

OYUN YAZIMINDAN SAHNELEMeye:
KÖRAYAK
Enis Yıldız
Sanatta Yeterlik Tezi
Eskişehir, 2008

OYUN YAZIMINDAN SAHNELEMEYE:
KÖRAYAK

Enis YILDIZ

SANATTA YETERLİK TEZİ
Sahne Sanatları Anasanat Dalı
Danışman: Yard.Doç.Dr.Levent SUNER

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Mayıs 2008

SANATTA YETERLİK TEZ ÖZÜ

OYUN YAZIMINDAN SAHNELEMeye: KÖRAYAK

Enis YILDIZ

Sahne Sanatları Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mayıs 2008

Danışman: Yard.Doç.Dr.Levent SUNER

Tiyatro sanatının gelişmesi, günümüz yaşantısında bir işleve ve değere sahip olabilmesi için çeşitli araştırmalar yapılmaktadır. Bu yenilikler tutarlı oldukları ve tiyatro sanatına bir ivme getirdikleri sürece kuşkusuz yüreklendirilmelidir. Ancak tiyatro sanatının yaygınlaştırılması adına tiyatronun temel özellikleri yok sayılmamalıdır. Yaygınlaşma amacıyla tiyatronun televizyon ya da sinemaya öykünmesi, araçları nedeniyle gereksizdir ve başarılı olma olasılığı bulunmamaktadır. Bu çalışmada, tiyatroyu biricik kılan oyuncu ile izleyici arasındaki doğrudan ve anlık iletişimin gerçekleşme yöntemleri incelenmektedir. İncelenen tiyatro yöntemlerinin dışında, bazı törenlerin yapıları da izleyici ile oyuncu arasındaki iletişime katkı sağlamaları anlamında araştırma konusu edilmiştir. Araştırmalar sonucunda Körayak adlı metnin yazımı gerçekleştirilmiştir. Sahneleme düşüncesi de araştırmalar sonucu oluşturulmuştur. Sahneleme, geleneksel kaynaklardan yararlanan, oyuncunun varlığını bütün diğer tiyatro elemanlarının önüne taşıyan, törensel nitelikleri bulunan bir çerçevede sonuçlanmıştır.

ABSTRACT**PROFICIENCY THESIS ESSENCE IN ART
FROM PLAYWRITING TO STAGING:
KÖRAYAK**

Enis YILDIZ

Performing Arts Main Arts Branch

Anadolu University Social Sciences Institution, May 2008

Advisor : Assistant of Associate Professor Dr. Levent SUNER

A number of researches are being made on the development of Drama to attribute a function and value to it in today's life. As long as these innovations are consistent and introduce an acceleration to Drama, they should, of course, be encouraged. However, fundamental characteristics of Theatre should not be ignored for the sake of making Drama common. The emulation of theatre to television and cinema is irrelevant due to its resources and is unlikely to succeed. In this study, the fulfillment methods of the direct and instant communication between the actor and the audience who make Drama unique are studied.

Except for the drama methods under study, the structure of some ceremonies, as well, are under discussion in the sense that they contribute to the communication between the actor and the audience. As the result of these researches, the written form of the text called Körayak has been fulfilled. The idea of staging has been formed as a consequence of researches.

Staging has resulted within a frame which makes use of traditional sources, which brings the actor's existence right in front of the other theatrical elements and which has ceremonial qualities.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Enis YILDIZ'ın "Oyun Yazımından Sahnelemeye: Körayak" başlıklı tezi 02 Temmuz 2008 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Sahne Sanatları (Tiyatro) Anasanat Dalında Sanatta Yeterlik tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Yard.Doç.Dr.Levent SUNER

Üye : Prof.Dr.Feridun AKYÜREK

Üye : Doç.Dr.Erhan TUNA

Üye : Doç.Dr.Hasan ERKEK

Üye : Yard.Doç.Erol İPEKLİ

Prof.Dr.Nurhan AYDIN
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Önsöz

Sanatta Yeterlik tezinim hazırlanmasında ve tez konum olan Körayak adlı oyunun sahnelenmesinde pek çok kişinin emeği geçti. Öncelikle danışmanım Yard. Doç. Dr. Levent Suner'e teşekkür ederim. Bu çalışma onun yönlendirmeleri ve yüreklendirmeleri olmaksızın sonuçlanamazdı.

Körayak'ın Tiyatro Anadolu'da sahnelenmesi konusunda bana duydukları güvenden ve her aşamada sağladıkları destekten ötürü Prof. Dr. Engin Ataç ve Prof. Dr. Haluk Gürgen'e gönülden teşekkür ederim.

Tiyatro Anadolu'daki çalışma arkadaşlarım gerek sahnelemenin gerçekleşmesinde gerekse tez yazım sürecinde beni her anlamda desteklediler. Fatih Sevdı, Songül Sevdik, Burcu Ergenekon ve Gökhan Soylu ön çalışmalarıyla, Körayak'ın sahnelenebilir olabileceğine ilişkin ilk verileri bana sundular. Körayak'ta rol alan oyuncu arkadaşlarım Ümit Aydoğdu, Nazan Yerli, Sermet Yeşil ve Roza Erdem'in katkılarını sözcüklerle anlatmak güç görünüyor. Projeye olan inançları ve bana duydukları güvenden ötürü onlara sonsuz teşekkür borçluyum. Müzik yönetimiyle Yusuf Gençay, oyunun ruhunun oluşmasına önemli katkıda bulunmuştur. Projenin görsel kaydını sanatsal bir titizlikle ele alan Gökhan Soylu ve yazım aşamasında teknik desteğiyle Ozan Çolak'a teşekkür ederim.

Oyun metninin ve tezin yazımı aşamasında dil konusunda titizlik göstermeye çalıştım. Ancak burada seçilebilecek sözcüklerin hiçbirinin Hülya ve Taygun Yıldız'a duyduğum sevgiyi ve gönülden teşekkür borcumu karşılayamayacağımı düşünüyorum.

Enis Yıldız

İÇİNDEKİLER

sayfa

ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	iv
ÖNSÖZ	v
ÖZGEÇMİŞ	vi
TABLolar VE RESİMLER LİSTESİ	ix
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem.....	1
1.2. Amaç.....	7
1.3. Önem.....	8
1.4. Varsayımlar.....	10
1.5. Sınırlılıklar.....	11
2. YÖNTEM.....	12
3. BULGULAR VE YORUM.....	13
3.1. Sahneleme Öncesi.....	13
3.1.1. Etkilenimler.....	13
3.1.1.1. Jerzy Grotowski.....	13
3.1.1.2. Eugenio Barba.....	26
3.1.1.3. Peter Brook.....	36
3.1.1.4. Geleneksel Kaynaklar.....	43
3.1.2. Metin.....	53
3.1.2.1. İlkörnek Kullanımı.....	53
3.1.2.2. Metin Çözümlemesi.....	59
3.1.2.2.1. Mukaddime.....	60
3.1.2.2.2. Zaman.....	61
3.1.2.2.3. Eyyub ve Çilek Ağacı.....	61
3.1.2.2.4. Eyyub ve Karısı.....	61
3.1.2.2.5. Kadının Laneti.....	63
3.1.2.2.6. Çilek “Ağacının” Encamı.....	64
3.1.2.2.7. Gitmek.....	65
3.1.2.2.8. Yabancı.....	67
3.1.2.2.9. İstemedem.....	69
3.1.2.2.10. Eyyub’un Ayakları.....	72
3.1.2.2.11. Savaş.....	73
3.1.2.2.12. Yabancı ve Bir Kadın.....	74
3.1.2.2.13. Eyyub’un Düşü.....	75
3.1.2.2.14. Yürümek.....	78
3.1.2.2.15. Küçük Kara Balığın Öyküsü.....	78
3.1.2.3. Körayak’ta Metinlerarası İlişkiler.....	81

3.1.2.4.	Kişiler Uzam Zaman.....	89
3.1.2.4.1.	Kişiler.....	89
3.1.2.4.1.1.	Öykü Kişileri.....	90
3.1.2.4.1.2.	Kişi Olarak Yazar-Anlatıcı.....	91
3.1.2.4.2.	Uzam.....	93
3.1.2.4.3.	Zaman.....	94
3.1.2.4.3.1.	Birinci Döngü.....	96
3.1.2.4.3.2.	İkinci Döngü.....	97
3.1.3.	Sahneleme Alanı Olarak Tiyatro Anadolu.....	98
3.2.	Sahneleme.....	100
3.2.1.	Sahnelemede Genel Amaçlar.....	100
3.2.1.1.	Oyunculuk.....	103
3.2.1.2.	Görsel Tasarım.....	105
3.2.2.	Körayak Sahneleme Çözümlemesi.....	106
3.2.2.1.	Mukaddime.....	106
3.2.2.2.	Zaman.....	107
3.2.2.3.	Eyyub ve Çilek Ağacı.....	107
3.2.2.4.	Eyyub ve Karısı.....	108
3.2.2.5.	Kadının Laneti.....	109
3.2.2.6.	Çilek “Ağacının” Encamı.....	109
3.2.2.7.	Gitmek.....	110
3.2.2.8.	Yabancı.....	110
3.2.2.9.	İstemedim.....	110
3.2.2.10.	Eyyub’un Ayakları.....	112
3.2.2.11.	Savaş.....	112
3.2.2.12.	Yabancı ve Bir Kadın.....	113
3.2.2.13.	Eyyub’un Düşü.....	113
3.2.2.14.	Yürümek.....	114
3.2.2.15.	Küçük Kara Balığın Öyküsü.....	114
4.	SONUÇ	116
	EKLER	118
	KAYNAKÇA.....	180

