iki dansçı/oyuncunun da bedenlerini gerçekleştirebilmeleri bununla ilgilidir. Çalışmalarında seçimlerini, algılarını, ihtiyaçlarını korudukları ama bir yandan da fiziksel olarak buldukları duruma ait bir enerji oluşturarak kurdukları bir yapı vardır. Bu yapıda kendi bedenlerini araştırmakta, bir anlamda da kendi özgül ağırlıklarını tartmaktadırlar. Buna ek olarak oluşturdukları öneri, bedenin kendi potansiyelinin görülebileceği ve bu potansiyeli azaltıp çoğaltarak yaşam süresince çeşitli kaliteler elde edilebileceği yönündedir.

Bir kişinin kendi bedenini araştırması, kendi farkındalığını ortaya çıkartması demektir. Ayrıca, çevresindeki diğer bedenlere ve dünyaya karşı olan farkındalığını. Bu farkındalık, değiştirme ve dönüştürme isteği ve her şeye karşın yeniden yeni bir karşılaşmaya girebilme gücü, çabası... Bütün bunlar bir anda gerçekleşebilecek ya da hemen herkesin kabul edeceği, izin verebileceği durumlar değildir. Dansçı/oyuncular bunun bir süreç, zamanlama olduğunu anlatırken, aynı zamanda bedenin böyle bir olanak taşıdığını vurgulamaktadırlar. Bedenin ve dolayısıyla kimliğin böyle bir açıklıkta varlık bulabileceğini göstermektedirler. Bu yüzden, kaç kişilik mekanların hangi uzaklıklarla ya da yakınlıklarla paylaşıldığına dair sorular sorarlar. Kişi kendi bedenine ne kadar yakındır? Bedenin yüzeyini ya da zeminini ne kadar bilir? Ona hangi mesafeden ve hangi açıdan bakar? Başka bedenlerle ne kadar uzaktır? Dokunmak, yaklaşmak, taşımak, bir başkasını içselleştirmek, kendini içselleştirmek ya da dışsallaştırmak... Buna ne kadar izin verir? Ne kadar vermelidir? Kimleri barındırır içinde, zemininde kimleri taşır? Kişinin kendisini, başkalarını ve hayatı algılamasındaki değişimi gerçekleştiren yine kendi bakışıdır. *Sek Sek* gösterimi taşıdığı beden algısı ile bu kişisel risk tarihini hatırlatmaktadır. İnsanın kanıksanan bedenleri, kanıksanan ilişkileri yeniden biçimlendirme bakışına sahip olduğunu göstermektedir.

#### 4.2.2 Bedenin Peşinden Gitmek:

##### *Just Marking* Gösteriminin Beden Dramaturgisi Açısından Okunması

*Just Marking* gösteriminin bu çalışmada örnek inceleme olarak yer almasının önemli nedenlerinden biri, öncelikle Özlem Alkış'ın dans alanında kendini konumlandığı yerle ilgilidir. Bu alandaki çalışmalarına başladığında temel sorunu ait olup olamamakla ilişkilendirirken, bunu şu şekilde açıklar: “Bir kimlik olarak kendimi yaratma süreci ve bu süreçte nereye ait olduğumu bir türlü bilememek ve bu yüzden hangi kurum içerisinde yer almak, kurum olmasa bile bir grup içerisinde yer almak sorusu var. O zaman tek başıma mı duracağım ben? ... nasıl bir tekbaşmalık olacak bu?”\*\*\* Özlem Alkış'a göre her bedenin kendi tekniği vardır, ve eğer yapılan şeyler sizin ilginizi çekmiyorsa, sizin bedeninize uygun değilse, bir ait olamama sorunu ile karşılaşabilirsiniz. Buna bağlı olarak da dans eğitiminde karşılaştığı modellerin daha çok tek tipleşmeye doğru götürdüğünü ve bu yüzden de bir aidiyet sorunu açtıklarını belirtmektedir. Oysa, Alkış tekbaşmalığı sorguladığı yolda, başka duruşların olanaklı olduğu ve bu şekilde de kendi bedeninin, kendi tekniğinin farkına varacağı bir alan ihtiyacı peşindedir. Bu anlamda da Özlem Alkış'ın var olan modelleri sorgulayarak, kendi bedenini nasıl tarif edebileceğine dair bir öneri oluşturduğu söylenebilir. Fransa'da Centre Choreographique National de Montpellier sürecini seçmesi, bu önerisini oluşturmaya başlamasında önemli bir yer tutmaktadır. *Just Marking*'i hem düşünsel hem de maddi anlamda yapılandırılan da bu süreçtir.

Özlem Alkış'ın böyle bir bakışla ve Pep Garriguesle iş birliği içinde gerçekleştirdiği *Just Marking*, dansçı/oyuncu'nun kendi malzemesi ile giriştiği bir deneyimleme süreci olarak okunabilir. Çalışmaya başladıklarında “beden olarak sahnede ne yapmak istiyorsun?” sorusunun kendileri için önemli bir soru olduğunu belirten Alkış, “ben bu bedeni sahneye koyacağım, ve ne göstereceğim, ya da ne göstermek istiyorum, yani benim için ne ilginç?” sorusunun da temel sorulardan biri olduğunu söyler. Bir gösterimi oluştursun ya da oluşturmasın, bir çalışma-araştırma süreci içinde ve sanatsal

\*\*\* Özlem Alkış'ın sözleri 19 09 2004 tarihinde yapılmış olan söyleşinden alıntılanmaktadır. Evren Erbatur.

üretim noktasında, kendi kararlarının, kendi bakış açısının, kavramlar üzerinde nasıl çalışıp onları nasıl yorumladığının ve sonuçta kendi duruşunun bu çalışmadaki yerini görebilmesi önemlidir. Çünkü, dansçı/oyuncu'nun bedenini onun malzemesi olarak görmek ve bu biçimde çalışmak olanaklıdır. Buna karşılık, bu öyle bir yere doğru gidebilmektedir ki sonuçta Alkış'ın sözleri ile “artık kişiliksiz hale dönüşür dansçı'nın bedeni, o zaman nasıl bir nesneden bahsediyoruz? Ya da çıkan malzeme nedir? Nasıl bir hareketten bahsediyoruz? Niye bir hareket var? Ya da ... teknik derslerde öğrendiğin şeyi, hareket ve kombinasyon olarak, yaratıcılık ve iş anlamında mı sunuyorsun? Dansçının bedeni her zaman subjektiftir. Yaşayan bir canlıdır, sahnede bile olsa. Bence tek gerçek olan, gerçek olması, o ana dair bir şey (olması). Benim için önemli olan tek şey bu, ve en zoru da bu galiba. Sahnede kendime samimi olmak ve sonuna kadar o samimiyetin peşinden gitmek; sahnede bile hayal kırıklıklarımı, korkularımı, aptallıklarımı yaşayabilecek kadar risk alabilmek benim için önemli. O yüzden, mesela hata yapıp o hata üzerine oynayabilecek bir beden benim ilgimi çekiyor, dansçı ya da. O yüzden subjektiftir. Çünkü, oraya bütün geçmişiyile çıkıyor, çocukluğundaki bütün travmalarıyla... korkularıyla. Diyemezsin ki unut onları, geride bırak. Mümkün değil, benim için değil. Belki benim bedenim bu”.

Özlem Alkış'ın bir dansçı/oyuncu olarak ifade ettiği bu beden algısı, onun ve dolayısıyla *Just Marking*'in nasıl bir temsil alanı ya da beden önerisi oluşturduğunu göstermektedir. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki, Alkış bedeninin hem nesne ve hem özne, hem anlatan hem de anlatılan olabilmesi halinde, sadece subjektif bedenden söz etmemektedir. Çünkü, ona göre bir şeyi “sahneye yansıtmaya başladığın anda nesne olmaya başlarsın. Bunun ayırdına iyice varmak gerekir. Bir özne'den başlıyoruz, onu didikliyorduk, orada bulduğumuz bir şey üzerinden başka bir dünya kuruyoruz. Artık o sana ait değil ya da sen onun bir parçasısın. Dolayısıyla iş hizmet edilecek bir şey dönüşüyor benim için her defasında aslında. Yine kendine dönmek zorundasın bir şey çıkartmak için, ama yine nesne olmak durumunda yarattığın şey, çünkü aksi takdirde onu tamamlayamazsın gibi geliyor bana ya da varmak istediğin yere varamama, büyük resmi görememe halin var”. Bu iki farklı yorumda, subjektif bedeninin sınırlarına dayanıp onu açarak, orada bulunan bir noktanın üzerine gidip onu büyültün/dönüştüren, ve sonra da dönüşenin ne söylediğini görebilmek için uzaklaşan bir bakış yer almaktadır. Bu ise,



gerek Özlem Alkış ve Pep Garrigues'in gerekse *Just Marking*'in çağdaş gösteri sanatları içinde nasıl bir yol peşinde olduklarını ortaya koyar.

Çalışmanın ilk iki bölümünde, beden dramaturgisi'nin dansçı/oyuncu'nun bedenine bakarken, katmanlı bir yapıyı analiz ettiği pek çok kez belirtilmiştir. Hatırlanacağı gibi, bu yapı dansçı/oyuncu'nun kimliğinden, geçmiş, gelecek ve şimdi algılarından, dünya üzerinde kendini nasıl konumlandığından, bir sanatçı olarak yarattığı söyleme biçiminden ayrı değildir. Ve eğer dansçı/oyuncu bir anlatansa kendi benliğini, bedenini izleyenine açmaktadır. Ancak, anlattığı şey kendi bedeninin ötesine geçemezse, bir başka deyişle, sahneye çıktığı noktada kendinden uzaklaşamazsa; sadece kendi hayal kırıklıklarını, korkularını, hatalarını, geçmişini, duyularını vd. gösterdiği bir durum yaratır. Bu ise, dansçı/oyuncu'nun bedeni üzerinden ve bedeniyle biçimlendirilen düşüncenin aktarılmasına, bedenlerarası bir iletişimin oluşmamasına neden olacaktır. Bu noktada *Just Marking* gösteriminin bedenlerarasılığı nasıl oluşturduğu ve beden algısını nasıl biçimlendirdiği değerlendirilecektir.

### Eylem Akışı:

*Just Marking*'de eylem akışı'nın izlediği yol ana hatları ile şu şekilde biçimlenmektedir. 1. lokal - 2. lokal - 1. tarama - Oyun - 2. tarama. Gösterim başladığında, sahnenin sağ yarısı aydınlanır. İki dansçı/oyuncu, daire biçiminde aydınlatılmış alanın bir ucunda ayakta durmaktadırlar. Hemen hemen aynı anda hareket etmeye başlarlar. Hareket ederken buldukları aydınlık alanın diğer ucuna doğru yönelirler. Lokal ışığın diğer ucuna geldiklerinde, sahnenin sol arkasında yeni bir alan aydınlanır. Dansçı/oyuncular bu ikinci alanda hareket etmeye devam ederler. Buraya kadar dikkati en çok çeken nokta, dansçı/oyuncuların birbirlerine doğrudan bakmamasıdır. Bu süreç boyunca, gerek beden duruşlarını gerekse hareketlerini, birbirlerinden aldıkları bedensel etkilenmelerle geliştirmişlerdir. 2.lokal alandaki hareket, birbirlerinden destek alarak ayağa kalkan iki dansçı/oyuncu'nun yan yana durması ile biter. Böylece, dansçı/oyuncular birbirlerine ilk kez dokunmuş olurlar. İki lokal aydınlatmanın da sönmesi ile birlikte, karanlık sahneyi tarayan bir ışık akışı

başlar. İnce ve kalın ışık çizgilerinden oluşan bu akış, oyun alanının, dansçı/oyuncuların, alandaki malzemelerin, duvarların üzerinden kayarak kaybolur.



4.1.2.1. *Just Marking*, Fotoğraf: Ekmel Ertan

1. Tarama sonrasında oyun alanı bütünüyle aydınlanır. Bu bölümde genel olarak dansçı/oyuncular ard arda oyun alanına çıkarak hareket dizilerini gerçekleştirirler. Birbirlerine yine doğrudan bakmadıkları, hatta belirli bir zamana kadar aynı anda oyun alanında bulunmadıkları farkedilir. Bölüm boyunca birlikte oldukları zamanlarda da ilişki içinde değilmiş gibi hareket ederler. Bu iki dansçı/oyuncu aynı yerde fakat farklı biçimlerde durmaktadırlar. Farklı bir şeyler yapmakta, farklı bir şeyler yaşamaktadırlar. “Oyun” olarak adlandırılacak bu bölümde, gösterimin tek malzemesi olan çerçeveler de gösterime katılır. İtilen, çekilen, sallanan, sürüklenen, taşınan çerçeveler; bütün bu süreç boyunca dansçı/oyuncular arasında süren bedensel ifade, duruş ve hareketler ile birlikte, gösterimin eylem akışını oluştururlar. Bu bölümün sonunda sahne yine karardığında 2. tarama başlar. Bu taramanın birincisinden farkı, hem sadece iki kalın çizgiden oluşması hem de bütün sahneyi boydan boya yalayıp geçmemesidir. Çünkü, birinci çizgi sahne arkasında duran bir dansçı/oyuncuyu bulup aydınlatırken, hemen ardındaki ikinci çizgi yine sahne arkasındaki diğer dansçı/oyuncuyu bulup

aydınlatır. Karanlık sahnede, iki çizgisel lokal ışık içindeki dansçı/oyuncuların görüntüsü bir an donduktan sonra, sahne bütünüyle kararır. Gösterim biter.

Dansçı/oyunculara eylem akışı içindeki bedensel duruş, ifade ve hareketleri açısından bakıldığında, genel olarak yarım kalmış ya da yarım bırakılmış bir hareket biçimi görülmektedir. Özellikle 1. ve 2. lokal alanlarda gerçekleştirdikleri dizilerde, bedenlerinin köşelerini kullanmakta, bir köşeden diğerine geçmektedirler. Örneğin, dirsekten bileğe, bilekten ele, elin itkisi ile gövdeye, gövdeden omurgaya, omurgadan kalçaya, kalçadan dize vb. Dansçı/oyuncular hareket ederken, nasıl hareket ettiklerine bakmakta; nasıl bir hareket içinde olduklarını anlamaya çalışmaktadırlar. Hareket ederken düşünmektedirler. Buna bağlı olarak hareketin bitmemiş gibi durması, kendi hareketlerini ve bedenlerinin duruşlarını belirlemeye çalışmalarından kaynaklanır. Bir hareketi ya da bir ifadeyi bulduktan sonra, bu yapmış olduklarını hafızalarına kaydetmektedirler sanki. Bu kaydetme anı sırasında düşünmek ve hatırlamak için durakladıklarında da eylem, yarım kalmış gibi görülmektedir. Bütün hareket sürecinde, iki dansçı/oyuncu nasıl durduklarını belirlemeye çalıştıkları diziler oluşturmaktadırlar.

#### **Uzam Akışı:**

Gösterimin tasarım olarak düzenlendiği yer bir İtalyan sahnedir. Loş sahnede, iki dansçı/oyuncu dışında beyaz renkli, ince çerçeveler yer almaktadır. Eylem akışında da belirtildiği gibi, gösterim başladığında, sahnenin sağ yarısı lokal olarak aydınlatılmıştır. Dansçı/oyuncular aydınlık dairenin tam kenarında durdukları için, buldukları yer önce bu ışığın kapladığı alan kadar algılanır. Başka bir deyişle, 1. lokal kendine ait bir küçük uzam yaratmıştır. Bununla birlikte, dansçı/oyuncular aydınlığın içinde yol alıp, bu bölgenin sınırını aşınca sahnenin diğer yarısı da aydınlanır. 2. lokal ile birlikte, hem uzamın kendisi, hem dansçı/oyuncuların aldıkları mesafe, hem de bu iki kişi arasındaki mesafe büyür. Çünkü, 1. lokal'de birbirlerinden en az iki, üç adım uzaklıkta hareket ederken; 2. lokal'de uzaklık artar, farklı yönlerde hareket etmeye başlarlar. Bir başka deyişle uzamın büyümesiyle, iki kişinin arasındaki ilişkinin niteliği de değişir. Bu uzamlar arasındaki ilişkide, yürünen yolun, zamanın ve yaşananların değiştiği farkedilmektedir. Uzamın büyümesi ile ilişkinin ilerlemesi paraleldir. Bununla birlikte, 2. lokal yandığında iki dansçı/oyuncu da yanan yerde başka bir şey olduğunu hissettirirler.

Birisi, elini kaldırıp havayı yoklar ve önünde ne olduğunu görmeye çalışır. Diğeri ise, çerçevelerin arasında –daha önce karanlıkta kalan- bir yol bularak, sınırı geçer. Bu yüzden uzamın büyümesi sadece iki kişi arasındaki ilişkinin değil, kişinin iç sürecinin ilerlemesi ile de paraleldir. Buradaki süreç bittiğinde ise, yolu yürütenler ayakta yana yana durmaktadırlar.



4.1.2.2. *Just Marking* Fotoğraf: Ekmel Ertan

2. lokal'den sonra 1. tarama çerçevelerin belirli yerlerini gösterip, belirli yerlerini karanlıkta bırakırken, bir barkot okuyucusu gibi bütün sahneyi yalayıp geçer. Karanlığa bürünmüş sahneyi kaplayan ince ve kalın ışık çizgileri, uzamın lokalize edilmiş niteliğini aniden kırar. Çünkü, yarı aydınlık lokaller yüzünden, uzam uzaysı ve uzak bir yer olarak görünmektedir. Somut bir yermiş gibi görünen ama boşluktaymış gibi duran bir alan yaratılmaktadır. Havada asılıymış ve ama aslında yokmuş gibi duran bir uzam. Böylece sahne, yalıtılmış bir faunusa dönüşmektedir. İşte 1. Tarama'nın kırdığı -ama bir yandan da güçlendirdiği- nitelik de buradadır. Tarama oluşana kadar kendi dünyalarındaki iki kişinin yaşadıklarına tanık olunmaktadır. Oysa, gerçekleşen tarama, izleyenin lokalize alanlardaki hareketlere tanık olmasının dışında, burayı ve içindekileri gözetleyen bir başka gözün varlığına işaret etmektedir. Ve aniden burasının bir deney alanı olduğu ve bu iki kişinin de buraya birileri tarafından konulduğu fikri oluşmaya başlar.

Bir boşluk, hapis, hücre, deney alanı ya da iki kişiye dair bir kesit olarak uzamın verdiği deneyim, yalıtılmışlıktır. Uzamı bu noktaya getiren en önemli şey ise, gösterimin “kendilik görüntüsü”nden yola çıkarak oluşturduğu kavramlardır. *Just Marking* bakan, bakılan ve görüntü kavramlarını, hatta bu kavramların birbirleriyle olan ilişkilerini yorumlamaktadır. Gösterim boyunca iki dansçı/oyuncu dokunulamayan bir dünyanın yaratıkları gibi salınırlar, uzaysı ve yabancı bir boşlukta, amaçsızca dolaşır, sürekli bir şeyler yapıp dururlar, ama hiç bir şey yapmıyor gibi görünürler. Birlikte hareket ettikleri halde, iletişim kurduklarına bile emin olunamaz. Bu yüzden gösterim, ilk bakışta izleyenin kendisine bakma biçimine ait sorular sordurarak çarpar. Çünkü, 1. Tarama'nın gerçekleştiği anda, uzamda oluşan kırılma, izleyenin baktığı yerin gerçekten “bakılan bir yer” haline gelmesi ile ilgilidir. Gerek Özlem Alkış gerekse Pep Garrigues seyredenlerin bakışlarına aldırmaksızın hareket etmektedirler. Kendi hareket etme biçimlerini bulmaya çalıştıkları için, yaptıkları hareketler de kendilerine yöneliktir. Bakma eylemi bakan ve bakılan arasında gerçekleşirken, genel anlamda bakan baktığının, bakılan da kendisine bakıldığının farkındadır. Ancak, dansçı/oyuncuların hareketlerindeki uzak, yabancı ve hatta ilgisiz etki ile seyirci baktığının ama daha çok da sahneye bakıldığının farkına varır. Yalıtılmışlık hali de burada ortaya çıkar. Bu noktada dikizleme, gözetleme ya da teşhir gibi bakma halleri düşünülmelidir.

Uzamı, dıştaki bir gözün baktığı bir boşluk, alan, hücre gibi görmenin yanısıra, onu bir oda olarak da görmek olanaklıdır. Ancak, kişi bir odanın içinde dolaşırken, ayrıca kişinin kendi içindeki oda'dan da söz edilebilir. Eğer, uzam insanın kendine dair biçimlendirdiği bir iç oda ise, gerçekleşen tarama kişinin kendi gözü, başka bir ifade ile oto sansür haline gelecektir. Dansçı/oyuncuların kendilerini gözetledikleri yeni bir bakan, bakılan ilişkisi burada ortaya çıkar. Uzamın bir iç odaya dönüşerek, kişinin kendi kendini sorguladığı bir oto sansür durumuna işaret etmesi ile birlikte, dansçı/oyuncuların hareketlerini/duruşlarını hafızalarına nasıl kaydettikleri ile ilgili bir soru oluşmaktadır. Öyleyse, kişinin kendine bakışını ne oluşturur? Dansçı/oyuncular hafızaya neyin kaydedildiğinin kimin elinde olduğuna dair sorular üretmektedir.

Gösterimin uzamı lokal alanların ve taramaların etkisinin dışında, çerçevelerle de şekillenir. Bu anlamdaki uzam bilgisi 1. tarama'dan sonra başlayan "oyun" bölümünde ortaya çıkmaktadır. Çünkü, çerçeveler 1. ve 2. lokaller'de sadece uzamın sınırlarını belirleyen malzemeler gibi görünürler. Oysa diğer bölüm başladığında, dansçı/oyuncuların yanında, arkasında, arasında duran; çekilen, itilen, düşürülen kısaca çeşitli biçimlerde ilişkiye girilen nesnelere dönüşürler. Dansçı/oyuncular kendilerini çerçeveler ile ilişkilendirmektedirler. Çerveler uzam içinde daha küçük uzamlar açtıkları gibi, küçülmüş uzamları genişletebilirler de. Bütün uzama bakıldığında "çerçeveler-dansçı/oyuncular-sahne"; dansçı/oyuncular çerçeveler ile ilişki kurduklarında "çerçeve-oyuncu" görülür. Kurulan bu ilişkilendirmelerde dansçı/oyuncu'nun çerçeve içinde ve çerçeve dışında kaldığı anlar ise yeni küçük uzamlar oluşturur. Çerçevelerin varlıkları ile belirledikleri sınır kavramı, hem görülebilen uzama hem de iki kişinin içindeki görülemeyen uzama aittir. Bu görülemeyen uzam yukarda iç oda olarak da belirtilmişti. Özlem Alkış bu konuyu değerlendirirken, bir mekanda yaratılmış –bir ülke, bir oda, bir apartman dairesi de olabilir bu- bir sınır'dan söz eder. "O mekânın içerisinde durmak ve hapsolmuş bir beden ya da arada kalmış bir beden kendisini onlarla nasıl ilişkilendirdiğini, kendi ironisini ... görme"nin kendileri için bir veri olduğunu belirtir. Bu anlamda da *Just Marking*'te durmaya dair bir çok şeyin yer aldığını, çünkü "kötü de olsa durmanın önemli bir politik söylem olduğunu" vurgular.

### **Zaman Akışı:**

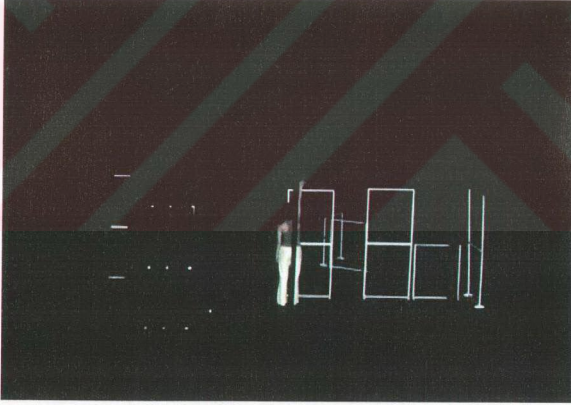
Gösterimin zaman akışı arda arda örülmüştür. Uzam bölümlenmesi gibi, zaman da bir sıra takip etmektedir. Zaman boyunca bir şey olur, biter ve yenisi başlar. Örneğin, 1. lokal alanda bir şey yaşanır, başlayan ilişkinin 2. lokal'de değişerek devam ettiği görülür. 1. tarama ile bir duraklama gerçekleşir, bu ana kadar yaşanmış her şeyin gözden geçirildiği bir kesintidir bu. 1. taramadan sonra iki kişinin bireysel zamanları görülür, burası kendilerini ve birbirlerini nasıl algıladıklarını gösterdikleri bir zaman dilimidir. Bu algılamanın sonunda ise yüz yüze gelirler, zaman yine duraklar. Bu duraklamanın sonrasında ise, 2. tarama bir durum belirlemesi yaparmışcasına, bu algılama anını (yüz yüze geldikleri için) vurgular.

*Just Marking* genel olarak küçük ve açık bir uzamda, uzun sürede ve yavaş tempoda gerçekleşmektedir. Bununla birlikte çerçevelerin düzenlenme ve kullanılma biçimleri, uzamı parçalarken zamanı da kesintili bir hale getirir. Örneğin, “oyun” bölümünde bütün alan kullanıldığı halde, çerçeveler ve dansçı/oyuncular arasında belirli ilişkiler oluşturulmuştur. Ayrıca, 1. lokalle birlikte küçük bir uzamda başlayan gösterimin uzamı, yeni uzamların eklenmesi ile genişler. Çerçevelerin oluşturduğu her küçük uzamda bile bir zaman yaşanır, biter ve yenisi başlar. Çerçevelerdeki kesintili zamanın arda arda görünmesi de bu yüzdendir. Uzam akışında da belirtildiği gibi, uzamın büyümesi iki kişi arasındaki ilişkinin hatta, kişinin kendi içindeki sürecin de ilerlemesi ile paraleldir. Zaman akışının ard arda örülmesi de bu paralelliği destekler. Çünkü, uzamlar arasındaki geçişler, zamanın bir süreç olarak ilerlemesini sağlar. Uzamın aşamalı olarak artan değişimi, zamanın da değişerek aktığını gösterir.

Zamanın kesintili olması sadece çerçevelerin açtığı uzamlarda değil, ama dansçı/oyuncuların zamanı kullanma biçimlerinde de vardır. Çünkü, dansçı/oyuncular yaptıkları hareketleri gerçekten izlemektedirler. Ancak, bu izleme bedenlerine gözleri ile bakmaktan çok, zihinsel bir bakışın izlediği yola benzer. Bu yüzden, eylem akışında da belirtilmiş olduğu gibi, hareket yarım kalmış bir nitelik taşır. Bu yarım kalmış hareketteki kesintili zamanın yanında, dansçı/oyuncular kendilerine dönük bir zaman yaşamaktadırlar. Bu durum “kendilik görüntüsü” kavramı ile ilgili olarak ortaya çıkmaktadır. Kendi fiziksel duruşlarından, kendilerine has duruş görüntülerinden kişisel duruşlarına varan bir düşünce üretmektedirler. Bu yüzden, gösterimin zamanı dansçı/oyuncularının kişisel zamanlarını göstermektedir. Kimi zaman kişinin durup kendine baktığı bir tür zamanı. Buna karşın, hafıza, kaydetme, gözetleme, belirleme, görüntü kavramlarının açtığı düşünceler çeliğinde, kişisel duruşlarından uzaklaşırlar. Çünkü, fiziksel duruş arayışı ile zihinsel duruş gereksinimini aynı zaman aktışı içine katmaktadırlar. Bu şekilde kendi zamanlarını gösterimin zamanı kılarak, seyircileri kendi duruşlarını belirlemeye götürecek bir durum yaratırlar.

### Diğer Öğeler İle İlişki:

Gösterimde öncelikle ışık kullanımından söz edilebilir. Çünkü, ışığın uzam akışındaki etkisi önemlidir. Hatırlanacağı gibi, gösterim başladığında sahnenin sağ yarısı daire biçiminde aydınlatılmıştır. Dansçı/oyuncuların kenarında bekledikleri bu 1. lokal aydınlatma, içinde bulunulacak ya da içine girilecek alanı belirlemektedir. Dansçı/oyuncular bu alanda hareket ederlerken, tam çıkıp kaybolacakmış gibi olurlar ancak, sahnenin diğer yarısında 2. lokal yanar. Böylece, hem hareket devam eder hem de uzam genişler. Gösterimin giriş bölümünde ışığın lokalize olarak kullanılması, bir yandan uzamın somut olarak büyüüp-küçülmesini göstermekte, bir yandan da uzamda yaşananların niteliğine dair göstergeler oluşturmaktadır. Lokal ışıkların sönmesi ile birlikte, sahneyi baştan sona geçen ince-kalın ışık çizgileri, uzamsal olduğu kadar düşünsel bazda da etki eden bir unsurdur.



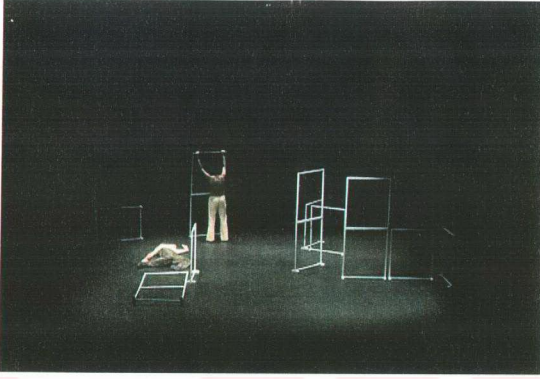
4.1.2.3. *Just Marking* Fotoğraf: Ekmel Ertan

Özellikle 1. tarama'nın bir süre boyunca bütün sahneyi, dansçı/oyuncuları, sahnedeki çerçeveleri ve arka duvarı yalayan etkisi, uzamın lokalize edilmiş halini seyirciye yabancılaştırır. Bu yüzden de uzamın yalıtılmış halini, bir başka biçimde vurgular. Çünkü, lokal aydınlatmalar ile sınırlandırılmış ve hareket kabiliyeti bu sınırlar ile



belirlenmiş bir alan oluşturulmuştur. Buna bağlı olarak dansçı/oyuncuların bulunduğu alanın, bu aydınlatmaların sınırı kadar olduğu anlaşılmaktadır. Oysa, tarama başladığında sınırlandırılmış bu alanların dışında da bir başka alan olduğu farkedilir. Bütün uzamları içine alan bir büyük uzamdır bu. Işıkla belirlenmiş yerler küçük yaşam alanları olarak değerlendirilirse, bu büyük uzam bütün yaşam alanlarını kapsayan bir büyük yaşam alanı olacaktır. Bu anlamda da sahneyi tarayan ışık, seyredilen sahnenin “gerçekten seyredilen” bir yer olduğuna, ama aynı zamanda da “seyreden bir şey”in varlığına işaret eder.

Gösterimde önemli olan ikinci öge çerçevelerdir. Çerçeveler gösterimin başlangıcından itibaren sahnede yer alsalar da lokal ışıklardan ve I.Taramadan sonra bütün alan aydınlandığında tam olarak görünürlük kazanırlar. Bir anlamda çerçeveler 1. ve 2. lokal alanlarda, uzamın sınırlarını belirleyen malzemeler gibi dururlar. Çerçeveler “oyun” bölümü boyunca dansçı/oyuncuların yanında, arkasında, arasında durduğu nesnelere. Dansçı/oyuncular kendilerini çeşitli biçimlerde çerçevelerle ilişkilendirirler. Bununla birlikte çerçeveler de dansçı/oyuncuların yanında, arkasında, arasında durarak bir ilişki biçimi oluştururlar. Başka bir deyişle, çerçeveler sadece bedenler ile ilişkilendirilen nesnelere değil, ama bedenlerin onlardan etki aldığı öznelerdir. Çerçevenin rolü bu ilişkilendirmelerde aktiftir. Yanında durulan “şey” yanında duranın, nasıl durduğuna etki etmektedir. Dansçı/oyuncuların iterek, düşürerek, çekerek, sarsarak harekete kattıkları çerçeveler, ilişkiye girdikleri biri ya da bir şey haline geldiklerinde, eylemleri dansçı/oyuncuları etkileyen bir durum yaratmaktadırlar. Çünkü, burada bir şeyi sarsmaya, düşürmeye, itmeye, yerini değiştirmeye iten bir durum söz konusudur artık. Bu yüzden çerçeve ilk olarak sınır düşüncesini yaratır. Peki ama bu sınır nerededir? Sınır kişinin dışında olduğu gibi içinde de yer alır. Bu daha önce oto sansür tanımıyla kullanılmıştı. Bu açıdan bakıldığında çerçeveler, hem dışardaki hem de içerdeki sınır düşüncesine ve daha da önemlisi bu düşüncenin kişinin duruşuna nasıl etki ettiğine görünürlük kazandırmaktadırlar.



4.1.2.4. *Just Marking* Fotoğraf: Ekmel Ertan

Gösterimin öğeleri ile ilgili olarak söylenebilecek üçüncü bir nokta kostümlerdir. Burada dikkati çeken seçilen kıyafetlerin gündelik, sıradan, her zamanki kıyafetlerden oluşmasıdır. Büyük olasılıkla dansçı/oyuncuların üzerindeki onları “kişi” olarak zaten kullandıkları ya da kullanmakta olduklarına benzer şeylerdir. Bu durum dansçı/oyuncuların seyredenlere özel bir sunu yapmıyor olduklarını hissettirirken, kendilerine dönük hallerini de vurgulamaktadır.

#### **Bedensellik:**

Gösterimde birbirlerine çok benzeyen, hatta “aynı biçimde” hareket eden iki dansçı/oyuncu vardır. Ancak, Özlem Alkış ve Pep Garrigues aynı biçimmiş gibi görünen, ama iki farklı oluş biçiminin yan yana durduğu bir yapı meydana getirmişlerdir. İki farklı dansçı/oyuncu olarak “kendilik görüntüsü” kavramına bakışları, iki farklı oluş biçimini oluşturmaktadır. Dolayısıyla, bu kavramı algılama ve deneyimleme biçimleri farklı olduğundan, hareketleri “eş” gibi görünse de iki farklı karakter olarak oyun alanında yer almaktadırlar. Dansçı/oyuncular ele aldıkları kavramdan yola çıkarak, bir fiziksel durumu, dahası kendi fiziksel hallerini araştırdıkları bir kurgu yaratmışlardır. Eylem, uzam ve zaman akışlarında sözü edilen bir kaç noktanın açılması ile bu durum ortaya konabilecektir.

Öncelikle dansçı/oyuncuların bedensel hareketlerindeki yarım kalmışlık, bitmemişlik dikkat çekicidir. Bu bitmemişlik hali gösterimin ana eylem çizgisini oluşturmaktadır. Çünkü, dansçı/oyuncular hareket ederken, hareketleri kendileri için takip etmektedirler. Hareket ederken düşünmektedirler. Bu şekilde de bedenlerinde düşüncelerinin izlediği yolu görebilmek mümkün olmaktadır. Hareketlerini bedenlerinin köşelerini, eklemelerini (durmayı ve kıvrılmayı sağlayan noktalarını) kullanarak okunur hale getirmektedirler. Buna bağlı olarak hareket gerçekten takip edildiği için duruş sahicilik kazanmaktadır. Bedenlerindeki bu bitmemiş hal, daha önce de belirtilmiş olduğu gibi, hareket ederken düşüncelerinden kaynaklanır. Hareketi gerçekleştirip düşünmek ve bu düşünme sırasında da bedenini duruşunu hafızaya kaydetmek olarak açıklanabilir bu. Dansçı/oyuncuların bu biçimde bir yapı kurmalarının em önemli nedeni ise, bedenlerinin nasıl durduğunu aramaları ile ilgilidir. Bedenlerini aramaktadırlar, doğru duruşu, duruş biçimini ve ayrıca bu duruşun nasıl bir hareket oluşturduğunu. Bu anlamda da belirlemeye çalıştıkları iki şey vardır. Birincisi, fiziksel olarak nasıl durduklarıdır. İkincisi, bu duruşla nasıl hareket ettikleridir. Bu yüzden de bedensel ifadeleri kendilerine yönelik bir nitelik taşımaktadır. Bu kendilerine yönelik nitelikte, zaman akışında belirtildiği gibi kişisel bir zamanı gösterimin zamanına dönüştürmeleri; uzam akışında belirtildiği gibi kendilerine has duruş görüntülerinden kişisel bir duruş fikri üretmeleri saklıdır. Bu iki nokta, ilerleyen bölümlerde de açıklanacağı gibi, *Just Marking* gösteriminin bedenselleştirdiği düşünce adına önem taşımaktadır.