RESİMLER VE TABLOLAR LİSTESİ

Resim 1. Eyyub'un Yaşamından Sahneler (Anonim).....	60
Resim 2. Eyyub'un Acısı (G. Seghers).....	62
Tablo 1. Birinci Döngü.....	96
Tablo 2. İkinci Döngü.....	97

1. GİRİŞ

1.1. Problem

Genel ve katı tanımların ötesinde “Tiyatro nedir?” sorusuna verilecek yanıt yaşamsal önem taşımaktadır. Tanım, kişiden kişiye ya da bir tiyatro topluluğundan ötekine değişecektir. Tiyatronun ideolojisi, izleyici kitlesini tarifi, kullandığı araçlar; tanımını kaçınılmaz olarak farklılaştıracaktır. Bu farklılıkların kimi zaman yeni arayışlarla keskinleşmesi de doğal sonuç olarak görülebilir. Tiyatro için yapılan tanımlar ne kadar çok olursa olsun özünde iki unsur ve bunların ilişkisi kaçınılmazdır: Oyuncu ve izleyici. Oyuncunun ve izleyicinin konumları, onlardan beklenenler, onlara yüklenen anlamlar, yaklaşımlar arasında yine ayırım gösterse de tiyatro sanatı için varlıkları yadsınamaz. Oyuncu ve izleyici ilişkisi, bu ilişkinin dolaysızlığı ve anlık olması tiyatro sanatının özgün ve vazgeçilmez niteliğidir. Söz konusu nitelik, “insani” tiyatronun merkezine yerleştirir.

İnsanın tiyatro sanatının merkezinde olması, onu biricik yapan özellikken başka çelişkileri de yanında getirmektedir. Temel sorun, insanın artık dünyanın merkezinde olup olmadığı sorunudur. Sistemler, kurumlar, kuruluşlar, ideolojiler, teknoloji kısaca genel anlamda insanın “icat ettikleri”, insan yaşamına ne ölçüde hizmet etmektedir? İnsan, değerleri ve ilişkileriyle yaşamın odağında varlığını sürdürebilmekte midir?

20. yüzyılla birlikte benzer sorular ve umutsuzluk beraberce baş göstermiştir. İnsanın temel değerleriyle birlikte yok oluşu sürecinin ilk ve en büyük adımlarından biri I.Dünya Savaşı ile birlikte atılmıştır ve insanlık I. Dünya Savaşı'nın üzerinde açtığı yaraları kapatacak tedavi için gereken zamanı hiç bulamamıştır. “Savaş sonrası ortaya çıkan ekonomik çöküntü, insanların kendi toplum düzenlerine ve düşünce sistemlerine karşı olan kuşkuyu daha da artırdı.” (Nutku, 1985, s. 95). Çöküş ve kuşkunun yarattığı ortamın tiyatro sanatına etkisi kaçınılmazdır. Yirminci yüzyılda ortaya çıkan öncü akımlar kimi zaman çılglık atarak kimi zaman yaralara tuz basarak insanlığı yeniden kendine kavuşturmaya çalışmıştır.

Yirminci yüzyılda öncü sanat akımlarını ateşleyen ortam, savaş öncesi ve savaş sonrası

ortamıdır. Sanattaki yeni arayışlar, savaşı hazırlayan koşullardan ve savaşın yarattığı sorunlardan kaynaklanmıştır. Bu akımlar aynı zamanda endüstrileşmenin ve kapitalizmin ulaştığı yeni aşama karşısında sanatçının şaşkın ve kararsız tutumunu dile getirir. (...) Savaş şovence duyguları kamçulamış, savaş sonu yıkım ise, insana ve uygarlığa karşı kuşkuların gelişmesine yol açmıştır. İnsancı değerlerin iflas ettiğini görmenin şaşkınlığı sanatta dile gelir. Öte yandan endüstrileşmenin ve kapitalizmin yarattığı maddi değer tutkusu acımasız bir çıkar savaşımına yol açmakta, bu savaşım tinsel değerlerin yitirilmesine ve ahlak bunalımına neden olmaktadır (Şener, 1991, s. 276).

II. Dünya Savaşı'nın etkisi ilkinden çok daha yıkıcı olmuştur. Dünyanın bütün kıtaları savaşın içindedir. Alman halkı; Yahudileri, Çingeneleleri, komünistleri ve her türlü muhalifi gaz odalarına yollayan Hitler'in peşine takılmıştır. İngiltere ve Fransa kendi çıkarlarına dokunmadığı süre içinde Hitler'i görmezden gelmiş ve hatta haklı bulmuştur. Japonya, dünya egemenliğinin peşindedir. ABD savaşın sona ermesi için atom bombasının kullanımını kaçınılmaz olarak görmektedir. Sonuç ise çoğunluğu sivillerden oluşan on milyonlarca kişinin ölümüdür. Toplama kampları ve atom bombası dünya tarihinden hiçbir zaman kazınamayacak bir leke olarak tarihte yerini almıştır. Atom bombasının atılması bir sonuçtan çok başlangıçtır. Daha fazla toplu kıyım aracının daha fazla devlet tarafından üretilmesini gerekli kılmıştır, bu da dünyanın "her an" ve "bir anda" yok olabileceği olasılığını beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla geriye aklın, bilimin, inançların bir anlamının kalmadığı bir paranoya kalmıştır.

Nazi temerküz kampları ve atom bombası korkusu; 1950'lerdeki soğuk savaşın hemen ardından dünyanın yok olacağı tehdidi ve yalnızca insanın akılcı davranabileceğine ilişkin değil, akılcı ve bağımlı bir toplumun bir inanç sistemi bulup bulamayacağına ilişkin de kuşkular doğurdu. İnançsal olarak yaşanan bu kriz absürdist akımı ortaya çıkarttı (Brockett, 2000 (Çev.: Bayramoğlu), s. 609).

Şener, absürd tiyatronun ikinci dünya savaşını yaşayanların ruhsal durumunu dile getirdiğini ifade etmektedir (Şener, 1991, s. 352). Bu ruhsal durum, inançları sarsılan insanın yaşamın saçmalığı karşısındaki umutsuzluğu olarak karşımıza çıkmaktadır. 1960'lı yıllara gelindiğinde çelişkiler keskinleşmiştir. Bunun sonucu olarak daha radikal çıkışlar ve romantik başkaldırı hareketleri görülür.

Şiddet, günlük yaşamın giderek büyüyen bir parçası haline geldi. Bu protesto biçimleri ve şiddet, değişim isteklerini karşılayabilme yetisi olan toplumsal kuruluşların yapabilirliği, geleneksel değerlerin ve kalıcı göreneklerin geçerliliğine ilişkin duyulan derin kuşkuların bir işaretiydi. Bireyler ve gruplar kendi ideallerini, yükümlülüklerini kanıtlamak, kendi ölçüleriyle yaşamak ve kendi görüşlerine karşı olan her şeyi yıkmak ya da değiştirmeye karşı isteklerini var olan yasaların üzerinde görmeye başladılar. Sonuç, güçlü, ortak amaçları olmayan parçalanmış bir toplum ve karmaşaya doğru bir eğilimdi (Brockett, 2000 (Çev.: Bayramoğlu), s. 613).

Brockett'in söz ettiği karmaşanın temel nedeni devletin (sistemin) yurttaşla (bireyle), sınıfların birbirleriyle karşıtlığından, insan (doğa) ile teknolojinin uyumsuzluğundan kaynaklanmaktadır. Yirminci yüzyılın sonuna gelindiğinde kuşkular giderilebilmiş değildir. Ekonomik sömürü düzeni, demokrasi sözcülüğüne soyunmuş, çıkar savaşlarına, işgallere yüce anlamlar yüklemektedir. “Yirminci yüzyılın sonunda yaşanan dünyanın insanı mutlu kılmadığı kesin. Kitlesele toplum birimleri içinde yaşam, insanca iletişim sıcaklığının yerini elektronik medyanın almasına ve bilinçlerde kopukluğa yol açıyor.” (Candan, 1994, s. 215). Teknolojinin ürettiği araçlar, insan yaşamını kolaylaştırırken yeni algılama ve düşünme biçimleri dayatarak belleksizleşmeye ve bilinçsizleşmeye neden olmaktadır. Üretim ilişkilerinin farklılaşması, tüketim odaklı yaşantı yabancılaşmayı doruğa çıkartmaktadır. Yirmi birinci yüzyıla gelindiğinde ise güvensizlik, parçalanmışlık ve yabancılaşma aşılacak şöyle dursun katmanlanmaktadır.

Toplumdaki yabancılaşmaya çare bulunamamaktadır. Toplumun kurulu düzeni haksızlığı ve adaletsizliği yasallaştırmıştır. Ahlak değerleri, akıl ve mantık ölçüleri, din kuralları, hatta estetik ölçüler, baskıya, sömürüye, ikiyüzlülüğe paravan edilmektedir. Sahtekârlık derinlere işlemiş, insanı kendi öz gerçeğinden toplum bağlarından, asal değerlerinden ve doğadan koparmıştır. İnsan yalnızlığa mahkûm edilmiştir ve güvensizlik içindedir. İnsan bu güvensizlik duygusunu, bu parçalanmışlığı onarmak için zorlama uyumlar aramaktadır. Genellikle bel bağlanan orta yolun bir ucu bağınazlığa uzanmakta, öteki ucu züppelikle noktalanmaktadır. Kitle iletişim araçları insanın iç boyutunu yok ederek onu sığ bir düzeyde tutmaktadır. (...) Tiyatro, yabancılaşmış, mutsuz ve güçsüz insana çıkış yolu göstermeli, onun eski sağlığına, iç uyumuna ve toplumsal dengesine kavuşmasına yardım etmelidir (Şener, 1991, s. 365).