Dansçı/oyuncuların bedenlerinde kendilerine dönük bir nitelik vardır. Çünkü, kendilerine bakarak oluşturdukları bir yapının içindedirler. Bedenlerdeki bitmemiş gibi duran şey, bu bakışla ilgilidir. Bedenleri dışarda mı içerde mi olduğu belli olmayan, yerçekimsiz bir uzam-zamanın içinde, salınır ve dolaşır. Kendi bedenlerine hem içerden hem dışardan bakmanın getirdiği bir karar – kararsızlık ilişkisi arasında, anlık bocalamalar yaşarlar. Ama bu sallantı da bile nasıl duruyor olduklarını anlamaya çalıştıkları bir bedenselliktedirler. Buna bağlı olarak, uzamın yabancı ve uzak, hatta seyredenle ilgisiz olmasının nedeni, dansçı/oyuncuların bedenlerindeki arayıştır. Bu arayışta kendi duruş biçimlerini ve biçimin nasıl bir bedensellik ürettiğini belirlemeye çalışmaktadırlar. Bu yüzden de seyredenlerin bakışlarına aldırmaaksızın hareket ettikleri

ve bir şeyler göstermek zorunda olmadıkları görülmektedir. Böylece seyredenlerle aralarında bulunan “bakan-bakılan” ilişkisini de kırarlar.

Hatırlanacağı gibi bakmak, bakılan şeyi yakına getirerek onunla ilişki kuran bir eylemdir. Bakılan şeyi tanımlayan, biçimlendiren ve nasıl görüldüğü –ve belki görünmesi gerektiği hakkında- karar veren bir eylemdir. Bu açıdan gösterim, bakma eylemini kırdığında tanımlanan, biçimlendirilen ve hakkında karar verilen şey adına bir alan açmaktadır. Bunun sebebi, *Just Marking*’in “kendilik görüntüsü”nden yola çıktığında, iki dansçı/oyuncusu’nun da kendilerine nasıl baktıklarını ve kendilerine nasıl bakıldığını yorumladıkları bir beden önerisi yaratmasıdır: Dansçılar kendilerine bakarlar. Nasıl görüldükleri, nasıl görünmek istedikleri ama bir yandan da nasıl görüldüklerini sandıkları arasında dolanırlar. Ve sonra, nasıl görüldüklerine bakarlar, başkalarının onları nasıl gördüğüne. Gösterimin bu anlamda bakışın bedeni nasıl biçimlendirdiği üzerine yoğunlaştığı anlaşılmaktadır.

Bakma eylemi nasıl tanımlanabilir? Bu eylemin “normal” seyrinde bakan baktığının, bakılan da kendine bakıldığının farkındadır. Peki, dikizleme, gözetleme ya da teşhir gibi durumları nasıl yorumlamalıdır? Oyun alanındaki bedenleri, birileri tarafından “gözetlenen” deney nesnesi haline getiren uzamın yalıtılmışlığı, bakma ve bakılma ilişkisinde aranabilir. Dansçı/oyuncuların bedenlerinin ilişkisine bakıldığında, görünmeyen bir bağla birbirlerine bağlı oldukları hissedilmektedir. Burada bir “hareket etki hareket” ilişkisi vardır. Çünkü, ikisi de birbirlerini gözleri ile değil ama bedenleri ile algılamaktadırlar. Uzamdaki bedenleri, aralarındaki görünmeyen bağın gerilme anlarında salınmakta, buna bağlı olarak birinin yaptığı hareket diğerinde bedeniyle yanıt vereceği bir etki oluşturmaktadır. Bu yüzden de bedenleri ile algılar ve konuşurlar. Aslında benzer bir durum dansçı/oyuncu’nun kendi bedenindeki köşelerden geçişlerde de söz konusudur. Bu şekilde bedenlerin konuştuğu bir düşünme biçimi oluşmaktadır.

İki dansçı/oyuncu aralarındaki görünmez bağın etkisi olsa da, buldukları yerden bir başka yere doğru yol almaktadırlar. Bununla birlikte taramaların varlığı onların bir yere gitmedikleri, hep aynı yerde buldukları düşüncesini uyandırmaktadır. Buradaki ilginç

nokta birbirlerini gözleri ile görmeden, başka bir deyişle birbirlerine “bakmadan” ilişki kurmalarında yatar. Görmüyorlar mı? Aynı yerde değiller mi? İçlerinde ve hafızalarında başka zamanları ve uzamları mı yaşamaktalar? Aralarındaki bedensel algılayış onları bağımsız birer uzam-zamana sıkıştırırken, aynı zamanda yan yana durmayı denedikleri bir ilişki meydana getirmektedir. Bu yüzden bedenleri her ne kadar yol almıyormuş gibi görünse de (tarama-uzam etkisi ile), zihinsel bir yolculuk içinde bulunurlar. Bedenlerin özellikle 1. ve 2. lokal alanlarda görülebilen bu halinin, 2. lokalin sonunda bir yere bağlandığı görülür. Çünkü, lokal ışığın ortasında birbirlerini görmeden hareket eden iki dansçı/oyuncu bir an için yere düşerler. Dizlerinin üzerinde sırtları birbirlerine dönük halde, kollarını arkaya doğru uzatmaya başlarlar. Burada yüzleri bile birbirlerine dönük değilken, el ele tutuşurlar. Birbirlerine ilk kez burada dokunurlar. Biri diğerini elinden tutup ayağa kalktığı anda, birlikte ayağa kalkarlar ve yukarı doğru bakarlar. Yerdeki dengelerini bulmaları için gerçekleştirdikleri bu tutunma, hala göz göze bakmasalar da önemlidir. Çünkü, bu zamana değin aralarındaki görünmez bağ, birbirlerine destek vererek ayağa kalktıkları anda görünür hale gelmektedir. Bu bağ bedenlerine dolanan kolları ve elleri ile oluşur. Tutulu halde, gitmek istedikleri yöne doğru yönelmektedirler ve bağ, gerilme noktasının sonunda doğal bir biçimde kopar. O gerilme o ayrılığı doğurmaktadır. Koptuktan sonra bedenlerinde bu zamana dek süren yavaş ritim hızlanmaya başlar. Yine az çok bağımsız devinimlerden sonra –boşluğa bir şey çizmektedirler- 2. lokal aydınlığın ortasında yüzleri seyircide, ayakta yan yana dururlar. Bu yan yana duruş, görünür hale gelen bağın, ikisine de ayakta durma olanağı verdiği ve bu duruşla doğrudan onları izleyenlere bakabileceklerine dair bir işaret olur.

*Just Marking* gösterimini çalışmanın örneklerinden biri haline getiren bir başka önemli özellik, Özlem Alkış ve Pep G. Martinez’in kendilerinden yola çıkıp, iki farklı oluşu sahne üzerinde yan yana getirirken, birer rol kişisine dönüşebilmelerinde yatar. Çünkü, burada doğrudan dansçı/oyuncu’nun bedeninde bulunan katmanlı yapı okunabilmektedir. Bu yapı, otobiyografik bir yaklaşımdan çıkış noktasını alsa da, kendini ifşa etme ve “teşhir” alanına girmediğinden –hatta bunu sorguladığından- klişe bir söylem üretmemektedir. İki dansçı/oyuncu *Just Marking*’i oluştururken “kendilik görüntüsünden” yola çıkmışlardır. Bu durum doğal olarak onları, fiziksel ve kişisel bir

araştırmaya yöneltmiştir. Ancak, kendi zamanlarını gösterimin zamanına dönüştürmelerine benzer bir şekilde, kendi bedenlerinin ortaya çıkardığı duruş fikrini gösterimin beden algısına dönüştürmektedirler. Bu yüzden, *Just Marking* klişe bir biçimde otobiyografik-anlatı tanımından sıyrılır ve seyircisinde durmak ya da durabilmekle ilgili bir soru yaratabilir.

Özlem Alkış ve Pep G. Martinez, ne oldukları ve ne olabilecekleri arasında gidip gelirken, kendi duruşlarının farkına vardıkları bir süreç oluşturmaktadırlar. Fiziksel olarak omurgalarının farklı duruşları, kendi kişisel tarihlerinin biçimini taşımaktadır. Alkış, içe çökmüş omuzları ve bükülü kalmış gövdesi ile yârürken, doğrudan zeminle bir ilişki kurar. Genel duruşu omuzlarından ve omurgasından içe büküktür. Pelvis'i kapalıdır. Bağdaş kurmuş gibi yere oturduğunda, bir kolu önde eliyle zemini yarım daire çizerek süpürdüğü diziyi tekrarlar. Kollarını yukarı kaldırdığında gövdesini açmaya doğru yönelir. Ancak, yoğunlukla yerde, zeminle bir ilişki kurar. İçinde katılışıp kalmış bir hali anlamaya çalışırken, dıştaki ile içsel bir süreçte uğraşır. Martinez ise, yarı kırık dizleri ve çoğunlukla dimdik kullandığı gövdesi ile kendini yukarda tutmaya çalışır. Pelvis'i açıktır. Bedenini bir yere yerleştirmek için çabalar. İçindeki bir şeyi dıştakine gösterir, kendini sinatır adeta. O –omurgası bazen bükülse bile- genelde dizleri kırık ve plie'de bir duruş içindedir. Bir kaide arıyormuş gibi. Ayrıca, gövdesini düz kullanır ve kolları dışarıya ile kurduğu ilişkide bir uzantı gibi hareket eder. Gövdesine bir biçim vermek için onları kullanır.

Sahnede fiziksel arayışın etkisi ile aynı biçimde hareket eden bir kadın ve bir erkek vardır örneğin. Ancak, bu bedenlerin arasındaki fark duruşlarında saklıdır. Çünkü, bu iki beden aynı kavrama kendi bedenlerinden bakarak, iki farklı duruşun yan yan nasıl durduğuna ilişkin bir yapı oluşturmuşlardır. O uzam-zamanda duran ya da durmaya çalışan bedenler, sezgisel bir biçimde kadın ve erkek görüntüsüne referans olabilecek bir duruş yaratmaları açısından okunabilirler. Erkeğin yukarı doğru ve düz durması, bir sınama hali içinde oluşu ve sürekli kendini dışarıdaki bir şeye kabul ettirme çabası içindiyken; kadının yere, zemine doğru yönelmesi, kendi içindeki bir durumla ilişki kurarak, kendini bu durumla defalarca deşmesi gibi. Bu anlamda erkek rol kişisi dışardaki bir 3. göz'ün bakışına maruz kalırken, kadın rol kişisi oto sansürün etkisi ile

baş başa kalmaktadır. Dansçı/oyuncuların birey olarak aradıkları kendi süreçleri, duruşlarını hafızalarına kaydettikleri bir zaman boyunca, kendiliğinden kendilerine has özellikleri açığa çıkartmaktadır. Burada şu sorular ortaya çıkar: “Bu bedenle ne yapacağım” ben? Nasıl duracağım? Böyle mi durmak istedim şimdiye kadar? Nasıl bir beden, nasıl bir duruş istedim? Ne oldum? Beni böyle durduran şeyler ne? Rol kişisine dönmüşen iki dansçı/oyuncu’nun otobiyografiden sıyrılarak dönüştürdükleri gösterimleri, her bireyin kendine soracağı bu tür soruları açmaktadır. Gösterimin bedenselliği de bu yüzden, bu soruları –ve yanıtlarını- anlamak; sonra bu duruşu belirlemek üzere hareket etmek; ve sonunda da bu biçimde durmak düşüncelerini tercüme etmektedir.



4.1.2.5. *Just Marking* Fotoğraf: Ekmel Ertan

Başka bir nokta yine dansçı/oyuncuların hem sanatsal hem de kişisel/kültürel özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Çünkü, Martinez İspanyol ve Alkış bir Türk sanatçıyken, birlikte Fransa’da bir çalışma üretmişlerdir. *Just Marking* kendiliğinden böyle bir duruşu da yan yana getirmekte, kültürel farklılıkların fiziksel duruşa etkisine, bir yandan da iki farklı duruşun politik olarak aynı uzam-zamanda birlikte hareket etmesine olanak vermektedir. “Kendilik görüntüsü” kavramı hakkında konuşurken, Özlem Alkış’ın belirttiği bir şey, otobiyografi ve bedensellik ilişkisine bu anlamda bir katkı yapmaktadır. Şöyle der, “self-image yüzyıllardır, herkesin kafa patlattığı, hem psikolojik, hem sosyolojik, hem biyolojik anlamda incelediği bir kavram, ve self-image

kavramına iki bedenden baktık”. Sahneye bakıldığında “kendilik görüntüsü” hakkında düşüncelerini üreten birer dansçı/oyuncu görülmektedir. Gerek uzam, zaman ve eylem gerekse bedensellik konularıyla ilgili açıklamalardan sonra, bu iki dansçı/oyuncu’nun kendi fiziksel duruşlarından çıkış alarak kişisel duruşlarını sorguladıkları, bu sorgulamada birer rol kişisi haline gelerek, bedeninin ve dolayısıyla benliğinin nasıl biçimlendirildiğine dair bir düşünce ürettikleri görülmektedir.

Gösterimin uzamı dansçı/oyuncuların hareketleri sırasında genişlerken, yaşadıkları zaman da bir süreç oluşturmaya başlar. Uzamın genişlemesi farklı yerlerin ve farklı anlamların bilgisini bir araya getirir. Bu şekilde de dansçı/oyuncuların hem kendilerine hem de birbirleriyle olan duygusal ilişkilerine dair bir süreç okunabilir. Genel olarak belirlemek gerekirse, 1. ve 2. lokal alanlarda gerçekleşen giriş bölümü dansçı/oyuncuların görünmeyen bir bağla birbirlerine bağlı olmaları ile ilişkilidir. 1. Taramadan sonra gerçekleşen “oyun” bölümünde ise, buldukları yerle ve nesnelere kurdukları bir ilişki içinde görülürler. Daha önce de vurgulandığı gibi, burada en dikkat çekici özellik, ikisinin de birbirlerine gözleri ile bakmamalarıdır.

Gösterimin giriş bölümünde iki dansçı/oyuncu’nun bedenleri ve hareketleri birbirlerine teğet geçmektedir. Bu durum onların hem kendi başlarına hem de birlikte bulduklarını gösterir. Kendi başlarına hareket ederken özellikle bedensellik başlığında da belirtildiği gibi, nasıl durduklarını belirlemeye çalıştıkları bir süreç içindedirler. Bu bağımsız duruş belirlemesi dansçı/oyuncu’nun bulunduğu uzam-zamanla birleştiğinde, bir boşluk –oda, hücre, ev- içindeki rol kişinin kendini değerlendirmeye aldığı süreçle paralel bir durum oluşturmaktadır. Bununla beraber bu iki kişi tam olarak da yalnız değildirler. Çünkü, dansçı/oyuncuların arasında sanki görünmeyen bir ip vardır ve bu ip ilişkide kalmalarına yardım etmektedir. İpin gerilme ve boşalma anlarında, bedenleri ivme kazanmakta ve bu ivmelerle hareket etmektedirler. Bir anlamda da ivmeler sayesinde birbirlerinin farkına varmaktadırlar. Böylece bu iki kişinin yan yana durmaya ya da birlikte yaşamaya çalıştıkları bir ilişki düzlemi oluşmaktadır. Bu bölümde kendi bağımsız alanlarında yaşasalar da bir biçimde bağlantıda kalan iki kişinin, sonuçta bu bağlantının verdiği destekle ayağa kalktıkları

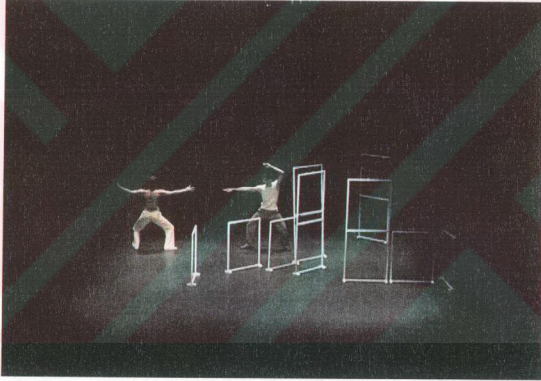


görülmektedir. Ayrıca, bu destek tek başına kurdukları yapıların varlığına rağmen yan yana durmalarını sağlamıştır.

Lokal alanların sönmesi ve 1. Tarama'nın ardından başlayan "oyun" bölümünde, görünmeyen ipin etkisinden fazla söz edilemez. Ancak, burada da çerçeveler yoluyla, mekana giriş ve çıkış yoluyla gerçekleştirilmeye çalışılan bir ilişki vardır. İletişim belki. Sürekli yan yana olan ama birbirlerini görmeyen bu iki kişi, çeşitli biçimlerde iletişim kurmaktadır. Bu bölümde, bağımsız duruşlarının farkına varmış olan iki kişinin, bu iki farklı oluşla bir yerde durabilmeleri söz konusudur aslında. Bu yüzden de öncelikle yine kendilerini buldukları uzam-zamana göre konumlandırmaya çalışırlar. Bu konumlandırmada ise temel düşünce yine nasıl durduklarıdır. Ancak, bu bölümde sahip oldukları duruşun neye karşın ve nasıl bu biçimde oluştuğu da yer almaktadır. İkinci olarak da birbirlerine karşı nasıl konumlandıklarına ve nasıl iletişim kurduklarına dair bir durum oluşur. Lokal alanlarda görünmeyen bir ipin sonunda birbirlerini ayağa kaldıracak destek olmasına benzer bir şekilde, bu bölümün sonunda da bir an meydana gelir. Çerçeveler ya da mekan yoluyla kurdukları iletişim sırasında yine doğrudan birbirlerine bakmayan dansçı/oyuncular, birden karşı karşıya geçip yüz yüz gelirler. Sonuç biraz da ironik olarak yüz yüze, göz göze gelmek ve bu ana taşıdıkları duruşlarıyla yan yana olabilmektir. Gösterimin bitiminde de 2. tarama sahne arkasında birbirlerinden uzakta ama yan yana duran dansçı/oyuncuları birer ışık çizgisinde görünür kılacaktır.

Özlem Alkış ve Pep G. Martinez'in profesyonel anlamdaki ilk çalışmalarında "kendilik görüntüsü" kavramından yola çıkarak birbirlerine destek vermeleri de ilginç bir noktadır. Bu şekilde iki farklı dansçı/oyuncu'nun, iki farklı rol kişinin ve iki farklı insanın yan yana nasıl durabileceklerine dair bir öneri oluşturabilmişlerdir. Çünkü, üzerinde gittikleri kavrama olan yaklaşımları böyle iki farklı rol kişisi meydana getirmiştir. Özlem Alkış bedensel olarak ilgilendiği şeye, yaşadığı içsel şeyin nasıl bir bedensel karşılığı bulunduğuna yönelirken, yani içerden dışarı giderken; Pep G. Martinez'de bu durum gözlerle ilgili olmuştur. O bir anlamda dışardan içeri giderek, gördükleri ile kendisini oluşturma üzerine gitmiştir.

*Just Marking* dansçı/oyuncu'nun çok katmanlı yapısını doğal bir biçimde açığa çıkaran bir gösterimdir. Çünkü, dansçı/oyuncu-rol kişisi-kimlik ilişkisinde özellikle duygusal akışın izlediği yola bakıldığında, bütün katmanların hem ayrı ayrı hem de birbirlerinin içine katlanarak oluştuğu görülebilmektedir. Burada Özlem Alkış'ın kendi bedenini nasıl tarif ettiğine bakmak dikkat çekici olacaktır. “Ben kendi bedenime baktığımda ... bir yerlerde kaybolmuş, ne bastığı yerle ilişkisini kurabilmiş, ne de baktığı yerle ilişkisini kurabilmiş bir beden olarak tanımlıyorum kendi bedenimi; ve duygusal anlamda kendi bedenimin algılarına, kendimin algılarına güvenemiyorum. Toplumda sıradan olmam gerekiyor mesela ... bunu beceremediğim için, bir şekilde karışmayı beceremediğim için, ki bunlar bizim kendi handikaplarımız...”



4.1.2.6. *Just Marking*

### **Sonuç:**

#### **Bedeninin Peşinden Gitmek**

*Just Marking* gösteriminde var olan beden tarihi, kişisel bir noktadan açılarak toplumsal bir noktaya getirilir ve sonunda politik bir çizgide bütünlenir. Bu çizgi üç ana çerçeve oluşturmaktadır. İlk çerçeve kişinin kim olduğuna biri tarafından karar verilmesi ile ilgilidir, ve doğrudan aidiyet kavramı ile ilişki kurar. Burada hemen gösterim uzamının

faunus etkisi ve özellikle ışık taramalarının uzamdakileri izleyen 3. göz düşüncesi akla gelmektedir. İkinci çerçeve, “kendilik görüntüsü” ve fiziksel duruşla bağlantılı olarak, bedenın dolayısıyla benliğin kendi temsil alanı ile ilgilidir. Üçüncü çerçeve ise, diğerleriyle de ilişkisini koparmadan, her bedenın, her bireyin kendine has duruşunun altını çizerek, ideal ölçü ve doğru oran kavramlarını kırmaktadır.

1. Bölüm’de beden tarihini oluşturan ve oluşturmaya devam eden süreç boyunca, beden algısının genel olarak “olumlu beden” ve “olumsuz beden” üzerinden hareket ettiği açıklanmıştı. Hatırlanacağı gibi, farklı dönem ya da koşullarda hangisinin olumlu ya da olumsuz olduğu hakkında farklı tanımlar yapılmış olsa da, biri kabul gören diğeri ise reddedilen iki beden önerisi ile karşılaşılmaktaydı. Çalışmanın temel izleği de kabul ve red arasındaki farkın, kişinin var oluş problemlerine zemin hazırlayan bir durum olduğunun altını çizmektedir. Bu anlamda da kabul görenin kim tarafından ve hangi şartlarda kabul edildiğini; reddedilenin neye göre belirlendiğini düşündürmektedir.

*Just Marking* gösterimi açtığı çerçeveler yüzünden, çalışmanın yukarıda hatırlatılan bu noktası ile dikkat çekici bir ilişki kurar. Yazının başlangıcında da belirtilmiş olduğu gibi, Özlem Alkış’ın kendi dans eğitimi yolunu seçme biçimi bunun en belirgin örneğidir. Bedene bugüne kadar öğretilmiş, tartışılmış ya da gösterilmiş biçimlerden farklı olarak bakmak, ve başka duruşların farkına varmaya çalışmak ile ilgili bir yoldur bu. Alkış *Just Marking* gösterimini yapılandırırken de “bir şey öğretmek zorunda değilim” derken, buna benzer bir düşüncenin altını çizmektedir. Uzam ve zaman akışında sözü edilen Pep Garrigues ve Alkış’ın seyirci ile kurduğu ilişki düşünüldüğünde de bu düşünce akla gelmektedir. Dansçı/oyuncuların hareketlerini kendilerine yönelik kurmaları, ve seyredenın bakışlarına aldırımsızın durmaları, bakmak ve bakılmak kavramlarını kırar. Çünkü, kendilerini seyredenlere bir şey ispat etmek, bir şey göstermek zorunluluğu taşımamaktadırlar. Bu hal, sahneyi uzak kılarken bir yabancılaştırma kurduğu içindir.

*Just Marking* “kendilik görüntüsü”nden yola çıktığında, iki dansçı/oyuncusu’nun da kendilerine nasıl baktıklarını ve kendilerine nasıl bakıldığını yorumladıkları bir beden önerisi yaratmaktadır. Özlem Alkış bunu şu şekilde belirtir: “ne olmak istiyorsun, nasıl

görünmek istiyorsun ama nesin, nasıl hissediyorsun? Böyle bir örnek almışlık da var aslında. Görüntü böyle bir şey. Sen kendini kim olarak görüyorsun, başka biri seni kim olarak görüyor, ama aslında kimsin? Ama senin içindeki imgen başka, bir başkasının sen de gördüğü imge başka. Ve ona asla sahip olamıyorsun, bir başkasının. Sen de o imgeye sahip olabilmek için, kendini değiştiriyorsun, dönüştürüyorsun. Nedir o, şu şekilde görüneyim, beni şu şekilde görsün, ben kendimi şu şekilde sunayım ya da benim nasıl gördüğüm daha önemli, nasıl hissettiğim daha önemli diyorsan, neysem oyum. Böyle bir sürü yerlere gidiyor. Bizim için de şöyleydi ilk başta; nasıl görünmek istiyorsun, ama nasılsın?”.

Dansçı/oyuncular, “kendilik görüntüsü” kavramının oluşturduğu bu sorularla, kişisel duruş fikri ve bu duruşun fiziksel göstergeleri çevresinde dolaşmaktadırlar. Böylece, kişisel bir duruş üzerinden, hareketin ve dolayısıyla bedeninin duruşuna geçmiş olurlar. Çünkü, fiziksel olarak beden duruşlarının farkına vardıklarında, bu duruşun nasıl oluşmuş olduğuna dair zihinsel bir duruş da ortaya çıkmaktadır. Bedenlerinde kendilerine dönük gerçekleştirdikleri hareketleri; hareketlerini izleme, belirleme ve kaydetme hali; ve bu süreçte kullandıkları zaman bilgisi yani gerçekten takip etmek, izlemek, durmak gibi, bedenlerinin okunması ile ilgili bir düzlem yaratmaktadır. Bu düzlemdeki gerçek zaman sadece bedenlerine değil ama kişisel duruşlarına da sahiçilik kazandıran en önemli etkidir. Dansçı/oyuncular hem birey hem de sanatçı olarak kendilerine yönelik özne algılarını açarak çalışmaya başlamışlardır. Özne bedenlerini didikleterek oluşturdukları bu yolda, yaratmış oldukları bedenler ise, bedenlerinin nesneleşerek birer rol kişisine dönüşmüş halidir. Ancak, kendi beden önerilerini yapılandırdıkları bu bedenler de birer özneye işaret ederler. Bunun nedeni, kendi duruşlarından aldıkları düşüncelerle, “kendilik görüntüsü”nün nasıl oluştuğunu sormalarıdır. Bedenlerinde düşüncelerinin hareketi bu yüzden okunabilmekte, ve böylece sahneye getirilen özne algısı da sahiçilik kazanabilmektedir.

Dansçı/oyuncular çok temel bir ifade ile kendi temsil alanlarını açmaktadırlar. Çünkü, bir kişi bedeniyle ne yaptığını sorduğunda, temsil edilenin ve edilmeyenin sınırlarında dolaşmaya başlar. Dolayısıyla “kendilik görüntüsü” üzerinden hareket etmek, ister istemez otobiyografik bir sürece işaret eder. Kişinin nasıl bir temsil alanı içinde

yaşıyor olduğuna dair bir belirlemedir bu. *Just Marking*'i sadece otobiyografik bir gösterim olarak anlamlandırmayan nokta, iki dansçı'nın da kendi kişisel duruşlarından yola çıktıkları halde, bireyin kendini evrensel olarak nasıl konumlandığına dair sorular oluşturmalarıdır. Çünkü, "kendilik görüntüleri"ni belirlerken, duruşlarının içinde var olan oluşlar kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Kendi duruşlarını belirledikleri bir süreçte, bu duruşu meydana getiren bütün noktalar bir oluş yaratırlar. Cinsiyet rolleri, din, kimlik vb. içinde yaşanan kültürden, alışkanlıklardan, topraktan bağımsız değildir. Bu yüzden "kendilik görüntüsü" hakkındaki belirleme, görüntü ve görüntüyü oluşturan her şeyle ilgili biçimde ortaya çıkar. Görüntümüzü taşıyor muyuz? Onu giyer miyiz yoksa yapıyor muyuz? Görüntümüzden ne kadar taşarız ve ne kadar sığartır, saklarız? Ne kadar sansürlüüz?

Görüntünün temsil alanı ile ilişkilendirildiği bu noktada, "kendilik görüntüsü"nü oluşturan her şey bu alanın içine girmektedir. Kişinin ne olmak istediği, ama ne olduğu birbirlerinden ne kadar ayrılabilir, ya da bu ayırma kişinin duruşuna nasıl etki eder? Yeniden gösterime dönüldüğünde, dansçı/oyuncuların bedenindeki çok katmanlı yapı bu soruyu yanıtlamaya yardımcı olabilir. Çünkü, pek çok kez tekrarlandığı gibi, dansçı/oyuncular kişisel duruşlarından yola çıkarak gösterimlerini biçimlendirmektedirler. Birer sanatçı olarak üretmek istedikleri düşünceye başlarken, öncelikle kendi bedenlerine yönelirler. Bu bedenin nasıl durduğunu ve bu duruşun nasıl bir hareket oluşturduğunu çözmeye başladıklarında, kendi kimlikleri ile sanatsal/estetik formları arasında yer almaya başlarlar. Beden duruşlarını ve kimliklerini sahne üzerindeki bir biçime dönüştürdüklerinde, kendileri de doğrudan birer rol kişisine dönüşürler. Burada dansçı/oyuncuların birer dansçı/oyuncu olarak kendi sanatsal ifadelerine nasıl baktıklarını da gösteren bir birleşme vardır. Bir başka deyişle, gösteri sanatlarında nasıl bir söyleme biçimi ile var olmayı seçtikleri. Rol kişilerinin bedenleri kendi kimliklerini ortaya çıkarmaya başladıklarında ise, dansçı/oyuncular kişisel ve sanatsal duruşları ile, sahnedeki rol kişilerinin kimliklerinin hepsinin birleşerek bütünlendileri bir beden önerisi yaratmış olurlar.

Bu beden önerisi kendi bedeninin farkında olan bir bedendir. Çünkü, gösterimin bir çok soru/yanıt arasından seçtiği şey, kişinin nasıl bir oluşla durduğunun farkına varmasıdır.

*Just Marking* sadece bir belirlemedir. Çünkü, bu oluş nasıl meydana gelir? Bu oluş hangi katmanlar meydana getirir? Oluşun ortaya çıkardığı duruşa neler etki eder? Bu duruşun diğer duruşlardan farkı ve aynı biçimmiş gibi duran tarafları nelerdir? vb. soruları bir araya getirmektedir. Çünkü, temelde sorduğu soru, kişinin sahip olduğu oluşla durup durmadığı ve nasıl durduğudur. Özlem Alkış nasıl bir bedeninin peşinde olduklarını şu şekilde açıklamaktadır: “aslında karşı duruşla karşı duramama arasında kalmış bir beden, sıkışmış bir bedenin ifadesi. Bu anlamda genel olarak herkesin görebileceği ya da bir yere oturabileceği bir bedenden bahsediyoruz biz orada. Arada kalmış, sıkışmış bir beden bu... bizim bedenlerimizde biraz ... şu görüntü de var ... dönüştürmeyen beden... tamam durmayı seçen ama (dönüştürmeyen bir beden). Yani, aslında karşı çıkmanın yollarını araştırıyorum ya da bunun içinde nasıl bir yoldan bahsediyoruz’u araştırıyorum kendim için. Dolayısıyla bütün ilişkilerimi gözden geçirdiğim, kendimi gözden geçirdiğim, tartıştığım bir süreç. Belki geç kalınmış bir süreç ama bu da bir şey. Belki de bu yeterli bilgiye sahip olmadığımı farkındayım tabii ki. Ama sanki bu işle birlikte durmanın da, hani pasif direniştir ya durmak, ne kadar önemli bir yere sahip olduğunu gördüm. Kaçmamak, durmak. Kötü de olsa durmanın önemli bir politik söylem olduğunu. Dolayısıyla bu işte de durmaya dair bir sürü şey var. O mekanda yarattığımız sınır ve territory’den bahsediyoruz ya, ya da bir ülke, bir oda da olabilir, bir apartman dairesi... o mekanın içerisinde durmak ve hapsolmuş bir beden ya da arada kalmış bir bedenin kendisini onlarla nasıl ilişkilendirdiğini, kendi ironisini (görmek)...”.

Dansçı/oyuncuların özne bedenlerinden yola çıkarak ifade ettikleri duruş fikri fiziksel, kişisel, toplumsal olarak genişlerken, durmanın yukardaki anlamında politik olarak bir söylem üretir. Özlem Alkış da şöyle belirtmektedir: “kendi bunalımlarımız kendi egomuz ile başlıyoruz bütün işlere. Ama bir yerden sonra senin derdin kimle? galiba benim bu noktada derdim, çok genel olarak çevrele, sistemle, ya da sistemin küçük parçalarıyla, devlet demeyeceğim ama sistemin küçük parçalarını oluşturan bizlerle, topluluklarla, toplumla, kendimle aslında. Bu önemli bir şey herhalde, kendimle benim bir derdim var. Ama bunun görüntüsü de sadece ben(den) değil, bunun görüntüsü yaşadığım sistemden ya da yaşadığım topluluktan geliyor”. Bu anlamda da kişinin kendi duruşunun farkına varması, bu duruşun sorumluluğunu alarak, kendi oluşunu

taşımaya doğru ilerlemektedir. Bu açıdan *Just Marking*, bedeni ve benliği biçimlendiren, ve “kendilik görüntüsü”nün temsil alanını belirleyen düşünce sistemlerinin sorgulanmasına işaret etmektedir. Bununla birlikte dansçı/oyuncular bu belirlemeyi doğrudan bedenleri üzerinden oluşturduklarından, çalışmanın altını çizdiği gibi, bedensel pratiklerin kendine özgü bellek oluşturma kapasitelerini harekete geçirmektedirler.

Özlem Alkış ve Pep Garrigues, bedenlerinin nasıl durduğunu ve bu duruşun nasıl bir hareket oluşturduğunu belirlerken, gösterimlerini bu belirlemenin fiziksel göstergeleri üzerinden biçimlendirirler. Bu biçimlendirmede “nasıl duruyorum?” sorusunun karşılığı olarak, iki dansçı/oyuncu da bedensel hafızalarını harekete geçirmektedirler. Eylem akışı ve bedensellik bölümlerinden de hatırlanacağı gibi, eylemdeki yarım kalmış ya da bitmemiş hareket hafıza ile ilişkilendirilmişti. Çünkü, dansçı/oyuncuların hareketlerini takip etmeleri ve bedenlerindeki geçiş, bir düşünme ve hafızaya kaydetme anını oluşturmaktaydı. Dolayısıyla, fiziksel olarak farkına vardıkları durma biçimleri, açtıkları hafızaları ile bağlantılıdır. Bu bağlantı ise, bir başka soruyu oluşturur: “niye böyle duruyorum?”. Bu sorunun karşılığı ise, fiziksel farkındalığa paralel olacak biçimde oluşan, zihinsel farkındalıktır. Kişinin kendisine bakışı, oto sansür, alışkanlıklar, cinsiyet, din, toplum, kişinin yaşadığı çevre, kültür ve bütün bunlardan oluşan bakış, kişinin neden öyle durduğuna dair etkide bulunmaktadır. Bu anlamda da temsil alanının sınırı, kişinin görüntüsünü algılayışı, anlamlandırışı ve biçimlendirishi arasında yer almaktadır. Oluşan üçüncü soru; “böyle mi duruyorum?” kişinin kendini nasıl gördüğü, ama nasıl görüldüğü ve ayrıca nasıl görüldüğü arasındaki sınırları çakıştırır. Böylece, *Just Marking*'de bedenselleştirilen düşünce, bakışın bedeni nasıl biçimlendirdiği olarak ortaya çıkar.

Gösterim fiziksel duruş üzerinden hareket ederken, iki dansçı/oyuncu için omurga'nın duruşunu belirlemektedir. Buna bağlı olarak, duruş ve hafızanın açılması ilişkisinde omurga doğrudan bellek ile ilişkilendirilmektedir. Çünkü, dansçı/oyuncular omurgaları'nın biçimi ya da nasıl biçimlendirilmiş olduklarını belirlediklerinde, belleklerinde depolananları da hatırlamış olurlar. Böylece *Just Marking*, belleğin oluşturulmasına ve aktarılmasına ilişkin bir düşünceyi meydana getirmiş olur. Çünkü,

gösterimin zemini omurga'dır, ve dansçı/oyuncular dramaturgilerini omurga üzerinde yapılandırmışlardır.





#### 4.1.3 Bedenim, Güzel Evim:

##### *Home Sweet Home* Gösteriminin Beden Dramaturgisi Açısından Okunması

*Home Sweet Home* projesi her ne kadar tek bir gösterim üzerinden hareket edilerek bu çalışmada yer alacak olsa bile, projenin 2003 yılı Ekim ayında başlayıp, 2004 yılı Eylül ayına dek süren uzun soluklu bir süreçte oluştuğu belirtilmelidir. İlk kez sahnelendiği Diyarbakır'da Ali Paşa Mahallesi'ndeki terk edilmiş 500 yıllık Surp Sarkis Ermeni Kilisesi'ni gösteri mekanı olarak belirleyen proje, ilerleyen süreçte Brüksel, İstanbul ve Berlin'de kendine yeni mekanlar edinir. *Home Sweet Home* Emre Koyuncuoğlu'nun kısa tarifiyle "temelde ev, yuva, yurt kavramlarını ve farklı varoluşların birlikte olabilme koşullarını sorgulamaktadır". Bu yüzden, kendi tarifine sadık kalan projenin bulunacağı mekanı kendisinin belirlemesi dikkat çekicidir. Çünkü, sahnelendiği her yerde temel düşüncesini zeminde tutarak, gittiği şehrin, mekanın, insanın bu zeminde nasıl duracağına dair yeni kodlamalar üretilerek yapılandırılmıştır. Her durakta gösterime eklenen noktalar bir sonraki gösterimin malzemesi haline getirilmiştir. Emre Koyuncuoğlu da şehir ve şehrin bedenler ile kurduğu ilişkiyi nasıl gördüğünü, oyunlarında bunu nasıl kurduğunu anlattığı bir yazısında, Diyarbakır ve Brüksel'den sonra İstanbul'a da benzer bir soru sorarak *Home Sweet Home* – İstanbul'u biçimlendirdiğini söyler. "... bu kez İstanbul'da sordum. Beraber nasıl yaşıyoruz? Yan yana dururken bedenlerimiz nasıl ve neye göre şekilleniyor? Bu bedenlerin ürettiği dans, içinde ne tür bir bilgiyi saklı tutuyor?"<sup>1</sup> Böylece gösterimin gittiği her şehir, o şehirden ve o şehrin yaşama biçiminden farklı dokular yüklenerek, projenin "ev" fikrini desteklemiştir. *Home Sweet Home* projesinde seçilecek gösteri mekanı için temel düşünce, "bir zamanlar insanlar tarafından kullanılmış, ancak artık terk edilmiş yerler" olmasıdır. Bu amaçla İstanbul'a bakıldığında İstiklal Caddesi üzerindeki Narmanlı Han kendisini gösterir. Emre Koyuncuoğlu, İstanbul'un kaotik bir yapısı olduğunu söylemektedir. Çünkü, buradaki var oluşlar "başkalaşım" göstermişler, ama bununla birlikte kendine özgü bir durma biçimi de oluşturmuşlardır. Aksak ritimli ve çok sesli bu şehir, *Home Sweet Home* – İstanbul'da bir avlu'nun farklı köşelerine yerleştirilmiştir.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Emre Koyuncuoğlu "Kentle Birlikte Değişen Bedenler ve Anlatıları", 2004, İstanbul Sanat Dergisi, s.50, ss. 122.

<sup>2</sup> Emre Koyuncuoğlu "Kentle Birlikte Değişen Bedenler ve Anlatıları", 2004, İstanbul Sanat Dergisi, s.50, ss. 122.

Emre Koyuncuoğlu'nun çalışmalarına bakıldığında performans, koreografi, yönetmenlik ve dramaturgi kanalları ile pratik; ancak bir yandan da edebiyat, gazetecilik ve buna bağlı olarak da daha akademisyen bir tavırla teorik alanda çalışmalar ürettiği görülür. Son dönemde yoğunlukla yönetmen/koreograf olarak çalışmaları izlenmektedir. Buna karşılık işlerini oluştururken yürüdüğü yolda iki damar bulunduğunu vurgular. Birincisi dans olarak tanımlanamayan, belki içgüdüsel bile olabilecek fiziksel bir damardır. İkincisi ise, düşünsel olanı, teoriyi ortaya çıkaran entellektüel damar. Koyuncuoğlu, “iki ana yolun arasında hep burgular, geçişler yaparak, birbirinin içinde yok edip, var ederek, bazen çakıştırarak”\*\*\*\* gittiğini belirtir. *Home Sweet Home* da gerek düşünsel gerekse kurgusal-estetik olarak böyle bir çalışma disiplini görünürlüktedir. -

Emre Koyuncuoğlu beden'e bir insan bedeni gibi değil, bir yapı (body) olarak bakar. Bir bütün olarak, kendine ait işlevlerini yürüten bir organizma olarak. Bu yüzden text de, ışık da gösterimin tüm malzemeleri de birer yapı'dır. Beden algıya ve zamana göre değişen, bu yüzden de tanımlanamayan bir sahne malzemesidir Ona göre. Beden herhangi bir nosyona, kimliğe, terime, cümleye yerleştirildiği anda yiter; güçlü olduğu kadar kaçaktır da. Emre Koyuncuoğlu “nasıl bir beden?” sorusuna “parçalanmış ve bütünleşmiş bir beden” olarak yanıt verir. Gösterimlerinde fantastik dünyaya, gerçek dünyaya, düşünsel dünyaya, konseptüel dünyaya olan geçişler kurar.

Farklı çalışma kanallarını, çeşitli beslenme alanlarını geçişler, kesişme ve çakıştırmalarla bir arada tutan Emre Koyuncuoğlu'nun beden algısı da benzer bir biçim taşımaktadır. Bu beden algısı ile *Home Sweet Home* – İstanbul gösterimine genel olarak bakıldığında da, birbiri ile örtüşen yapılar görülmektedir. Çünkü, *Home Sweet Home* bir tür kolajlama tekniği ile görüntü, ses ve hikayelerin Emre Koyuncuoğlu tarafından parçalanarak seçildiği ve yeniden birleştirildiği bir gösterimdir. Burada bir yönetmen olarak anlatmak istediği düşüncüyü zeminde tutup; fikri kuran yapıyı gösterimi oluşturacak diğer kişilerin (şehirlerin, durumların, vb.) hikayelerinden almıştır. Bir başka deyişle, başkalarının hikayelerini kendi hikayesini kurgulamak için durak

\*\*\*\* Emre Koyuncuoğlu'nun sözleri 26 02 2004 ve 11 09 2004 tarihinde yapılan söyleşilerinden alıntılanmaktadır. Evren Erbatır.

noktaları olarak biçimlendirmiştir. Kendi deyimiyle dramaturgik ayaklara dönüşen her bir kişi, hem kendiliğinden projeyi desteklemekte, hem de parçalanmış ve bütünleşmiş bir yapıyı biçimlendirmektedirler. Böylece tek bir hikayenin farklı yolları, sapakları, çıkışları ortaya çıkar. Bir ve tek gerçeklik değil, iç içe bulunan pek çok gerçeklikten söz etmek olanağı doğar. Bu ise, hem İstanbul'un başkalaşarak yan yana duran var oluşlarına, hem de projenin farklı var oluşları “ev” kavramı altındaki sorgulamasına destek olmaktadır.

### **Eylem Akışı:**

*Home Sweet Home* Narmanlı Han'ın karanlık avlusunda başlar. Sokağın sesleri avluyu doldururken, içerde mi dışarda mı kaldığı ayırt edilemeyen bir mekanın tam ortasında yer alır. Avlu ile sokağın birleştiği girişten bir genç kız (İrem Erkaya) içeri girer. Yavaş adımlarla avluyu sonuna kadar yürütür. O yürüdükçe avlu'nun büyüklü küçüklü yerleri ışıklanır, belirginlik kazanır. Genç kız yürüdükçe anımsar, anımsadıkça hafızasındaki köşeler aydınlanır.



4.1.3.1. *Home Sweet Home* Fotoğraf: Aylin Özmete

Buradan yola çıkarak *Home Sweet Home*'un eylem akışının hatırlama üzerine kurulmuş olduğu hemen söylenebilir. Çünkü, içeri giren genç kız bulunduğu yere bir ziyaretçi gibi

bakar. Baktığı her nokta Ona bir şey söyler. Bir merdivenden tırmanıp, dama oturan genç kızın sonra yaptığı tek şey, merdivenden inip geldiği gibi çıkmak olur. Bu iki eylem arasında ise gösterim vardır. Genç kız gösterimi izlerken, aslında hafızasındakileri tazelemektedir. Böylece avlu Onun hafızasına dönüşür.

Elbette, karışık bir hafızadır bu. Şimdi, geçmiş ve gelecek zamanların farklı katmanları ile doldurulmuş; öğrenilmiş, öğretilmiş, söylenmiş, hissedilmiş, kaydedilmiş, bastırılmış, yaşanmış ya da yaşanmamışların doldurduğu. Emre Koyuncuoğlu'nun söylediği gibi, parçalanmış ve bütünleşmiş. Avlu'nun yarım daire biçimindeki girişi, büyük bir kapı gibi kendi içine açılır bu yüzden. Bu kapıdan girenler hatırlamanın ana karakterleridirler. Genç kız (İrem Erkaya) avluyu baştan sona dolaşp dama oturmadan önce, girişe yürüyüp hemen geri döndüğünde arkasında iki kadın (Hilda Wils, Deniz Olgay), bir erkek (İstemihan Tuna) ve iki genç kız (Esra Bezen Bilgin, Su Güneş Mıhladız) daha vardır. Bu beş kişi avlunun karanlığına karışırken, kıvrılan yüzlerce tuğlanın sesi yükselmeye başlar. İnşaat çalışmalarını anımsatan bu sesler Narmanlı Han'ın eski taş duvarlarının ve pencere pervazlarının çatlaklarından mı yoksa üst üste düşen hatırlamalardan mı gelmektedir? Sesler kesildiğinde bir kadın ve bir erkek dansçı/oyuncu avlu'nun ortasında yüz yüze durmaktadırlar. Bundan sonra genç kızın (İrem Erkaya) girişiyle aydınlanıp sönen her küçük köşede, birbiri ardınca süregelen anlar yaşanacaktır. Bütün bu seyredilenler kaydettiği çok çeşitli görüntüleri ve bu görüntülerin oluşturduğu ilişkileri sıralayan bir hafızanın açılıp kapanması gibidir.

Emre Koyuncuoğlu *Home Sweet Home*'u "belli bir düşüncenin, bir mekana veya noktaya geldiğinde, hafıza ve hatıralar eşliğinde belli 'resimler' ortaya koyması üzerine kurulu bir proje" olarak<sup>3</sup> tanımlarken yukardakine benzer bir düşüncenin altını çizmektedir. Bu yüzden de gösterimin eylem akışını tarifleyecek ya da ortaya çıkaracak doğru yol, -birbirinin üstüne gelerek ve birbirine örülerek oluşmuş- bu resimlerin teker teker açılması olarak düşünülmüştür. Bu şekilde, açılıp kapanan hafızanın hangi görüntüleri avluya taşıdığı görünürlük kazanacaktır. Açılıp kapanan bütün resimler ya da görüntüler ilişki biçimlerine ve dahası, bu ilişki biçimlerinden yola çıkan bir arada

<sup>3</sup> Koyuncuoğlu'ndan alıntılanan, Evrim Altuğ, "Diyarbakır, ah güzel evim!", 23 10 2003, Radikal Gazetesi

durma biçimlerine dair bir şeyler söylemektedirler. Bütün bu görüntü-ilişki-durma biçimleri arasında düşünülmesi gereken nokta, gösterimin çeşitli temsil alanları oluşturuyor olmasıdır. Akışın içindeki her bir görüntü ya da resim kurduğu ilişki biçimleri yoluyla bir arada duran temsil alanlarını oluşturmaktadırlar. Ancak, gösterimin eylem akışını değerlendirmenin zorluğu bulunmaktadır. Çünkü, hemen hemen 15 ayrı küçük gösterimi içeren bir yapı olarak kurulmuştur ve bu yapıyı kuran her “sahne” başka bir bilgi içermektedir. Buna bağlı olarak sahnelerin açıklanmasına, içerdikleri bilgilere ve birbirleriyle olan ilişkilerine uzam ve zaman akışı, ama özellikle bedensellik bölümlerinde yer verilmesi düşünülmüştür.

*Home Sweet Home* eylem akışını hatırlama üzerinde koyarken, üst üste binen görüntü, ses ve hikayelerin birleşmesi ile sahne metnini oluşturmaktadır. Bu şekilde gösterim hangi mekana girerse, oraya yerleşerek kurgusunu oluşturmuştur. Kurgunun bir anlamda gösterimin düşüncesinin temeli ise, ev kavramından yola çıkarak farklı var oluşların birlikte olabilme koşullarını; buna bağlı olarak da ev fikrini oluşturan unsurların bir aradalığını sorgulamaya dayanmaktadır. Düşüncenin bulunduğu yere göre nasıl konum alacağı, gösterimi şehirden şehire, insandan insana, mekandan mekana taşıyarak biçimlendirmektedir. *Home Sweet Home* – İstanbul için bu biçimlenme ya da konumlanma, bir avlu’nun farklı köşelerine yerleştirilmiş farklı durumlarla sağlanmaktadır. Avlu hafızaya işaret ederken, avlu’nun çeşitli noktalarındaki farklı parçalar da kendilerine ait bir yaşantı oluştururlar. Bu anlamda hem kendi içlerinde hem de birbirleriyle ilişkiler yaratmaktadırlar. Bununla birlikte bir parçanın oluşabilmesi, aynı düşünce üzerinde oluşan farklı unsurların bir araya gelmesi ile ilgilidir. Ayrıca, her parçanın üstünde durduğu ortak zemin, “farklı var oluşların birlikte olabilme kapasiteleri” düşüncesidir.

Parçalar arasındaki devamlılık önemli olduğundan, kesintiler yerine geçişler kullanılmaktadır. Bu durum, hafızanın işleyişi ile ilgili bir bilgi de vermektedir. Pek çok şey aynı anda, üst üste bindirerek düşünüleabilmektedir. Yazının ilk bölümlerinde Emre Koyuncuoğlu’nun beden algısı ile son gösterimi arasında sıkı bir paralellik olduğu belirtilmişti. Gerçekten de buraya kadar anlatılan özelliklere bakıldığında, “parçalanmış ve bütünleşmiş beden” düşüncesinin bir ifadesi görülebilmektedir. Parçaların ayrılarak bütünlenmesi, geçişler, zaman atlamaları, zaman geri dönmeleri, farklı zamanların ve

alguların, farklı gerçeklik alanlarının bir arada bulunması gibi. Buna ek olarak, Emre Koyuncuoğlu'nun gösterimlerinde genel olarak kullandığı gerçeklik alanları da *Home Sweet Home*'un eylem akışına etki eder. Örneğin, İstiklal caddesinden avluya taşan sokağın sesleri doğrudan gerçek dünyaya aittir. Ses/metin her ne kadar kaydedilmiş bile olsa gerek Diyarbakır, gerek İstanbul gerekse Berlin'deki gerçek dünyalara dair veriler taşır. Birbirlerine konuşmaları ve nefesleri ile bağlı olarak hareket eden ya da mekanı dolduran 1. ve 2. kadın özellikle sol yukardaki pencerede hiç duyulmayan bir sesle konuşan yaşlı kadın fantastik dünyaya referans olurlar. Sağ yukardaki pencerelerde dans eden modern dansçılar ile orta alandaki halk dansçılarının eş zamanlı hareketleri; modern dans ekibinin dansı ile türbanlı genç kızın dansının buluşması konseptüel ya da düşünsel dünyayı aralarlar.

Bu kurgu içinde ev kavramı içeriği oluşturan çıkış noktasıdır. Ev barındırdığı anlamlardan dolayı hem kişisel hem sosyal anlamlar taşır. Çünkü, yuvaya, aileye ya da insanın kendi başına kurduğu bir hayata işaret eder. İnsanın bir "ev'i olması"nın gösterdiği düşünce, çoğunlukla, kendi ayakları üzerine durabildiği bir anla ilgilidir. Ancak, başkaları ev'e davet edildiğinde; aile ya da arkadaşlarla o ev paylaşıldığında ortak bir yaşama alanı oluşturulur. Böylece ev bir yandan özel ve kişisel bir tarafı gösterir, diğer yandan karşılaşmaların yaşandığı ve buluşmaların paylaşıldığı bir alan haline gelir. Bununla birlikte evsiz olmak, eve gitmek, eve dönmek, evden ayrılmak gibi düşünceler başka bir biçimde kişinin kendi ayakları üzerinde durduğu anları anımsatır. Yersiz yurtsuz, göçebe bir yaşam alanı açan bu kavramlar, bir "ev'i olmanın" başka türlü biçimlerini göstermektedir. Bu üç noktaya bakıldığında, üretilen anlamların kişinin kendini gördüğü ya da görmek istediği yere dair ip uçları verdikleri farkedilmektedir. Başka bir deyişle, kişinin dünya üzerinde kendini nasıl konumlandığına dair bir bakış üretmiş olurlar. Neresidir ev? Ev nerededir?

Çalışmanın teorik bölümlerinden hatırlanacağı gibi, beden de fiziksel, kişisel, toplumsal ve politik anlamlar taşımaktadır. Bu anlamda ev kavramını beden ile ilişkilendirilebilmek ve özellikle *Home Sweet Home* gösteriminde değerlendirmek önemli bir noktadır. Benzer bir biçimde, Emre Koyuncuoğlu da ev'i bir yapı olarak ele alır, bir beden olarak. Şöyle sorar: "ruhlar bedene sığabilir mi? Bazı ruhlar sığamaz. Ev bir kültürdür, yapıdır, beden gibi. Ve ruh enerjidir diyelim. Belli bir ruh belli bir beden

içinde nasıl var olur?” Koyuncuoğlu ayrıca, her şehrin bedenlere ayrı ayrı enerjiler vererek, onları farklı farklı biçimlendirdiğini belirtmektedir. Bir beden nasıl bir enerji ile ve nasıl bir enerji üreterek var olmakta; bedenler nasıl bir araya gelmekte, birlikte nasıl yaşamaktadırlar? Burada iki düşünce birleşmektedir. İlk olarak ev kişinin kendini nasıl konumlandığı ile ilgili bir durumu yaratmakta; ikinci olarak da bir beden olarak ev içindeki enerji ile var olmaktadır. *Home Sweet Home* insanın kendini nasıl konumlandığı ama bir yandan da bu konumlandırma ile nasıl bir yaşama alanı yarattığı üzerinde yol almaktadır. Ayrıca, her yaşama alanı ya da temsil alanının diğerleri ile kurduğu ilişki, kısaca konumlandırmaların ne biçimde bir arada duracağı hakkında bir araştırma içindedir. Bu düşünce *Home Sweet Home* - İstanbul’da avluya yerleştirilen farklı görüntü-ses-hikaye parçalarının yan yana getirilişi ile görünürlük kazanmaktadır.

*Home Sweet Home* evini mi aramaktadır ya da Emre Koyuncuoğlu’nun deyişi ile dolaşarak kendini yapılandırdığı için “oyunun ev’i her yer midir?”. Kendisi bunu şu şekilde açıklar: “bir göçebelik durumu yapmak istediğim için içinde var. Bir yerde oynamak ve orayı kimlik haline getirip, orada Emre’yi bulmak değildi isteğim. Her gittiğim yerde, ve oranın insanları ile oraya ait olma. Diyarbakır’da oranın insanları ile işi başlattık, sonra o insanları da alıp Brüksel’e gittik. Sonra Brüksel’den de bu insanları alıp, İstanbul, Berlin. Birleşerek birleşerek; tam ütöpk bir biçimde birlikte olmak, her yeri mekan yapıp, her yerde ev oluşturabilmek altındaki öneri vardı burada”.

Ev kavramı *Home Sweet Home*’da kendi sınırlarını genişletirip genişleterek evi bir yapı olarak biçimlendirmektedir. Ancak, yukardaki paralelliklerden de anlaşılacağı gibi, bu biçimlendirme hem fiziksel hem de zihinsel bir yapılandırma sürecine aittir. Ev kendi sınırlarını ararken, memleket, toprak, aidiyet, ülke gibi kavramlara doğru açılmakta; ülkenin içindeki evlere, şehrin içindeki evlere, insanın içindeki evlere doğru yayılmaktadır. Öyleyse, her yeri ev yapabilmek önerisi altındaki, ütöpk, “ev” kavramı nasıl bir zeminde, nasıl bir kurgu ile ortaya çıkmaktadır? Burada önemli noktalardan biri, gösterimin her gittiği yerde temel düşüncesini kaybetmeden ama aynı zamanda da o yere ait kodları kullanarak yapılandırılmış olmasıdır. Buna ek olarak, geldiği bütün yerlerin kodlarını eklemeyerek, tüm kodları üst üste bindirmesi de önem taşır. Lal Laleş *Home Sweet Home* – Diyarbakır gösteriminden sonra yazdığı yayımlanmamış yazısında,

bunu şu şekilde örnekler. “ Emre Koyuncuoğlu yitirdiği topraklar ile, yitirdiği evini Diyarbakır’da buluyor. Mekan ve zamanı karıştırarak uzaklaştığı yerlerin kodunu yakalamak istiyor.” Düşünsel olarak söze dökülen bu durum, geçiş alanlarının ve parçalanarak bütünleşen parçaların kurgusal olarak yan yana gelmesi ile bir yapı haline gelir.

### Uzam Akışı:

*Home Sweet Home* projesinin gittiği her şehirde farklı bir mekanda sahnelendiği belirtilmişti. Gösterimin meselelerinden biri de bir düşünceden hareket ederek, bir mekana-şehre gidilmesi ve orada yeniden yapılandırma yoluyla gösterimin inşa edilmesi olmuştur. Bu anlamda Emre Koyuncuoğlu’nun sözleri ile gösterimin uzamsal önerisi şudur: “ ... eskiden yaşanmış (bir yerin) yeniden yaşanırılığını önermek... terkedilmişliği yeniden yaşama dönüştürmek. Orada ev kurmak. Orada insanları bir araya getirmek.” Başka bir deyişle, kendi içinde seçme ve içine girme nedenleri ile birlikte, boş mekanlara gidip, onları doldurmak ve boşaltmak. Koyuncuoğlu farklı mekanları şu şekilde örneklendirir: “Brüksel’e gittiğimizde terkedilmiş bir mekan arayacağız, ama hiç bir yer terkedilmiş değil. Kentin kimliği ile Brüksel’in önereceği politik duruş, apayrı. Her şey dağıldı. Brüksel’de terk edilmiş bir mekanda tiyatro yapmak mümkün değil. Bütün terk edilmiş mekanlar zaten tiyatro yapılmış. O zaman başka bir şey aranmaya başlandı. Nasıl bir ortamda, nasıl bir şey kurarım? Berlin’de ise terk edilmiş mekanları tiyatro yapmayı, tiyatro’nun dışına çıkamadım.”

Bu uzamsal öneri doğrultusunda İstanbul’da bir avlu, Narmanlı Han seçilmiştir. İç avlu, örneğin Diyarbakır’da hala yaşanan bir şeyken, İstanbul’da unutulmuş bir şeydir Koyuncuoğlu’nun bakışına göre. Çünkü, “Türkiye’nin batılılaşmış durumunda iç avlular terk edilmiş”tir. Bu yüzden de hem somut hem de sembolik bir durum ortaya çıkmaktadır. Her şeyin dışarıya açıldığı bir durumda, iç dünya yoktur ya da unutulmuştur. *Home Sweet Home* – İstanbul’un uzamının yaratılmasında bu yüzden “yeniden içini hatırlatmak, yeniden iç dünyaları bir araya getirmek” düşüncesi önemli olmuştur.



Narmanlı Han İstiklal Caddesi üzerinde Tünel'e yakın bir yolda yer alır. Üzeri açık ama kenarları çevrili bu alanda, bir yandan da girişten görülen ve duyulan sokağın sesleri, görüntüleri arasında uzam hem içerde hem dışarda algılanır. Bu yüzden, iç avluda oturan seyirciler, avlu'nun taş dokusunu seyrederken, bu iki bulunma biçimini aynı anda yaşarlar. Uzamın bölümleri gösterim boyunca yanan lokal ışıklarla belirginleştirilir. Han'ın kapısı gelişi ve gidişi gösteren bir ana giriştir. Bu ana giriş daha önce de belirtilmiş olduğu gibi, hafıza'nın açılıp kapandığı noktadır. Çünkü, gösterimin bütünü, 1. genç kız'ın (İrem Erkaya) avlu'ya girişi ve çıkışı ile tamamlanan bir hatırlama olarak görülmektedir. Buna bağlı olarak, gösterimdeki karakterlerin avlu'ya hanı'nın kapısından girerek, gösterimin sonuna dek içerde kalmaları geçerlilik kazanır. Bu anlamda girişin uzamsal önemi, gösterimin başladığı ve bittiği nokta olmasında yatar.

Ana giriş ile seyirciler arasında kalan orta alan, gösterimin çoğunlukla geçtiği bir küçük uzamdır. Burada daha çok yayılıp, genişleyebilecek ilişki biçimlerinin yer aldığı görülmektedir. Örneğin, 2. genç kız (Esra Bezen Bilgin) ve genç adamın (İstemihan Tuna) eşit güçteki dengelenme halleri verilebilir, ki ikisi arasındaki bu ilişki bir süre sonra başka bir alanda dönüşmüş olarak devam edecektir; bir başka örnek, 3. genç kızın (Su Güneş Mıhladız) bedenindeki patlamaları yaşadığı ve sonrasında genç adamın bu patlamaları zaptetmeye –ya da bir biçimde anlamaya- çalıştığı ikili durumdur; 2. genç kızın top peşinde koşması ya da halk dansçılarının büyük ve geniş hareketleri de bu alana oturtulmuştur. Bu anlamda da orta alan daha dışa dönük anlatıların uzamı olarak görülebilir.

Orta alanın hemen solunda ağaçlı bir alan vardır. Bu alanı sadece iki kişinin konumlandırılmış olması dikkati çeker. Birbirlerinin konuşma ve nefesleri ile ilişki kuran 1. ve 2. kadın (Deniz Olgay ve Hilda Wills). İkisi arasındaki ilişki ya da iletişim biçiminde, nefesin konuşmadan beslenerek yaşamakta; ya da nefes konuşmanın bir yansıması olmaktadır. Ağaçlı alan gösterim boyunca, ikisinin hem ayrı ayrı hem de birlikte bulunduğu bir küçük uzam olarak ortaya çıkar. Burada uzamın önerisi, birlikte büyüttükleri ya da köklerini birbirlerinden aldıkları bir durumun göstergesidir.

Han'ın üst katında sağda iki küçük pencereden bir iç oda; solda ise, büyük bir pencereden başka bir oda görülmektedir. Bu iki küçük uzam, yukarda ve pencerelerin

gösterebildiği kadar bir alan açtığından, daha izole bir uzam oluşturmaktadırlar. Sağ tarafta modern dansçılar aslında oda'nın her yerinde dans ediyor izlenimi vererek hareket ederken, dansları görülebildiği kadarıyla alımlanabilmektedir. Sol tarafta ise yaşlı kadın, gösterim boyunca yüzü pencereden dışarı dönük, oturur. Yaşlı kadının bulunduğu uzamı ve durumun izole edilmiş halini çoğaltan şey, kadının hiç duyulmayacak bir sesle, adeta mırıldanarak bir şeyler anlatmasıdır.

Üst katın altında duvara bitişik ve kapalı bir yer bulunmaktadır. Küçük ev, çoğunlukla 1. ve 2. kadının kullandığı bir uzamdır. Burada şöyle bir yerleşim söz konusudur. Örneğin, 1. kadın ağaçlı alandayken 2. kadın küçük ev'de; ya da 1. kadın küçük ev'deyken 2. kadın ağaçlı alanda yer alır. Küçük ev'in damı da cephesine dayanmış bir merdiven sayesinde, bir uzam olarak kullanılmaktadır. 1. genç kız (İrem Erkaya), girişten girdikten ve hatırlamanın karakterlerini avlu'ya getirdikten sonra, buraya çıkar ve gösterimin sonuna dek burada kalır. Otururken, zaman zaman, yaşlı kadına benzer bir şekilde mırıldanarak bir şeyler anlattığı görülmektedir. Konumlandırılmış olduğu yer arada ve biraz daha karanlıkta kaldığından, izole ama bir yandan da orada olduğu bilinen bir uzam açar.

Küçük ev'in sol yanında, kısacık taş bir merdivenle çıkılan, duvara bitişik olduğu halde etrafı kapalı olmayan bir küçük uzam daha vardır. Burası gerek projeksiyon yansıtılması gerekse sadece lokal ışık kullanılmasına bağlı olarak, loş ve kişisel bir uzam gibi algılanmaktadır. Gerçekten burada konumlandırılan sahnelere bakıldığında, dışa dönük yönü ağır basmayan ve kendi içinde yoğun sahneler oldukları farkedilir. Örneğin, 2. genç kız'ın “yeter... yorulдум...karnımda taş var...” diyerek bağırduğu bölüm; ya da ses/metnin “. ama ben görüyorum.. durmadım hiç bir zaman da durmadım... hiç bir insana dalgınlık iyi değil..” sözlerini söylerken, öğrenci kostümü giymiş 3. genç kızın kefene sarılmış ölü bedenle olan ilişkisi burada yer almaktadır.

*Home Sweet Home*'un çeşitli ses, görüntü ve hikaye parçalarının yeniden yapılandırılarak oluşturulmuş yapısı göz önüne alındığında, uzamın bölümlerinin de bu parçalar arasındaki ayrımı görünür kılmaya doğaldır. Buna bağlı olarak, Emre Koyuncuoğlu'nun bir tür kolajlama tekniği ile kurmuş olduğu “parçalanmış ve bütünleşmiş” yapının, hem düşünsel hem de estetik olarak paralel gittiği söylenebilir.

Bu paralellikte ve proje süresince, uzaklaşlan ve yakınlaşlan bütün kodların üst üst binmesi düşünsel ve uzamsal mesafelerin üst üst binmesine yol açmaktadır. Buna ek olarak, her parça bir ilişki durumunu ortaya çıkarırken, kendine ait bir enerji biçimini de oluşturur. Bu anlamda uzam ve eylem ilişkisinde, mesafe ve enerji kavramlarının ilişkisine bakmak ihtiyacı doğar.

Eğer enerji, bedenlerin bulunduğu uzam ve uzamda bulunan diğer bedenlerce belirlenip, değişebiliyorsa, bedenlerin eylemlerinin niteliği de aynı koşullara göre yapılır. Hatırlanacağı gibi, Emre Koyuncuoğlu'nun her şehrin beden'e ve beden yapısını etkilerine, hatta biçimine yön verdiğini belirttiği düşünceleri de böyle bir anlam taşımaktadır. Mesafe kavramı da doğrudan uzam ile bağlantılı olarak, bedenlerin konumlandırılmasını açmaktadır. Buna ek olarak, mesafe ve enerji kavramlarına, her uzamın kendi içindeki eyleminin niteliği, uzamlar arasındaki ilişki ve Koyuncuoğlu'nun gerçeklik alanlarının farklılığı da eklenmektedir.

*Home Sweet Home* bir hafıza'nın açılıp kapanması olduğu için, hafıza'nın içindeki bütün karışmış yapıyı, duyu ve düşünce kümelerini, farklı algılama biçimlerini, kavramları, ilişkileri, zaman atlamaları ya da geri dönmelerini barındırmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, hafıza kendiliğinden bir mesafeler ve enerjiler zinciri olarak şekillenir. Buna bağlı olarak, hatırlama eylemi -ya da açılıp kapanma- farklı enerji grupları arasındaki mesafelerin çeşitli biçimlerde aşılması ile ilgilidir. Bu şekilde hafıza'daki bir noktadan diğerine sıçramalar, geçişler yaparak; bir noktada bekleyip, donarak anlamın sürekli devindiği bir oluş meydana getirilir. Bunu bir anlamda teorik bölümde sözü edilen düşüncenin sıçraması ya da "yaşayan düşünce"ye benzetmek olanaklıdır.

*Home Sweet Home* – İstanbul'un unutulmuş bir iç avlu'ya, uzama taşınması; kendine özgü var oluşların aynı mekanda küçük uzamlara yerleştirilmesi bu bakışla ilişkilendirilmektedir. Çünkü, giriş, orta alan, ağaçlı alan, küçük ev, duvarlı alan, pencereler, dam gibi uzamlar, eş zamanlı ya da birbiri ardınca gerçekleşen sıçramalarla bir yapı kurmaktadır. Uzamın kendisinden gelen bu sıçramalar, düşünsel ve mekansal mesafe fikrini güçlendirerek, eylem ve uzam ilişkisini yapılandırır. Bu yüzden, bu ilişkinin işleyişi gösterimin can alıcı noktasıdır. Eğer, birbirine örülmüş parçalar ve bu

parçaları meydana getiren ses, söz, görüntü, eylem gibi unsurlar bir sıçrama oluşturacak denli eklenmemişse, uzama yayılan enerji de tam olarak oluşamayacaktır. Bunun sonucu ise, gösterimin düşüncesinin kurgusal ve estetik olarak boşluğa düşmesi olarak tanımlanabilir.

Genel olarak uzamın deneyimlenmesi öncelikle bir gösterim mekanı olmayan Narmanlı Han'ın mekansal gerçekliği ile başlar. Bu tür bir gerçekliği kıran şey, temelde, burada bir teatral gösterim olacağı bilgisidir. Uzam deneyimi *Home Sweet Home*'un ev önerisini, ev düşüncesini tasarım yoluyla nasıl açtığı; ve bu tasarım içinde uzamın barındırdığı düşüncenin nasıl yol aldığı ile ortaya çıkar. Gösterim mesafeleri, uzaklaştığı uzamların ve dolayısıyla düşüncelerin kodlarını barındırarak aşar. Bu sırada o mesafelerin anılarını, duygularını, kavramlarını, nesnelere, hikayelerini hem kendine hem de izleyenine anımsatmaktadır. Bu şekilde, ev önerisi kimlik ve ait olma üzerine genişleyen bir öneriye dönüşür. Her yere gidip, her yeri ev yapabilmek bu yüzden, hem gittiği hem geldiği oluşların bir arada bulunması demektir. Ve eğer, ev'in bir yapı olarak beden ile benzerliği düşünülürse, gelişen bu önerinin bir ev olabilmek fikrine vardığı farkedilecektir. Bu ise, doğrudan çalışmanın temel kavramlarından biri olan karşılıklı olma ile ilişki kurar. Böylece, çoklu beden tanımına denk düşen bir biçim yaratır.

### **Zaman Akışı:**

*Home Sweet Home* – İstanbul 1. genç kız'ın avlu'ya girip çıkması ile oluşan bir hatırlamanın içinden fıskıran görüntülerin, belirli bir zaman içinde düzenlenmesi ile oluşur. Başka bir deyişle, 1. genç kız'ın belleğinden. Bu zaman içinde hem eş zamanlı hem arda arda süren zaman kullanma biçimi vardır. Her şeyden önce akılda tutulması gereken, gösterimi oluşturan her parça farklı enerjiler taşıdığından, bu enerjilerin ortaya çıkardığı hız, ritm, tempo, duraklama ve vurgunun da farklı olacaktır.

Gösterimin genelinde ard arda gelişen bir zaman kullanılır. Hatırlanacağı gibi uzam akışı'nda, düşünsel öneriye görünürlük kazandıran sıçramalardan söz edilmişti. Her parçanın bulunduğu bir küçük uzamdan diğerine, ve sonra bir diğerine geçerek oluşan bu sıçrama, parçalar arasındaki geçişi ve akışı düzenlemektedir. Bu yüzden, gerek birbirleriyle gerekse içlerinde eş zamanlı bir durum taşıyan bütün parçalar, hangi

anlarda nereye doğru sıçrayacaklarını ve nasıl bağlantılar kuracaklarını gösteren ard arda bir zamanda birleşirler. Bununla birlikte zamanın ard arda kurgusu içinde iki türlü eş zamana rastlanmaktadır. Birincisi, parçaların birbirleriyle olan ilişkisinde, ikincisi ise her parçanın kendini oluşturan unsurları arasında. Parçaların eş zamanlı ilişkisinde çoğunlukla kavramsal bir bağlantı vardır. Örneğin, 3. genç kız (Su Güneş Mıhladız) türbanlı olarak girişte dans ederken, üst kattaki sağ pencerede modern dansçılar dans eder; modern dansçılar pencerede görülürken orta alanda halk dansçılar kartal figürleri ile dans ederler; üst katta yaşlı kadın anlatırken 1. ve 2. kadın konuşup nefes alırlar.