Ancak bu konuda da sistemin önlemleri bulunmaktadır. Tiyatrodan beklenen yardımı sistem yaygın araçları ve kendi yöntemiyle insanlara sunmakta ve görece bir iç

uyum ve toplumsal denge yaratmaktadır. “Küreselleşme” ve “İletişim Çağı” söylemleri ile birlikte yeni “yalnızlık türleri” yaratılmaktadır. İletişim aracı adı altında bulunan televizyon ve internet gibi araçlar ve elektronik oyunlar bu yeni yalnızlık türlerinin teknolojik çeşitleridir. İnsanın kendine karşı duyduğu güvensizliğin giderilmesi içinse “daha pahalısı” ve “daha yenisine” sahip olmaya odaklanmış bir tüketim aşırılığı körüklenmektedir. Tüketim aşırılığı, her türlü ilişkiyi, anlamı ve hatta toplumsal felaketi mal durumuna getirebilmektedir. Küresel ısınma sonucu su kaynaklarının tükenmesini su bidonu satıcıları büyük bir coşkuyla karşılayabilmektedir. “Daha pahalısına ve yenisine” duyulan şiddetli istek; aşk ve inanç gibi kavramlar için de geçerli olabilmektedir. Köksüzleşme ve belleksizleşmenin beraberinde getirdiği hastalıklar, bebek istismarından yaşlılara karşı duyulan nefrete kadar geniş bir suç yelpazesi ortaya çıkarmaktadır. Ancak tüketim keyfi, magazin, futbol bağımlılığı gibi yardımcılarla çürümeye yüz tutan dünya, büyük bir sirk yeri olarak gösterilmektedir. “Bir kültürün ruhunun tükenmesinin iki yolu vardır. Birincisinde (Orwellci yol) kültür bir hapisaneye dönüşürken, ikincisinde (Huxleyci yol) kültür bir hicive dönüşür.” (Postman, 168). Postman, günümüzde geçerli olanını (özellikle Amerikan toplumu için) Huxleyci yol olduğunu savunmaktadır. Çağımızın bunalımını yaratan, bireyin parçalanmasına ve kültürel yozlaşmaya neden olan aktörlerin görünümü şeytanî değil, tersine son derece güler yüzlüdür (Postman, 1994 (Çev.: Akınhay), s. 169).

Huxleyci kehanette Büyük Birader bizi kendi isteğiyle gözlemez. Biz onu kendimiz izleriz. Huxleyci kehanette gardiyanlara, kapılara ya da Hakikat Bakanlıklarına gerek yoktur. Bir halk saçma sapan şeylere eğlendiği zaman, kültürel yaşam aralıksız eğlence turları şeklinde yeniden tanımlandığı zaman, ciddi kamusal konuşmalar bebeklerin çıkardığı seslere benzediği zaman ve kısacası halkın kendisi bir izleyici kitlesi, halkın kamusal işleri de bir vodvil temsiline döndüğü zaman, artık ulus riskle yüz yüze gelmiş ve kültürün ölümü açık bir olasılık halini almış demektir (Postman, 1994 (Çev.: Akınhay), s. 169).

Postman’a göre bu, Orwelci yoldan daha tehlikeli bir yok oluş yoludur. Kültürün hapisaneye dönüşümünde izlenen yol, seçilen silahlar görünürde ve açık seçiktir. Gizlenme gereksinimi duymamaktadır. Bunun karşısında hastalıklar ve acı da belirgindir. Çözüm bulunamasa bile sorunun varlığı tepkiyi çılgılık düzeyinde de olsa ortaya çıkarmaktadır.

Bugüne kadar öğrendiğimiz bütün bilgiler bizi, kapılar üstümüze kapandığı zaman bir hapisaneyi tanımaya ve ona karşı direnmeye göre ayarlanmıştır. Sözelimi, Saharo’ların, Timmerman’ların ve Walesa’ların seslerine kayıtsız kalmamız düşünülemez bile. Milton, Bacon, Voltaire, Goethe ve Jefferson’un desteğiyle böyle sorunlar karşısında silaha sarılırız. Peki ama, ya duyabileceğimiz hiçbir acı çılgılığı yoksa? Bir eğlence denizine karşı kim silaha sarılmaya kalkışır? Ciddi söylemler kıkır kıkır gülmeler arasında kaynayıp gidiyorsa kime, ne zaman ve hangi ses tonuyla şikâyetle bulunabiliriz? Bir kültürün kahkahadan boğulmasının panzehiri nedir? (Postman, 1994 (Çev.: Akınhay), s. 170).

Postman’ın “öldüren eğlence” olarak nitelendirdiği bu egemen yaşama biçimi, tiyatro sanatını da derinden etkilemektedir. Öldüren eğlence dünyası insanı için tiyatro, öteki bütün sanatlar ve değerler için geçerli olduğu gibi bir tüketim malzemesi olmanın ötesine geçememektedir. Acı kavramının ortadan kalkması ya da üstünün renkli örtülerle kapatılmasıyla yaratıcılık da son bulmaktadır. Çatışma ve dönüşümün gerçekleşmesi için acının varlığı gereklidir. Gereksinim duyulan başka bir kavramsa “kırılabilirliktir”. Eğlence ile örülen duvarlar, insanın içine dokunabilecek, temas edecek etkileri engellemektedir. Gelişen duyarsızlık, insanın incinebilirliğini ortadan kaldırarak sıradanlaşmayı ve ölümcül bir yüzeyselliği beraberinde getirmektedir. Bu görece bir mutluluklar ve eğlenceler dünyasıdır.

Bu çizilen yaşantı içinde tiyatronun varlığını sürdürebilmesi yoğun bir çabayı gerektirmektedir. Ancak bu tuzaklar dünyasında tiyatro için kendi sonunu hazırlayacak “kolaylıklar” bulunmaktadır. Tiyatronun; insanın, dünyada hak ettiği yeri yeniden sağlamayı, varoluşunu anlamlandırmaya yardımcı olmayı amaçlaması yerine, yeni eğlence dünyasının parçası olması hem yaygınlığını koruması hem de tecimsel anlamdaki başarısı için en kolay yol olarak görünmektedir. Tiyatronun bu yeni dünyaya eklemlenmesi, aynı zamanda özünde onu var eden ilişkileri yadsımasını yani insan ve insancılık merkezinden uzaklaşmasını gerektirir. Nitekim genel olarak seçilen yol bu olmaktadır. Teknolojinin ürettiği araçların yarattığı algılama biçimi ve izleme beğenisi topluma egemendir. Bu sürecin ahlaki değerlendirilmesi yapılmaksızın mevcut sonuçlar doğrultusunda duruma faydacı yaklaşmak mümkündür. Böyle bir yaklaşım, tiyatronun “olanakları elverdiği ölçüde” televizyona benzemesi anlamını taşır. Tiyatro, görsel ve sessel efektleri, gösterişli dekorları ve dekor değişimlerini, eğlence dünyasından ithal edilen yıldızları ve içerikten yoksun gülmece metinleri yardıma çağırır. Grotowski bu

tiyatroyu ironik bir yaklaşımla “Zengin Tiyatro” olarak nitelemektedir:

Zengin Tiyatro, diğer disiplinlerle almaya yönelik bir ilişki kurup, melez gösteriler, bütünlükten ve omurgadan yoksun yığılma kümeler oluştururken sanatsal kleptomaniye dayanır; ama yaptıklarını organik bir sanat yapıtı gibi sergiler. Zengin Tiyatro, özümsemiği öğeleri çoğaltarak sinema ve televizyonun yol açtığı çıkmazdan kurtulmayı dener. Film ve TV mekanik işlev alanında (montaj, anlık mekân değişimi, vs.) üstün olduğundan, Zengin Tiyatro gürültü patırtı içinde, eksiklerini gidereceğini düşündüğü “Total Tiyatro”yu yardıma çağırarak karşı saldırıya geçti. Ödünç alınmış mekanizmaların (örneğin, sahne üstünde sinema perdesi) entegrasyonu büyük bir devingenlik ve dinamizmin yolunu açan karmaşık bir teknik atölye anlamına gelir. Ve eğer sahne ve/veya seyirci salonu devingen olsaydı, sürekli değişen perspektif olanaklı olurdu. Ama bütün bunlar anlamsızdır.

Tiyatronun mekanik kaynaklarını ne kadar genişlettiği ya da özümsemiği hiç önemli değildir, teknolojik olarak film ve televizyona göre aşağıda kalacaktır (Grotowski, 1991 (Çev.: Bahçeci ve Öz), s. 42).