Öyleyse, Home Sweet Home'a eş zaman kullanma biçimini başka bir şey vermektedir. Bu, ses, görüntü ve hikaye parçalarının birleşmesi ile oluşmuş resimlerin doğasından kaynaklanır. Çünkü, gösterimi oluşturan resimlerin hepsi kendi şimdiki zamanlarında yaşarken, her bir resmi birleştiren unsurun kendine ait zamanı da bu şimdiki zamanın içinde varlık bulmaktadır. Örneğin, duvarlı alanda 2. genç kız tek başına duvara tırmanmaya çalışırken, bir ses/metin duyulmaya başlar. Ses/metni dinleyen genç kız konuşmaya başlar ve konuşması bir süre sonra bir diyaloga dönüşür. Burada üç farklı anın birleşmesinden oluşmuş bir resim görülmektedir. Öncelikle ses/metnin –ki bu kayıt Diyarbakır gösteriminden buraya taşınmıştır–; sonra genç kızın duvarlı alandaki halinin; en sonunda da bu iki durumun birleşerek meydana çıkardığı resim söz konusudur. Bu resimde genç kız duyduğu metinle bir hesaplaşma içindedir, bu hesaplaşma duyduklarına karşılık değişmiş olan şeyleri bir türlü açıklayamamasından, kabul ettiremeyişiinden kaynaklanır. Bu anlamda genç kız şimdi ise, ses/metin geçmiştir. Ses/metin aslında anlattığı zaman bakımından da geçmiştir. Çünkü, ses/metni anlatanlar da geçmişte yaşamış oldukları bir şeyi anlatmaktadırlar. Bu anlamda bu anlatı da kendi içinde eş zamanlı olarak katlanır. Genç kız'ın ses/metinden ayrıldığı noktada ise, başka türlü bir şimdiki zaman ortaya çıkar. Kendi kendi ile hesaplaşan ve bulunduğu yeri, sınırı bir türlü aşamayan bir iç çarpıntısının, kıvranışın, kişisel bir sıkışmışlığın anını verir.



4.1.3.2. *Home Sweet Home*, Fotoğraf: Aylin Özmete

Bu noktada bütün parçalara tek tek bakmak da olasıdır. Bedensellik bölümünde daha ayrıntılı değerlendirilecek olsa bile, burada hız, ritm, tempo, duraklama ve vurgu öğelerine kısaca bakılabilir. Bu anlamda parçalar iki ana gruba ayrılırlar. Hızı, ritmi ve temposu daha düşük olan ama kendi içinde farkları bulunan resimlerin zaman düzenlemeleri şu şekilde belirtilebilir.

1. ve 2. kadın'ın konuşma ve nefes ilişkisi; iki kadın arasındaki ilişkinin fantastik bir alana işaret ettiği ve ayrıca, bu iki kadının birbirinden beslenen yaşam biçimlerini ortaya çıkardığı belirtilmişti. Bu özelliklere bağlı olarak iki kadın gerek birbirlerinden uzakta, gerekse hemen ard arda olsunlar adeta suda yüzer gibi hareket ederler. Zaman onlar için, kendi aralarında kurdukları özel bir bağın arasında akar. Sanki çevrelerinde olup biten diğer şeylerin dışında, düşünsel olarak kurdukları bir paylaşım anını yaşamaktadırlar. Tempoları ya da ritimleri hiç yükselmez.

Yaşlı kadın'ın penceredeki duyulmayan konuşması ve oturuşu; gösterimin başından sonuna dek orada oturup, pencereden dışarı bakan yaşlı kadın farklı zamanları bir araya getirmektedir. Her şeyden önce kız çocuk, genç kız, kadın, yaşlı kadın arasındaki zaman sürecini ortaya çıkartmaktadır. Onun zamanı hepsinden farklı olarak çok yavaş akar. Duyulmayan ve duyulmayacak bir sesle bir şeyler anlatsa da, bu resim, Onun her durumda orada varlık bulacağına dair bir söz söylemektedir.

3. genç kız ve kefene sarılmış ölü; duvarlı alanda gerçekleşen bu bölümün bütün vurgusu duraklama anlarında yatar. Yarı karanlık alanın ortasında hareketsiz yatan bir beden ve başında bekleyen biri görülür. Ses/metin başlayana dek zaman durmuş gibidir. Ses/metinde kadının anlatırken yaşadığı zaman bilgisinin üzüntü, yorgunluk, şaşkınlık, cesaret ve sevinç ile karışmış duygusunun verdiği tonlama, uzamda durmuş gibi görünen zamanla kesişir. Uzamda başlayan devininin hızı ve ritmi yavaş olmasına karşın, çok yoğunudur. Ses/metni anlatan kadının bulunduğu durum gibi. Çünkü, kadın yapabildiği olduğunu, ama hiç kimsenin yapamamış olduğunu, gündelik bir yalnızlıkla anlatmaktadır. Bu Bölümde ayrıca, genç kızın öğrenci kostümünden gelen tarihsel bir zaman bilgisi de vardır. Bu zamanın kavramsal olduğu da söylenebilir. Benzer bir zaman bilgisi modern dansçıların halk dansçıları ile eş zamanlı olarak karşılaştıkları sahnelerde de oluşur. Bu tür bir zaman kullanımı, bugüne dair bir gerçeklik alanına da gönderme yaparken, bir tarih bilgisini de açmaktadır.

Bu parçalar dışında benzer zaman düzenlemeleri taşıyan diğer resimler 3. genç kızın türbanlı olarak girişte yaptığı dans; modern dansçıların üst kattaki dansları ve 2. genç kız'ın duvarlı alanda kıyma ile oynayışı olarak gösterilebilir.

Şiddetli, yüksek tempolu ve sürekli değişen bir ritme sahip parçalar 3. genç kız'ın orta alanda gerçekleştirdiği patlamalar ve genç adamın Onu bastırışı; futbolcular ve topun peşinde koşan 2. genç kız; orta alanda halk dansçılarının dansı ve ayaklarının altındaki genç adam; halk dansçıların orta alanda kurdukları duvar ve 2. genç kızın duvara yaptığı sıçramalar olarak belirtilebilir. Ayrıca, iki sahne örnek olarak açıklanabilir.

2. genç kız ve genç adam'ın orta alandaki karşılaşması; karşılıklı ayakta duran iki dansçı/oyuncu birbirlerinin içine gömülerek hareket etmeye başlarlar. Son derece şiddetli, hızlı ve yüksek tempolu bir zaman içindedirler. Duraklamaları bir süre boyunca sürekli debelenerek hareket ettikten sonra soluklanmak ve harekete hazırlanmak içindir. Bununla birlikte vurgu bu duraklamalarda saklıdır. Çünkü, genç adam genç kıza yakalamaya çalışır ancak kız bir şekilde kaçarken; her duraklamada “işte şimdi uzlaşacaklar” denildiğinde yeni bir itişme başlar.

2. genç kız'ın duvarlı alanda çırpınışı ve bağırışı ile genç adamın onu sakinleştirilmesi; 2. genç kız durduramadığı bir çırpınma içindedir. Durdurmak istediği ancak

durdurmadığı bir şey yüzünden çırpınmaktadır. Genç kız sürekli “yeter, yorulдум... kimseyi dinlemek istemiyorum” derken, bu ana dek yaşadığı, bir anlamda geçmişten getirdiği durumlardan kurtulmayı dilemektedir. Yukarı, duvarın ötesine geçmeye çalışırcasına ritmik bir biçimde sıçrar, genç adamın üzerine tırmanır. Ama sonunda gerçekten yorulur. Dansçı/oyuncu'nun fiziksel olarak genç adamın kucağına yığılıp kalmasından böyle bir zaman okunmaktadır.

Farkedileceği gibi zaman düzenlemesinde geçişlilik çok fazladır. Elbette bu geçişlilik *Home Sweet Home* – İstanbul'un kurgusal –ve düşünsel- olarak biçimlendirilmiş olan yapısı ile paralellik taşır. Hızın, temponun, duraklamaların hem her parçanın kendi içinde hem de parçalar arasındaki değişimi, dansçı/oyuncuların da zamanı bu geçişlilik içinde deneyimlemelerini doğurmaktadır.

### **Diğer Öğelerle İlişki:**

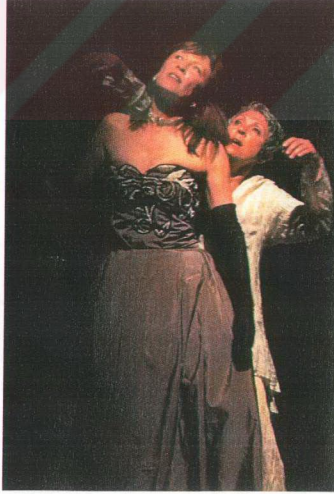
Gösterimin öğeleri değerlendirilirken Emre Koyuncuoğlu'nun beden'i ve buna bağlı olarak da performansın her parçasını bir yapı, bir organizma gibi tanımladığı akılda tutulmalıdır. Çünkü, *Home Sweet Home* gösterimi şehirlerden geçip, hikayelerden, görüntülerden, seslerden, insanlardan beslenerek yol almış olduğu için, kendisini yapılandırmış olan malzemeler ister istemez kendisine eklenen öğeler haline gelmişlerdir. Bunun ilk örneği gösterimlerin sahnelenmiş olduğu şehirlerdir. Diyarbakır, Brüksel, İstanbul ve Berlin şehirleri gösterim mekanları olmakla birlikte, gösterime biçim veren, *Home Sweet Home*'u orada “o biçimi” ile oluşturan yapılarıdır. Çünkü, her şehir kendi algısı, enerjisi, duruşu, insanları, hikayeleri kısaca olma biçimi ile kendine ait işlevlerini yürüten organizmalardır. Ve bu özellikleri ile gösterimin temel düşüncesine yeni sorular sormuş, yeni yanıtlar buldurmuşlardır.

Burada hem projenin geneli için seçilerek belirlenmiş öğelerden hem de farklı şehirlerde yeniden düzenlenen öğelerden söz edilebilir. Öğeler bir gösterimden diğerine ses/metin, görüntü kaydı, dansçı/oyuncu, müzik ya da fikir olarak dönüşerek geçmektedirler. Bu dönüşüm ev kavramının barındırdığı göçebelik, yurtsuzluk, aidiyet, coğrafya gibi kavramları hatırlatmaktadır. Bu kavramlar *Home Sweet Home*'un somut olarak da



şehirden şehire hareket etmesi ile birleştiğinde taşınma ve taşıma halini ortaya çıkartmakta, düşünsel ve estetik olarak bir paralellik yaratmaktadır.

*Home Sweet Home* – İstanbul'a bakıldığında uzam akışından da hatırlanacağı gibi gösterim bir avlu'ya yerleştirilmiştir. Avlu'nun farklı yerlerinde ise farklı sahneler yer almaktadır. Bu yüzden bir büyük uzamın içinde çeşitli küçük uzamlar oluşturulmuştur. Bir öge olarak uzam daha önce ayrıntılı olarak ele alınmış olduğundan bu bölümde uzam içindeki ışık kullanımına yer verilmesi düşünülmüştür. Işık, uzamları aydınlatarak, bölümleri belirlemektedir. Bu belirleme gösterimin "farklı var oluşların birlikte olabilme koşulları" düşüncesi ile birleşmektedir. Her şeyden önce oluşlar kendi alanlarını belirleme ihtiyacı içindedirler. Çünkü, temsil alanları tanımının gösterdiği şey başka bir deyişle kimliktir, ve oluş, kimliğini belirleyip temsil edebildiği ölçüde varlığını gösterebilir. Burada alanların ya da kimliklerin birbirleriyle olan ilişkisi de önem taşır. Biri diğerini görmezden mi gelecektir, nasıl bir tepki gösterecek, karşılaştığı oluş'u nasıl konumlandıracaktır. Bu durum teorik bölümde sözü edilmiş olan farkındalık kavramını akla getirmektedir. Sözü edilen bu farkındalık iki yol üzerinden işler. Bunlar kişinin kendi içindeki oluşları farkederek çoklu bedenini tanıması, buna bağlı olarak da çevresindeki diğer oluşlara yer tanıyabilmesidir.



4.1.3.3. *Home Sweet Home*, Fotoğraf: Aylin Özmete

Kostüm tasarımında gidilen seçimler genelde gündelik kıyafetlere yöneliktir. Ancak, burada gündelik olan tanımı bile temsil alanları ile ilgili görünmektedir. Örneğin yaşlı kadın'ın (Neriman Hanım) giysisi ya da 2. kadın'ın (Deniz Olgay) kısa saç, beyaz pantolon ve bluzu ile görüntüsü. Bunlar bir yandan işaret ettikleri döneme ya da oluş'a seyirciyi yakınlaştırırken, bir yandan da dansçı/oyuncuların yaşamlarında kullandıkları kıyafetlerdir. Halk dansçıları, modern dansçılar ve hatta genç adamın giysileri de bunların içindedir. 2. genç kız'ın (Esra Bezen Bilgin) spor ayakkabıları, sarı elbisesi ve uzun saçları da genç, şehirli, dinamik, bağımsız bir oluşu vurgular. 1. genç kız (İrem Erkaya) da kot pantolon, ceket ve spor ayakkabıları ile benzer bir temsili verirken, birbirlerine hiç benzemezler. Burada 3. genç kızın (Su Güneş Mıhladı) sarı elbisesindeki farka dikkati çekmek gerekir. Yakası açık, kollarından büzgülü, çiçek desenli bu elbise örgülü saçlarla birlikte bir çocuk elbisesi gibi dururken, projeksiyondan duvakla görüldüğünde bir gelinliğe dönüşür. Bu biçimde 3. genç kız gelinlik gibi çocuk elbisesi giydirilmiş bir genç kız haline gelmektedir. 2. kadın (Hilda Wills) için seçilen giysi ise eldiven, bilezik, inci küpeler ile tamamlanan straplez bir tuvalettir. Şunun altını çizmekte yarar vardır ki, basit, klişe ve birebir göstergeler olarak kostümler, bedenlerin birer temsil alanı oluşuna ya da birini, bir şeyi temsil edişlerine destek olan veriler meydana getirmektedirler. Parlak siyah ayakkabılar, beyaz fileli çoraplar, örgülü saçlar, kırmızı kurdela ve önlük ile oluşturulmuş öğrenci kıyafeti; ve ayrıca türban da buna birer örnektir. Bu yüzden bu göstergeleri bedenselliğin bütünü içinde ele alarak, eklemlemiş oldukları düşünceden uzaklaştırmadan değerlendirmek önem taşımaktadır.

Gösterimin bitiminde Esra Bezen Bilgin'in üzerine uzandığı ve bir halı gibi zemine yayılmış kıyma, bu anlamda ilginç bir "aksesuar"dır. Çünkü, birebir ve basittir. Gerçek anlamıyla 'bütün bir şey'in parçalanması ile oluşmuştur ve çeşitli biçimlerde yeniden bütünleştirilebilmektedir. Sahnede de onunla oynanır, birleştirilip toplanır, biçimlendirilmeye çalışılır. Parçalanma, bütünlenme, eklemleme, birlikte olma, birlikte durma kavramlarına dair bir malzeme olarak kullanılır.

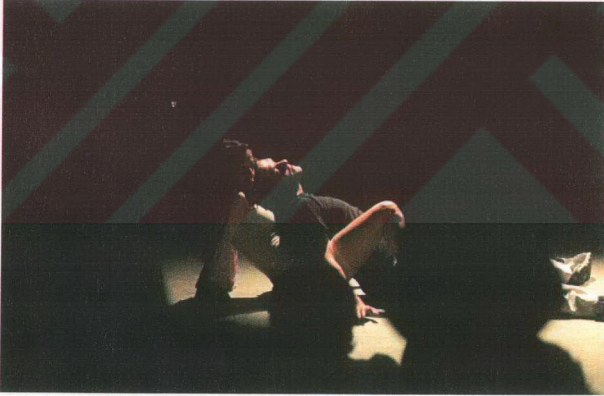
### **Bedensellik:**

Dansçı/oyuncuların hareket tarzları ve beden duruşları gösterimin bütünü için incelendiğinde, yalnızca genel bir görüş oluşturmaktadır. Örneğin, erkek dansçı/oyuncuların koruyan, taşıyan, bastıran; kadın dansçı/oyuncuların debelenip, çırpınan ve güçsüz olarak algılanan bir bedensellik içinde olduğunu söylemek gibi. Ancak, gösterimde 6 kadın dansçı/oyuncu yer almaktadır ve buna bağlı olarak gelişen, farklılaşan, çatışan, geçişen çeşitli kadın karakterler oluşmaktadır; genç adam, halk dansçıları, modern dansçılar'ın varlığı sebebiyle erkek karakterler de değişmektedir. Ayrıca, ses/metin eşliğinde gösterime dahil olan karakterler de vardır. Bu yüzden, bedensellik bölümü oluşturulurken, özellikle ana karakterlerinin açtığı bedensellik üzerinden hareket edilmesi, ancak değerlendirmenin çeşitli noktalarında bütün sahnelere gönderme yapılması düşünülmüştür.

Bu açıdan bakıldığında 2. genç kız'ın gösterimin ana karakteri olduğu farkedilecektir. 2. genç kız gerek tek başına gerekse diğer dansçı/oyuncularla kurduğu sahnelerde, baştan sona kadar etkin biçimde bir anlatı gerçekleştirmektedir. Emre Koyuncuoğlu da birebir olarak konuşan, seyirci ile doğrudan ilişki kuran dansçı/oyuncu'nun Esra Bezen Bilgin olduğunu belirtir. Gösterimdeki sahne sıralamasına bakıldığında da, 2. genç kızın, bir ya da bir kaç sahneden sonra yeniden ortaya çıktığı görülmektedir. Farklı karşılaşmalarda, genç adam, halk dansçıları, futbolcular ile buluşmaktadır. Bu anlamda 2. genç kızın parçaları bağlayan, hatırlatan, zamandaki geri dönüş ve atlamaları toparlayan bir özelliği bulunmaktadır. 2. genç kız'ın ve dolayısıyla dansçı/oyuncu'nun bu açıdan ortaya koyduğu bedensellik şöyle değerlendirilebilir.

2. genç kız ve genç adam ilk kez orta alanda karşılaştıklarında, hareketsiz bedenleri ile sadece yüz yüze bakarlar. Ancak, bu kısa duruş anında iki eşit durumda olan ya da iki eşit bedenini karşılaştığı görülmektedir. Bütün sahne boyunca, iki dansçı/oyuncu'nun sarfettikleri fiziksel enerji de, bu eşitliği vurgulamakta ve kontrolü elinde tutmaya çalışan iki bireyin çabasına referans olmaktadır. Yaşanan durumda, Emre Koyuncuoğlu'nun deyişiyle, "kadının dürttüğü", ve buna bağlı olarak hem kendi sınırını hem ilişkinin sınırını belirlemek istercesine, adamın hiç bir girişiminden tatmin olmayan bir yapı vardır. Buna bağlı olarak, sahnenin genelde yumuşak, ancak düşüşlerde sertleşen yapısı,

kadın dansçı/oyuncu'nun alanı terk edip çırpınmaya başladığı anda, dinamik ve şiddetli bir hareket kazanır. Ancak bu sırada, erkek de kabul edilmeyişi, zorlanışı, sarılışı arasında vazgeçmeden ve kadının bütün boşluklarını kullanarak denemeye devam eder. Sahnenin sevişme ve dövüşme arasında gidip gelen, hem şiddetli hem yumuşak bir hareket tarzı bulunmaktadır. Bedenlerin devinimindeki tempo ve hız, ani değişimlerle farklı ritimler içermektedir. Sakince süren dairesel bir dönüşün hemen arkasından, bütün beden sarsıldığı yoğun bir çırpınma yaşanabilmektedir. Ayrıca, kadın dansçı/oyuncu'nun, erkeği sırtından ve kalçasından bacakları ile sarmışken, doğrudan boşluğa/seyirciye bakması ve sevişmenin erkeği rahatsız edici bir boyuta gelmesi dikkat çekicidir. Bu anlamda bedenlerin ikisinin de taşıyan ya da düşen değil; ikisinin de baskın ya da zayıf değil ama bir biçimde denge içinde durmaya çalıştukları söylenebilir. Dansçı/oyuncuların bedenlerindeki bu durum, birlikte durmaya ya da daha doğru bir ifade ile birlikte olmaya çalışan iki kişiyi görünür kılar. Ayrıca, bir beden içinde farklı enerji biçimlerinin yer tutabildiğini gösterir.



4.1.3.4. *Home Sweet Home*, Fotoğraf: Aylin Özmete

2. genç kız'ın tek başına duvarlı alanda gerçekleştirdiği sahnenin, gerek kendi içindeki gerekse diğer kişilerle kurduğu ilişkileri açığa çıkaran bir rolü vardır. Hatırlanacağı gibi, bu sahnede iç içe geçmiş üç zamandan söz edilmiştir. Duvara yansıyan görüntü ve duyulan ses/metin; dansçı/oyuncu'nun kendi alanında oluşturduğu durum; dansçı/oyuncu'nun ses/metinle girdiği diyalog sonucu oluşan ilişki. Burada en önemli

nokta, dansçı/oyuncu'nun konuşması bir diyaloga dönüştüğünde, karşısında duran, gördüğü ya da hissettiği birine karşı kendini konumlandırmasıdır. Bu yüzden bu ilişkide ses/metin de bir beden kazanmaktadır. Aslında ses/metin oluşturulduğu yapı itibarıyla bu özelliği taşır. Çünkü, hem başkalarının geçmişte yaşadığı, ama konuştukları anda hatırlayarak anlattıkları olaylardan, hem de sahnedeki dansçı/oyuncu'nun bir süre önce söylediği düşüncelerinden, duygularından oluşmaktadır. Böylece, genç kız kendi şimdisini yaşarken geçmiş ile de yüzleşmekte; aynı zamanda da başkalarının Ona hatırlattıklarını hafızasında canlandırmaya çalışmaktadır. Dansçı/oyuncu bu sırada hemen arkasındaki duvara yaslanır, tutunur. Ayakta durup, ses/metne artık öyle olmadığını, artık doğurgan hissetmediğini, yorulduğunu anlatmaya çalışırken yerinde duramaz, titrer. Rahatsız, endişeli, çaresiz, sancılı bir halde; hem geçmiş-hatırlamaya çalışmanın hem şimdiyi yaşamının yorgunluğunu içermektedir.

2. genç kız ve genç adam bu sefer duvarlı alanda yan yana gelirler. Dansçı/oyuncuların bedenleri aynı anda titremeye başlar. Titreme içlerinden gelmekte ve yavaş yavaş bütün bedenlerini ele geçirmektedir. Bu şekilde bir sarsıntı oluşmaya başladığında, kadın dansçı/oyuncu'nun bedeni ile duvara fırlayarak, tırmanmaya çalıştığı görülür. Titremenin yarattığı sarsıntıdan kurtulmayan bedeni, sürekli yukarı sıçramakta, artık kontrol de edilemeyen bir debelenmeye dönüşmektedir. Dansçı/oyuncu'nun bedenindeki bu durum, biraz önceki diyalogta yaşadığı çaresiz, endişeli halin en üst seviyeye gelişidir. Tek başına olduğu sahnede de yorulduğunu söylemiştir, ancak bu sefer “yeter, yoruldum” diye bağırırken, çığlık atmakta ve bütün bedeni kontrol edemediği bir çırpınıta savrulmaktadır. Kendini ses/metne anlatmaya, inandırmaya çalışırken titreyen bedeni, burada haykırarak ağladığı bir sarsıntıya dönüşmüştür. Bir anlamda içerdiği yorgunluk, sıkışmışlık bütün bedeninden fişkırmaktadır. Bu süreçte, erkek dansçı/oyuncu'nun bedeni düz, hareketsiz, sakindir. Genç adam sadece ne olduğunu anlamaya çalışır gibi, ya da ne yapacağını bulmaya çalışır gibi, genç kıyı izlemektedir. Genç kıyı sakinleştirmek için saran da Onun bedeni olur.

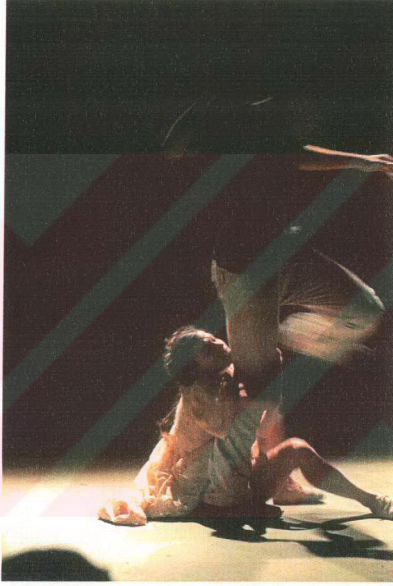
2. genç kızın gerek futbolculardan topu almaya çalıştığı sahne, gerekse halk dansçılarının duvarına sıçradığı sahne olsun hepsinde benzer beden kullanımları bulunmaktadır. Kadın dansçı/oyuncu sıçrayan, çarpan, dürten, yön veren, tahrik eden, sarılan, okşayan, yorulan, çırpınan, dövünen, rahatsız eden bir beden olarak pek çok

durum içinde yer alır. İlk bakışta bu durumlar, bir kadın ve bir erkek bedeninin karşılaşması olarak düşünülebilir. Başka bir deyişle, bir kadın bedeninin erkek bedenleri ile nasıl karşılaştığı açısından değerlendirilebilir. Ancak, burada da genç kızın karşılaştığı bütün bedenler düşünüldüğünde, hangi erkek bedeni tanımlaması ortaya çıkmaktadır. Örneğin, duvarlı alandaki iç odadan çıkmak için yukarı doğru tırmanması ile halk dansçılarının duvarını aşmaya çalışması arasında benzerlik vardır. Bu şekilde, dansçı/oyuncu'nun çırpınarak kaçındığı şey, yorulduğu şey, başka anlamlar yüklenerek, bedeni bir başka yere oturtmaktadır. Bu beden'e bir kadın bedeni olarak değil, çeşitli "duvarlarla" karşılaşan bir kimlik olarak da bakılabilir.

2. genç kız'ın açmış olduğu bu düşünce, 3. genç kız'ın (Su Güneş Mıhladı) yer aldığı sahnelerin değerlendirilmesi ile belirginlik kazanabilir. 3. genç kız tek başına orta alanda durduğu anda, bu iki dansçı/oyuncu arasındaki fiziksel fark görülür. Çünkü, sarı çiçekli elbisesi ve örülerek başında toplanmış saçları ile ilk bakışta küçük bir kız çocuğu bedeni taşımaktadır. Durağan biçimde duran bu küçük beden, aniden ortaya fırlayan bir enerji patlaması ile hareket etmeye başlar. Bedeni içinde katlanarak sıkıştırılmış ve bastırılarak hapsedilmiş büyük bir enerjiye kapılmıştır. Bu yüzden, gövdesi ne kadar durağan olsa da kolları ve bacakları hiç durmadan sağa sola, öne arkaya hareket etmektedir. Dansçı/oyuncu, ağzı sınıksız kapalı, nefesini tutarmış gibi, nefessiz kalmış gibi sürdürdüğü debelenmede, bedeninin içine doğru bir hareket yaptıktan sonra birden dışa doğru açılarak, yukarı doğru patlamalar yaşar. Patlamaları, sıçramaları savruk, düzensiz gibi görünse de bedeninden fazla ayırmadığı kolları kontrol edilebilir bir sabitlik taşır. Dansçı/oyuncu bir nöbet geçiriyor muycasına debelenip, çırpınmaya ve içinden çıkan o ani patlamalara devam ederken, bütün patlamalarında sıkışmışlığını, hapsolmuşlüğü, yalnızlığının ani çıkışları izlenmektedir.

Buradaki yükselişler, 2. genç kızın duvara karşı yaptığı sıçramalara, çırpınmalara benzer. Ancak, 3. genç kız bağıramayacak, haykıramayacak, konuşamayacak denli "küçük"tür. Aslında, iki dansçı/oyuncu'nun fiziksel farklılığı da bu durumu ortaya çıkarır. Örneğin, ikisinin erkek dansçı/oyuncu ile karşılaşmasında, biri erkeği itip, devirip, bütün bedeni ile sarabilirken; diğerini erkek dansçı/oyuncu bedeni ile kapsayıp, bastırabilmektedir. Yine de konuşamamasına ya da eşit bir güç kullanamamasına karşın 3. genç kız, hareketini sürdürür. Bedenlerden biri çırpınma içinde iken, diğeri düzenli

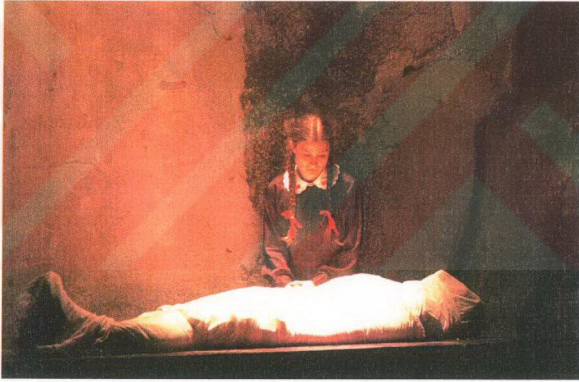
bir biçimde Onu sabitlemeye uğraşır. Aslında genç adam patlamaları durdurmaya çalışmaktan başka bir şey de yapamaz. Bu noktada, genç kız patlamalarını boşluğa ve boşluktan dolanıp yine kendi içine verirken; birden genç adama doğru çıkartmaya başlar. Erkek dansçı/oyuncu'nun üzerine çıkıp, Onun bedenine dolanarak, bütün gücü ile bacaklarına tutunarak sarılır. Genç adam ne durdurabildiği, ne anlayabildiği genç kız karşısında, bu sefer Onu bu şekilde taşımaktan başka bir şey yapamaz.



4.1.3.5. *Home Sweet Home*, Fotoğraf: Aylin Özmete

3. genç kız'ı ve genç adamı buluşturan ikinci sahne, duvarlı alanda genç kızın öğrenci kostümü giydiği sahnedir. Birbirlerinden oldukça farklı olan iki sahnede de kadın dansçı/oyuncu'nun diğer bedene hiç konuşmadan yapışması, üzerinde devinmesi, onu kucaklaması, bir şeyler anlatmaya, bir anlamda canlandırmaya çalışması ilginç bir benzerliktir. Avlu'nun karanlığı içinde lokal ışığın duvara çarpması sonucu, alan loş ve sessizdir. Beyaz kumaşa sarılı beden karanlıkta parlar ve hemen başında siyah önlüğü, beyaz yakası ve kırmızı kurdelası ile duran dansçı/oyuncu ile güçlü bir ilişki yaratırlar.

Bu sahnede de üst üste binen bir zaman bilgisi vardır. Çünkü, ses/metinde konuşan kadının sesi, tonlaması, duygusu kadın bunu her anlattığında yeniden yaşadığı izlenimi oluşturmaktadır. Bu yüzden kadın gözle görünmese de sesi bedensellik içindedir. Duvarlı alanda, kadın dansçı/oyuncu bedene sarılır, kucaklar. Bedenle uğraşır. O bedenle konuşmaya Onunla bir ilişki kurmaya çalışmaktadır. Gerçekleştirdiği devinim tuhaf bir sevişmeye benzer zaman zaman. Bedeni döndürtüşünde, kucaklayışında, yapışarak kapsamaya çalışmasında Onu canlandırma, harekete geçirme dürtüsü vardır. Ondaki tepki almak istemektedir. Ancak, bir süre sonra Onun böyle bir zemin olarak kalacağını kavrayarak, bu zeminde kendine bir yer bulur. Ses/metin'deki kadının konuşmasında da benzer bir uğraş bulunmaktadır. Çünkü, kadın da babası, kardeşi, öbür erkekler olsun, kendini çevresindekilere inandırmayı istemektedir. Kendisi görebilirken bir türlü göremeyen babasından, kardeşinden bir tepki beklemektedir. Dalgınlığa kapılmamaya, ölüyü canlandırmaya, zihnini canlı tutmaya çalışmaktadır.



4.1.3.6. *Home Sweet Home*, Fotoğraf: Aylin Özmete

1. ve 2. kadın arasındaki ilişkide biri konuşurken diğersinin nefes alması, paylaştıkları ortak bir düzlemin işaretidir. Burada nefesi besleyen konuşmadır ya da konuşma nefese dönüşür. Emre Koyuncuoğlu'nun bu anlamdaki sözleri bu yapının değerlendirilmesi adına önem taşımaktadır. "Deniz Hanım'ın önerdiği kimlik benim için, duruşuyla, saçıyla, kıyafetiyle, tamamen bir İstanbul hanımefendisidir. Yaşıyla, bir dönem insanı, yirmi yaşında bir Türkiye önerisi değil de, bir dönemin hatırlatıcısıdır. Bence Batılı



aristokrat kadınına eş gider, peş peşe gider. Ondan nefes alır. Ondan beslenir.” Gösterimde dansçı/oyuncuların nasıl yerleştiğine bakılacak olursa bu düşünce netleşmektedir. Çünkü, iki beden, zaman akışında da söz edilmiş olduğu gibi, aralarında kurdukları özel bir bağla ile hareket etmektedirler. Açmış oldukları beslenme kanalının, düşünsel var oluşun içinde, sanki bir başka uzamı kaplıyormuş gibi durmaktadırlar. Bu yüzden bedenleri bir yandan gündelik, diğer yandan bir rüyadaymış gibi görünür. Bedenlerini yavaş ve ağır, sağa ve sola açtıkları kollarını çevrelerini bu yolla algılayacakmış gibi hareket ettirirler, körebe oynayan iki kişi gibi çevrelerindeki boşluğu yoklarlar. Bu ikili ilişkinin gerçekleştiği her sahnede, yaşlı kadının da görünmesi, bu ağır ve başka bir uzamda duran beden algısını güçlendirmektedir.

*Home Sweet Home*'u oluşturan bütün parçaların/sahnelerin ayrı ayrı bilgiler içermesinin yanında, gözden kaçırılmaması gereken en önemli nokta, gösterimin bütününde farklı beden enerjilerinin karşılaşması düşüncesinin bulunmasıdır.

Yaşam her insanda bir beden dili oluşturmaktadır. Bedenin nasıl bir enerji ürettiği ise, nasıl biçimlenmiş olduğu ile ilgilidir. Bu biçimlenme kişinin hem yaşadığı şehirden, insanlardan, kavramlardan, durumlardan hem de karşılaştığı bütün “şeylere” karşı kendini nasıl konumlandığından, kendini nasıl gördüğünden kaynak almaktadır. Burada yazının başlangıcında ev ve yaşam alanları ile kurulmuş olan ilişki hatırlanabilir. Bunlara bağlı olarak, ne tür bir kaynaktan gelirse gelsin, her beden kendine has bir bilgi taşır. Bedenin ürettiği enerji de bu bilgi ile ilişkilidir. Emre Koyuncuoğlu'nun koreografik önerisi hakkında konuşurken söyledikleri bu anlamda değer taşır. “Hareketin kendi dürtüsü ile var olması, zaten bu *Home Sweet Home*'u yapma nedenim. Kendi bedensel dürtüsü ve yaşamsal var oluş biçimini ortaya koymak. Tamamen aidiyet, sahip olma, birlikte olma, yan yana durma, yan yana duramama kavramlarını tartışan bir şey.” *Home Sweet Home* – İstanbul'a bu açıdan bakıldığında, uzam-zamandaki bütün bedenlerin enerjileri, oluşları, fikirleri temsil eden bedenler oldukları, bu yüzden de doğrudan temsil alanları açtıkları görülmektedir. Gösterimin diğer karakterlerini değerlendirmek, hem bu temsil alanlarının nasıl açıldığını hem de bedenselliğin nasıl oluşturulduğunu detaylandırmak adına önemlidir.

Modern dansçılarının pencereden görünen dansları, sürekli olarak devinen, temposu yüksek ama yavaş ya da şiddetsiz bir durum içinde oluşmaktadır. Dansçılar pencere pervazında verdikleri pozlar ya da içerde bütün odayı kaplayan hareketi an an dondurarak, dans ederler. Odadan gelen ışığın ve karanlık avlu'nun etkisi ile bir akvaryum'da salınan bedenler, bu alanı fantastik bir duruma doğru çekerler. Halk dansçıları grubu da modern dans grubu da erkeklerden oluşmaktadır. Öncelikle, iki grubun gösterimde yer alıyor oluşu, halk dansı ve modern ya da çağdaş dansı kavram olarak sahneye taşır. Bu erkek gruplarında dans etmek iki nokta açısından önemlidir. Birincisi, bu iki kavram Türkiye'de nasıl bir ilişki içindedir. İkincisi, bu erkek grupları arasında nasıl bir ilişki vardır. Bunların dışında, erkeklerin yaptıkları dans, bir anlamda oluş biçimleri arasındaki farka, iki oluşun yan yana bulunuşuna dair bir düşünce açmaktadır.

Genç adam genelde kadın karakterlerle bir ilişki kurmakla beraber, halk dansçıları ile de bir yapı oluşturur. Ancak, bunun öncesinde tek başına görüldüğü bir sahne vardır. Sahne kayıttan gelen ayak seslerinin ortasında başlar. Dansçı/oyuncu yalnız ama güçlü bir biçimde durmaktadır. Bedeni kendi ekseninde ve çeşitli yönlere doğru hareket ederken, kontrollü ve dimdik görünür. Yere düştüğünde bile sert ve kendini tutabilen bir yapısı vardır. Bununla birlikte ayağa kalktığında, kendini toparlaması için bir süreye ihtiyaç duyar. Bedeninin düz görünümü, her kalkışında kendi içine kıvrılan; bu yüzden de kırılganlaşabilen bir yanı olduğuna işaret eder. Bu yüzden halk dansçıları içeri girdiğinde, hemen ayağa kalkamaz, ve dansçılar danslarını Onun üzerinden atlayarak sürdürürler. Bir duvar gibi hiç kıvrılmadan ve çoğunluk olarak duran beden kütesinin altında, ezilmeden bir çıkış yolu bulmak zorundadır. Çünkü, kütle, altında kalmış erkeğe aldırış etmeden kendi dansı ile ilgilenir. Aslında bu aldırış etmemeye benzer bir durum, yine halk dansçıları danslarını sürdürürken, kolları arasından kadınların kafalarının görünmesi ile oluşmaktadır. Çünkü, Emre Koyuncuoğlu'nun deyişiyle de bir kütleden oluşan o yapının içinde her türlü insan var oluş kavgası vermektedir.



4.1.3.7. *Home Sweet Home*, Fotoğraf: Aylin Özmete

Bu noktada örneğin yaşlı kadının varlığı da kendi var oluşu açısından dikkat çekmektedir. Aslında, kız çocuk, genç kız, kadın ve yaşlı kadın derken ilk bakışta karakterleri isimlendiren bu tanımlar; yavaş yavaş, doğrudan bedenın kendisi ile ilgili bir düşünce yaratmaktadırlar. Yaş, yaş- lanma ve beden ilişkisinde, bedenın özellikle fiziksel, ruhsal ve sosyal kısaca var oluşsal değişimini gösteren en belirgin öge yer almaktadır. Ayrıca, hafıza ve hatırlama noktasında, yaşlanmak zıt yönler gitmektedir. Yaşlanıldığında neyin unutulup, neyin hatırlandığı; ama bir yandan da hafızaya alınmış binlerce yaşanmışlığın gerçekliği; neyin dönüşüp, geriye neyin kaldığı. Kadınlar arasındaki bir aradalık bir geçişliliği vurgulamaktadır. Çünkü, Emre Koyuncuoğlu da “evet daha önce de söyledim, benim karakterlerim kadın. Ama nasıl kadınlar. Çünkü, orada bir sürü kadın var. Altı tane ana karakter. Hiç biri yan yana koyulmaz. Var oluş biçimi olarak, bir kadın tipini de önermiyorum aslında” derken, bu geçişliliğin altını çizmektedir.

*Home Sweet Home* – İstanbul’daki bütün dansçı/oyuncular ve dolayısıyla bütün karakterler kendileri olarak uzam-zamanda yer almaktadırlar. Ve gösterimin parçaları arasındaki dokuyu hem kurmak, hem de güçlendirmek için hepsi bir şeyi temsil etmektedirler. Buna bağlı olarak da ayrı ayrı oluşlar gösterirken, bir karakterin farklı oluşlarını ve ayrıca olası oluşların anlık görünümelerini üstlerinde taşırlar. Bu yüzden de

taşıdıkları enerjiler ile birlikte farklı temsil alanları oluştururlar. Her temsil alanı bir ilişki biçimini, durma biçimini ya da var oluş biçimini, dolayısıyla bedenlerin ürettiği enerjileri görünür kılar. Emre Koyuncuoğlu çalıştığı oyuncularını genel anlamda, gösterimlerinin yapısını kuran dramaturjik ayaklar olarak tanımlamaktadır. Bu tanım başka bir deyişle, fikrini biçimlendiren organizmalar, yapılar olarak düşünülebilir. Bu açıdan bakıldığında, *Home Sweet Home* - İstanbul yönetmen/koreografi'nin "parçalanmış ve bütünleşmiş beden" algısını biçimlendirirken, gösterimi oluşturan her dansçı/oyuncu birer temsil alanı haline dönüşerek, bu algıya destek olmaktadır.

Her dansçı/oyuncu bir yapı olarak, kurduğu ilişki biçimlerinde birer temsil alanı açmaktadır. Gösterimin temelinde farklı var oluşların birlikte olabilme olanağını sorgulayan yapısı düşünüldüğünde de bu durum farkedilecektir. Dansçı/oyuncular gerek uzamdaki parçalı bulunuşları, gerekse çeşitli oluşları kendi içlerinde barındırmaları nedeniyle bir geçişlilik içinde yer almaktadırlar. Bu geçişliliği temsil alanlarını açarken kullanırlar. Değerlendirmenin başından beri parça ya da sahne diyerek adlandırılan bütün alanlar, birer body'dir, bedendir. Buna bağlı olarak da dansçı/oyuncuların bedenleri de birer yapıdır, bir fikri taşıyan, götüren, biçimlendiren organizmalardır. *Home Sweet Home* - İstanbul'un her yere gidip, her yeri ev yapabilmek önerisi bedenselliği ile bulunduğu bu noktada evrimleşmektedir. Gösterimde kendi dürtüsü ve yaşamsal var oluş biçimi ile yer alan hareket ve beden, aidiyet, sahip olma, birlikte olma, yan yana durma, yan yana duramama kavramlarını tartışmaktadır. Bu anlamda beden bir temsil alanı olarak bedensellik kazıyor olması, beden'e bir ev olabilme olanağı verir.

Bedenin ev olması düşüncesi Emre Koyuncuoğlu'nun gerçeklik alanları gibi bölünerek çoğalmaktadır. Çünkü, Koyuncuoğlu şunu belirtmektedir, "bedeni ev olarak düşün aynı zamanda da evren, tüm dünyanın, insanların iç içe olmasını düşün, belki bu ikisi arasında gidip gelmek aslında" gösterim. Böyle düşünüldüğünde dünyadaki bütün bedenler birer ev'e dönüşmektedir. Her beden birbiriyle karşılaştığında, birbirinin evine konuk olup, her evden bir parça olarak ya da almayarak ama bir şekilde yan yana durarak var olmaktadır. Bu durum gerçek ama ütopyik, kavramsal ama yaşamsal bir biçimde düşünülebilmektedir. *Home Sweet Home* bu özelliği ile bedeni bir eve, var oluş, toprak, aidiyet gibi kavramları barındıran, hafıza ve hatırlama'nın başladığı ve bittiği bir

yere dönüştürmektedir. Böylece, beden kendiliğinden çoklu oluşun, çoklu beden ve dolayısıyla kimliğin, benliğin kendisi olarak ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda da kimlik, yapısal olarak edindiği bütün bilgileri karşılıklı olarak içerebilmek suretiyle, bir temsil alanı oluşturabilmektedir. Gösterimin bedenselliği bunu taşımaktadır.



4.1.3.8. *Home Sweet Home*, Fotoğraf: Aylin Özmete

**Sonuç:**

### **BEDENİM, GÜZEL EVİM**

*Home Sweet Home* – İstanbul'un beden algısını içerdiği özellikler üzerinden hareket ederek değerlendirirken, çoklu beden kavramına doğru yönelmek dikkat çekicidir. Gösterim gittiği bütün şehirlerde konuk olduğu coğrafya'nın algılarına, ihtiyaçlarına göre biçimlenmesi ve dönüşerek, sahip olduğu düşünce hakkında temsil alanları oluşturmaya çalışması açısından önem taşımaktadır. Ayrıca, beden ve beden algısı adına önerdiği beden tarihi de bu biçimlendirmeden ayrı tutulamaz. Gösterimin yerleştirilmiş olduğu avlu hafızayı işaret ettiğinde, avlu'ya yerleştirilmiş bütün parçalar da hafıza'nın katmanları olacaklardır. Bu parçalar dansçı/oyuncularının, şehirde yaşayan insanların kişisel hikayelerinin, kültürel ve politik kodlamalar, ses, görüntü ve hareket ile bölünerek çoğalmasından meydana gelmiştir. Bu yüzden önerdiği beden tarihi kişisel, toplumsal, kültürel, politik ve fiziksel olanın sürekli katıştırılıp, çarpıştırılmasıyla oluşmaktadır. İnsan yaşam yolunda ilerlerken, çoklu bedeninin farkına vardığında bu

güne kadar izlediği yolların çeşitli ve farklı pek çok birleşmeden, hem birbiri ile örtüşen hem de çelişen farklı pek çok etkiden meydana geldiğini de görebilecektir. Çünkü, geçmiş insanı nasıl inşa ederse, insan da dönüp dönüp geçmişe bakarak onu yeni algılar, ilgiler ve ihtiyaçlarla inşa etmektedir. İnsanın barındırdığı bilgileri dönüştürebilmesindeki yegane ipucu budur. *Home Sweet Home*'un önerisi de farklı zamanlar, farklı mekanlar, farklı algıların bir arada bulunduğu, bir terimin diğerinden üstün tutulmadan varlık bulduğu bir öneridir.

*Home Sweet Home* farklı enerji birimlerinin yan yana olabile olanağını sorgularken, bu enerji birimlerini doğrudan bedenler üzerinden ve bedenlerle birlikte oluşturur. Bu bedenler ise, gösterimi düşünsel olarak tutan ve biçimlendiren organizmalar, temsil alanları olarak kendiliklerinden çoklu oluş kavramına yönelirler. Çoklu beden düşüncesine paralel olarak kimlik de, farklı terimlerin, farklı enerjilerin karşılıklı olarak birbirini içermesi ile oluşmaktadır. Bu anlamda gösterimin yerleştirilmiş olduğu uzam-mekan, bir yandan beden içerdiği farklı enerjileri taşıırken, bir yandan da onların birleşerek oluşturduğu bütünü kendisi olarak görünürlik kazanır. Çünkü, yan yana getirdiği bedenlerden, temsil alanlarından birini üstün tutmayarak, sadece zaman içinde yoğunlukları, şiddetleri ve yönleri ile oynayarak dönüştürmektedir. Böylece, bir hafıza'nın açılıp kapanması olarak tanımlanan gösterim, ev'i bir beden, beden'i ise bellek olarak ortaya çıkarır, bu üç kavram arasında gitgeller oluşturur. Bellek daima karışıklık içinde olan çok çeşitli kavram, görüntü, algı, düşünce vb.lerinin depolandığı bir uzam-mekandır. Burada bu karışıklığı yıkmaktansa, karışıklığı düzenlemeye çalışmaktan söz edilmektedir. Bu düzen eş zamanlı ya da ard arda çakışarak, paralellikler içinde, üst üste, yan yana kurulmaktadır. Sonuçta karışıklığı oluşturan bütün parçalar arasında ilişki kurmak, kurmamak, ilişkide olmak, anlamak, anlamamak gibi sorgulamalar yer alır.

Gösterimde dansçı/oyuncuların bedenlerinin birer temsil alanı açmaları ve ayrıca gösterimin dramaturgik ayakları olmaları önem taşımaktadır. Her şeyden önce Koyuncuoğlu beden "şudur" diye bakıldığı anda, aslında bedenin kaybolduğunu belirtirken, her beden başka bir kimlik olduğunu bu yüzden de kimliklere yeniden bakmak ve bulmak gerektiğini vurgulamaktadır. Bu anlamda çalıştığı oyuncuları şöyle değerlendirir "oyuncularla çalışırken ben bedenlerle çalışıyorum aslında, aynı zamanda

duruşlarla, aynı zamanda önerdikleri enerjiyle. *Home Sweet Home*'la bağlantılı olarak, Berlin'de en son 6 tane oyuncu vardı profesyonel, sahne ise 80 kişiydi. Geri kalan herkes bir bedendi. Ama gerekli olan; o sahneyi bütünleyebilecek, o söylemi oluşturabilecek olan; *Home Sweet Home*-Berlin'deki bütünlüğü oluşturacak ve o sahnede var olmalarıyla cümleleri toparlayabilecek insanlardı. Oyuncularım benim dramaturgik ayaklarımdır. Onları ayak olarak kullanırım, bağlayıcı, biçimleyici. Ben bir sahne işi yapıyorum; estetik kaygılarım çok fazla, politik tiyatro'da ikinci plandadır dedikleri şeye hiç inanmıyorum. Estetik kaygılarım inanılmaz fazla. İmajlarım, imgelerim, sahne dünyasını kurmam, bunlar çok önemli benim için, ama bu ayaklar oluşturulurken onların kim olduğu da çok önemli". Burada Emre Koyuncuoğlu'nun bir yönetmen/koreograf olarak kiminle ve nasıl çalıştığına dair bir düşünce bulunmaktadır. Kendi düşüncesini biçimleyecek dansçı/oyuncular, bedenler kimlik olarak, enerji olarak, yapı olarak yer almaktadırlar sahnede. Bu genel anlamda bir çalışma yöntemini gösterdiği gibi, *Home Sweet Home*'daki farklı var oluşların yan yana olabileceği düşüncesine yeni bir anlam katmaktadır.

Dansçı/oyuncu'nun bedenindeki katmanlı yapı gösterimde şu şekilde ortaya çıkar. Aslında gerek eylem akışında, gerekse bedensellik bölümlerinde yapılan değerlendirmelerden de farkedilmiş olabileceği gibi, dansçı/oyuncu ve karakteri birbirinden keskin bir biçimde ayırmak da kolay değildir. Anlatım sırasında da örneğin dansçı/oyuncu, genç kız, Esra Bezen Bilgin gibi geçişler yapılabilmektedir. Bunun nedeni dansçı/oyuncuların doğrudan karakterler olarak yer almalarıdır. Gerçekten de kendileri olarak var olurlar sahnede. Örneğin, yaşlı kadın, modern dansçılar, halk dansçıları, Deniz Olgay, Hilda Wills'te bu rahatlıkla görülebilmektedir. Dansçı/oyuncuların aynı anda temsil ettikleri bedenlerdir. Onlara doğrudan birer yapı olarak bakılabilir. Ancak, yaşayan, nefes alıp veren, algıları, farkındalıkları, seçimleri, ihtiyaçları vardır. Enerji doludurlar ve kendilerine has enerjinin gerektirdiği hareketle bir duruş içindedirler. Yapay, cansız ve öylece duran göstergeler değildirler. Çünkü, sadece temsil ettikleri düşünsel öneriyi biçimsel olarak göstermekle kalmayıp, birer dansçı/oyuncu olarak fiziksel güçleri ile uzam-zamanda bulunurlar. Bedenlerinde oluşturdukları gerçek zorlanma, debelenme, yürüme, çarpma, bağırma, oturma gösterimi estetik olarak yapılandırdığı gibi, sahiciliği de ortaya çıkartmaktadır. Böylece, bir dansçı/oyuncu'nun bedeni ile rolü arasındaki geçişlilik pek çok anlam

oluşturabilmektedir. Örneğin, Su Güneş Mıhladız (3. genç kız) ve İstemihan Tuna (genç adam) arasında geçen sahnede, fiziksel olarak farklılıkları görülen iki dansçı/oyuncu vardır. Beden olarak kapladıkları alan, ağırlık, güç arasındaki farklılık ezilişi, bastırışı, nefesin zorlanarak bedeninin hareketsiz kalışını gerçekten göstermektedir. Başka bir deyişle, o iki bedeninin karşılaşması bu biçimde yaşanmaktadır. O iki bedeninin ürettiği enerjiler bu biçimde karşılaşmaktadır. *Home Sweet Home* gösteriminde hareketin bedeninin kendi dürtüsü, enerjisi ile var olma düşüncesi, doğrudan dansçı/oyuncularının bedenleri yoluyla ifade edilmekte, bedenlerinden çıkmaktadır. Emre Koyuncuoğlu da aynı sahneyi örneklendirirken şöyle belirtir, “ben biliyorum ki 6 defa onun üzerine basacak İstemi, 6 defa nefesini kesecek, o nefes kesmenin sonunda 6 defa bastırma olacak... Bunların hepsi ezberlenmiş şeyler. Sahne yapısı var, yönetimin koyduğu ama oradaki nefesini dengeleme, o işte tamamen performans.” Buna göre, Emre Koyuncuoğlu’nun kendi alanlarını yaratması gibi, dansçı/oyuncu’nun da benzer bir şekilde dolduracağı alanlar bulunmaktadır. Bedene sahiçilik ve etkileyicilik kazandıran da dansçı/oyuncu’nun doldurduğu bu alan ile ilgilidir.

*Home Sweet Home*’un oluşturduğu bedensellik ile birlikte ev’i ve beden’i birleştiren yaklaşımı, Emre Koyuncuoğlu’nun tiyatroya olan yaklaşımı ile daha da ilginç bir noktaya gelmektedir. “Çünkü, tiyatro temelinde misafir karşılamadır. Yani, bir ev vardır. Buluşma yeridir. Hoşgeldiniz. İnsanları çağırırsın. Yaptığın çayı, böreği çıkarırsın. Onlar da yer afiyetle. Ondan sonra kapıdan çıkarken de iki kuruş atar ya da hediye getirir. Ben bunu tiyatro olarak görüyorum. Tiyatro buluşma yeridir. Ama biz tabii ki bök yapmıyoruz. Estetik kaygıların ve düşüncenin olduğu, önerilerin olduğu, birlikte düşünme, birlikte tınak içinde güzele varma istemi içinde, orada birlikte oluyoruz. Böyle bir şey tiyatro. Alıcısı vericisi var. Misafiri ev sahibi var. Biz onun ev sahibiyiz.” Bu düşüncelerin devamında, yine *Home Sweet Home*’un düşünsel ve estetik önerisini destekleyen, fakat yine genel anlamda Koyuncuoğlu’nun bakışını anlatan sözler yer almaktadır. “120 kişi var orada. Bbirisi geldi bana tamamen özgüveniyle bir hikayesini anlattı, o hikayenin özelliği de bir parçadır, benim gidip o hikayeyi bulmam da bir parçadır, bulduktan sonra Çiğdem’in montajlarken başka bir öneri getirmesi bir parçadır. Tiyatro kolektiftir. Birlikte güzellik önerisi getirmek, benim için ütopyadır. Ütopyaya özenen insanlar gelir, ütöfik yaşamaya hayran olan insanlardır tiyatrocular. Evet hepsini bir araya getiren benim. Ama tiyatro biraz işçilik meselesi, birlikte üretme



işidir.” Emre Koyuncuoğlu’nun üretirken anonim olanı tercih etmesi, özellikle *Home Sweet Home* aşamasında önemli bir yere oturmaktadır.

Sanatsal geçişlilikleri içererek, bir anlamda farklı yaratım dallarının karşılıklı olarak yer alması ile oluşan bu bakışta, çalışmanın kuram ve uygulamayı karşılıklı görmesi benzerlik taşımaktadır. Bu geçişlilik anonim bir yapı içinde kurulurken, gösterim yapının içindeki herkesin düşünsel ve bedensel sıçramaları sonucu oluşmaktadır. Koyuncuoğlu anonim olan yapıyı biraz da geleneksel türk tiyatrosunda, meddahımsı durumda bulduğunu ve bunu kendi dili içinde şu şekilde dönüştürdüğünü belirtmektedir. “O hikaye anlatımı denen dalların dallanması ve sonra temele gidip, o kökün konuşulması durumunu çok seviyorum. Ve bu yapının tamamen çağdaş tiyatro yapısında performatif anlamda imgelerin dallanması, imgeden imgeye, bir tür lineer yapı değil de dairesel yapı içinde oluşturmasını seviyorum ki, bu geleneksel türk tiyatrosu’nda olan bir şey. Bizim anlatı kültürümüzden, öğrendiğimiz kültürden gelen bir şey, daha oral kültür.” Bu noktada teorik bölümde tiyatro’nun kökeninden hareket ederek, dansçı/oyuncu’nun bir anlatıcı kimliği taşıması akla gelmektedir. Bu anlamda hikayenin ya da imgelerin birbirlerinden el alarak, diğer hikayelere atlayışı ile düşünce sıçramaları arasında da bir ilişki kurulmaktadır. Yaşayan beden ve yaşayan düşünce olarak yine teorik alanda açıklanmış olan bu durum, bedenli yazının olanaklı olduğunu bu biçimde ortaya koymaktadır.

*Home Sweet Home* farklı kimliklerin bir arada nasıl durduğunu araştırırken, bir kimliğin farklı bütün bilgilerini de içerdiği önerisi ile yola çıkmaktadır. Bu öneri, estetik olarak bakıldığında teatral anlamdaki bütün bilgilerin bir arada oluşu ile biçimlenen bir dile dönüşmektedir. Koyuncuoğlu bunu şu şekilde örnekler “bale benim kültürümden değil aslında, ama ben onun yapısını öğrenmişim. Yapısal olarak bu bilgilere sahip olup o yapıları tamamen başka bir yöne döndürüyorum. O yapıda yetişmiş ve o kültürden geldiği için, o yapıda doğal olarak oluşmuş bir insan için bunun anlaşılması çok zor. Türkiye’de böyle bir tiyatro yapılıyor. Bunu ben yapıyorum, başkası başka türlü yapıyor”... “vals ayağı ve o ayakta da yırtık bale pabuçları gördüğünde, bunların hepsi enformasyonlardır. O ayakkabılar patlamış olduğu halde hala onlarla dans etmektedir ama edememektedir de”. Bu anlamda bilgiler, enformasyonlar da birer yapı olarak ortaya çıkmaktadır. Eğer deneyimlenmiş olan enformasyonlar dışlanarak, tek bir

tarafından bakılırsa, yapı eksilmekte, oluşmuş bütünlük bedensiz kalmaktadır. Bununla birlikte yapının birbirini zedelemeyen, “hiç birbirinin içine karıştırmadan, tamamen oldukları gibi yanyana kullanarak, yanyana duruş sağlayarak, tek bir alanda, ya da farklı zamanların alanlarında” kullanılarak; “tamamen kendi alanlarının ve enerjilerinin bir arada, biraz ready-made mantığında, o malzemenin, o malzemenin ve o malzemenin yan yana durma biçiminin önerdiği bir konsept ve düşünceden yola” çıkılarak oluşması bu teatral dil için önem taşımaktadır.

Bu dil basit ilişkiler önererek yola çıkmaktadır. Bu yüzden de klişe ama birebir görünen imajlar kullanır. Öğrenci kostümü, futbolcular, halk dansçıları, türban, yaşlı kadın gibi. Bu kullanım tarzı iki açıdan önemlidir. Birincisini Emre Koyuncuoğlu şöyle açıklar: “Şöyle bir derdim var, yaptığım işin bütün herkes tarafından anlaşılmasını istiyorum. Benim seyircilerim, Kasımpaşalı futbolcuların eşi ve sevgilileri de orada ve aynı zamanda Avrupa Topluluğu komisyonundan gelen Belçikalı bir kadın da. Bunun üzerine çok kavgaya ettim ben kendi kendime. Nasıl bir tiyatro yaparsam, bu tiyatro elitist olmaz ve aynı zamanda popüler bir şey olmaz. Nasıl aynı şeyleri yan yana koyarsın. Benim bütün derdim bu. Gerçekten bütün derdim bu. O zaman kendi adıma bulduğum şey; veri olarak koyduğum anda bilgisi en basit bilgiden en derin tarafa gidebileceğin bir yapı kurmak. Herkes bu diyor ama kombinasyonlarını sorgulamaya başladığında derinleşmeye başlıyor. Kombinasyonu sorgulamak entelektüel bir şeydir, entelektüel seviyesi ne kadar genişse seyircinin o, onun tadlarını ve tartışmasını anlayacaktır. Bir tek seyirci önersine oynanan bir şeye, en başta ayrımcılığa karşıyım. Hiç bir şeyi ayırmak istemiyorum hayatımda, ayrıca *Home Sweet Home* bunu öneriyor zaten, birlikte olmanın sorgusunu soruyor”. İkincisi ise, bir yandan temsil alanları açarken, bir yandan da bu temsilleri klişelerle kuruyor olmasıyla ilgilidir. Örneğin, kadın ve erkek dansçı/oyuncuların karşılaşması gibi. Ancak, bu basit ilişkilerde modeller, klişeler, kanıksanmış roller, durum ve algılar çarpıştırılarak zor ilişkiler haline dönüştürülmektedirler. Çünkü, bedene, kimliğe farklı biçimlerde bakılabileceği olanağını içlerinde taşımaktadırlar.

*Home Sweet Home* ev, yurt, aidiyet, coğrafya kavramlarından yola çıkarak, ev’i beden, beden’i bellek, belleği ev’e dönüştürdüğü noktada çeşitli sorular oluşturmaktadır. Ev nasıl oluşur?, ev ne kadar senindir?, kendi evinde ne kadar misafirsin?, evi nasıl

taşırısın? evi nereye kadar taşırısın? Karşılaşmalar, karşılıklı durumlar sürekli yeni ilişki biçimleri yaratmaya devam ederken, evlerin sınırları nasıl belirlenmekte; bedenler birlikte nasıl yaşayabilmektedir? Farklı var oluşların birlikte olabilme olanaklarını sorgulamak, beraberinde bu oluşların birbirini anlayıp, anlamadıkları düşüncesini de ortaya çıkarır. Bu anlamda hiç bir zaman anlaşılamayacak şeyler de olabileceği düşüncesi, anlama süreci'ni akla getirir. Emre Koyuncuoğlu gösterimi oluşturma safhalarını anlatırken, şöyle der “ ... demek ki bir anın gerçekliği dışında, o anın paylaşılması gerçekliği dışında hiç bir şey için emin olmazsın. O da işte yine benim tiyatroya olan aşkıyı getiriyor. Çünkü, o gerçekliği yüzlerce insanla paylaşıyorum. Daha fazla da bir şey istemiyorum aslında”. Bu sözleri Onun tiyatro'ya bir ev olarak bakışını anımsatarak, aynı zamanda da seyirci ve dansçı/oyuncu arasında gerçekleşen paylaşım anına işaret etmektedir. Anlama süreci bir geçiş alanı gibidir ve seyirci ile dansçı/oyuncu burada karşılaşır. Anlama süreci bu karşılaşma ile başlar ama eğer yaşam yolculuğu boyunca insan, hatırlama, bellek ilişkisi içinde farklı zamanları, mekanları, geri dönmeleri, atlamaları aynı anda deneyimlemeye devam ediyorsa, paylaşım depolandığı bellekte hala deneyimlenmekte, gerçekliğini kavramsal, ütöpik ya da bir başka biçimde sürdürmektedir. *Home Sweet Home*, yaşayan bedenin belleğine aldıklarını, unutmadan ama kendi ihtiyaçları ve algıları doğrultusunda dönüştürerek yaşamına kattığını bu şekilde biçimlendirir.

#### 4.1.4 Bedenin Yolu:

##### *Ashura* Gösteriminin Beden Dramaturgisi Açısından Okunması

*Ashura* sanat yönetmenliğini ve kuruculuğunu Övül Avkıran ve Mustafa Avkıran'ın yaptığı 5. Sokak Tiyatrosu'nun son prodüksiyonudur. Bu yüzden, gösterimin değerlendirilmesine geçmeden önce, topluluk hakkında genel bir bilgi verilebilir. 5. Sokak Tiyatrosu 1995'te Antalya'da boş, bakımsız, -hatta harabe denebilecek- bir garajın; bir cafe, kültür merkezi ve tiyatro mekanına dönüştürülmesi ile kuruldu. İlk oyunlarını burada sahneledikten sonra 1996'da ilk kez Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'nde yer aldı. 2000 yılında atölyesini ve merkezini İstanbul'a taşıyan topluluk, çalışmalarını hala burada üreterek yurtdışı ve yurtiçinde düzenlenen festivallerde sahnelemektedir.<sup>1</sup> Çalışmada örnek incelemeleri arasında sadece 5. Sokak Tiyatrosu bir tiyatro topluluğu olarak görülür. Bu yüzden değerlendirme *Ashura* gösterimi ve beden dramaturgisi açısından Övül Avkıran'ın beden algısı üzerinden yapılacaksa da tiyatro'nun izleği, çalışma yöntemi ve yaklaşımının genel anlamda ifade edilmesi düşünülmektedir. Bu düşüncenin yaratıcısı ve uygulayıcısı da Mustafa Avkıran ile birlikte yine Övül Avkıran'dır.

5. Sokak Tiyatrosu temelde her oyununda sahne ile benzer bir ilişki kurar. Sahne olarak adlandırılan mekan, -burası bir İtalyan sahne, bir depo ya da bir anfi tiyatro da olabilir- olabilecek en yalın, en çıplak hali ile kullanılır. Buna o sahnenin iskeleti denebilir. Gösterim, kendi dizgesi içinde, bu iskeletin üzerine konur. Bu seçim, gösterimin çok boyutlu bir resimmiş gibi, sahneye yapışmasını, ve sahnenin bir yüzeye dönüşmesini sağlar. Gösterimlerin hepsinde Mustafa Avkıran yönetmen Övül Avkıran ise koreograf olarak yer alır. Bununla birlikte ya ayrı ayrı ya da beraber oyuncu olarak da projelerde çalışırlar. Burada göze çarpan önemli bir özellik, bir gösterimi oluşturan çıkış fikrinin yönetmenden gelmesine karşın, bu fikri bir gösterim olarak yapılandıran dramaturgik süreçtir. Çünkü, özellikle Övül Avkıran'ın "koreografi tanımını tiyatrodan sorgularken" oluşturduğu beden kullanımı, yönetmenin bakışına bir katman daha ekleyerek her gösterimde, o gösterimin fikrine dair bir beden önerisi de ortaya çıkartmaktadır. Düşüncenin bedensel olarak da yapılanması, birlikte çalışarak ürettikleri kendilerine ait

<sup>1</sup> www.5sokaktiyatrosu.com

bir dil oluşturmuştur. Ayrıca, bu düşünce sadece kendi tiyatrolarında değil, başka topluluklarda da gözettikleri bir çalışma yöntemi olarak ortaya çıkar.

5. Sokak Tiyatrosu 10 yıl boyunca farklı dönemlerde farklı projeler üretmiş olmakla birlikte, gösterimlere bakıldığında yan yana giden bir kaç yol olduğu görülmektedir. Gösterimlerin sadece bu başlıklar altında düşünülmesinin yeterli olmayacağı da vurgulanarak, şu şekilde örnekler verilebilir. Phaelis'te Yaşam, Sophokles'in Antigone'si gibi Yunan mitolojisi ya da Mezopotamya Üçlemesi, Dumrul ile Azrail gibi Anadolu mitolojisi kaynaklı gösterimler; O Salı, Dumrul ile Azrail, Suşa ile Kiki gibi oyun metni olmayan metinlerin uyarlanmasıyla oluşturulan gösterimler; Neos Cosmos-Rembetika, Seven Kalp Böyle Yanar, *Ashura* gibi sözlü ve yazılı belgelere dayalı, doğrudan sahne metni oluşturan ve müziktiyatro olarak tanımlanan gösterimler; Ay Tedirginliği ve 80060 gibi farklı disiplinlerin birlikteliği ile biçimsel olarak araştırma içeren gösterimler. Farklı biçimlerde değişik yollar üzerinden gösterimler üretmiş olursa bile, dikkati çeken özellik hikaye, yol, yolculuk, epik anlatı, anlatıcı olma, anlatma gibi kavramların 5. Sokak Tiyatrosu'nun yoğunlukla üzerinde durduğu kavramlar olmasıdır. Bu anlamda da aynı düşüncede buluşan ama farklı biçimlerle oluşan anlatılar yaratılmaktadır. Bu anlatıları, birbirinden çok farklıymış gibi gösteren şey yan yana gelen tiyatro parçalarının o anlatı dizgesindeki duruşlarında yatmaktadır. Bu durum bir parçanın diğerlerini geri plana itip, baskın çıkması ile değil; O anlatının kendine özgülüğünü açığa çıkaracak biçimde yan yana getirilmeleri ile ilişkilidir.

5. Sokak Tiyatrosu'nun kurulduğu günden bugüne, manifestosu'nun ilk cümlesi olarak kullandığı bütüncül tiyatro anlayışı böyle bir "anlatı dili" oluşturmaktadır. Övül Avkıran bunu şöyle açıklar: "Hareket tasarımı, müzik, ışık, mizansen, mekan, dekor, kostüm, oyun metni, hepsi birbiri ile ilişkili. Kurgu, tüm bu parçaların birbirini tanıması, birbirini çoğaltması ile oluşuyor. Kimi zaman bu parçaların hepsiyle çalışmayı seçmek ya da bir kaçını, bu bir seçim. Ama her seçim karşınıza yeni sorular ve yeni yollar çıkarıyor. Örneğin, müzik kullanmamak: O zaman gösteri mekanındaki her şeyin, beden, sesin, sözün rengini, ritmini, sessizlikleri tasarlamak, müzik enstrümanları ile değil de kendine ait parçalarla, oyunun kendine ait müziğini oluşturmak? Işık kullanmak ya da gün batımında oynamak ya da ay ışığında veya

mumlarla? Kostüm yerine kendine ait elbiselerle oynamak ya da çıplak? Ya yeniden tasarlamak ya da var olanı kurgulamak...”\*\*\*\*\* 5. Sokak Tiyatrosu bu yaklaşıma bağlı olarak, çalışmada iki açıdan belirginlik kazanır. Birincisi koreografi, sahne tasarımı, kostüm tasarımı, müzik, oyunculuk anlayışı, farklı disiplinlerin yan yana gelişi ile doğrudan karşılıklı olma kavramına bir örnek oluşturmakta; ikincisi de gözettiği oyunculuk anlayışındaki anlatıcı düşüncesi ile dansçı/oyuncu tanımını bünyesinde tutmaktadır.

5. Sokak Tiyatrosu’nun kuruluşu Övül Avkıran’ın hem profesyonel tiyatro yaşamının başlangıcını, hem de tiyatrodaki beden kullanımı ve hareket anlayışını mesele edindiği tarihe işaret etmektedir. Bu açıdan da topluluğun gösteri sanatları alanındaki yeri ve bu alana yaklaşımı, Övül Avkıran’ın kendini ve yaptığı işi konumlandırma biçimi ile paraleldir. Kendi beden tarihine bakıldığında da benzer bir durum görünürlük kazanır. Çünkü, bu tarih farklı karşılaşmaların bir araya gelmesi sonucu oluşmuştur. Yoğun bir jimnastik eğitiminden sonra, konservatuarda bale, ardından da oyunculuk eğitimi alan Övül Avkıran kendini oyunculuk alanında geliştirirken tiyatrodaki koreografi tanımına yanıt aradığı bir süreç ortaya çıkarır. *Ashura* gösteriminde yönetmenlik alanında da tasarımın içinde yer almasından hareket ederek, zaman içinde beden üzerinden tasarladığı düşünceleri ile bir yönetmenlik anlayışı oluşturacağı da düşünülmektedir. Övül Avkıran’ın önerdiği beden algısı hem bir dansçı/oyuncu olarak kendi bedeninde hem de çalıştığı dansçı/oyuncuların bedeninde yer almaktadır. Bu iki süreçte de bir gösterimin kurgusunu oluştururken, kurguyu oluşturacak bütün parçaların birbirini çoğalttığı bir yaklaşım taşır. Kendisi bunu şöyle tanımlar: Dansçı/oyuncuların “oyun mekanı, metin, dekor, kostüm, müzik, ışık tasarımları içinde her anlarını sorgulamayı, tiyatronun tüm bu parçaları ile ilişkilendirmeyi, beden dramaturjisi ile bir alt metin oluşturmayı, koreografi tanımını tiyatrodaki sorgularken kendi oyunculuk sürecimde de aynı izleği sürdürüyorum. Her durumda, her parçanın farkında olmak. Tiyatrodaki koreografi, hareket tasarımı, oyunculukta beden kullanımı. Mizansen bütün bu bilgilerle beraber yapılıyor benim için, aksini bilmiyorum.”

\*\*\*\*\* Övül Avkıran’ın sözleri 15 Ocak 2005 tarihinde yapılmış olan söyleşisinden alıntılanmaktadır. Evren Erbatır.

Övül Avkıran'a göre "beden anlam yüklü zaten. Hepimiz hikayemizi bedenimizde taşıyoruz ve hayatın içine karıştığımızda, karşılaşmalar oluyor ve o an itibarıyla beden yeni anlamlar, yeni hikayeler üretmeye başlıyor. Bir bedende gözler karşısındakine odaklanamıyorsa, yüz konuşurken kızarıyorsa, kollar sıkı sıkı kenetleniyorsa, bacak sükunetle duramıyor ve sürekli sallanıyorsa, konuştuğumuz omuzlar aşağıya iniyor veya kapanıyor ya da tam aksini yapıyorsa, ses telleri kısılıp çatlamaya, baş dönmeye, tansiyon oynamaya başlıyorsa, anlam işte tam orada başlıyor." Bedenin yaşam içindeki bu karşılaşmalarına benzer biçimde, dansçı/oyuncu'nun karşılaştığı her bir sanat malzemesi ile çeşitli biçimlerde ilişkiler kurarak anlamlar üretmesi birbirine benzemektedir. Bu anlamda her bir karşılaşmanın bedende oluşturduğu karşılık, bedenli yazının olanağını görünür kılar. Buna bağlı olarak da *Ashura* gösterimi çalışmanın temel konularına dair önemli veriler taşımaktadır. Üç dine ait şarkıların metnini oluşturduğu *Ashura*, zorunlu göç, kimlik, aidiyet, dil, dilsizlik gibi temalar içerir. Müzisyen, şarkıcı ve oyuncuların birlikte icra ettiği gösterim müzik tiyatrosu olarak tanımlanırken, 5. Sokak Tiyatrosu'nun performer anlayışı ile çalıştığını bir kez daha vurgular.