Tiyatro sanatının yenik olarak bir yarışa başlaması, kültürel yozlaşmanın kurallarını benimsemeye çalışması onun özündeki niteliklerle çelişki içindedir. Çözüm ancak kendine özgü olana geri dönmesiyle mümkün olacaktır. Temel olarak tiyatro sanatına özgü olan, daha önce vurgulandığı gibi oyuncu ile izleyici arasındaki dolaysız ilişkidir. Barba, Tiyatro Laboratuvar’ını ele aldığı makalede bu duruma değinmektedir:

Tiyatro laboratuvarı modern tiyatroyu kanser gibi kemiren eklektisizmi reddeder. Elektronik müzik, soyut dekorlar ve soytarıvari makyaj kullanarak tiyatroyu “modernleştirmeye” çalışmak aptallıktır. Bunlar seyircinin bir konserde, sanat sergisinde ya da sirkte görebileceği şeylerin yüzeysel kopyalarıdır yalnızca. Bunlar oyuncuların yalnızca fiziksel ve vokal ifadelerine ihtiyaç duyan tiyatronun özsel öğeleri değildir. Teatrallik kendine ait özerk estetiğiyle, yaşamın bir biçim-bozulması ve/veya yeniden biçimlenmesi olarak tanımlanabilir. Sinema ve televizyon tiyatronun toplumsal işlevini ele geçirmiştir ve tiyatronun yaşamını sürdürebilmesi için tek yol kendi biricik karakteristiğini –oyuncu ile seyirci arasında doğrudan temas- özümsemişidir (Barba, 1991 (Çev.: Genç), s. 18).

Toplumsal yozlaşmaya koşturucu olarak tiyatro sanatının da bütün değerler gibi anlamını yitirmesi, iğinin boşaltılması ve tüketim nesnesine dönüşmesi büyük bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsanın emeğine, topluma ve varlığına yabancılaşması,

onu dünyanın öznesi olması durumundan uzaklaştırmaktadır. Gücünü ve denetimini yitiren insan, güvensiz ve inançsız bir şekilde yalnızlaşmıştır. Değerlerin yitirilmesi kimi zaman tüketim düşkünlüğünü kamçılarken kimi zaman da bireyin varlığını ortadan kaldıran tutucu akımların güçlenmesine yol açmaktadır. Yeni yaşantı biçimi insancılıktan uzak, insanın merkezde olmadığı bir görünüm sergilemektedir. Dünyada “insanın önemini yitirmesi” olarak tanımlanabilecek bu durum içinde, tiyatro sanatında da benzer sorunlar zaman zaman söz konusu olmaktadır. Genel dünya görüşü doğrultusunda insana duyulan güvenin yitirilmesi ve insanın temel özne olarak değersizleşmesi temel bir sorun olarak saptanmaktadır. Bu saptamalar doğrultusunda çalışmanın temel problemi, tematik olarak insanın varoluşunun işlendiği bir oyun oluşturmaktır. Oyunun yazımında insanın varoluşunun tartışılmasının yanı sıra sahnelemede de insanın (oyuncunun) varlığının diğer bütün tiyatro unsurlarının önünde tutulması durumunun gerçekleşebilmesi ve bu tarz bir gösterimin günümüz izleyicisi ile kurduğu iletişimin etkin bir şekilde kurulması çalışmanın alanı kapsamındadır.

Amaç

Bireyin parçalandığı, inancını ve bilincini yitirdiği, bütün değerleriyle birlikte bir köşede yalnız bırakıldığı bir dünyada, aslında bütün sorunsalı bireyle ve yitirdikleriyle ilgili olan tiyatro sanatının işlevi ne olmalıdır?

Tiyatronun işlevi yeniden belirlenirken ortaya birbirinden farklı öneriler çıkmıştır. Bu önerilerin ortak noktası şöyle özetlenebilir: *Daha iyi bir dünya, daha güçlü bir insan ve daha mutlu bir yaşam* ülküsüne adanmış tiyatro. Daha iyi bir dünya, insan yaşamının, özgürlüğünün, onurunun korunduğu, insan gereksinimlerinin hakça karşılandığı barış ve kardeşlik ortamıdır. Daha güçlü insan, iç parçalanmışlığını onarmış, bilinçaltı dürtüleriyle usunu bağdaştırmış, özgürlük ve sorumluluk bilinci taşıyan insandır. Daha mutlu bir yaşam ise, insanın doğal çevresi ile yeniden uyum kurduğu ve çocuksu yaşam sevincine yeniden kavuştuğu yaşamdır. Tiyatronun bu çok yönlü işlevinin gerçekleşebilmesi için her şeyden önce eski tiyatro anlayışının yıkılması gerekir. Bu bakımdan günümüz tiyatrosu bir başkaldırı ve bir arayış tiyatrosu olarak nitelendirilebilir (Şener, 1991, s. 366).

Bu çalışmanın amacı da; tiyatronun özündeki ve onun özgün niteliğini oluşturan dolaysız oyuncu ve izleyici ilişkisi vazgeçilmez unsur olarak kabul edilerek bir

sahneleme arayışının gerçekleştirilmesidir. Bu çalışmada, gösterim öyküsünün merkezinde insanın varoluş sorunsalı ele alınırken, sahneleme aşamasında da oyuncu merkezli bir yaklaşım amaçlanmaktadır.

Teknik olanaklardan en az düzeyde yararlanarak oyuncunun bedeni ve sesiyle yarattığı bir anlatım biçimiyle oyuncu ve izleyici arasında dolaysız bir etkileşim sağlanmasına, insanın varlığının ve gücünün anımsatılmasına çalışılacaktır. İnsanın varlığı ve gücü anımsatılırken, geleneklerle bağlantı kurulması da ikincil amaçlar arasında yer almaktadır.

Çalışmada, belirlenen temanın yazılı bir metinde aranması yerine, amaca doğrudan yönelecek yeni bir metin oluşturulacaktır. Sahnelemenin ilerleyen aşamalarında belirecek gerekliliklere göre metin yeniden ele alınacak ve oyuncunun çalışması doğrultusunda gerektiğinde yazım gözden geçirilecektir.

Bu amaçlar doğrultusunda çalışmanın yanıt arayacağı bazı asal sorular şunlardır:

- 1) Özellikle televizyonun yaygın olarak izlendiği, içeriksel olarak gündemi ve yönelişleri belirlediği, aynı zamanda beğeni ve izleme biçimlerini yönlendirdiği bir dönemde, izleyiciye dolaysız, insancıl bir iletişim modeli önerecek bir gösterim ne ölçüde etkili olacaktır?
- 2) Önerilen iletişim modelinin odağına oyuncunun alınması, öteki unsurların (dekor, efektleme, ışıklama vb.) yok sayılması ya da yalnızca oyuncuya hizmet eden araçlar olarak kullanılması bir oyunun sahnelenmesinde yeterli olabilir mi?
- 3) Sahneleme aşamasında geleneksel motifleri kullanımı, yinelenen kalıplar olmanın ötesinde anlam yaratmaya yönelik olarak yeniden bulgulanabilir mi?

Önem

Türkiye’de özellikle yenilikçi genç tiyatro topluluklarının son dönemde önemli arayışlar içinde bulunduğu bir gerçektir. Arayış yalnızca sahneleme düzeyinde kalmamakta, topluluklar yazarlarını ya da yazarlar topluluklarını üretmektedir. Yapıt veren yazarların bir bölümünü oyunculuk-yönetmenlik kökenlilerin oluşturması önem taşımaktadır. Bu şekilde doğrudan sahnelemeye, bunun da ötesinde özgün bir sahnelemeye yönelik metinler ortaya çıkmaktadır. Yazarlık-yönetmeliğin bir kişide

toplandığı ya da topluluğun ortak çalışması olduğu sahneler, Türk tiyatrosuna yeni bir soluk getirmektedir. Yine bir kuruma bağlı olmaksızın çalışan tiyatro toplulukları, sahnelenmemiş bazı yapıtları farklı yöntemlerle izleyiciye ulaştırmak için büyük çaba göstermektedir. Bu çalışmalarda, özellikle uzamsal anlamda izleyici-oyuncu ilişkisine yeni bakış açıları üretildiği gözlenmektedir. Karşılaşma uzamının farklılaşması nedeniyle oyunculukla ilgili yeni sorular ve yaklaşımlar da ortaya atılmaktadır.

Bu çalışmanın da hem ürettiği yazılı metniyle hem de sahneleme aşamasında ele aldığı sorular ve yanıt arayışlarıyla, Türk tiyatrosunun farklı yönelimlere sahip olduğu ve çeşitli arayışlarını sürdürdüğü bir dönemde özgün bir yaklaşım olarak önem taşıması beklenilmektedir.

Sanatsal sorumluluğun toplumsal sorumluluğu da beraberinde getirdiği bir gerçektir. Problem bölümünde belirtilen sorunların vurgulanması, insanın sorumluluk taşıyan, onurlu varoluş savaşımının hem sahnelemenin asal eksenine alınması hem de metinsel tema olarak seçilmesi çalışmanın toplumsal önemini oluşturmaktadır.

Bugün nerede durmaktayız?

Kapitalizm ve genelleştirilmiş, çarpıtılmış sosyalizm insanı insanlıkdışı bir otomatikleşmeye dönüşümün tehlikesiyle karşı karşıya bırakmaktadır. İnsan aklını yitirmekte ve tümünden yok oluş noktasında durmaktadır. Bizi bu kaçınılmaz çürümeden, özgürlüğümüzü yitirmekten, benliğimizin yok oluşundan ancak bu durumun tam anlamıyla farkında olmak ve insani özgürlük, değer, yaratıcılık, nedensellik, adalet ve dayanışma amaçlarının gerçekleştirebildiği bir yaşam görüşü kurtarabilir (Fromm, 1987 (Çev.: Sayın), s. 89).