#### Eylem Akışı:

Karanlık sahnenin arka kapısı aralanır. Dansçı/oyuncular kapının eşiğinde beklemektedirler. Önce arkalarından vuran yoğun bir ışık koridoru, ardından da yavaş adımlarla yürüyen grubun kendisi sahneye girer. Hepsinin elinde birer iskemle ve bazı iskemlelerin üzerinde de enstrümanlar vardır. Kapı kapanırken bu sefer sahnenin üzerinde, dört yandan gelen ışık koridorları oluşur. Bu şekilde sahnede, ışıktan bir sınır çizgisinin tam ortasında kalan karanlık bir alan meydana çıkar. Gösterimin oyun alanı da burasıdır. Dansçı/oyuncular kapıdan içeri girdikten sonra, kare biçimindeki bu alana doğru yürürken, sahnenin arka duvarını kaplayacak şekilde bir yazı belirmeye başlar. Aynı yönlere yönelmiş kişiler arkalarında kalan ya da önlerine çıkan yazıyı okurlar bir süre. "Tarih boyunca insan 'homojen' bir toplum yaratmak uğruna 'öteki'ni sürdürdü, yok etti. 'Öteki' şeytanlaştırılarak tarih yazıldı. Birlikte yaşamayı, öteki ile barışmayı, karışmayı başaramadı insanoğlu. Ama hep özledi... bütün dillerin, dinlerin, kültürlerin bir araya geldiği, birbirini anladığı bir dünyayı özledi." Yazı devam ederken, dansçı/oyuncular alanda kendilerine bir yer bularak, iskemlelerini yerleştirirler.

İçlerinden biri (Övül Avkıran) alanın sağ öndeki köşesinde, diğeri (Mustafa Avkıran) ise onun tam paralelinde sol arka köşesinde ayakta durmaktadır. Dansçı/oyuncular bu yarı aydınlık sahnede karşılaştıkları “öteki” düşüncesi ile hiç bir şey yapmadan sessizlik içinde otururken, nerede olduklarını ve neden burada olduklarını anlamaya çalışan rol kişilerini ortaya çıkarmaktadırlar.



Resim 4.1.4.1. *Ashura*, Fotoğraf: Fethi İzan

Kare alanın sağ köşesindeki kadın dansçı/oyuncu ellerini tek tek ve ritmik bir biçimde göğsüne vurduğu bir hareket dizisine başlar. Hareket, davuldan gelen ritim ve sol köşedeki erkek dansçı/oyuncu'nun sözleri ile kesişecektir. Buradaki sözler “On Muharrem” gününü anlatır ve on muharrem yaradılışın, kovuluşun, pişmanlığın, doğumun, kavuşmanın, göçün, iyileşmenin, şehit edilmenin, kefaretin, orucun günüdür, “on muharrem dövünme ve yas günüdür”. Erkek dansçı/oyuncu sözlerini bitirirken vurgusunun en yoğun olduğu ana geldiğinde, elindeki mendilini ağzına bağlayarak, iskemlesine oturur. Gösterim boyunca bütün eylemlerini ağız bağlı bir biçimde gerçekleştirecektir. Kadın dansçı/oyuncu'nun göğsüne ve sırtına indirdiği darbeler, “dövünme ve yas günü” ile şiddetlenmiştir, ve sözler bitse de hareket kendi ritmi içinde sürer. Bu sırada müzikle birlikte bir şarkı (*Et Şare*, İbranice) başlar. Hareket bu şarkının içinde devam eder. Yeni bir şarkı (*İverin*, Rumca) diğerinin hemen sonuna eklenir. Sonra bir yeni şarkı (*Teal Bedru Aleyna*, Arapça) daha. Bu üçüncü şarkı sırasında kadın dansçı/oyuncu soluk soluğa durarak hemen yanındaki iskemlesine tutunur. Bir an sonra iskemlesini de alarak alanın boş kalan ortasına ilerler, sahne arkasına doğru



yürümeye başlar. Diğer dansçı/oyuncular alanın kenarlarına yerleşmişlerdir. Kadın dansçı/oyuncu duvara bakmakta ve duvara yansıyanları okumaktadır. “Türkiye Cumhuriyetinde 28 Ekim 1927’de yapılan ilk nüfus tahriri neticesi: 13.648.270 kişi. 1927 itibarıyla Türkiye’de konuşulan diller: Türkçe: 11.777.810 kişi, nüfusun %86’sı; ve ötekiler, Kürtçe: 1.184.446 yüzde 8; Arapça: 134.273 binde 9; Rumca:119.822 binde 8; Çerkezce: 95.901 binde 7; İbranice: 68.900 binde 5; Ermenice: 64.745 binde 4; Arnavutça: 21.774 binde 1; Bulgarca: 20.554 binde 1; Tatarca: 11.465 onbinde 8; Acemce: 1687 onbinde 1; Sair ve meçhul: 110.610 onbinde 8.” Kadın dansçı/oyuncu okumayı bitirdikten sonra sol arka köşede oturan erkek dansçı/oyuncu’nun yanına gelerek, iskemlesini buraya yerleştirir. Biraz önce alanın iki paralel köşesindeki duruşları ile vurgulanan dansçı/oyuncular böylece yan yan gelmişlerdir. Bu noktadan sonra ilişkileri bütün gösterim boyunca farklı noktalarda, farklı biçimlerde gelişecektir. Bu yüzden kadın ve erkeğin yaşadıkları olaylar ile gelişen ve değişen ilişkileri gösterimin bir parçasını oluşturmaktadır.

*Ashura* gösteriminin eylem akışının bu noktadan sonra, çeşitli dillerde söylenen şarkılardan; farklı tarihlerde Türkiye’de yapılmış nüfus sayımı bilgilerinden; dansçı/oyuncuların yerlerinden kalkarak alan içinde bir başka biçimde yerleşmelerinden; kadın ve erkek dansçı/oyuncu’nun yansıttığı ilişkiden oluştuğu söylenebilir. Gösterimin bitiminde ise bütün dansçı/oyuncuların alanın ön kenarında seyirciye doğru yan yana oturarak meydana getirdiği bir resim vardır. Bu resmin son pozunu hepsinin ellerindeki mendillerle ağızlarını bağlamaları ile oluşur. *Ashura* nerede olduğunu kestiremeyen, ama bildiği ve tanıdığı topraklardan da çok uzağa düşmüş bir grup insanın taşlarını şarkılarla dizdiği bir yolculuğa benzetilebilir. Söyledikleri şarkılar, yaşadıkları özelemler, acılar, hikayeler ve ayrılıklar boyunca yer değiştiren bu insanlar, sonunda kendilerini umutlarının tükendiği bir noktada bulurlar.

*Ashura* aynı topraklar üzerinde yaşayan farklı dillerin, dinlerin ve kültürlerin zaman içinde birbirlerini “öteki” kılarak azalttığı bir tarih bilgisini, Türkçe, Ermenice, Zazaca, İbranice, Ermenice, Arapça, Kürtçe, Süryanice söylenen türküler, ninniler, ağıtlar, kutlama şarkıları ile dile getirmektedir. Geçmişleri ile gelecekleri arasında sıkışıp kalan insanlar ayrılıklarını, çatışmalarını, yalnızlıklarını, bahtsızlıklarını paylaşmaktadırlar. Hem birbirleriyle hem dinleyenleri ile. Hatırlanacağı gibi “öteki” ile ilgili metinde

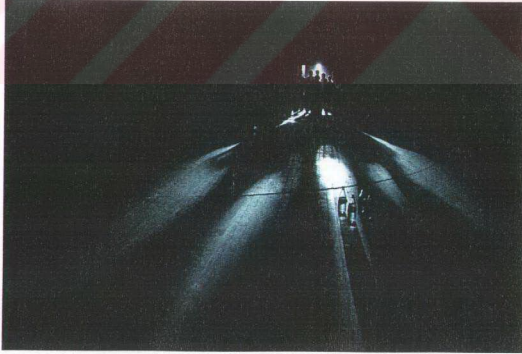
şöyle denmektedir: “... birlikte yaşamayı, “öteki” ile barışmayı, karışmayı başaramadı insanoğlu. Birlikte yaşamayı reddedip, azaldı. ...” Dikkat etmek gerekir ki, buradaki azalma sadece “öteki”nin yok edilmesi, bastırılması, sıkıştırılması, temsil alanının kısıtlanmasını anlatmaz. Çünkü, yazıda devam ettiği gibi, “... bütün dillerin, kültürlerin, dinlerin bir araya geldiği, birbirini anladığı bir dünyayı özleyen” insanoğlu, “ötekileştirirken” kendi bütünlüğünü de eksiltmiştir. Bir zamanlar birlikte yaşadığı diğerini kendinden uzaklaştırarak, kendi kendisini de azaltmıştır. Çünkü, yan yana yaşayan her bir kişi, bir diğerinin ötekisi olarak var olmaktadır. İnsanoğlu’nun özlem duyduğu bir aradalık da bununla ilgidir. Bu ilişki teorik alanda sözü edilmiş olan, kadının ve erkeğin yaradılışı sırasında aslında tek olduğunu ama sonradan ayrıldığı için, bütün yaşamı boyunca diğer yarısını aramasını anlatan öyküye benzemektedir. *Ashura*’nın bir yol hikayesi olması ya da bir yolculuğu anlatması da bu yüzden önem taşır. Bu yolculuk fikri, bir yandan kendi yerini arayan “öteki”ye dair olmakla birlikte, aynı zamanda da insanın kendini anlama sürecinin bir yolculuk oluşunu anımsatmaktadır.

Sahnedeki dansçı/oyuncular da “ötekileşen” bedenleri, algıları, kimlikleri, kültürleri üç dine ait şarkıların karşılaşması ile anlatmaktadırlar. *Ashura* dingin ve temposu yükselmeyen bir eylem akışı içindedir. Açılan bir kapının ardından sahneye giren dansçı/oyuncular kapı kapandığında bilmedikleri bir yerde bulurlar kendilerini. Ne olacağını bilmemenin ama yapacak çok fazla bir şey olmamasının tesiri ile yavaş yavaş yürümektedirler. Yabancı bir yerdir burası, sanki birileri tarafından girmeleri için gösterilmiştir. Dansçı/oyuncular yürürler, otururlar, söylerler, çalarlar, dinlerler ve bu eylemlerinin hepsinde telaşsız bir biçimde hareket etmektedirler. Çünkü, geçmişlerini hatırlayan, geleceklerini arayan bir grup insanın acılarını, kısırılmışlıklarını, öfkelerini, yalnızlıklarını, ayrılıklarını anlatmaktadırlar. Bu yüzden fazla hareket edip, bedenlerinin biçimlerini değiştirmedikleri bir dinleme hali içindedirler. İçinde buldukları ve buna bağlı olarak içlerinde bulunan durumu anlamaya çalışır gibi dinlemektedirler. Kendilerini ve yanlarındakileri dinlemektedirler. Söyledikleri şarkılar hem bu durumu anlatmakta, hem avutmaktadır onları. Ard arda devam eden şarkıların arasındaki kimi anlarda iskemlelerine oturan dansçı/oyuncular, kalkar ve bir başka yere yerleştirirler kendilerini. Ancak, şarkılarını gittikleri yeni yerlere taşımayı sürdürmektedirler. Bu yüzden gidişe boyun eğmiş, zorunlu bırakılmış yavaş yürüyüşleri

kimi zaman bir yakarış, kimi zaman bir çığlıkla bölünür. Aslında bu bölünmeyi en çok yaşatanlar kadın ve erkek dansçı/oyunculardır (Övül Avkıran, Mustafa Avkıran). Bu iki dansçı/oyuncu gösterimin başından itibaren eş'e, sevgili'ye, dost'a, kardeş'e dönüştürerek ayrılığın, göçün, aşkın, bağlılığın, hasretin, yalnızlığın, kefaretin, umudun hikayesini aralarında kurdukları iletişimle anlatırlar. Özellikle onların bedenlerindeki dövünme, koşma, bağırma, sarılmalarla oluşan hızın artışı, ritmin yükselişi geniş bir dinginliğin ortasında ani ve yoğun patlamalar oluşturur. Eylem gösterimin bütününde ağır yapılandırılmışken, bu patlama anları içerde tortulaşarak yoğunlaşan hızı göstermektedirler. Bu patlamaların gerek eylem gerekse bedensellik açısından değerlendirilmesi çeşitli bölümlerde seçilecek örnek sahneler üzerinden yapılacaktır.

### Uzam Akışı:

İtalyan sahnenin bütün perdeleri kaldırılmıştır. Çıplak duvarlar, aydınlatma malzemeleri, teknik malzemeler kısaca sahnenin iskeleti görünmektedir. Sahne karanlık denebilecek kadar ışsızdır. Ancak, dört yandan karşı köşelere yönelmiş ışıklarla, kenarları ışık koridorları olan kare biçiminde karanlık bir orta alan yaratılmıştır. Bu alan gösterimin geçtiği oyun alanıdır.



Resim 4.1.4.2. *Ashura*, Fotoğraf: Fethi İzan

Gösterim başladığında oyun alanında kırmızı mendiller bağlanmış, içi su dolu büyük şişeler vardır. Sahnenin aslında kulis girişi olan büyük kapısı, gösterimin başlangıç

noktasıdır. Bu yüzden bir tiyatro mekanı olan uzam, iç'teki ile dış'takini çakıştırarak, dikkat çekici bir algı oluşturur. Başka bir deyişle, hem kulis hem de seyir alanı içerdeki uzamları gösterirken, dansçı/oyuncuların dışardan oyun alanına giriyor olmaları içerisi ile dışarısını birbirine karıştırır. Bu durum karakterlerin arada kalmış olmalarını vurgulayan bir özelliktir. Dansçı/oyuncular taşıdıkları iskemleler ve enstrümanlar ile birlikte içeri girdikten sonra kapı kapanır. Böylece ilk bakışta sanki birilerinin girmeleri için gösterdikleri bir yere düşen bir grup insanla karşılaşmaktadır. Bu insanlar atılmışlar mıdır, kapatılmışlar mıdır, sürülmüşler midir, kayıp mı olmuşlardır, bir şeylerden mi kaçmışlardır?

İlk bakışta dansçı/oyuncuların hep aynı uzamda durdukları düşünülmektedir. Çünkü, uzamın global, açık, büyük etkisi geniş bir boşlukta duran bedenleri belirgin kılmaktadır. Bununla birlikte grubun her yer değiştirmesi ile birlikte iki ayrı biçimde uzam da değişir. Birincisi aynı yerde kalan ama farklı noktalara hareket eden bir grubun görülmesi, ikincisi ise her defasında farklı yerlere göç eden bir grubun görülmesidir. Buna bağlı olarak uzamda bölümler açan ilk şey, yer değiştirmelerdir. Çünkü, yer değiştirmeler sırasında müziğin kesilerek, kısa bir sessizlikten sonra ritmik bir biçimde davula vurdulduğu duyulur. Bu sırada sahnenin dört kenarından koridorlar oluşturan ışığın yanısıra, karanlık orta alanı aydınlatan ışıklar yanar. Yavaşça oturdukları yerden kalkıp, iskemlelerini de taşıyarak yürümeye başlayan dansçı/oyuncular, önlerine, arklarına, yanlarına bakarak kendilerine bir yön bulurlar. Buldukları yönde yine yavaş adımlarla yürürken, bu sefer iskemlelerini yerleştirecekleri bir köşe, bir yer bakmaktadırlar. Dansçı/oyuncular her yerleşimde oyun alanının farklı bir köşesinde, farklı gruplanmalar ve tekli duruşlarla farklı resimler meydana getirirler. Hemen hemen her yer değiştirmede bu şekilde düzenlenen hareket, yaklaşık yedi kez farklı bir resim oluşturarak, uzamı hem üst üste bindirerek katlar, hem de gidilen yolun uzadığı hissini yaratır. Uzamın üst üste binmesi hareket eden grubun her yerleşme ile birlikte oluşturduğu yeni resimlerle ilgilidir. Çünkü, oluşan her yeni resim başka bir insan grubunun anlattığı yeni hikayeleri göstermektedir. Uzamın uzaması ise, gösterimin başından sonuna kadar birlikte alınan yolu, yolda yaşanan, hatırlanan, düşlenen olayları, anıları oluşturması ile ilgilidir.

Dansçı/oyuncuların bir yerden başka bir yere hareket etmeleri ile oluşan yer değiştirmeler dışında kadın ve erkek dansçı/oyuncu'nun açtığı uzamlar bulunmaktadır. Kadın ve erkek dansçı'nın uzamın bölünmesine etkilerinin nedeni, hem birlikte, hem toplulukla hem de tek başlarına ilişkiler kurmalarıdır. Gösterimin açık ve büyük uzamına yerleşmiş grubun arasında, yanında ya da gerisinde kadın ve erkek dansçı/oyuncu konumlarını birbirlerine göre oluştururlar.



Resim 4.1.4.3. *Ashura*, Fotoğraf: Fethi İzan

Uzak, yakın ya da çok yakın mesafelerde kare alanın bir köşesinden diğerine, bir kenarından diğerine paralellikler yaratarak ilişkilerini kurarlar. Örneğin, gösterim başlar başlamaz kadın dansçı/oyuncu'nun gruptan ayrılarak oyun alanının ön sağ köşesine geldiği, burada ayakta kendi hareket dizisine başladığı görülür. Bu sırada diğer dansçı/oyuncular kendi yerlerine yönelirken, erkek dansçı/oyuncu oyun alanının arka sol köşesinde ayakta kadın'a bakarak durmaktadır. Burada uzamın bölümleri kadın ve erkeğin hem ayrı ayrı ve birlikte, hem de grupla oluşturdukları uzamlar olarak görünmektedir.

Gösterimin devamında erkek dansçı/oyuncu iskemlesine oturup, elleri ile başını kapatarak bütünlür ve burada kendine ait yeni bir uzam oluşturur. Bu sırada dövünüşünü bitiren kadın dansçı/oyuncu iskemlesini de alarak erkeğin yanına gelir ve oturur. Böylece birlikte bir uzam yaratmış olurlar. İlerleyen bölümlerde görüleceği gibi, bu

biçimlerle oluşan her küçük uzam kadın ve erkeğin hikayesinin gelişimini de göstermektedir. Yeni bir şarkı başladığında hemen kadın ve erkeğin yanında oturan bir başka erkek dansçı/oyuncu (Murat Bekin) iki sigara yakarak birini kadın'a verir. Bakışırlar. Bu ilişki ile yeni bir küçük uzam oluşur. Kadın ve erkeğin farklı biçimlerde meydana getirdikleri bu uzamlarla, bütün şarkıların genelde bir ilişkisi daha vardır. Çünkü, şarkıların söyleyenlerine ve çalanlarına ait bir anlatıları olduğu gibi, rol kişisi olarak kadının ve erkeğin anlatılarına dair ip uçları da vermektedirler.

Erkek dansçı/oyuncu ayrıca, elinde bir iskemle ile ışık koridorunda adım adım yürürken; önde sağ köşede yerde bacaklarına sarılmış otururken; ışık koridorunda kendini kaybetmişcesine koşarken; iskemleyi yere vura vura parçalarken kendine ait ve grubun zaman zaman dışında kalan uzamlar oluşturur. Kadın dansçı/oyuncu ise kendine ait uzamlar oluşturmakla birlikte grubun içinde yer almayı sürdürür. Örneğin, iskemlesini sıkıca kavrayarak yavaştan başlayıp hızlandırarak oluşturduğu dönüşünde; iskemlesinde oturarak saçlarını keşişinde; ağzını tıka basa doldurarak yudum yudum su içişinde bu görülmektedir. Bunların dışında kadın ve erkeğin birbirlerine sarılması; erkeğin koşarken kadının oturduğu yerden onu sürekli takip etmesi ve sonunda erkeğin düştüğü yerde buluşmaları; erkeğin yerde otururken kadının şişelerce suyu üzerine boşaltması da ikisinin açtığı uzamları örneklendirir. Ayrıca, şarkılar çalınır ve söylenirken de bir uzam düşüncesi açmaktadırlar. Bunun sebebi, konu, tür ya da dil bakımından farklı her şarkının o şarkının söylendiği kültür ve coğrafyaları anımsatarak düşünsel anlamda da bir uzam yaratıyor olmasıdır.

Bütün bu uzam bölümleri arasında daha önce de belirtildiği gibi, rol kişilerinin ilişkilerinden doğan ve anlatının ilerlemesini sağlayacak bağlantılar bulunmaktadır. Buna bağlı olarak eylem çok büyük bir uzamda, uzun bir sürede ve yavaşça oluşur. Rol kişileri buldukları yerde bir yandan geçmişleri, bir yandan gelecekleri ile yüzleşirken, aynı zamanda içinde buldukları durumla yaşamayı öğrenmeye çalışmaktadırlar. Durup, dinleyerek, sakince, hiç bir şey olmamış gibi süren eylemleri bir taraftan bakıldığında kabullenişlerini gösterirken; şarkılarında acıyı, özlemi, mahkumiyeti, yorgunluğu, haksızlığı, yabancılığı ifade ettiklerinde, kabul etmediklerini ama yapacak bir başka şey bulamadıklarını da göstermektedir. Bu yüzden sessizlik anları önem taşır. Bütün uzamı sessizlik kapladığında, uzamın sahnenin de çıplaklığı

ile görünürleşen bütün açıklığı, siyahlığı ve genişliği içinde yerleşmiş bedenler ortaya çıkar. Bedenlerin bekleyişi, düşünüşü, bakışı, hiç bir şey yapmadan öylece oturmuş biraz önce söylenmiş şarkıların demini tutan bir süreç içermektedir. Dansçı/oyuncuların uzamı uzun bir sürede ve yavaşça kat etmeleri, içlerinde taşıdıkları bu süreç, başka bir deyişle belleklerinin gittikçe ağırlaşması yüzündendir. Bu yüzden, uzamda eylem, kendilerini nereye koyacaklarına karar vermeye çalışan, barınacakları, sığılacakları yeri de bir türlü bulamayan dansçı/oyuncuların devinimleri ile oluşur. Buna bağlı olarak uzamın verdiği deneyim, arada kalan bir yer olmasıdır. Sahne tasarımıındaki etmenlerle de başka bir dünya hissini oluşturan bu uzam, Araf'ta, arada, bir yerde'dir.

### **Zaman Akışı:**

Gösterimin zamanı yavaş, düşük bir ritm ve tempo'da akar. Zaman açık ve büyük bir uzamın içinde, uzun ve sonsuzdur. Buldukları yerde geçmişleri ve gelecekleri arasında sıkışan insanlar için de zamanın bilgisi budur aslında. Zaman geçmek bilmez ve bir o kadar da yoğun ve ağırdır. Bu yüzden dansçı/oyuncuların uzun bir sürede kat ettikleri yol, rol kişilerinin taşımaktan yorgunluk duydukları hayatlarının ağırlığını hissettirmektedir. Çünkü, sürüldükleri ya da atıldıkları bu yerde, önceki yaşantılarının getirdiği hatıralar ile yaşayacakları hayatın kaygısı arasında kalmışlardır. Başka bir deyişle, unutkanlık ile hatırlama, sahip çıkma ile kayboluş arasında. Bununla birlikte bekleyiş, bu durgun ve sükunetli hali, huzursuz ve her an bir şey olacakmış gibi bir beklentiye sokarak, yavaş ve ağır tempoya canlılık verir. Özellikle erkek dansçı'nın tek başına oluşturduğu duygu patlamaları, zamandaki yavaş akışın kırılmasına yol açmaktadır. Bu kırılmalarda zaman hızlanmış görünür. Ancak, özlem, haber, öfke, yalnızlık, yorgunluk, bıkkınlık, ıstırap ve benzeri duygular ortaya çıktığında kendi içinde yoğunlaşan duygu, artık taşıyabileceği son noktaya geldiği için adeta dışarı doğru fışkırmaktadır. Bu ise, iki türlü zaman akışının oluştuğunu göstermektedir. Sahnede zaman yavaş ve ağır akarken, dansçı/oyuncuların içindeki zamanları daha hızlı, değişken ve çalkantılıdır. Yoğunlaşmış patlamalar, yakarış ya da gerilim dolu ritimler bunu göstermektedir. Bununla birlikte dansçı/oyuncuların yaşadıkları sıkışmışlık, arada kalmışlık, uzamdaki sonsuz ama nerede olduğu belli olmayan zaman akışı ile benzerlik taşımaktadır.

Zamanın düzenlenişi ve geçişinde yer değiştirmeler de rol oynar. Çünkü, her yer değiştirme ile birlikte, grubun bir yerde bir süre geçirdikten sonra başka bir yere doğru yol aldığı düşünülmektedir. Ayrıca, şarkıların düzenlenişinde de bu görülür. Kimi zaman bir iki şarkı kimi zaman dört beş şarkı sonrasında yer değiştirme gerçekleşmektedir. Hatta bazen şarkılar iç içe geçerek, duygusal olarak yaşanmış farklı anları üst üste getirirler. Dansçı/oyuncuların özellikle sessizlik anlarında birbirlerine bakışları da, zamanı uzatmakta, yavaşlatmakta ve bakıştan bakışa, dolayısıyla bedenden bedene sessizliğin yayılmasını sağlamaktadır. Böylece zaman ve uzam sessizlik ya da ses tarafından kaplanmış görünmektedir.

Zamanın geçişi iki noktada farklılık kazanır. İlkisinde de gösterimin zamanı, gerçek zaman ve rol kişilerinin zamanı çakışmaktadır. Birincisi, gösterimin akışı içinde duvara yansıyan ve çeşitli yıllarda Türkiye’de yapılmış resmi nüfus sayımı bilgileridir. Öncelikle bu nüfus sayımları belirttikleri tarihte gerçekten yapılmışlardır; bunun yanında 1935, 1945, 1955, 1960 gibi tarihler birbiri ardınca ilerleyerek gösterimin sahnелendiği tarihe gelmektedirler. Gösterimin zamanı içinde, zaman akmaktadır ve bir tarih oluşmaktadır. *Ashura* da konusunu, kavramlarını, düşüncesini bu tarih bilgisinden, bu zaman akışından alarak oluşturmuştur. Burada bir yandan yer değiştirerek yol alan ve duvardaki yazıları okuyan rol kişilerinin, bir yandan gösterimi oluşturan dansçı/oyuncuların zamanları; bir yandan da tarih bilgisi bir araya gelmektedir. İkinci bir örnek de, yine zamanın gerçekten geçiyor olduğunu gösterir. Dansçı/oyuncular şişelerdeki suları içerken, dökerken gerçekten kullanmaktadırlar. Hem rol kişisi hem de sahne üstünde efor sarfeden dansçı/oyuncular olarak. Ve sonuçta su gerçekten bitmektedir.

### **Diğer Öğelerle İlişki:**

*Ashura* bütün iskeleti ile görülebilen bir sahne tasarımı ile yapılandırılmıştır. Uzam akışında da belirtilmiş olduğu gibi, kulis perdelerinin kaldırılması sonucu hem teknik donanım, hem de tiyatro binasının duvarı, tahtaları olduğu gibi görülür. Ayrıca, bir saat on beş dakika süren gösterim sahneden giriş çıkışlar olmaksızın devam etmektedir. Başlangıçta kullanılan sahne arkasındaki giriş kapısı, dansçı/oyuncuları sahneye sokarken bir yandan da rol kişilerini belirli bir uzam-zaman’a taşıyan bir alan oluşturur.



Bu nitelikler uzamın sınırsızlık etkisini büyültürken, 5. Sokak Tiyatrosu'nun gösteri sanatlarındaki estetik anlayışını gösterir öğelerdir. Buna ek olarak, yukarda sözü edilmiş olan farkındalık, gerçek ve kurgu'nun yan yanılığı kavramlarına, tiyatro'nun gerçek hali burada yer aldığı için bir başka biçimde değinilmektedir. Sahne zeminine dizilmiş şişeler de bu kurgu ve gerçek ilişkisine işaret etmeyi sürdürür. Kırmızı şeritlerle tam ortalarından bağlanmış şişelerin içi su doludur, yorulan ve susayan dansçı/oyuncular su içebilirler. Ayrıca, kat ettikleri yolda rol kişileri de susuzluklarını gidermektedirler. Burada suyun gerçekten içiliyor olması ile oyun oynama halinde su içilmesi iç içe girmektedir. Bunlara ek olarak, rol kişileri şarkılarını söylerken, birbirleriyle dertleşirken içlerini boşaltmakta ve doldurmaktadırlar. Şişedeki suya benzer bir şekilde içleri kan ağlamaktadır.

Özellikle uzam akışında sözü edilen ışık koridorları ve gösterimin hemen hemen karanlıkta oynanıyor olması hali, kullanılan öğeler arasında en güçlülerinden biridir. Çünkü, belirgin bir alan yaratarak, gösterim için geçerli olan temsil alanı ve sıkışmışlık kavramlarını ilk bakışta ortaya çıkarır. Bunun dışında ışığın yer değiştirmelerde fazlaşması, zaman geçişlerinin belirginleşmesine yardımcı olur. Ayrıca, oluşmuş ışık koridorları ortada yarattığı tam karanlık alan ve kenarlarda kalan yarı karanlıkla, uzam'ın açıklığına bir katman ekleyerek çok boyutlu bir sahne görüntüsü kurar.

Gösterim sırasında bir anlığına ortaya çıkan buğday taneleri de dikkat çekici bir öğedir. Çünkü, bir şarkı sırasında dansçı/oyuncu'nun (İhsan Kılavuz) avuç avuç sahneye fırlattığı buğdayları, üç dansçı/oyuncu (Övül Avkıran, Mustafa Avkıran, Sema) teker teker, tane tane toplarlar. Buğday tanelerini ilerleyen bölümde sıkıca avuçlarına sıkıştırmış olan dansçı/oyuncu (Övül Avkıran) yavaş yavaş bırakacaktır. Rol kişileri geçmişlerini, geleceklerini aramakta ve toplamaktadırlar. Buradaki durum toprak, vatan, ekme ve iz ile ilgilidir. Bir kaç sahne sonra çalınan ve söylenen şarkının sözleri (*Ciğerparem, Rumca*) “şimdi yabancı bir toprak büyütüyor onu... üzerine yemin edilmiş topraklar için ettiğim yeminler... nasıl alır götürürsün dostumu yad eller, ve nasıl kendinin kılsın...” derken, bunu desteklemektedir.

Her bir dansçı/oyuncu'nun içeri girdiği an kendileri ile taşıdıkları iskemleler de gösterimin önemli öğeleridir. Bu eski, daha doğrusu kullanılmış görünen tahta

iskemleler, dansçı/oyuncuların hem gerçekten taşıyor oldukları nesnelere hem de taşıdıkları düşüncelerin, duyguların vb.nin nesneleştiği aksesuardırlar. Bu anlamda iskemlelerin de bir bedensellik taşıdığı söylenmelidir. Çünkü, iskemleler rol kişilerinin ruhsal ve düşünsel duygulanımları ile dolu olarak, ama fiziksel olarak da yer değiştirme sırasında kullandıkları nesnelere. Dolayısıyla iskemleler onları hem ayakta tutar, hem de üstlerine oturulduğu için destek olur. Taşınan oldukları kadar taşıyıcıdırlar da tıpkı beden gibi. Dansçı/oyuncuların bir noktadan diğerine yerleşirken, önce iskemlelere uygun bir yer arayıp bulmaları bununla ilişkilidir.

*Ashura*'nın kostüm tasarımında gözetilen anlayış hem dansçı/oyuncuların durgun bedenlerine hareket vermekte, hem de rol kişilerinin zaman boyunca ilerledikleri düşüncesine destek olmaktadır. Çünkü, kostümler birbiri üstüne giyilen elbise, gömlek, yelek, palto, mendil, çanta gibi farklı parçalardan oluşur. Bu parçalar şarkı aralarında ya da sırasında çıkarılır, giyilir ya da takılır. Ancak, genel koreografiye paralel bir biçimde, yavaş ve gerçekten yaşandığı duygusunu vererek harekete dahil edilirler. Kostümlerin siyah ve birbirine benzeyen halleri, kimlik farklılığı tanımayan, sıradan, standart ve göze çarpmayan bir nitelik yaratmaktadır. Burada teorik bölümde ayrıntılı olarak incelenen beden ve kıyafet ilişkisi hatırlandığında, tek bir kişinin bir kimliğin anlatısının vurgusu olduğu ortaya çıkacaktır. Bu ise bedensellik bölümünde ele alınmış olduğu gibi, bedenin kendiliğinden düşünce üretmesi ile ilişkilidir.

*Ashura* gösteriminde müziği bir öge olarak değerlendirmenin yanında, gösterimi yapılandıran en önemli unsur olarak görmek gereklidir. *Ashura*'daki müzik bilgisi yoğun bir araştırmanın ardından gelen uygulamalarla oluşturulmuştur. Buna bağlı olarak yine kurgu ve gerçek ilişkisi ortaya çıkmaktadır. Burada iki noktayı açmak gereklidir. Birincisi gösterimin bir müzik tiyatrosu olarak tanımlanırken, metnini şarkılar üzerinden kurması; ikincisi ise, farklı şarkıların yan yana aynı gösterim içinde yer alıyor olmasıdır. Öncelikle dil ve müzik bir kültürün belirleyicileri olarak ayrırt edici görülebilirler, ancak gösterimde müzik üzerinden kültürün vurgulanması sırasında bir kültürün zenginliği de ortaya çıkarılmaktadır. Müziklerin farklılaşması ve benzerliği, yakınlık ve uzaklıkla olduğu kadar, etkileşimle ortaya çıkan farklı kültürler arasındaki geçiş alanlarının varlığını göstermektedir. Ayrıca, müzik duygularla olan yakın ilişkisini, sözler anlaşılmasa da tını, tonlama ve vurgularla kurmaktadır. Müzik

bedenden çıkan, bedeninin ürettiği, nefes ve duruşla ilgili bir şeydir. Bu anlamda müziğin taşıdığı bedensellik göz ardı edilmemelidir.

Bedenlerin taşıdığı sessel nitelik ya da müziğin bir bedenlilik taşıması ile ilgili farklı bir örnek şöyle verilebilir. Grubun bir yer değiştirmesi sırasında, sadece klarnetin eşlik ettiği sessiz uzun bir an yaşanmaktadır. Bir kaç dansçı/oyuncu otururken, diğerleri alanın sağ orta gerisinde ayakta durmaktadırlar. Bir kadın/dansçı oyuncu (Sema) iskemlesi elinde yürüyerek, sahne önüne gelir, ancak öndeki ışık koridorunu da geçerek karanlık ön kenarda seyirciye doğru durur. Şarkı söylemeye başlar (*Uzun Yollar*, Kıptice). Kadın dansçı/oyuncu'nun sesi karanlıkta, iki davulun da gerilimi yükseltmesi ile, bir inlemeye, yakarıya dönüşmektedir. Bu ses, bedenlerin öylece ayakta duruşlarına eklendiğinde, bedenlerin de böyle bir yakarış barındırdığı farkedilir. Bu şarkının ardından kadın dansçı/oyuncu ışık koridoruna koyduğu iskemlesine oturur. Davulların ritmi gerilimi bir kaç saniye daha sürdürürler. Bu sırada şarkı boyunca ortada ayakta duran, mendilini avcunda sıkıştırarak başı öne eğik bekleyen bir dansçı/oyuncu (Harun Ateş) iskemlesine oturur ve şarkı söylemeye başlar (*Turnalar*, Ermenice). Burada, bir önceki bekleme hali ile bu şarkıyı söyleme halinin birleşmesi dikkat çekicidir. Bu yüzden kadının sesinin taşıdığı durum, erkeğin bedeninde yeni bir sese dönüşmektedir.

Bunun yanında müziği yapılandıran şarkılar bağımsız olarak ele alındıklarında, ayrı ayrı enerjiler ürettikleri farkedilmektedir. Burada bir araya gelen şarkıların ne anlattığını kesin olarak kavramak yerine, farklı müziklerin, farklı dillerin ve farklı enerjilerin bir bütün oluşturabilmesi düşünülmelidir. Geçiş alanları bulunan ama her biri farklı kaynaklardan gelen enerjilerin aynı anda kullanılıyor oluşu düşünülmelidir. Ayrıca, burada bir araya gelen farklı müziklerin birbirinin içinde yiterek kaybolmasından çok, ayrı ayrı bileşenlerin yaklaşması, buluşması, karşılaşması söz konusudur. Bu ise, kendi kimliğini gözetken alanların birlikte bir müzik kültürü yaratılabilme olanaklarına işaret etmektedir. Böylece müzik bir kimlik oluştururken, müziğin bedenselliği beden ve kimlik arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarır. Bu yüzden, *Ashura* kültürlerin, kimliklerin, bedenlerin, enerjilerin karşılıklı oluşunu vurgulayan bir gösterimdir.



Resim 4.1.4.4. *Ashura*, Fotoğraf: Fethi İzan

#### **Bedensellik:**

*Ashura*'nın sahne tasarımına bakıldığında, ilk önce içi su dolu şişeler görülür. Bunlar zemine paralel bir şekilde dizilmişlerdir. Gösterimdeki iskemleler ise, dansçı/oyuncularla birlikte hareket ettikleri için onlarla birlikte algılanırlar. Buna bağlı olarak görülen en açık ve belirgin öge bedenin kendisidir. Bu yüzden gerek gövdelerin duruşu, gerekse oturuş ve yönelişleri kendiliğinden beden üzerinden takip edilmesi gereken bir eylem, uzam ve zaman akışını ortaya çıkarmaktadır.

Gösterimin başında karanlık uzam hiç beklenmedik bir biçimde aydınlandığında, uzama giren insanlar bir boşluğa düşmüş gibi görünürler. Ancak, bu boşluk sadece uzamın verdiği sonsuz ve büyük etki ile sınırlı değildir. Yönlerini şaşırılmış bu insanlar, geldikleri yer ile gidebilecekleri yer arasında kalmışlardır. Duyguları, düşünceleri bedenlerine hapsoldüğü için, bedenlerinde etkin olamayan bir şey bulunmaktadır. Birlikte yürümektedirler belki ama, ayrıca iç dünyalarının getirdiği hal ile yalnızdırlar. Buna bağlı olarak sadece bir bakış, sağa ya da sola dönüş, sessizce oturuş ve ayakta duruşlarıyla hareketlenen bedenlerinde her an bir şey olacakmış gibi duran bir yan vardır. Dışardan etkin değilmiş gibi görünen beden, içerde yaşananların yoğunluğu altında ağırlaşmaktadır. Bu durum bir yandan da izleyiciyi dikkatle bedenlere bakmaya

yöneltir. Bu bedenlere bir şey olacak ama ne zaman ve nasıl? Bu bedenler bir şey yapacak ama nasıl?

Dansçı/oyuncuların bedenlerindeki bu özellik nedeniyle, eylem ve bedenlilik sürekli iç içe geçmektedir. Çünkü, bedenlerin kendisi orada durmaktadır. Çünkü, taşıdıkları ne varsa, bedenlerinin içinde ve bedenleriyle birlikte taşımaktadırlar. Taşıdıkları ise şarkılardır, müziktir. Burada önemle üzerinde durulması gereken nokta, şarkı söyleme ya da çalma halinin dansçı/oyuncu(şarkıcı)'ların bedenlerinden gelen ve bedenleri ile birlikte ortaya koydukları bir durum olmasıdır. Bu anlamda eylemin eylem olabilmesi için sadece büyük, hızlı ya da bütün sahneyi kaplayan hareketlerden oluşması gerekmediği; bedenin her parçasının çeşitli yönlerde biçimler almasına gerek olmadığı anlaşılmaktadır. Dansçı/oyuncuların ana eylemleri şarkı söylemektir. Bu şekilde de her birinin kendi bedenlerinden çıkan müzik, söyleme hali bedenselliği yaratmaktadır. İlerleyen bölümlerde değinileceği gibi müziğin bedensellik kazanması da bununla ilgilidir. Şarkı söylerken ve çalarken bir yandan söyledikleri şarkıyı dinlerler bir yandan da şarkının onlara ne söylediğini. Kelimelerin ötesinde, bedenlerinin taşıdığı özlem, yalnızlık, yabancılık vb. leridir seslerinden, nefeslerinden ve yine bedenlerinden çıkan. Kendilerini dinledikleri gibi yanlarındakileri de dinlerler. Hatta konuşurlar birbirleriyle. Ancak, burada da dinleme ve konuşma bedenin kendi varlığıyla, gözlerle, bakışlarla, sessizliklerle, şarkılarla gerçekleşir. İçlerindeki çırpınışı ve karmakarışık olmuş hayatın izlerini bu biçimde anlatmaktadırlar. Böylece hem bir arada yürüdükleri yolu paylaşırlar, hem de kendi içlerinde yaşadıkları yolda kendilerini avuturlar. Övül Avkıran'ın koreografik yaklaşımında gözlerin ve ayak tabanlarının bir hakimiyet ve bilinç taşıması da bu noktada dikkat çekicidir.

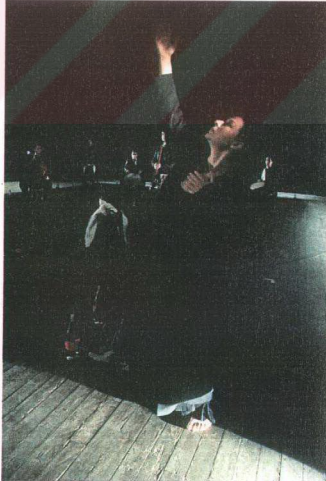
Çalışmanın araştırma sürecinde karşılaşılan ve teorik bölümde de sözü edilen bir bilgi, *Ashura* gösterimi ile özel bir bağlantı kurmaktadır. Bu bağlantı ise, gösterimdeki bedenlerin açtığı uzam-zaman'a ait dikkat çekici bir unsur oluşturur. Alıntılanan kaynaktaki Afrika'da geçmişte hatırlama ve aktarma için griot'lar adı verilen, bir müzisyenler grubu olduğu belirtilmektedir. Burada kültürel belleğin her zaman özel taşıyıcıları olduğu vurgulanırken; şamanlar, rahipler, öğretmen ve yazarlar, filozoflar bu özel taşıyıcılar olarak örneklendirilmektedir. Belleğin bedende ve beden üzerinden taşınmasını temel düşüncelerinden biri edinen, ve ayrıca bedensel pratiklerin

olanaklarını araştıran bu çalışmanın dansçı/oyuncu'yu konumlandırđı yeri de onu özel bir taşıyıcı haline getirmektedir. Bu noktada gösterimde dansçı/oyuncuların bedenlerindeki şarkıcı ve müzisyen kimlikleri; ve ayrıca bedeninin doğrudan sahnedeki vurguyu taşıması akla getirilmelidir. Bu durum dansçı/oyuncuların hatırlatıcı, anlatıcı kimliklerini vurguladığı gibi, bedene ait bir uzam-zaman da yaratır. Bu uzam-zaman'da bellek bulunmaktadır. Bu zellikleri ile *Ashura*'da bedeninin bir taşıyıcı olması fikri biçimlendiği söylenebilir. Burada beden kendiliğinden bellek olarak görülebilir. Buna bağlı olarak hareketin nasıl biçimlendirildiği önem taşımaktadır.

Gösterimde dansçı/oyuncuların bedenlerindeki yavaşlık ve ağırlık, azaltılmış ya da rafine edilmiş hareket, çoğunlukla duruş ve oturuşların kullanılması, ve ayrıca bedenlerin birbirlerine ve uzama göre yerleşim yönleri bakışı doğrudan bedenlerin üzerine çekmektedir. Sahneden kostüm tasarımıyla azımsanamayacak etkisi de sonsuz bir uzam-zamanın içinde bedenleri vurgulamaktadır. Buna ek olarak dansçı/oyuncuların sahnede sahip oldukları çok fazla aksesuar da yoktur. İşkemeler, enstrümanlar, kostümler, mendil, çanta vb.leri dışında. Ancak, seslerini, sözlerini, tınılarını da taşıdıkları unutulmamalıdır. Dansçı/oyuncular taşıdıkları ne varsa beraberlerinde getirmişlerdir. Taşınan bu her Şeyde rol kişilerinin de şarkıları, müzikleri dolayısıyla acıları, sevinçleri, paralanmışlıkları, hesaplaşmaları... kısaca bellekleri yer almaktadır. Dansçı/oyuncuların bedenlerindeki bu niteliği ortaya çıkaran bir başka özellik ise, sahneye yerleşme biçimlerdir. Hatırlanacağı gibi, kapıdan içeri giren insanların birlikte yrrken bir grup oluşturdukları ama aynı zamanda da yalnız başlarına, kişisel dünyalarında olduğu belirtilmişti. Dansçı/oyuncuların hepsi yan yana oturuyor olsalar bile, hem ayrı işkemelerde yer alırlar hem de sahneden zama çeşitli yönlerde ve gövde görünüşleri ile yerleşmişlerdir. Bu yn ve görünüşler çoğunlukla da kadın ve erkek dansçı/oyuncuyu yalnız bırakır ve aralarında paralellikler kurulmasını sağlar. Bedenin uzam-zamandaki açık ve belirgin ge olmasıyla bu durum birleştiğinde, dansçı/oyuncuların her birinin tek başlarına birer uzam-zaman açtıkları farkedilir. Bu ise yine bedeninin varlığının vurgulanmasını doğurmaktadır. Bedenin böyle bir vurgu ya da belirginlik taşımasına bağlı olarak, bedenden uzam-zaman'a doğru bir yoğunluk fişkırmaktadır. Daha önce de sözü edildiği gibi, bedenlerin her an patlamaya hazır olan etkisidir bu. Gösterim boyunca söylenen şarkılarla da güçlenen bu durum, çoğunlukla erkek ve kadın dansçı/oyuncu'nun birlikte ya da yalnız yaşadıkları anlarda ortaya çıkar.

Bununla birlikte yavaş, ağır ve belirli bir hareketsizlik içindeki diğer dansçı/oyuncuların oluşturduğu yoğunluk bütün uzam-zaman'a yayılarak, sahnenin de bütün bedenleri içine alan bir bedensellik kazanmasına neden olmaktadır. *Ashura*'nın yapısal olarak kurulmasında da beden bu şekilde ön planda yer alması, bedenleştirilen düşüncenin katmanlı bir nitelik taşımasını sağlamaktadır. Bu yüzden de gerek dansçı/oyuncuların beden kullanımları, gerek gösterimin bütünündeki bedensellik, gerekse düşüncenin bedenselleştirilme yolu birbirinin içinde algılanır. Burada bir kaç sahnenin ve hareket dizisinin değerlendirilmesi ile bu geçişlilik ifade edilebilir.

Gösterim başladığında kadın dansçı/oyuncu'nun ayakta dururken gerçekleştirdiği hareket dizisinde yeniden ele alınabilecek bir özellik bulunmaktadır. Dansçı/oyuncu, önce elini yavaşça yukarı kaldırırken gözleri ile elinin aldığı yolu izler. Tamamen yukarı kaldırdıktan hemen sonra, elini, avuç içi ile vurarak göğsüne indirir. Bakışları elin ilk kez uzandığı yukarıdaki bir noktaya kitlenmiş haldeyken, bu sefer diğer elini yukarı kaldırır ve aynı hızla göğsüne indirir. Birbiri ardınca yukarı doğru kalkan ve sonra göğse inen eller, çıplak bedene her vuruşunda çarpmadan doğan bir ses çıkarır. Zaman içinde artık ellerin vurduğu yer kızarmaya başlayacaktır.



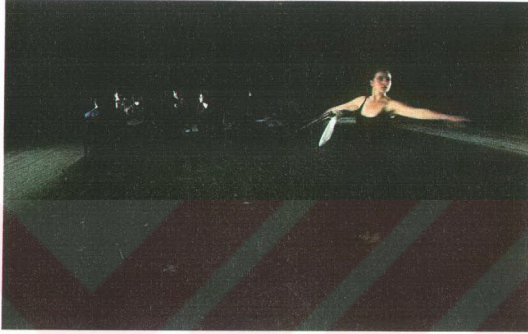
Resim 4.1.4.5. *Ashura*, Fotoğraf: Fethi İzan

Kadın dansçı/oyuncu'nun bedeni bu sırada her vuruşun etkisi ile birlikte dizlerden kırılıp, hafifçe geriye doğru bükülen bir yaylanma içindedir. Ellerin vuruşu bozulmayan bir ritm eşliğinde devam ederken, dansçı/oyuncu'nun bedenini zorlamaya başlar. Çünkü, ara vermeksizin indirilen vuruşların yarattığı etki bir süre sonra yoğunlaşmaya, tendeki gözle görülür kızarma, bedendeki acı artmaktadır. Dansçı/oyuncu'nun her vuruşla birlikte inlemesi, hem söylenen metnin içeriğine bir gönderme hem de bedeninde gerçekten yaşadığı zorlanmanın belirtisidir. Dansçı/oyuncu bedenindeki yaylanmayı tutarak kollarını sırayla sırtına doğru savurmaya başlar. Bu ana kadar göğsüne inen elleri, şimdi sırtına vurmaktadır. Bedenindeki sarsıntının şiddeti fazla olmasa da diğer dansçı/oyuncuların hareketsiz bir biçimde iskemlelerindeki oturuları ile bir karşılık yaratılmıştır. Kadın dansçı/oyuncu'nun bedenindeki durum, bütün bedenlerin içindeki çırpınma ve yükselişin bir yansımasını oluşturur. Hiç durmadan sürdürdüğü hareketin kendi kendine oluşturmaya başladığı devinime dahil olan kadın dansçı/oyuncu ellerinin inişlerini, vuruşlarını birbirine katarak dövünmektedir. Ve zamanla bedeninde bir vecd hali oluşmaya başlar. Merhamet, ölüm, huzur, kefare, yas, pişmanlık, acı'nın birleştiği bir bedensellik ortaya çıkmaktadır. Hemen sonra bir eli ile göğsüne bastıran dansçı/oyuncu soluk soluğa durarak yanındaki iskemlesine tutunur. Burada bedeninin nasıl nefes aldığını, nasıl yorulup kaldığını, bu yüzden tutunmak zorunda oluşunu göstermektedir. Ama bir yandan rol kişisi de yaşadığı karmaşık ve yoğun sürecin etkisindedir. Benzer bir nitelik, kadın dansçı/oyuncu'nun saçlarını kesmesinde de görülür. Övül Avkıran bir sahnede kendi eksenindeki ve iskemleyi bırakmaksızın yaptığı dönüşten sonra, oturduğunda, çantasından çıkardığı makasla, saçlarını kesmeye başlar. Saçlarını keserken de ağlamaktadır. Ancak, hem saçlarını kestiğinin, hem ağladığının, hem de bu iki eylemi neye karşın yaptığının bilgisini bedeninde taşımaktadır. Bir anlamda bedeninin ne tür bir durum, duygu vb. yaşadığını göstermektedir.

Bir başka örnekte, sessiz bir yer değiştirmenin ardından, erkek dansçı/oyuncu sağ ön köşeye büzülürcesine oturur. Ellerini hemen dizlerinin önünde birbirine kitlemiş, sanki bütün bedeni taş kesilmiştir. Kadın dansçı/oyuncu ise, sol kenarda ortaya yakın bir yerde, sol arkada bir grup halinde oturan diğer dansçı/oyuncuların önündedir. Kadının sırtı seyirciye dönük iskemledeki oturuşu ile erkeğin yüzü seyirciye dönük zeminde oturuşu arasındaki zıtlık ilişkilerini vurgulamakta; bir yandan da kendilerine ait uzamlar



açmaktadır. Bu sırada söylenen şarkı yüksek bir ritimde devam ederken, sahne olduğu gibi kararır. Karanlıkta bir dua başlar. Kadın dansçı/oyuncu sırtı hala seyircilere dönükken iskemlesini arkasından kavrar ve alanın tam ortasına gelir. Dua devam ederken iskemle ile birlikte kendi ekseninde dönmeye başlar. Döner, döner, hızlanır, döner... durduğunda nefes nefesedir, yorgundur.



Resim 4.1.4.6. *Ashura*, Fotoğraf: Fethi İzan

Burada dansçı/oyuncu yapmış olduğu hareketin bedenine getirdiği izleri saklamaksızın oyununu oluşturmaktadır. Bir yandan rol kişisinden de çıkmadan, dansçı/oyuncu olarak nasıl yorulmuş olduğunu anlatmaktadır. Bir kaç sahne sonra yerinden kalkar ve şişeleri toplayarak erkeğin olduğu köşeye gelir ve hemen arkasında ayakta durur. Bu sırada bir dua, Segah İlahi, okunmaktadır. Şişelerin tıplarını çıkararak, içlerindeki suyu erkeğin üzerine dökmeye başlar. Son şişedekini de kendine döker. Aralarına başka sahneler girse bile, bu iki sahnenin ilişkisi, ayrılığın acısı ile ilgilidir. Burada ayrılık kavramı uzaklığı, mesafeyi, yabancılığı, korkuyu, güvensizliği, ölümü, yokluğu, yalnızlığı barındırmaktadır. Dansçı/oyuncular acı, keder, ıstırap, mutsuzluk içindeyken yaşadıkları yoğun duygu ve düşüncelerden dolayı sıkışmış bir kor haline gelmişlerdir. Su onları şaşırtır, canlandırır, rahatsız eder. Dua ve karanlıktan sonra dökülen su bir ölünün yıkanmasını çağırırsa da canlandırmaya, kendine getirmeye, kavuşmaya olan özlemi de göstermektedir.

Erkek dansçı/oyuncu yere dökülen suları temizledikten sonra, bir anlamda silmek, unutmak, gömmek, yeni bir başlangıç yapmak fikirleri vardır burada, ayağa kalkar ve iskemlesini arkasından tutarak sağ kenarda, ışık koridoruna girer, yavaş adımlarla yürümeye başlar. Sağ arkadaki köşeye kadar ilerler. Burada iskemleyi, sırtına kaldırarak, yere vurup vurup vurmamak arasında küçük sallantılarla hareket ettirmektedir. Sonunda iskemleyi ani bir hareketle yere vurur. Ama sonrasında yine küçük hareketlerle bir daha çarpıp çarpmamak arasında bocalar. Sonunda vazgeçer ve savurucusuna elinden bırakır. İskemleyi çarptığı anda müzik kesilmiştir. Herkes susmuştur. Herkes ona bakmaktadır. Sessizlik kişiden kişiye atlayarak büyür.



Resim 4.1.4.7. Ashura, Fotoğraf: Fethi İzan

Bakışlarda ve büyüyen sessizlikteki bedenlerde, boşluğun, umutsuzluğun, yokluğun, ölümün sessizliği vardır. Feraha, huzura kavuşamayacak olmaya inancın artışı, sıkıntısı. Bir kaç sahne önce söylenen ninni'nin tam tersi olarak; "akşam çöktü ay parladı, rüzgar çıktı dalga dalga... benim biricik bebeğim... ninni ninni oğlum, ninni söyleyim çabuk büyü, ocağımız çabuk tütsün... sen benim rüyam, kara güneşim, benim sevgim seni daima korur... sen benim biricik ümidimsin... babası gurbette, babası uzak allah bilir o şimdi nerede hiç kimse bir haber getirmiyor ki özlem dolu yüreği ferahlasın".

Bütün sahneyi kaplayan sessizlikten sonra bir yer değiştirme yaşanır ve sessizlik aynı biçimde devam eder. Bütün dansçı/oyuncular sahne önündeki ışık koridoruna doğru

ilerlerken, erkek dansçı/oyuncu kıvıltısız bir şekilde sırtı gruba dönük ayakta durmaktadır. Kadın dansçı/oyuncu yer değiştirenlere katılsa da ara sıra erkeğe bakarak, onun hareketini beklemektedir. Herkes önde yerleşirken kadın hala erkeği bekler. Erkek yavaşça kadına doğru döner. Aralarında uzun bir mesafe vardır. Kadın bekler. Yolu erkek gelmeden yürümeyecektir. Erkek kadına doğru yürümeye başlar ve mesafe azalır. Yüz yüze kalırlar. Erkek kadının elindeki iskemleyi alır ve yere bırakır. Kadın iskemlesine bağladığı mendili çözerek, boynuna koyar. O iskemleyi de orada bırakarak gruba doğru yürürler. Oturan diğer dansçı/oyunculara karşın ayakta, onların hemen arkalarında yan yana dururlar. Şarkılar söylenirken, sırayla birbirlerinin diğer yanına geçerek oturan grubun diğer ucuna gelmişlerdir. Bu sırada her dansçı/oyuncu mendilini çıkararak ağızlarına bağlar. Gösterimin son şarkısı başlar. “Aman tükettim takatım mecalim bitti yetiş imdadıma imdat imdadıma ya şah-ı merdan”. Şarkısını bitiren dansçı/oyuncu (Sema) da mendili ile ağızını bağlar. Sessizlikte, kadın dansçı/oyuncu bulunduğu uçtan diğerine tek başına yavaşça yürürken aşure'nin nasıl pişirildiğini anlatmaya başlar. Diğer uca geldiğinde bitirir ve o da ağızını bağlar. Gösterimin sonunda iki uçtaki kadın ve erkek ile aralarında yan yana oturan diğer dansçı/oyuncular görülmektedir.

Birbirine bağlanan bu sahnelere bir kaç açıdan bakmak gereklidir. Öncelikle bütün dansçı/oyuncuların ağızlarını bağladıkları ve artık şarkı söyleyemeyecekleri bir konuma gelmeleri ile, umudun da tükendiği bir noktaya geldiği görülür. Gösterimin bu anlamda ait olamamak kavramı ile olan ilişkisi vurgulanır. Kadın ve erkek dansçı oyuncu'nun yan yana atlayarak oluşturdukları, ilk bakışta aynıymış gibi duran resim dizisi de önemlidir. Çünkü, yapılan her hareketle yeni bir resim, yeni bir ilişki oluştururken, topluluk kalabalıklaştıkça kalabalıklaşır. Bu ise, gösterimdeki durumun ve ele alınan kavramların büyük bir topluluğun durumuna işaret ettiğini göstermektedir. Ayrıca, bu sahnede kadın ve erkek dansçı/oyuncu arasındaki bekleme ve birlikte hareket etme hali hem gösterimin içindeki ikili anlatıya, hem de Övül Avkıran ve Mustafa Avkıran'ın gerçek yaşamdaki hallerine referans olmaktadır. Gösterimde zaman zaman sevgiliye, karı kocaya, kardeşe, dosta dönüşen bu iki dansçı/oyuncu, gerçek hayatlarında da hem eş olmanın hem de birlikte iş üretmenin birlikteliğini yaşamaktadırlar. Özellikle erkeğin iskemlesini kırdığı ve kadının da iskemleyi taşımamayı kabul ettiği anda gerçekleşen özel bir durum vardır. Birbirini beklemek,

birlikte hareket etmek ve aynı yükü taşımak ile ilgili olarak kendi yollarını yaratmaktadırlar.

Dansçı/oyuncular kapıdan içeri girip sahnede yürümeye başladıklarında seyircileri için birer rol kişisidirler. Sonra duvara yansıyan metni okurken “öteki” düşüncesi ile karşılaşılır. İşte bu noktada bir kırılma meydana gelir. Metni rol kişisi olarak mı yoksa dansçı/oyuncu olarak mı okumaktadırlar? Sahnenin yarı aydınlıkta geçen geniş ve sonsuz yapısının bir boşluğa ya da hiç bir yere dönüşmesi, dansçı/oyuncuların bir kapının açılıp kapanması sonucu kendilerini burada bulması ile vurgulanmaktadır. Bu şekilde rol kişileri metinle karşılaştıklarında, önlerine çıkan ya da geride bırakmaya çalıştıkları bir düşünce ile yüzleşmiş olurlar. Bu yüzden rol kişileri ötekileştirilen bedenlerdir. Bununla birlikte yönetmen/koreografin seçimi ile o yazının orada belirmesi, ve onunla karşılaşanların hem sanatçı hem de birey olarak yüzleşmeyi seçtikleri bir durumu belirginleştirir. Bu yüzden, “öteki” metni “birlikte yaşamayı reddedip azaldı. Ama hep özledi... birbirini anladığı bir dünyayı özledi” derken, özlem duymak iki şekilde değerlendirilmelidir. Birincisi gösterimdeki karakterlerin özlemidir, ki bu aidiyet kavramı ile ilgili düşünceyi açar. İkincisi ise, yönetmen/koreografin özlemidir. Bu ise, gösterimi yapma nedeni olarak, özlemin itici güç kılarak, buradaki mesele ile ilgilenilmesini sağlamaktadır. Böylece, *Ashura*'nın bedenlerin ötekileştirilmesi üzerinde düşünce üretmesinin yolunu oluşturmaktadır.



Resim 4.1.4.8. *Ashura*, Fotoğraf: Fethi İzan

Bedenlerin hem kendi içlerinde hem de birbirleriyle kurdukları ilişkide, Övül Avkıran'ın koreografik dilini oluştururken sıkça kullandığı farkındalık kavramı yer alır. Kendisi şöyle açıklar: “Bedenimizde veya çevremizde olup bitenin farkına varabilirsek, ilişki kurabilir, müdahale edebilir, dönüştürebilir, kullanabiliriz. İlişkilendirmek, mesafeyi korumak, kendinle, oynayan ve oynadığın arasındaki çizgiyi diri tutmak. Gözler, en sık kullandığım kelimelerden. Sözcükler kadar hatta ötesini anlatırlar bize, ayak tabanları, topuklar: Oyuncunun hakimiyetini, bilincini taşırlar...”. *Ashura*'da bedenleşen düşüncenin dansçı/oyuncu, yönetmen/koreograf, rol kişileri ve sanatçıların kendi kimlikleri arasındaki farkındalık kavramıyla yakın ilişkili olduğu görülmektedir. Örnek sahneler üzerinden bedenselliğin niteliği değerlendirilirken de açıklandığı gibi, dansçı/oyuncular yaşamda karşılaşmış oldukları bir meseleyle ilişki kurduklarını, bir oynayan olarak bu ilişki içinde buldukları bilgisini gösterime taşımaktadırlar. “Öteki” metni ile olan karşılaşmada olduğu gibi.

Nüfus mübadelesi ve zorunlu göç kavramlarının çıkış noktasını oluşturduğu *Ashura* “öteki”lerin bedenleri ile ilgilendirir. Gösterim metnini İbrani, Türkçe, Arapça, Ermenice, Zazaca, Pontus Dilinde, Rumca, Arnavutça, Kıptice, Lazca ve Sefarat Dilinde söylenen şarkılarla oluştururken, dil üzerinden kısaca kültür üzerinden ama dolayısıyla o kültürlerin açtığı temsil alanları üzerinden düşüncesini bedenselleştirmektedir. Bir zamanlar aynı topraklarda yaşamış –resmi olarak da- ve bugün hala da yaşamaya devam eden insanların birbirlerine ve kendilerine yabancılaşmasının anlatısıdır bu. Gösterimdeki aidiyet kavramı bu yüzden, temsil edilebilenle edilemeyen arasındaki sınıra doğru genişlerken, ayrıca bireyin kendi kendi ifade edebilmesi ile ilgilendirir. Başlangıçta yolculuk fikrinin iki farklı nitelik kazanması da bununla ilgilidir. Buradaki uzam-zamanda bulunan insanlar buldukları yere sığamayan, artık bu yorgunluğu ve yoğunluğu taşımaktan da vazgeçen insanlardır. Gösterimin sonunda dansçı/oyuncuların hepsi ağızlarını bağladıklarında bunu vurgularlar. O zamana değin şarkıları ile yolculuklarını sürdürdükleri halde, artık şarkı söylemeyi de bıraktıkları bir noktaya gelmişlerdir. Şarkı söylemeyi bırakmak zorunda kaldıkları. Bu yüzden *Ashura*'nın ait olmak değil, ama ait olamamak kavramıyla daha çok hesaplaştığı söylenebilir. Özellikle erkek dansçı/oyuncu'nun engelleyemediği patlama ve kendinden geçme halleri, kendi bedeninden taşıdığını gösteren anlara işaret etmektedir. Kefaret ile yasın, doğum ile ölümün, sürgün ile inzivanın karıştığı, ev'in,

sevgili'nin, toprağın hasretle beklendiği ve anımsandığı, ama insanın hep uzağa, kendinden uzağa doğru sürüklendiği bir yolculuğun hesaplaşması gibi. Bu anlamda bedenleşen düşünce, "öteki"nin bir yabancılaşma ve tanıyamama sorunu olmasıdır. Dillerin ve kültürlerin yabancılaşması; aynı toprakta yaşayan insanların yabancılaşması; insanın kendi kendisine yabancılaşması... ve sonsuz bir uzam-zaman'da aniden patlayıp yok olacakmış gibi duran gölgelere dönüşmesi.

## Sonuç:

### BEDENİN YOLU

*Ashura* gösterimi beden tarihini, kültürel bir kaynaktan çıkıp kişisel ve politik olana doğru açılarak oluşturur. *Ashura*'yı diğer örnek incelemelerinden ayıran bir nokta, gerçekten tarihsel hatta belgesel denebilecek bilgilerden hareket etmiş olmasıdır. Böyle bakıldığında, 2001 yılında gerçekleşen iki prodüksiyonun, *Ashura*'nın hazırlık aşaması olduğu söylenebilir. Bunlardan birincisi, müzisyen ve besteci Yannis Saoulis ile birlikte, bir rembetika buluşması olarak yapılandırılan Neos Cosmos, Rembetika'dır. Burada saz, söz ve eski rebet hikayeleri eşliğinde, Türk ve Yunan müziği iç içe geçer. İkincisi ise, 1930'larda taş plaklara söyleyen üç kadından yola çıkan ve müzik-tiyatro olarak tanımlanan Seven Kalp Böyle Yanar'dır. Bu üç kadının söylemiş olduğu şarkıları Sema yeniden yorumlayarak sahneye taşır. Ayrıca, *Ashura*'dan hemen önce doğrudan zorunlu göç ve nüfus mübadelesini konu alan Neos Cosmos 3+3+963 gösterimini de söylemek gereklidir.

*Ashura* Türkiye'deki Nüfus mübadelesinin kaynaklarını, kısaca bir sözlü tarih bilgisini barındırır. Metin bu bilgiye yaslanmakla kalmaz, bu bilgiden oluşur. Bu bilgi gerek projeksiyondan yansıyan kayıtlanmış resmi bilgilerle, gerekse şarkılarla somutlaştırılmaktadır. Bu bilgilerin çoğu ise, sözlü tarih bilgilerinden aktarılan ya da derlenen bilgilerdir. Bu anlamda da içlerinde kendi tanıklarını barındırırlar. 5. Sokak Tiyatrosu'nun sön dönemdeki çalışmalarının tanıklık ve gerçek bilgisi kavramları ile yakından ilgili olduğu ayrıca belirtilmelidir. Bu durum bedensellik ve beden algısı boyutunda ele alındığında, Övül Avkıran'ın yukarıda da belirtilmiş olan farkındalık kavramını değerlendirışı önem kazanır. Kendisi "... tarif ettiğim bedene aracılık eden kendi bedenim. Tariflediğim beden, bedenimin sınırları ile sınırlı. Ben bu farkındalığı

diri tutmaya çalışıyorum” derken, düşüncesini nasıl bedenleştirdiğini anlatır; kimliği, dansçı/oyuncu bedeni ve rol kişisi arasında kurduğu ilişkiye dair bir ip ucu verir.

Övül Avkıran’ın koreografik dilini oluşturan bu beden algısı, gösterimi kurarken ve ayrıca gösterim sırasında dansçı/oyuncu’nun bedeninin farkındalığı ile ilgilenmesini gerekli kılar. Bu şu demektir: Bedenin kendi kendisinde olması, bedenin ne yapıyor olduğunun bilincinde olması, bedenin neden o biçimde hareket ettiğinin ayırında olması. Bu ise, dansçı/oyuncu’nun birbirine geçmiş gibi duran katmanlı yapısının sınırlarında hareket etmesi demektir. Burada dansçı/oyuncu’nun gerek kimliği gerekse rol kişisi olarak farkındalığı, başka bir deyiş ile gözleri ve tabanları ile koruduğu bilinci söz konusudur. Ancak, bununla bitmez. Çünkü, ayrıca bedeninin farkındalığını da taşır. Sözü edilen şey, bedenin oynadığına ve ayrıca kendine yabancılaşarak, bedenin ne yapıyor oluşunu, eylemini nasıl yapıyor oluşunu göstermesidir. Bilinçli bir uzaklaşmadır bu. Hala bedenin içinde ama bedenin içinde olduğunu bilerek durmak, bedende ama beden ile birlikte olmak gibi. Buradan iki önemli fikir ortaya çıkmaktadır. Öncelikle bu durum, bedenin kendi anlatsına izin verir ve yol açar. Çünkü, rol kişisinden, kimlikten ve ayrıca dansçı/oyuncudan da bağımsız tutarak oluşturduğu bir yabancılaşma yaratır. Bu şekilde, bedenin kendisini anlattığı bir düzlem açıldığı için, bedeni yazı oluşmaktadır. Beden oradalığını vurgular ve içerdiği uzam-zaman’a dair bir alan oluşturur. Bu uzam-zaman’da bedenin ne yaşadığı ve yaşadığını nasıl yaşadığı vardır. Bu yabancılaşma ya da bilinçli uzaklaşma olarak tanımlanan durum, *Ashura* gösterimi içinde ayrıca bir başka yere oturur. Çünkü, gösterim değerlendirilirken belirtilen, bireyin kendine ve yaşadığı dünyaya karşı yabancılaşması noktasında, bir çeşit farkındalık kanalı oluşturabilecek niteliktedir. Kişinin ne yaşadığını farketmesi, nerede yaşadığını farketmesi, nasıl yaşadığını farketmesi gibi.

Böylece özellikle *Ashura* gösteriminde bilinçli bir biçimde yavaşlatılan, azaltılan, ağırlaştırılan, indirgenen hareket, bedenin kendisi olarak sahnede bulunuşunu vurgulamaktadır. Bu niteliklerle birlikte gösterime bakıldığında, bedenin bir kimlik olarak sahnede duruşu güçlenmektedir. Burada ayrıca, yine tanıklık ve farkındalık kavramları ile ilgili olarak, bir noktaya daha işaret etmek gereklidir. Çünkü, sadece belgesel anlamdaki kültürel bir gerçek bilgisi değil, dansçı/oyuncuların kişisel tarihleri de kurgunun bir parçası olarak görülmektedir. Övül Avkıran ile Mustafa Avkıran’ın eş

olması gerçeği, Harun Ateş'in, Sema'nın ve İhsan Kılavuz'un deneyimledikleri şarkı söyleme bilgisinin gerçeği, müzisyenlerin sahne üzerinde müzik icra ederken müzisyen kimliklerini bırakmadan hareket etmeleri gerçeği ve bütün bunların gösterime yansımaları... Bunlar unutulur ya da yokmuş gibi varsayılarak gösterim oluşturulmamıştır. Böylece, dansçı/oyuncu'nun kimliğinin gerçekliği ile rol kişilerinin gerçekliği buluşmaktadır. Burada hatırlanması gereken nokta, rol kişilerinin belleklerinin ağırlığını taşımaları, dansçı/oyuncuların bedenlerinin de bu belleğe ait kimliği temsil edişleridir. *Ashura* gösteriminin uzam-zamanındaki insanlar sınırda dolaşan, kınılma hattındaki insanlardır. Temsil edilemeyen; yabancılaşan; yalnızlaşan; kaybolan. Ancak, buradaki bedenlerin hepsi birbirlerine benzer. Bu yüzden de bedenler aynı kimliği daha doğrusu aynı kimlik sorununu temsil etmektedirler. Bu sorun izleyen, oynayan, yaşayan herkesin sorunudur. Ve bedendeki bilinçli uzaklaşma bu duruma ortaya çıkarmaktadır.

Övül Avkıran'ın dolayısıyla 5. Sokak Tiyatrosu'nun oluşturduğu beden algısı gösteri sanatları alanında kendine özgü bir yer yaratmaktadır. Bunu doğrudan koreografiyi – özellikle tiyatro sanatında- mizansen ile eş anlamda tutup, gösterimin izleği çerçevesinde beden ile bir ifade alanı oluşturarak yapar. Gösterimi beden ile yapılandığı gibi, o gösterimin izleğine dair bir bedensellik önerir. Ayrıca, bu izlekte yola çıkarak bedeni kendine ait bir anlatı oluşturmasına yönelir. Bu biçimiyle de bedenli yazının olanağına görünürlük kazandırır. Beden yazıldığı gibi, yazabilir de. Övül Avkıran'ın performans sanatçılarının beden kullanımları doğrultusundaki görüşleri bu durumu örneklendirmektedir. “Terör, savaş, kanser, aids, yoksulluk, açlık, hava kirliliği, hormonlu gıdalar, suların yükselmesi, tinerciler, yankesiciler... Bir çırpıda bütün bu saydıklarına insanlar tepki gösteriyor: Kanıksama, sessiz bir kabulleniş, çaresizlik, başkaldırı, çözüm arayışı... Sanırım performans sanatçılarının beden tanımlamaları da bu doğrultuda geliyor. Sınırları ile oynayan sanatçı, sınırsızlığa, şiddete, gerçeğe bedenini aracı ediyor. Yeniden, bedeni ile olup biteni yineleyerek, kabullenışı kışkırtıyor.” Böylece beden, farkındalığını sürekli diri tutarak, sınırlarını yeniden çizen, her türlü karşılaşmanın sonunda bir biçim alabilen ve kendine dair süreç yaratabilen bir oluş haline gelmektedir.