Tiyatro sanatının tek başına bu kurtarıcılığı üstlenmesi beklenemez. Tiyatronun salt bir eğitim aracı olarak görülmesi ve kullanılması da onun canlılığını yitirmesine yol açacaktır. Tiyatronun, onu yapanlar için bir yüzleşme alanı olması izleyiciyi yüzleşmeye çağıran ve etkileşimi sağlayan bir niteliğe sahip olmasını sağlayabilir. Bu çalışmanın sahneleneceği yer olarak belirlenen Tiyatro Anadolu, Anadolu Üniversitesi'nin profesyonel oyuncularından kurulu tiyatro topluluğudur. Anadolu Üniversitesi Yunussemre Kampüsü'nde düzenli olarak perde açan topluluğun izleyici kitlesinin büyük bir çoğunluğunu üniversite öğrencileri oluşturmaktadır. Bu öğrencilerin de azımsanmayacak bir bölümü tiyatroyla Tiyatro Anadolu aracılığıyla tanışmaktadır. Çalışmanın amaçları nedeniyle alışılmış sahneleme anlayışının dışında bir yöntemle

sergilenecek oyun, tiyatro izleme deneyimi sınırlı olanların da aralarında bulunduğu üniversite öğrencilerinin oluşturduğu bir kitleyle yoğun olarak buluşacaktır. Buluşmanın bu tür niteliği, sahneleme çalışmasının bir başka önemini oluşturmaktadır. Eğitimi sürdüren, genel olarak yaş ortalaması dikkate alındığında kişiliklerini oluşturan böyle bir izleyici topluluğuna, tüketim kültürünün saldırılarının en yoğun olacağı bir dönemde farklı bakış açısı sunmak aynı zamanda toplumsal bir sorumluluğu yerine getirmek olacaktır.

“Kuşkusuz tiyatro sahnede gerçekleşen bir sanat dalı. Oluşmasında yazarın olduğu kadar, ona sahnede can veren bütün sanatçıların da payı var. Bir oyun seyirci karşısında oynanmadan, seyircinin tepkisi ile yeniden can bulmadan tamamlanamıyor.” (Şener, 2003, s. 12). Tiyatronun var olması için gereken özelliklerden biri “şimdi” ve “burada” gerçekleşmesidir. Tiyatronun canlılığı, sıcaklığı ve doğrudan iletişimi bu özellikten kaynaklanmaktadır. “Fakat sahnedeki gösterimi değerlendirmek için başvuracağımız kaynaklar yazılı metin gibi kalıcı olamıyor.” (Şener, 2003, s. 12–13). Başka bir deyişle tiyatronun varlığının nedeni olan nitelikleri, aynı zamanda onun kaydedilemezliğine neden oluyor. Metnin tiyatronun asal unsurlarından olmadığı görüşüne karşın, eleştiri ve broşür yazıları sayılmazsa somut olarak yazılı metin dışında sahnelenen gösterim için elde veri kalamıyor. Gerek sahneleme düşüncesinin oluşturulması gerek prova aşamalarının kaydedilmesi açısından, bu çalışma, Sanatta Yeterlik çalışmalarının sahip olduğu genel önemi taşımaktadır.

Son olarak, gerçekleştirilecek sahneleme araştırmasının, özellikle izleyici ile dolaysız ilişki kurmayı amaçlayan, oyuncunun tiyatro sanatının odağındaki yeri ve izleyici ile etkileşimi üzerine incelemede bulunanlara yardımcı olması umulmaktadır.

Varsayımlar

Tiyatro sanatını öteki sanatlardan ayıran asal niteliğin izleyici ile kurduğu dolaysız iletişim olduğu birçok araştırmacı tarafından kabul gördüğü bir gerçektir. Peter Brook, bu durumu yalın ve çarpıcı olarak dile getirmektedir: “Herhangi boş bir alanı alıp işte bir sahnedir diyebilirim. Bir adam bu boş alanın ortasından yürür geçer, biri de onu gözleriyle izler, işte bir tiyatro ediminin oluşması için gereken şey bu kadardır.” (Brook, 1990 (Çev.: İnce), s. 7). Yürüyen kişi ve izleyen kişi olmaksızın tiyatrodan söz etmek olası değildir. Öte taraftan sadece onların varlıklarının olması yeterlidir. Özel bir

sahnenin, ışıklandırma ve çevre düzenlemesinin, kostüm ve makyajın, hatta metnin varlığının kaçınılmaz bir gerekliliği olmadığı savunulmaktadır. Oyun metninin gerekliliği üzerine tartışmalar olsa da tiyatro yazını ile eyleminin birbirinden farklı olarak değerlendirmek gerekir. Bu çalışmada, tiyatronun özünde bir oyunculuk sanatı olduğu ve oyuncunun izleyici ile olan ilişkisinin tiyatro sanatının temelini oluşturduğu varsayımı temel kavram olarak kabul edilmektedir.

Problem bölümünde ele alınan insanın değerini yitirmesi, gerek metin oluşturma düzeyinde gerekse sahneleme aşamasında yoğun olarak üzerinde durulan bir kavramdır. Dünyadaki bütün araçların ve yapıların, insanın onuruna ve onun yaşamını güzelleştirmeye hizmet etmesi gerekirken dünyada insanın önemini yitirmesi bir ironiyi ortaya çıkarmaktadır. İnsanın önemini yitirmesinin tiyatro sanatı ile birlikte anılması da çelişkiler taşıyan ironik bir durumdur. Yalnız tiyatro için değil bütün sanat dallarında böyle bir duruma rastlanması ironiktir. Tıpkı teknoloji, bilim ve medyanın bu sözcükle yan yana olması gibi. Tiyatro sanatında insanın merkezdeki konumunu yitirmesi varsayımının ilk gerekçesi insanın dünyadaki yeri ile koşutluk taşımasıdır. Bu durumla bağlantılı olarak, tiyatro bir açığa çıkarma, yüzleşme alanı olmak yerine bir gizleme ve sahte bir etkileme alanı olmaktadır. Grotowski, Barba, Brook gibi tiyatro adamlarının çalışmaları bunu önlemek yönündedir. Bir genellemeye gitmek doğru olmasa da, günümüzde tiyatronun gerek diğer sanatlardan gerekse teknolojiden yaptığı hırsızlamalarla “çağa ayak uydurması” ve “şova” dönüşmesi yoğun olarak gözlemlenmektedir. Bu nedenlerden ötürü, “tiyatro sanatında insanın önemini yitirmesi” bir varsayım olarak bu çalışmada kabul edilmektedir.

Sınırlılıklar

Bu araştırma, dolaysız etkileşim durumundaki oyuncunun çalışması ve bu çalışmanın gösterim düzeyinde yapılandırmasıyla sınırlıdır. Dolayısıyla çalışmanın yoğunlaştığı alan oyunculuk ve yönetmenlik üzerine olacaktır. Amaç bir gösterimin gerçekleştirilmesidir. Gösterimin sonuçlarının ölçümü ve değerlendirilmesi çalışmanın kapsamında yer almamaktadır. Çalışmaya özgü bir metin oluşturulacağı için dramaturgi üzerine ayrıntılı bir çalışma yapılacaktır. Ancak kostüm, ışıklama, makyaj gibi konular çalışmanın varsayımlarından ötürü yan unsurlar olarak kabul edilerek ayrıntılı bir araştırma yapılmayacaktır.

Sahneleme düşüncesinin genel çerçevesi oluşturulurken Aristoteles'ten günümüze dek birçok kuramsal yaklaşımdan ve sahneleme deneyiminden etkilenilmiş olması kaçınılmazdır. Bu etkilenimler Bulgular ve Yorum bölümünde aktarılırken genel amaçtan uzaklaşmamak adına iki tür sınırlamaya gidilecektir:

1) Sahneleme düşüncesini etkileyen tiyatro araştırmacısının bütün sanatsal yaşantısını ve araştırmalarını ele almak yerine, sadece etkide bulunduğu noktalar aktarılacaktır.

2) Bir düşünürün damıttığı, sentezlediği ya da etkilendiği düşüncelerin kaynaklarına inilmeyecektir. Örneğin Grotowski ile ilgili bölümde Stanislavski'nin izleri yer alırken ayrıca bir Stanislavski başlığı açılmayacaktır.

Sahnelemede amaçlanan yapı gereği oyuncularla bazı öznel çalışmalar öngörülmektedir. Bu çalışmaların zaman zaman oyuncu için mahremiyet sınırları içine girmesi mümkün olabilir. Bir araştırma alanı olarak kişisel deneyimlerin, anıların ve gizlerin kullanımı söz konusu olsa da, oyuncu için özel anlam taşıyan bu noktalar etik nedenlerle çalışmada betimlenmeyecektir.

2.YÖNTEM

Araştırma, sahneleme öncesi ve sahneleme süreci olarak iki aşamadan oluşmaktadır. Sahneleme öncesinde, belirlenen amaç doğrultusunda daha önce kullanılmış yöntemler ve yaklaşımlar taranacaktır. Oyuncu odaklı tiyatro düşünceleri ve bu düşüncelerin kullanılması olası noktaları araştırılacak ve aktarılacaktır. Araştırmanın sınırları geleneksel tiyatromuzu da kapsamına aldığından, sahnelemede yararlanılabilecek gelenekler ve törenler de sınırlı olarak incelenecektir.

Metin yazımı, sahneleme öncesinde bir başka aşamayı oluşturmaktadır. Metnin yazımı, belirlenen amaç doğrultusunda, metinlerarası ilişkiler kurularak gerçekleştirilecektir. Metnin çözümlenmesine yönelik dramaturgi çalışması yapılırken göstergebilimsel yöntemin kullandığı anlam birimlerine ayırma çalışması bölümler özelinde uygulanacaktır. Metnin kesinleşmiş biçimine sahneleme aşamasında, oyuncularla yapılan çalışmalardan sonra varılacaktır.

Prova öncesi oyuncularla yapılacak çalışmalarda Grotowski ve Barba'nın fiziksel çalışmaları eksen alınacak ve farklı doğaçlama teknikleriyle doğrudan sahnelemeye yönelik uygulamalar yapılacaktır.

Sahneleme anlayışında kesin bir yöntemin seçilerek uygulanması doğru bulunmamaktadır. Bu çalışmanın bilimsel niteliğiyle çelişmemektedir. Çünkü sahneleme öncesinde yapılan araştırmalar doğrultusunda bazı temel kavramlar saptanacak ve bu kavramların sahneleme aşamasında işlerliği denenecektir. Temel noktalarda bazı tiyatro düşüncelerinden destek alınırken oluşması beklenen yöntem, oyuncularla yapılan çalışmalarda üretilecek çözümlerle, zamanın ve uzamın gereklilikleriyle son halini alacaktır. Aynı oyun aynı yönetmen ve farklı oyuncularla alınacak sonuç kuşkusuz farklı olacaktır.

Sahneleme, Anadolu Üniversitesi Tiyatro Topluluğu Tiyatro Anadolu’da gerçekleştirilecektir. Dört oyuncunun görev alacağı oyunda, Tiyatro Anadolu’nun teknik ve sanatsal olanaklarından yararlanılacak, kurumun yapı ve işleyişine bağlı kalınacaktır.

3. BULGULAR ve YORUM

3.1. Sahneleme Öncesi

Sahneleme öncesi, gerçekleştirilmesi öngörülen sahneleme biçiminin oluşturulması için yapılan ön çalışmalardan oluşmaktadır. Yönetmen ve yazarın araştırmasını kapsayan sahneleme öncesinde, sahneleme için etkilenilen tiyatro görüşlerinden, geleneksel kaynaklardan öne çıkanları tarif edilecektir. Bu kaynaklardan bazılarının oyun metninin oluşturulmasında da doğrudan ya da dolaylı etkilerine rastlamak mümkün olacaktır. Metnin yazımı ve bağlantılı olarak çözümlenmesi sahneleme öncesi bölümünde ele alınacaktır. Ayrıca gösterimin sahnelenmesi öngörülen yapı olan Tiyatro Anadolu’nun temel özellikleri bu bölümde ele alınacaktır.

3.1.1. Etkilenimler

3.1.1.1. Jerzy Grotowski

Grotowski’nin sanatsal yaşantısı uzun bir yolculuğa benzetilebilir. Bu yolculuk çeşitli aşamalardan oluşmaktadır. Her aşama başka bir aşamanın öncüsüdür ve devingen niteliklerinden ötürü “durak” olarak adlandırılmaz. Grotowski’nin sanatını anlamaya çalışırken kavramların üzerinde de dikkatle durmak gerekmektedir. Yaşantısının her

döneminde oyuncu için reçete düzeyinde sunulabilecek yöntemlere ve “bir” yöntemin varlığına karşı durmaktadır. Bu nedenle onun kesin yönteminden ve bu yöntemi uygulamanın peşine düşmekten söz etmek doğru olmayacaktır. Belli bir döneme kadar onun bir tiyatro adamı (yönetmeni ve düşünürü) olduğunu vurgulasak bile sanat yaşantısının büyük bölümünde özellikle sunum anlamında tiyatrodan vazgeçtiği de bir gerçektir.

Burada Grotowski'nin sanatsal yaşantısını özetlemek yerine üzerinde durduğu bazı ilkeler, kavramlar ve araştırmalar üzerinde durulacaktır. Çalışmamız için bir esin kaynağı olan bu ilkeler, kavramlar ve araştırmalar, Grotowski'nin çeşitli dönemlerine ait bulunmaktadır. “Esin” sözcüğü üzerinde özellikle durmak gerekmektedir. Çalışmamızda giriştiğimiz Grotowski'ye özgü olanın yinelenmesi başka bir deyişle onun modelini örnek alan bir uygulama değildir. Bunun olanaksızlığı hem Grotowski hem de önce öğrencisi, asistanı ve daha sonra çalışma ortağı olan Thomas Richards tarafından sıklıkla dile getirilmektedir:

Grotowski, *yöntem olmadığını*; yalnızca herhangi bir tekil durumda işe yarayan ya da yaramayan stratejiler olduğu gerçeğini pek çok kez vurgulamıştır. Bir strateji işe yaramıyorsa, onu bağnazca savunmayıp değiştirmeli ve neyin işe yaradığını bulmalıyız (Richards, 2005 (Çev.: Yıldız ve Candan), s. 128).

Stanislavski ya da Brecht tiyatrosu için geçerli olan yanlış algılayışlar, Grotowski'de daha ileri düzeyde görülmektedir. “(...) Grotowski, ardında adıyla anılan bir kuram, belirgin doğruları olan bir sistem ya da öğretisini yaymayı görev edinmiş birtakım müritler bırakmadı. Bundan özenle kaçındı.” (Richards, 2005 (Çev.: Yıldız ve Candan), s. 8). Ancak bunun önüne tamamen geçmenin de olanaksızlığı bir gerçektir:

Grotowski ile sözgelimi yirmi beş yıl önce yalnızca beş günlük bir program süresince çalışmış biri tarafından yönetilen “Grotowski atölyelerine” pek çok kişinin katılmış olduğunu biliyorum. Bu gibi “eğitmenler” haliyle pek çok hata ve yanlış aktarırlar. Grotowski'nin araştırması, insanların kendilerini yerlere atıp çılgık çılgına bağırıldığı, sözde katharsis deneyimleri yaşadığı başıboş ve gelişigüzel çalışmalarını gibi yanlış yorumlanabilir. (...) “Kendi yönteminizi yaratın. Sakın benimkine köle gibi bağlı kalmayın. Sizin için iyi netice verecek bir şey bulun.” Bunlar Stanislavski'nin sözleridir ve Grotowski'nin yaptığı da tam olarak budur (Richards, 2005 (Çev.: Yıldız ve Candan), s. 20).

Yöntem konusunda Peter Brook da benzer yaklaşımlar sergilemektedir.

Formül diye bir şey yok, yöntem diye bir şey yok. Bir uygulamayı ya da bir tekniği anlatabilirim ama benim anlattıklarına dayanarak onları üretmeye kalkışacak onların düş kırıklığına uğramaları kaçınılmazdır. Tiyatronun kuralları ve teknikleri konusunda bildiğim her şeyi kime olursa olsun birkaç saat içinde öğretmeyi üstlenebilirim. Gerisi uygulamadır –bu da tek başına yapılamaz (Brook, 1990 (Çev.: İnce), s. 128).

Grotowski'nin çalışma biçiminin kavranmasını güçleştiren bir başka nokta da çalışmaların niteliğinden kaynaklıdır. Alıştırmalar ve araştırmaların büyük bölümü “genel olarak” oyuncuya değil, çalışmada bulunan “o” kişiye yöneliktir. Çalışma ayrıntılarının açıklanması, aynı zamanda “o” kişinin giziyle ilintili olduğundan etik değildir. Ayrıca “o” oyuncunun sorunları, bunları çözmede izlediği yol ve çözümü, başka bir oyuncu için kullanılabilir değildir. Brook, Grotowski'yle yaptıkları çalışmanın ardından bu durumu şöyle vurguluyor:

Grotowski iki hafta bizim topluluğumuzla çalıştı. Çalışmayı anlatamayacağım. Neden mi? Öncelikle böyle bir çalışma ancak mahremiyet içerisinde özgürdür, mahremiyet ise mahrem olanların ortaya dökülmemesine bağlıdır. İkincisi, çalışma temel olarak sözcüklerle dile getirilemez. Bir el-kol hareketiyle gösterildiğinde, zihin ve beden bütünlüğü içinde yapıldığında açık ve basit olan alıştırmaları söze dökmek, onları karmaşıktırmak, hatta yok etmek demektir (Barba, 1991 (Çev.: Genç), s. 11–12).

“Grotowski'den esinlenmek” kavramına yeniden dönecek olursak, bunun, onun ortaya attığı ilkeler ve kavramların bazıları üzerine düşünmek ve araştırma yapmak anlamına geldiği söylenebilir. Sonuçların, Grotowski'nin bulguladıklarıyla aynı olması beklenemez.