Bedenle olan ilişkisini ve gerçek kavramını açıklarken “bütün hikayemiz bedenimizde, dolayısı ile üzerinde çalışılacak en zengin alan, bedenimiz” diyen Övül Avkıran ayrıca, “gerçek bilgisi ile oynama isteği(ni), tasarlanmış olanın içinde kendiyile hesaplaşmanın en dürüst yaşanacağı süreç” olarak nitelendirmektedir. Bu anlamda yukarıda belirtilmiş olan pek çok noktayı da açıklamış olur. Özellikle *Ashura*’yı yapılandıran bir itici güç olarak, “öteki” metninde geçen özlem duymak kavramı buna bir örnektir. Çünkü, rol kişileri özlem duyarken artık umutları yoktur, kanıksanmış bir boşluk içinde sazlarını ve sözlerini terk etmişlerdir. Yönetmen/koreografin özlemi ise, umutsuzluğu bir biçimde umuda dönüştürme çabası, söylenmemişi anlatma çabası taşır. O umut edebilmeyi özler.

Kendi farkındalığını ve tanıklığını gösterimine katan 5. Sokak Tiyatrosu için, anlatıcı kimliğini üzerinde taşıyan dansçı/oyuncu seyirci ile karşılaştığı an beden algısını da açmış olmaktadır. Teorik bölümden de hatırlanacağı gibi, dansçı/oyuncu’nun bedeni kaynağını alt partisyondan alan bütün bilgileri içermektedir ve bedenle birlikte bir şey anlatmak aynı zamanda dansçı/oyuncu’nun Ben’ini paylaşması demektir. Dansçı/oyuncu(şarkıcı) tanımını performer anlamında yapılandırmaya çalışan 5. Sokak Tiyatrosu *Ashura*’da böyle bir bedensellik oluşturur. Dolayısıyla kimlik, beden, beden algısı ve özne algısı kavramları hakkında bir öneri ortaya çıkarmaktadır. Özellikle belleğin aktarımı sırasında sözü edilen müzisyen mülteci grup griot’lar; ve ayrıca gösterimin gerçek bilgisi bunun altını çizer. Övül Avkıran, gösterim sırasında katmanlı yapının korunarak belirginleştirilmesini, bir anlamda dansçı/oyuncu’nun Ben’ini seyirci ile paylaşmasını, şu şekilde açıklamaktadır: “Bu durum izleyenlerle daha dürüst bir ilişki kurulmasını sağlıyor. Kandırmadan, gerçek bilgisinden kopmadan, karşılıklı farkındalığı koruyor. Katharsise, rahatlamaya engel oluyor. Anlatılanın altını çizmek istediğinizde kullanabileceğiniz bir teknik. Oynayanı tamamen geri çekip, anlatanı aracı edip, anlatılanı ortaya çıkarmak ya da izleyeni yabancılaştırmak, mesafeyi hatırlatmak için anlatılanla yalnız bırakmak veya şimdi hep beraber bir oyun oynayacağız deyip hikayenin içine beraber girmek...”. Burada ise, çalışmanın anlama süreci olarak altını çizdiği ve seyirci ile dansçı/oyuncu arasındaki karşılıklı oluşu vurguladığı duruma bir örnek oluşmaktadır. Böylece *Ashura*’nın beden algısı’nın her türlü bedensel karşılaşmanın oluşturduğu farkındalığı çıkış noktası alıp, bunu yaşam içinde dönüştürerek çoğaltmak üzerinde hareket ettiği söylenebilir.

## 5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

“Çağdaş Gösteri Sanatlarında Beden Dramaturgisi’nin Yeri” başlıklı çalışma, çağdaş gösteri sanatlarında beden ile anlamlandırma ve bedensel ifade konularını ele almaktadır. Bu amaçla bedenin gösteri sanatlarındakini duruşunu ve konumunu beden dramaturgisi ile değerlendirme gerekliliğini ortaya koyar. Çalışma boyunca birbiriyile ilişki kurulan üç temel yol bulunmaktadır. Birincisi genel olarak beden kavramı ve bu kavramın açtığı düşünceler; ikincisi gösteri sanatlarının kendine özgü üretim biçimi ve bu alanda yer alan dansçı/oyuncu’nun bedeni; üçüncüsü de beden dramaturgisi ile yapılacak olan değerlendirmedir.

Öncelikle şu söylenebilir ki, beden kavramının değerlendirilmesi genel anlamda “olumlanan beden” ile “olumsuzlanan beden”in ilişkisini içeren bir beden tarihini ortaya çıkartmıştır. Beden tarihini oluşturan olgunun, bedene bakış tarihini içermesi hem üzerinde önemle durulan hem de beden dramaturgisi’nin yerini belirleyen bir niteliktir. Çünkü, çalışma çoklu beden, karşılıklı olma, oluş ve bunlara bağlı olarak çoklu oluş kavramlarını önerirken, bir beden tanımı oluşturmaktan çok bedene nasıl bakıldığının değerlendirilmesine yer vermektedir. Bunun en önemli nedeni bugün gösteri sanatları alanında beden kullanımının, beden ile anlamlandırmanın ya da doğrudan dansçı/oyuncu’nun bedeninin kültürel, politik ve sosyal olarak kurulan beden kavramı ile ilişkili oluşunun vurgulanmasıdır.

Beden tarihi kinestetik bir tarihtir. Çünkü, bedenler üzerinden ve bedenler hakkında oluşturulur. Bu şekilde özellikle yazı ile güçlü bir örnek oluşturan kaydetme pratiklerinin yanında, bedensel pratiklerin meydana çıkmasına neden olur. Çalışmanın önem ve özenle üzerinde durduğu bu durum, beden tarihinin bedenler üzerinden, bedenler hakkında ama bedenler tarafından yazılması ile ilgilidir. Bedenler yazıldığı gibi yazabilirler de. Bedenli yazı’nın verdiği olanak, bedensel pratiklerin okunabilecek, bu yazı hakkında da okuma yapılabilecek olması açısından önem taşır. Çalışmada beden dramaturgisi’nin beden kavramından çıkış noktasını alarak, gösterim okumasına varması buradaki ilişkiyi ortaya çıkarma amacı içerir.

Bugüne kadar oluşan beden tarihin de olduğu gibi, bugün de bedeninin nasıl algılandığı, özne'nin nasıl algılandığı ile ilgili bir durum yaratmaktadır. Oluşan beden algıları ve özne algıları, kişinin hem kendisi ile hem de başkalarıyla kurduğu iletişime etki ederler. Bu etkinin bugün daha çok hissedilmesi, gelişen medya teknolojilerinin kazandığı sahiçilik ve kitle üretim-tüketim ilişkisinin aldığı hızdan kaynaklanmaktadır. Bedensel hazzı uyandırarak bedenlere işleyen, bedenler ile oluşturulan beden imajları, birey imajlarını yaratmaktadır. Bu anlamda kendi görme, düşünme, söyleme ve yapma tarzını dayatarak, kendi adına konuşma hakkını ya da temsil alanlarını kaldıran ve değıştiren, başka bir deyişle özne'nin var oluşuna etki eden bir sistemden, işleyişten söz edilmektedir. Çalışmada üzerinde durulan nokta, beden algısı'nın özne algısı ile ilişkisi doğrultusunda yer almaktadır. Çünkü, bedene nasıl bakıldığı ve davranıldığı ile bedeninin nasıl davrandığı ve algılandığı arasındaki ilişki kimliğe etki etmektedir. Bedensel pratiklerin okunabilmesindeki önem bu noktada ortaya çıkar. Çünkü, bedenli yazı'nın verdiği olanak ile kişinin kimliğini oluşturan ve Onu bir birey olarak meydana getiren bütün unsurların görünürlük kazanması sağlanabilir. Böylece kişinin kendisi ve diğer insanlarla olan iletişiminde, sistemin kapladığı alan ortaya çıkarılabilir.

Özellikle "Beden Kavramı" bölümünde şu ortaya çıkmıştır ki; beden bütün dualist yollar boyunca fiziksel, kültürel ve aynı ölçüde de politik bir yer tutar. İnsanlar kendi bedenlerini yargılayıp onu çok sever ya da nefret ederler, sadece felsefik değil politik, estetik ve gündelik sebepler yüzünden kendi özürlerini, yaş, cinsiyet ve renklerini yargularlar. Bu yargulamalar insanın kendine zarar verdiği, kimliğini kabullenememe ya da aidiyetine izin veremeden kaynaklanan, bir var oluş problemini taşımaktadırlar. Kişinin insan olarak kat ettiği yolun, koruduğu inanç ve tercihlerin, seçtiği davranış ya da algıların, isteklerin, ilgilerin, hafızasının kısaca kendi yaşam yolunun hiçe sayılmasıyla; kim olmak istediğini, kim olması gerektiğini belirleyen ve kabul ettiren bir süreçtir bu. Bu sürecin yanında, temsil alanına ve konuşma hakkına sahip çıkma gereksinimi ile bir kimliğin korunması ve sahiplenilmesi sırasında yeni ikiliklerin, yeni hiçe saymaların da oluşturulduğu gözden kaçırılmamalıdır. Çalışmanın hem bedensel pratikler hem de gösteri sanatlarında dansçı/oyuncu'nun bedenini çoklu beden ve karşılıklı olma kavramları ile ele almasının nedeni de budur. Çünkü, bu kavramlar yoluyla oluş fikrinin vurgulanması, farklı kimliklere ve bir

kimliğin çeşitli katmanlarına karşı başka yaklaşımlar taşınması olanaklı kılınmaktadır. Bu anlamda da kişinin kimliklerin var oluşuna izin verebildiği bir tarih oluşabilir. Bedenli yazının olanağını görerek, bu ilişkileri bedensel pratikler üzerinden değerlendirmek, bu süreçteki iletişim zenginliğini güçlendirmektedir.

Çağdaş gösteri sanatlarında beden ile anlamlandırma ve beden ile ifade konuları beraberinde, bedenin bu alanda nasıl bir yer taşıdığını değerlendirmeyi gerekli kılmaktadır. Bu ise gösteri sanatlarının bedensel bir pratik olarak ele alınabilmesini sağlar. Çok genel anlamda gösteri sanatlarının bir iletişim olduğu akılda tutulmalıdır. Çünkü, hem dansçı/oyuncular ile seyircilerin, hem bütün uygulamacıların, hem de yapıt ile yorumcu'nun eş zamanlı olarak karşılaştığı bir alandır. Burada aynı sürecin iki tarafı görülür ve her türlü iletişim bu noktada başlar. Dansçı/oyuncu için, seyirci için, uygulama için, kuram için. Bu süreçte bütün bedenlerin ortak anlama katılması, birlikte yapıtın anlamını çoğaltması söz konusudur. Böylece bedenlerarası ve zihinlerarası bir iletişim ortaya çıkar.

Dansçı/oyuncu'nun bedeni, oluşan iletişimin kesiştiği merkez gibidir. Onun rol kişisi ile olan bağlantısı doğrudan temsil ile ilgili bir durum yaratmaktadır. Ancak, bunun ötesinde gösteri sanatlarının bugün geldiği noktada, dansçı/oyuncu'nun bedeni kendi kimliğinden, başka bir deyişle kendi kimlik önerisinden, beden algısından, özne algısından; dünya üzerinde nasıl durduğundan bağımsız değildir. Dansçı/oyuncu gösterimdeki bedeni ile hem bir birey hem de bir sanatçı olarak kendi sözünü söylemekte; ve ayrıca diğer uygulamacıların sözlerini aktarmaktadır. Bu anlamda çağdaş gösteri sanatlarında üretilen çalışmalar, öznenin kendini yazıp yazmaması ya da nasıl yazdığı üzerine giden, burada hareket eden çalışmalar olmaktadır.

Dansçı/oyuncu gösterimi oluştururken, düşüncesini bir çıkış noktasından alır. Ancak, gösterimi oluşturma süreci içinde hem çoklu bedeninden hem de kendi beden algısından gelen etkilerle karşılaşır. Sonuçta bedenleştirmiş olduğu düşüncesi, yaşadığı sürecin etkilerini, dönüşümleri, değişimleri, sapsmaları da içerir. Dansçı/oyuncu'nun bu anlamda karşılaştığı ve ilişki içine girdiği her şeyden etkilenmesi doğaldır. Ancak, Onun gösterim anında taşıyacağı ve aktaracağı enerji önemlidir. Dansçı/oyuncu çıkış noktası, başka bir deyişle niyeti, ile başladığı yolunda,

yeni dönemeçler, duraklar, ara yollar yaratabilmek üzere zihnini genişletmektedir. Buna ek olarak düşüncesini genişmiş bedeni ile biçimlendirir. Gösteri sanatlarında oluşan iletişim, anlamı çoğaltmaya ve ortak anlama katılmaya neden oluyorsa, çeşitli kimliklerin karşılaşmasından doğmakta; ya da bu karşılaşmalara sebep olmaktadır. Gösteri sanatlarını bedensel bir pratik yapan durum, yönetmen/koreograf, tasarımcı, dramaturg, dansçı/oyuncu, yazar, eleştirmen, araştırmacı ve seyirci olsun hepsinin yaşayan bedenlerinden ve yaşayan zihinlerinden birbirlerine aktararak oluşturdukları bu süreçtir. Bu süreç yaratılabilirse organiklik, canlılık, sahicilik, kalıcılık oluşabilir. Beden dramaturgisi dansçı/oyuncu'nun bedenini değerlendirirken, bütün bu karşılaşmalara bakmakta, nasıl bir söylem oluşturulduğunu ve söylemin nasıl biçimlendirildiğini okumaya çalışmaktadır. Böylece bedensel pratiklerin organikliği ve kalıcılığı üzerinde bir düşünce üretmektedir.

Dansçı/oyuncu'nun bedeni sahip olduğu güç birliktelikle bir duyarlılık alanı açar. Bedenlerarasında ve zihinlerarasında gerçekleşen bir farkındalık alanıdır bu aynı zamanda. Bu alanda, ortak anlama olanak vererek, bir birey imajını doğru kabul ettirmek yerine, imajların doğruluğu üzerine konuşulmasına davet eder. Seyircinin, bedendeki esnekliği, harcanan gücü ve enerjiyi, bedenin nasıl bir devinim içinde olduğunu, bedenin ritmini, gerçekleştirdiği jest ve biçimleri, uzam-zamanda kat ettiği yolu fark edebilecek bir duyarlılık taşımasını teşvik eder. İnsanın kendi bedenine ve diğer bedenlere karşı geliştireceği bu duyarlılık, kendi kimliğine ve diğer kimliklere karşı oluşturacağı farkındalığa olanak vermektedir.

Beden kimlik ile aidiyet, temsil ile olma arasında yer alırken, beden dramaturgisi de bu ilişkinin analizinde yer alır. Bedenin nasıl ve neden o şekilde hareket ettiği, bedenin kim olduğu ya da kimi temsil ettiği ile ilişkilidir. Bedensel hareket bedenin gösterimdeki durumunu gösterirken, dünya üstünde nasıl bir hal aldığı hakkında da bir söz söyler. Bu anlamda beden dramaturgisi gösterimin nerede durduğunu çözümlenmeye, gösterimin oluşumunu yorumlamaya odaklanır. Düşüncenin nasıl bedenleştirildiğini değerlendirmesine alır. Çünkü, canlılığı, sahiciliği ve kalıcılığı bedenleştirilmiş düşüncede bulur. Gösterim anında oluşan, ancak sonrasında da sıçramalarla devam etmesi olanaklı kılınan iletişimde, bedenle birlikte ve beden üzerinden bir şey aktarılmaktadır. Bu bellektir, iletişimi oluşturanların bellekleri.

Beden dramaturgisi dansçı/oyuncu'nun bedenini çok katmanlı yapısı içinde ele alarak, bütün karşılaşmaların buluşma noktası olarak görür. Eş zamanlı bir biçimde özne-nesne, anlatıcı-anlatılan, deneyen-denenen, hareket eden-hareket ettirilen, gören-görülen, iletilen-iletken bir ilişki düzlemine oturtur. Dansçı/oyuncu bir beden tarihinin halkalarından biri olarak bir anlatıcı gibi, kendi bedenine aktarılmış olanları başkalarına taşır. Böylece hikayeyi, deneyimi, bilgiyi, belleği aktarmaya devam eder. Bu anlamda beden bellektir ve beden dramaturgisi belleğin nasıl biçimlendirildiğini anlama çabası olarak ortaya çıkar. Çağdaş gösteri sanatlarında beden dramaturgisi'nin yeri böylece, bütün karşılıklı oluşların arasında kalarak, kinestetik bir tarihin nasıl biçimlendiriliyor oluşunu okumaktadır.

Bedenin nasıl algılandığı, özne algılarını ve dolayısıyla kimlik kavramına dair söylemleri ortaya çıkarttığına göre, çalışmada değerlendirilen gösterimler bu duruma nasıl yaklaşmaktadırlar? Bu gösterimlerin açtığı ve dert edinmiş olduğu düşünce nedir? Buradan yola çıkıldığında bugün çağdaş Türk gösteri sanatlarında beden nasıl bir konumda bulunmakta, kimlik nasıl bir duruş taşımaktadır? Çalışmanın buraya kadar toparlanan verileri ile birlikte, 3. Bölüm'de tek tek değerlendirilen örnek gösterimlerin oluşturduğu düşünceler şu şekilde bir araya getirilebilir. Gösterimlere bakıldığında oluşturulmuş olan bedenselliğin alan belirlemek ve duruş belirlemek üzerine kurulu olduğu görülmektedir. Buna bağlı olarak her gösterim, kendine özgü bir yapı içinde ve farklı estetik seçimlerle kurulmuş olsa da aidiyet ve bellek oluşturma kavramları hakkında söz söylemektedirler. Gösterimlerin hepsi birlikte durmak, birlikte gitmek, birlikte çalışmak, var olmak, oluş kavramlarına görünürlük kazandırmaktadırlar.

*Sek Sek*'te Mustafa Kaplan ve Filiz Sızanlı'nın hem yıllardır birlikte çalışmaları hem de rol kişisi olarak önerdikleri ilişki; *Ashura*'da Mustafa Avkıran ve Övül Avkıran'ın birlikte oluşturdukları tiyatro dili; *Home Sweet Home*'da avlu'ya yerleştirilen alanlar ve kişiler, ayrıca Emre Koyuncuoğlu'nun bir arada tutmaya çalıştığı gerçeklik bilgileri; *Just Marking*'de hem iki dansçı/oyuncu'nun yan yana durmaya çalışmaları, hem de kendi içlerinde aradıkları durma seçenekleri bunu göstermektedir. Buna ek olarak bütün gösterimler taşıma ve taşınma biçimleri oluşturmuşlardır. *Sek Sek*'te iki dansçı/oyuncu'nun birbirlerini farklı mesafelerde taşımaları; *Home Sweet Home*'da

farklı enerjilerin birbirlerini taşıyıp taşıyamayacakları; *Ashura*'da rol kişilerinin kimliklerini taşıyamamaları; *Just Marking*'de dansçı/oyuncuların görüntülerini nasıl taşıyacaklarını aramaları ile bu durum ortaya çıkmaktadır.

Gösterimlerin kendi aralarında kurdukları paralellikler de vardır. *Ashura*'da sahne arkasında açılan kapı ile *Home Sweet Home*'un han girişi benzerlik gösterir. İkisi de hafıza'nın ve hatırlamanın kapısıdır. Girişin ve çıkışın olduğu noktadırlar. Bu iki gösterimde de uzam kendi içinde katmanlaşarak, çoğalır. İkisinde de sokak, avlu, kulis, sahne kavramları ile içerisi ile dışarı bilgisi vardır. Bir yere konulmak, hiç bir yer ve boşluk kavramları *Just Marking*'de ışık taraması, deney alanı hissi ile bulunurken, *Ashura*'da ışık koridorları ve karanlık kare alanla ortaya çıkar. Övül Avkıran ve Özlem Alkış'ın benzer beden algıları kendi sözlerinden anlaşılmaktadır. Alkış kendi bedenini bastığı yer ile baktığı yer arasında görürken, Avkıran beden bilincini tabanlar ile gözler arasına koyar. *Sek Sek*'te birbirine sığmaya çalışan iki beden varken, *Ashura*'da kendine sığamayan bedenler görülür. Bu iki gösterimde ayrıca Filiz Sızanlı ve Övül Avkıran'ın beden algılarını benzeştiren bir nokta vardır. İkisi de kurmacanın gerçekliği, gerçeklikten kurmacaya katılan ile ilgilenirken yoğun bir biçimde farkındalık kavramına eğilirler. Ayrıca, bütün gösterimlerde dansçı/oyuncular ya birbirleri ile ya kendileri ile ya da çevresinde olup bitenlerle ilişki kurmaya çalışmaktadırlar.

Gösterimler birbirlerinden çok farklı estetik seçimlere sahip olsalar da hem Türkiye'nin politik, kültürel ve sosyal zeminine dair, hem de çağdaş Türk gösteri sanatları alanındaki ortama dair düşünceler ortaya çıkartmaktadırlar. Burada dikkati çeken nokta, hepsinin ortak kaygılar üzerinde hareket etmiş olmalarıdır. Çünkü, hepsinde kendi aidiyetini sorgulayan ve bu sorgulamanın farkında olduğunu söyleyen bir bakış açısı görülmektedir. Gösterimler kendi duruşunu bulmaya çalışan, bulduğu duruşla yüzleşen, onu dönüştürüp, değiştiren, kabullenen ve sorgulayan bir tavır taşımaktadırlar.

Gösterimlerin hepsi, uzun yıllar boyunca kendini sorgulama, bulunduğu toplumu ve politikayı sorgulama hakkı verilmemiş, bu hakkı kendinde görmeye alışmamış, kendini sınırlı, az gelişmiş ve yetersiz hisseden bir ülkenin, şimdi, nerede durduğunu

belirlemeye çalıştığı bir dönem içinde üretilmişlerdir. Olanığı ve potansiyeli olabileceğinin göz ardı edildiği, batılı, taklitçi, başka birine ya da bir başka şeye benzemeye çalışarak var olabileceği aşılana bir toplumun, kendi belleğini tazelemeye çalıştığı bir dönemde üretilmişlerdir. Var oluşların karmakarışık bir yapıda yer aldığı, popüler kültürün vaad ettiği yaşam ile ekmek kavgasının, kimlik mücadelesi ile koltuk kavgasının aynı anda yaşandığı bir toplumda üretilmişlerdir. Ayrıca, 2005 yılına varıldığı bu zaman diliminde, siyasi ve sosyal olarak uluslararası ilişkilerin geldiği boyut düşünüldüğünde, gösterimlerin hepsinin uluslararası platformlarda üretilmiş olması da şaşırtıcı gelmemektedir. Ne var ki, bütün gösterimler niyetlerini yaşadıkları süreçle beslemeye, süreçlerine niyetleri ile yön vermeye çalışmaktadırlar. Bu anlamda kendi toprakları ile ilişki kurarken, içinde yer aldıkları dünya ile iletişim halinde olmayı sürdürmektedirler.

Bu düşünceler beden dramaturgisi üzerinden oluşturulan değerlendirme ile gösteri sanatlarının bedensel bir pratik olarak okunması sonucu ortaya çıkmaktadır. Buna bağlı olarak, beden dramaturgisi'nin çağdaş gösteri sanatlarındaki yeri belirginlik kazanır. Çünkü, çalışma, bedensel pratiklerin bellek oluşturma kapasitelerini vurgulamakta, bedenli yazı'nın olanağını beden üzerinden gerçekleştirdiği okuma ile görünür kılmaktadır.



**KAYNAKLAR**

Akyürek, Engin., (1994) Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat, Kabalcı Yayınları, İstanbul

Albright, Ann Cooper., (1997) The Body and Identity in Contemporary Dance Choreographing Difference, Wesleyan University Press, New England

Altuğ, Evrim., (2003) "Diyarbakır, ah güzel evim!", (23 10 2003), Radikal Gazetesi

Assmann, Jan., (2001) Kültürel Bellek, (Çev., Ayşe Tekin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul

Barba, Eugenio; Savarese, Nicola., (2002) Oyuncunun Gizli Sanatı, (Çev., Ayşın Candan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

Berger, John., (2003) Görme Biçimleri, (Çev., Yurdanur Salman) Metis Yayınları, İstanbul

Brooks, Peter., (1993) Body Work Objects of Desire in Modern Narrative, Harvard University Press, Cambridge, Mass

Connerton, Paul., (1999) Toplumlar Nasıl Anımsar?, (Çev., Alaeddin Şenel) Ayrıntı Yayınları, İstanbul

Connor, Steven., (2001) Postmodernist Kültür, Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş, (Çev., Doğan Şahiner) Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

Çalışlar, Aziz., (1995) Tiyatro Ansiklopedisi, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara

Çamurdan, Esen., (1996) Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul

Çiğdem, Ahmet., (1993) Aydınlanma Düşüncesi, İletişim Yayınları, İstanbul

Çoban, Barış (ed.), (2003) Söylem ve İdeoloji, (Çev., Barış Çoban, Zeynep Özarslan, Nurcan Ateş), Su Yayınları, İstanbul

Evcı, Muzaffer (ed.), (2001) Dans Daima... Dans Üzerine Yazılar, Favori Yayınları, Ankara

Evcı, Muzaffer (ed.). Dans Daima...2, Ankara: Favori Yayınları, (2005 yılı içinde yayımlanacak)

Faure, Paul., (1995) Rönesans, (Çev., Hüseyin Boysan), İletişim Yayınları, İstanbul

- Febvre, Lucien., (1995) Rönesans İnsanı, (Çev., M. Ali Kılıçbay), İmge Kitabevi İstanbul
- Fuchs, Elinor., (2003) Karakterin Ölümü, (Çev., Beliz Güçbilmez), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara
- Foucault, Michel., 2000 (1992) Hapishanenin Doğuşu, (Çev., Mehmet Ali Kılıçbay), İmge Kitabevi Yayınları, İstanbul
- Foucault, Michel., (2003) İktidarın Gözü Seçme Yazılar .. 4..., (Çev., Işık Ergüden), Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Foster Leigh, Susan (ed.), (1995) Choreographing History, Indiana University Press, Bloomington
- Game, Ann., (1991) Toplumsalın Sökümü, (Çev., Mehmet Küçük) Dost Kitabevi Yayınları, Ankara
- Gorieosnaola, Juan Diaz Kruz., (2003) “Dans Tiyatrosunda Anlamlandırma”, panel, 08 05 2003, Yıldız Teknik Üniversitesi
- Gombrich, E. H., (1986) Sanatın Öyküsü, (Çev., Bedrettin Cömert), Reınzi Kitabevi, İstanbul
- Guryeviç, Aron., (1995) Ortaçağ Avrupasında Birey, (Çev., İlknur İlgan, Zeynep Ülgen), Afa Yayınları, İstanbul
- Gürbilek, Nurdan., (1993) Vitrinde Yaşamak, Metis Yayınları, İstanbul
- Gürbilek, Nurdan., (2001), Kötü Çocuk Türk, Metis Yayınları, İstanbul
- Güler. Nadi., (1996) “Önce Birey Sonra Sanatçı,” Tiyatro Tiyatro Dergisi, s.63
- Işık, Emre İ., (2000), Öznenin Dili, Bağlam Yay, İstanbul
- İpşiroğlu, Zehra., (1995) Tiyatro’da Düşünsellik, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul
- Jenaueau, Edouard., (1998) Ortaçağ Felsefesi, (Çev., Betül Çotüksöken) İletişim Yayınları, İstanbul
- Kahraman, Hasan Bülent., (2002) Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye, Everest Yayınları, İstanbul
- Kocaman, Ahmet (haz.), 2003 (1996) Söylem Üzerine, METU Press, Ankara

- Koyuncuoğlu, Emre., (2004) “Kentle Birlikte Değişen Bedenler ve Anlatıları”, 2004, İstanbul Sanat Dergisi, s.50
- Nihal G. Koldaş., (1996) “Oyuncu’nun İnandırıcılığı”, Tiyatro Tiyatro Dergisi, s.63
- Leppert, Richard., (2002) Sanatta Anlamın Görüntüsü, (Çev., İsmail Türkmen) Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Maalouf, Amin., (2000) Ölümçül Kimlikler, (Çev., Aysel Bora), YKY, İstanbul
- McMillen, Geyvan; Yılmaz, Leman., (2004) “Dans Tiyatrosu”, panel, 10 12 2004, Kargaart
- Michelet, J., (1996) Rönesans, (Çev., Kazım Berker), MEB Yayınları, İstanbul
- Morris, Gay (ed.), (1996) Moving Words: Re-Writing Dance, Routledge, London, New York
- Pavis, Patrice., (2000) Gösterimlerin Çözümlemesi, (Çev., Şehsuvar Aktaş), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara
- Pavis, Patrice., (1999) Sahneleme Kültürler Kavşağında Tiyatro, (Çev., Sibel Kamber), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara
- Potuoğlu, Öykü., (1996), “Birey Olarak Dansçı”, Tiyatro Tiyatro Dergisi, s.64
- Sarup, Madan., (2004), Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm, (Çev., Abdülbaki Güçlü), Bilim ve Sanat, Ankara
- Sayın, Şara., (1999) Metinlerle Söyleşi, Multilingual, İstanbul
- Steinman, Louise., (1995) The Kowing Body: The Artist as Storyteller in Contemporary Performance, North Atlantic Books, Berkeley, California
- Sennett, Richard., (1996) Kamusal İnsanın Çöküşü, (Çev., Serpil Durak, Abdullah Yılmaz), Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Synnott, Anthony., (1993) The Body Social Sybolism, Self and Society, Routledge, London
- Toprak, Metin., (2003) Hermeneutik ve Edebiyat, Bulut Yayınları, İstanbul
- Grosenick, Uta (ed.), (2001) Women Artists In 20th And 21st Century, Taschen
- Vatan Gazetesi, (02/2005) “En Acaip Olan En Çok İzleniyor”

Yılmaz, Leman., (2000) “Dansta ve Tiyatroda Hareket Olgusu”, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi)

Yüksek, Özcan (ed.), (2003), Beden Zamanı, Atlas Aylık Coğrafya ve Keşif Dergisi, 126, DBR, İstanbul

Performans sanatı hakkında; erişim: [www.performance-research.net](http://www.performance-research.net)



**EK 1**

***Sek Sek***

**Konsept ve Koreografi: Mustafa Kaplan – Filiz Sızanlı**

**Dansçı/oyuncular: Mustafa Kaplan – Filiz Sızanlı**

**Ortak Yapımcı: Centre National De La Danse-Paris**

**Süre: 45'**

**Kostüm: Petra**

**Gösterim Yeri ve Tarihi: İstanbul – Çatı Dans Stüdyosu, 25 12 2003**



**EK 2*****Just Marking*****Koreografi – Konsept – Yönetim: Özlem Alkış, Pep Garrigues****Dansçı/oyuncular: Özlem Alkış, Pep Garrigues****Ortak Yapımcı: Kültür 2000 programı bünyesinde DBM desteği ve Cervantes Enstitüsü – İstanbul****Süre: 50'****Gösterim Yeri ve Tarihi: İstanbul – Taksim Sahnesi, İstanbulDanse Festivali kapsamında, 09 07 2004**

**EK 3*****Home Sweet Home*****Koreografi – Konsept – Yönetim:** Emre Koyuncuoğlu**Müzik ve Ses Tarasımı:** Çiğdem Borucu**Işık Tasarımı:** Oğuz Yenen**Görüntü Yönetmeni:** Aydın Sarıoğlu, Figen Gönülcan**Mekan Düzenleme:** Elif Özdemir**Dansçı/oyuncular:** Esra Bezen Bilgin, Hilda Wils, Su Güneş Mıhladız, İstemihan Tuna, Hasan Elhakan**İstanbul Gösterimi Sanatçıları:** Deniz Olgay, İrem Erkaya, Bahar Kerimoğlu, Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Halk Dansları Ekibi, Dost Spor Futbol Takımı**Ortak Yapımcılar:**

İstanbul Uluslararası Tiyatro Festivali, Anadolu Kültür / DSM, Brüksel KunstenFESTIVAL Des Arts, Berlin ‘Tanz im August’/Hebbel Tiyatrosu

**Süre:** 50’**Gösterim Yeri ve Tarihi:** 14. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali, İstanbul – Narmanlı Han, 01 06 2004

**EK 4*****Ashura*****Konsept – Kurgu:** Mustafa Avkıran**Yönetim:** Mustafa Avkıran, Övül Avkıran**Koreografi:** Övül Avkıran**Müzik Düzeni:** İhsan Kılavuz, Sema**Sahne ve Kostüm Tasarımı:** Ali Cem Köroğlu**Işık Tasarımı:** Yüksel Aymaz**Dansçı/oyuncular:** Mustafa Avkıran, Övül Avkıran, Sema, İhsan Kılavuz, Harun Ateş, Murat Bekin-perküsyon, Cem Çetinkaya-viyolensel, Kıvanç Fındıklı-klarnet, Umut Can Yiğit-perküsyon**Ortak Yapımcılar:** Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali, Zürcher Theater Spektakel, Utrecht Stadsschouwburg, Rotterdamse Schouwburg**Süre:** 1. 15'**Gösterim Yeri ve Tarihi:** 14 . Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali, İstanbul – Harbiye Muhsin Ertuğrul Sahnesi, 27 05 2004



## EK 5

## OKUMA ÖNERİLERİ

Agon Tiyatro 9, (1996) Postmodern Tiyatro, Doruk Kitapçılık-Yayıncılık, Ankara

Agon Tiyatro 10, (1997) Postmodern Zamanlar ve Tiyatro 2, Doruk Kitapçılık-Yayıncılık, Ankara.

Alpaylı, Didem., (2003) “20.Yüzyıl Oyunculuk Yöntemlerinde Beden”, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi

Au, Susan., (1995) Ballet and Modern Dance, Thames and Hudson Ltd., London

Çıkgıl, Necla., (1997) Ankara’da Dans 1984-1994, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Yayınlar Dairesi Başkanlığı sanat eserleri dizisi; 137, Ankara

Deleon, Jak. 1993Kısa Bale ve Modern Dans Tarihi. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi,

Emengen, Ayşe., (2004) “Bir Kente Sanatsal Bir Yaratım Alanı Olarak Bakma Biçimi: Pina Bausch’un “İstanbul Projesi”, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi

Foucault, Michel., (2003) Kendini Bilmek, (Çev., Gül Çağalı Güven), Om Yayınevi, İstanbul

Haydaroğlu, Mine (ed)., (2002) Sanat Dünyamız, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

Hodgson, Jhon ve Preston-Dunlop, Valerie., (1995) Rudolf Laban: an introduction to his work and influence, Northcote House, UK

Hepsev, Seda., (2004). “Sophie Call, Nan Goldin ve Marlene Dumas’da Öznellik ve Bedenin Temsili”, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi

Hobsbawm, Eric., (1996) Kısa 20. Yüzyıl 1914 – 1991, (Çev., Yavuz Alogan), Sarmal Yayınevi, İstanbul

Kozanoğlu, Can., (1995) Cilalı İmaj Devri, İletişim Yayınları, İstanbul

Moran, Berna., (1989) Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, Cem Yayınevi, İstanbul

Novack, J. Cynthia., (1990) “Bedensel Devinim Kültürelidir”, Bilim ve Mühendislik Dergisi, İstanbul

Sennett, Richard., (2002) Ten ve Taş, (Çev., Tuncay Birkan), Metis Yayınları, İstanbul

**ÖZGEÇMİŞ**

**Lisans** İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Bölümü  
Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturgi Anabilim Dalı / 1996-2000

**Lise** Hayrullah Kefoğlu Lisesi / 1993-1996

**Projeler**

2000 - **5. Sokak Tiyatrosu**  
*Proje ve Prodüksiyon Asistanı, Dramaturg*

2003 **Koridor**  
*Konsept ve Yönetim*

2002 **Dedikodulu Konser**  
*Metin Yazarlığı ve Performans*

2000 **Gel(me) – Git(me)**  
*Hareket tasarımı ve oyunculuk*

1999 **Yüzleşme**  
*Reji ve Koreografi*

1994 **Gül Satardı Melek Hanım**  
*Övgüye Değer Oyuncu ödülü*

1994 **“Geceye Ait Son Soğuk”**  
*İstek Vakfı İffet Esen Öykü Yarışması, ikincilik ödülü*