Grotowski, “yapımlar döneminde” yaptığı araştırmalarda tiyatronun temel unsurlarını inceler. Varılan sonuç tiyatronun asal gücünün oyuncunun varlığında ve onun izleyici ile olan ilişkisinde yattığı ve kullanılan öteki bütün elemanlar çıkarılsa bile bu iki unsurdan vazgeçilmesi söz konusu olmadığıdır: “Fazlalık olarak görülen herşeyi aşama aşama eleyerek, makyaj, özerk kostüm kullanımı ve senografi, ayrı bir gösteri alanı (sahne), ışıklandırma ve ses efektleri, vs. olmaksızın tiyatronun varolabileceği düşüncesine ulaştık.” (Grotowski, 1991 (Çev.: Bahçeci ve Öz), s. 42). Aslında bilinen

bu gerçeği gözardı ederek tiyatroyu “zenginleştirmeye” çalışmak ve izleyicinin değiştirilen algılama biçimini yakalayabilmek için çağın getirdiği teknik olanakları (televizyon ve sinemayla yarışircasına) sahneye yığmak asal ilişkiyi zedelemektedir. Çünkü tiyatro teknik olanaklarını ne kadar geliştirse de teknolojik olarak film ve televizyonla yarışamaz (Grotowski, 1991, s. 42). Tiyatronun hem diğer sanat dallarından hem de teknolojiden, olanakları ölçüsünde yaptığı “aşırımlar” sonucunda ortaya, bütünlükten yoksun ve Grotowski’nin “çatlakları açısından” zengin bulunduğu Zengin Tiyatro, Sentetik Tiyatro çıkmaktadır (Grotowski, 1991, s. 42). Grotowski’nin önerdiği bu saçma yarışın dışında kalarak, tiyatronun kendi özüne dönmesi ve yoksulluktur:

Bir gün bütün tiyatrolar kapatılsa halkın büyük bir çoğunluğu ancak haftalar geçince öğrenir bu durumu, ama sinema ve televizyon ortadan kaldırılırsa hemen ertesi gün bütün halk ayağa kalkar. Birçok tiyatro adamı bu sorunun farkındadır ama yanlış çözüme varırlar: Teknik bakımdan sinema tiyatroya üstün geldiğine göre, neden tiyatro da daha teknik hale getirilmesin? Yeni sahneler icat eder, yıldırım gibi sahne değişimlerinden, karmaşık aydınlatma ve dekor efektlerinden, vb.’den oluşan gösteriler sahnelerler, ama sinema ve televizyonun teknik ustalığına asla ulaşamazlar. Tiyatro kendi sınırlarını tanımak zorunda. Eğer tiyatro sinemadan daha zengin olamıyorsa, bırakın yoksul kalsın. Televizyon kadar savurgan olamıyorsa, yalın olsun. Teknik bir atraksiyon haline gelemiyorsa, dıştan gelen her türlü teknolojiden vazgeçsin. Böylece elimizde yoksul bir tiyatrodaki “kutsal” oyuncu kalır.

Film ve televizyonun tiyatrodan çalamayacağı yalnızca bir öge vardır: Canlı organizmanın yakınlığı. Bu yüzden oyuncunun her meydan okuyuşu, sihirli edimlerinin her biri (seyircinin yeniden üretemeyeceği her edim) muhteşem, olağandışı, coşkunluğa benzer bir şey haline gelir. Dolayısıyla sahneyi aradan çıkartarak, bütün sınırları kaldırarak, oyuncu ile seyirci arasındaki mesafeyi yok etmek gereklidir. Bırakın en şiddetli sahneler seyirciyle yüz yüze yaşansın ki seyirci oyuncunun elinin uzanabileceği bir yerde olsun, onun soluğunu hissedebilsin, terinin kokusunu duyabilsin (Grotowski, 2002 (Çev.: Yetişkin), s. 43–44).

Temel yaklaşım oyuncunun varlığını ve dolayısıyla tekniğini ve çalışmasını merkeze almaktadır. Ancak oyuncunun donanımı ile ilgili olarak ortaya atılanlar da klasik anlayıştan farklılıklar göstermektedir. Öncelikle “donanım” sözcüğünün ele alınması gerekmektedir. Batılı anlamda oyuncunun eğitiminde “donanımın” önemli bir yeri vardır. Donanım, bir tür silahlanmadır. Eğitimin temel amacı izleyici üzerinde etki yaratılmasına yöneliktir. Grotowski buna karşı çıkar: “Biz, oyuncuya önceden

belirlenmiş bir dizi marifet öğretmek ya da eline “numaralarla dolu bir torba” vermek istemiyoruz. Bizimkisi becerileri toplamayı sağlayan bir tündengelim yöntemi değildir.” (Grotowski, 2002 (Çev.: Yetişkin), s. 6). Onun için eğitim bir şeyler öğrenmenin tersine bir şeylerden vazgeçmekle başlar:

Tiyatromuzda bir oyuncunun eğitimi ona bir şeyler öğretme meselesi değildir; biz, bu ruhsal sürece karşı oyuncunun organizmasının gösterdiği direnci yok etmeye çalışıyoruz. Sonuç, iç dürtü ile dış tepi arasındaki zaman aralığından öyle bir şekilde kurtulmaktır ki dürtü çoktan bir dış tepiye dönüşür. Dürtü ve eylem aynı zamanda meydana gelir: Beden ortadan kaybolur, yanar; seyirciyse bir dizi gözle görülebilir dürtüye tanık olur. Böylece bizim yöntemimiz bir **via negativa**'dır –bir hüneler koleksiyonu değil, engellerin ortadan kaldırılmasıdır (Grotowski, 2002 (Çev.: Yetişkin), s. 16–17).

İç dürtü ile dış tepi arasındaki zaman aralığının ortadan kaldırılmasıyla beden in yok olması, organik bir bütünlüğe ulaşılması anlamını taşımaktadır. Thomas Richards bu durumu şöyle ifade etmektedir:

Bir kediyi gözlemlediğimde tüm hareketlerinin yerli yerinde olduğunu, bedeninin kendi adına düşündüğünü görürüm. Kedide anlık organik tepkileri engelleyecek, tepkilerin önüne çıkacak *gidimli* düşünce yoktur. Organiklik insanda da bulunabilir; ancak kendi işini yapmayan, hızla düşünüp neyi nasıl yapacağını bildirerek bedeni yönlendirmeye çalışan bir zihin tarafından neredeyse engellenir. Bu gibi engellemeler çoğu kez kesik kesik ve kopuk hareket etme sonucunu verir. Gelgelelim, bir kediyi izlediğinizde bütün hareketlerinin, en hızlılarının bile akıcı ve bağlantılı olduğunu görürsünüz, insanın böyle bir organikliğe ulaşması için zihin, ya doğru biçimde edilginleşmeyi ya da yalnızca kendi işiyle ilgilenmeyi öğrenmeli, beden kendi için düşünebilsin diye yoldan çekilmelidir (Richards, 2005 (Çev.: Yıldız ve Candan), s. 98).

Düşünme ile eyleme arasındaki zamanın ortadan kalkması, birbirinin içine geçmesi yine eğitimle sağlanabilir. Disiplinli teknik eğitim bir başka deyişle zanaat çok önemlidir. Söz konusu eğitim aslında yine fazlalıkları geride bırakmaya yöneliktir. Bedenin bütün sınırlıklarını aşarak devinmesi için mutlak ve sürekli bir eğitim şarttır. Sürekli eğitim içselleştirilmeli ve aşılmalıdır. Bunun tersi maharetlerin sergilenmesine neden olur. Ses tınlatıcılarının zengin kullanımı, başarılı boğumlama ya da iyi solunum önemlidir. Ancak sahnede bunlar teknik bir soğuklukla sergilenmemeli,

organikleşmelidir. Grotowski bu noktada “ağaç” örneğini verir: “Ağaç bizim öğretmenimizdir (...). O, kendisidir. Zamanı geldiğinde meyve verir. Hesap yapmaz. Bizim için bu çok daha zordur.” (Grotowski, 1994 (Çev.: Bahçeci), s. 172). Eğitimin içselleştirilmesi ve aşılmasını da Grotowski şöyle açıklamaktadır:

Bir Samuray bütün hünelerinde ustalaştığında ve pratik –‘teknik’ diyelim- bilginin en uygun durumuna ulaştığı ortaya çıktığında, hepsinin kendisini terk etmesine izin vermeye, her şeyi fırlatıp atmaya ve yeni başlayan biri gibi davranmaya zorunludur. Eğer bir ‘savaşçının bilgisi’ni fırlatıp atmazsa, eğer bir aptal, bir deli, bir çocuk, bir hayvan veya doğanın gücü haline gelmezse –o takdirde öldürüleceği söylenir. “Rakib”i bilinmeyen gibi karşılamak, bu savaşın sonuncu ve bu yüzden de yegane savaş olabileceğini hatırlamak: Sonuncu, çünkü öldürülebilir ve bu yüzden de yegane savaş anlamına gelir. Tüm hüneleri unutmak, tamamıyla hünersiz kalmak, neredeyse bir rüyadaymış gibi olmak. Ancak o zaman, savaşçı zaferi unutabildiği zaman bir şansı vardır (Grotowski, 1994 (Çev.: Bahçeci), s. 172).

İç dürtünün dış tepiyeye dönüşümündeki zamanın ortadan kalkması, üstün düzeyde gereksinilen zanaat, yetkin zanaat “zaferinin” unutulmasının önemi tamamıyla anlama, içeriğe yöneliktir. Günümüzde bize öğretilen/dayatılan davranış ve hareket etme biçimleri zihnimizin ya da toplumsal düşüncenin boyunduruğu altındadır. “Modern uygarlıkta yaşamın ritmi hızla, gerilimle, bir felaket hükmü duygusuyla, kişisel güdülerimizi gizleme isteğiyle ve yaşamda çeşitli rollerin ve maskelerin(ailemizde, işte, arkadaşlar arasında ya da topluluk yaşamında, vs. farklı) benimsenmesiyle karakterize edilir.” (Grotowski, 1991 (Çev.: Saral), s. 1). Bu dünyadaki maskeler, davranış biçimleri “doğal” olarak adlandırılmaktadır. Doğal, toplum tarafından öğretilen, güdülerimizi saklamaya ve maskeler üretmeye yönelik olanla özdeşleşmektedir. Bu noktada da Grotowski sanatsal yaşantısının bütün aşamalarında “doğal” üzerinden çalışmayı benimsemez. Yoksul Tiyatro kavramını ortaya attığı dönemle ilintili olarak Ludwik Flazen, Stanislavski ile karşılaştırarak Grotowski’nin bu konudaki görüşlerini şöyle tanımlamaktadır:

(...) Stanislavski’ye göre hakikat ile Grotowski’ye göre hakikat aynı şey değildir. Grotowski “organiklik” kavramını kullanır; Stanislavski’ye göre hakikat, onun zamanının teatral deneyim tipiyle ilişkilidir. (...) Grotowski organiklik nosyonunu kullandı ama “doğal” sözcüğüne karşıydı. Çünkü işin aslı, “doğal” olan şey vasıflı toplum insanının davranışdır. “Doğal”

gündelik toplumda kendini rahat hissetmektir. Bizim kastettiğimiz gündelik davranışın **aşılması**, itkileri uç noktaya, **doğüstüne** ya da belki **doğaltına** itmektir. Ama her halükarda, “doğal” a değil (Forsythe, 1994 (Çev.: Genç), s. 153).

“Araç olarak Sanat” kavramı üzerinde çalıştığı yaşamının son döneminde de Grotowski'nin düşüncesi temel olarak aynı doğrultudadır. Bu kez Thomas Richards, yine Stanislavski ile karşılaştırarak onun görüşlerini şöyle aktarmaktadır:

Grotowski, çalışmasında *organiklik* kavramını yeniden tanımlar. Stanislavski için “organiklik”, yapı ve kompozisyonun da yardımıyla sahnede beliren ve sanata dönüşen “normal” yaşamın doğal ilkeleri anlamına gelir. Grotowski’de ise *organiklik*, bir itkiler akım gücü gibi bir şeyi, beden “içinden” gelip kesin bir eylemin gerçekleştirilmesine giden neredeyse biyolojik bir akımı belirler (Richards, 2005 (Çev.: Yıldız ve Candan), s. 132).

Grotowski’ye göre “Ortak ‘doğal’ davranışın biçimleri hakikati karanlığa boğar.” (Grotowski, 1991 (Çev.: Bahçeci ve Öz), s. 40). Tiyatro, doğal davranış biçimlerinin başka bir deyişle toplumsal rollerin ve maskelerin ötesinde olanı araştırmalı ve bir yüzleşme alanı olmalıdır. Yapımlar döneminde Grotowski bu konuyla ilgili olarak teknik (biçimsel) çalışmayı işaretlerin damıtılması olarak betimlemektedir:

(...) Bir rolü ortak bakış maskesinin ardındaki gösteren bir işaretler sistemi (insan davranışının diyalektiği) gibi oluşturuyoruz. Ruhsal şok anında, terör, ölüm tehlikesi ya da çok büyük haz anında bir insan “doğallıkla” davranamaz. Yüksek bir tin hali içindeyken bir insan bir biçimde eklemiş işaretler kullanır, dans etmeye şarkı söylemeye başlar. Bir işaret –ortak bir jest değil- bizim için ifadenin esasa dair bir bütünüdür.

Biçimsel tekniğin terimleriyle söylessek, işaretlerin çoğaltımı, ya da birikimi yoluyla (doğu tiyatrosunun biçimsel yinlemelerinde olduğu gibi) çalışmıyoruz. Daha çok, saf itkiyi karartan “doğal” davranışın öğelerini eleyip işaretleri damıtarak eksiltme yaparız (Grotowski, 1991 (Çev.: Bahçeci ve Öz), s. 40).

İşaretlerin damıtımı, zanaat düzeyinde titiz bir çalışmayı gerektirir. İşaretlerin düzenlenmesi, oyuncunun ve yönetmenin kurgusu kaçınılmazdır. Rolün işaretlerle eklemesi olarak betimlenen biçimsel düzenleme, içsel sürece ket vuran bir aşama değildir:

İç teknik ve düzenleme (bir rolün işaretlerle eklemesi) arasında hiçbir çelişki yoktur. Rolün

biçimsel eklememesi ve disiplinli yapılanmasıyla desteklenmeyen ve ifade edilmeyen kişisel süreç bir kurtuluş değildir ve biçimsizlik içinde yıkılıp gidecektir.

Düzenlemeye dayanan bileşimin tinsel sınırlamadığını, üstelik ona ulaştırdığını ortaya çıkardık. (İç süreçle biçim arasındaki doğrudan reaksiyona dayanan gerilim her ikisini de güçlü kılar. Biçim tinsel sürecin kendiliğinden yanıt verdiği ve ona karşı savaştığı yemli bir tuzağa benzer) (Grotowski, 1991 (Çev.: Bahçeci ve Öz), s. 40).

Düzenleme çalışmasındaki biçimlerin sabitlemesi yaşamsal önem taşımaktadır. “Sabit itkiler ve reaksiyonlar yoluyla, sabit bir ayrıntılar skoru aracılığıyla, kişisel ve mahrem olanı arayın.” (Grotowski, 1991 (Çev.: Yalaz), s. 57). Üzerinde durulması gereken oyuncunun mahrem bir alanda çalışırken bile biçimsel yapılandırmasından ödün vermemesidir. Aynı durum doğaçlamalar için de geçerlidir. Yapı ve çerçeve dışına çıkmak, sanıldığı aksine kendinden geçme nöbetlerine kapılmak bu anlayışın içinde yer bulamaz. Oyuncu kendine, sınırları belirgin bir çerçevede bir yol çizer. Bu yol onun skorudur.

Bir oyunculuk skoru nedir? Esasa dair soru budur. Oyunculuk skoru temasın öğeleridir. Temasın reaksiyonlarını ve itkilerini almak ve vermek. Eğer bunları sabitlerseniz çağrışımlarınızın tüm bağlamlarını da sabitlemiş olursunuz. Sabit bir skor olmaksızın olgun bir sanat yapıtı varolamaz. Disiplin ve yapı arayışının kendiliğindenlik arayışı kadar kaçınılmaz oluşunun nedeni budur. Düzensizden yoksun bir kendiliğindenlik arayışı her zaman kaosa, yitik bir itirafa yol açar çünkü eklemememiş bir ses itirafta bulunamaz (Grotowski, 1991 (Çev.: Yalaz), s. 111).

Sabit bir skorun ortaya konulması güçlükler taşımaktadır. Sabitleme de ancak fiziksel eylemler üzerine çalışmayla gerçekleştirilebilir. Richards, Grotowski ile fiziksel eylemler çalışmasından söz ederken sıklıkla Stanislavski’yi anar: “Duyguları anımsayıp sabitleyemeyiz. Sadece fiziksel eylemler dizisini anımsayabiliriz.” (Richards, 2005 (Çev.: Yıldız ve Candan), s. 90). Grotowski, bedenle yapılan anımsamanın kaçınılmazlığını ve ayrıntının gerekliliğini şöyle dile getirmektedir:

Bizim mesleğimizde çağrışım nedir? Yalnızca zihinsel değil, vücuttan da doğuveren bir şeydir. Kesin bir anıya dönüştür. Bunu düşünsel olarak çözümlenmeyin. Anılar her zaman bedensel tepkilerdir. Unutmayan tenimizdir, gözlerimizdir. İşittiğimiz her şey hâlâ içimizde yankılanabilir. Somut bir edimde bulunmaktır bu, sözgelimi bir kediyi okşamak gibi. Soyut bir kedi değil, daha önce gördüğüm, temas içinde olduğum bir kedi. Belirli bir adı olan bir kedi –Napolyon diyelim

isterseniz. İşte şimdi okşadığımız bu özel kedidir. Bunlar çağrışımlardır (Grotowski, 2002 (Çev.: Yetişkin), s. 199–200).

Fiziksel eylemler çalışmasında gerçekleştirilen bir çalışma, bir anının fiziksel olarak anımsanmasıdır. Çalışma, seçilen anıdaki eylemlerin fiziksel olarak gerçekleştirilip yapılandırılmasından oluşur. Düşlenen ya da yapılmak istenen şey değil, bir duygunun tarif edilmesi değil, sadece o anıyı ayrıntılarıyla anımsamak çalışmanın özüdür. Richards “Fiziksel eylemin yapmak, hiçbir şey eklemeyen yapmak olduğunu anlamalıyım.” (Richards, 2005 (Çev.: Yıldız ve Candan), s. 90), “Duyguları hesaba katmamalıydım. Fiziksel eylemlerin anahtarı bedenün sürecinde barınır. Geçmişte ne yapmaktaysam sadece onu yapmalıyım ve “bireysel yapı”yı her yinelediğimde, geçmişte yapmakta olduğum şeyi nasıl yaptığımı giderek daha kesin anımsamalıyım.” (Richards, 2005 (Çev.: Yıldız ve Candan), s. 96) cümleleriyle bunu vurgulamaktadır ve çalışmanın amacının ne şekilde gerçekleştiğini şöyle belirtir: “Yalın çalışmak için mücadeleye giriştim. Sadece fiziksel davranışım gerçeğe uygun olduğunda ruhsal tepkilerimin buna güvenip ardından izlediğini gördüm.” (Richards, 2005 (Çev.: Yıldız ve Candan), s. 91). Fiziksel eylemler gerçekçi bir biçimde ve ayrıntılarıyla anımsandığında içsel tepkiler de kendiliğinden açığa çıkmaktadır. Duyguların çağrılması ve yinelenebilir olması bir yöntem olarak olanaksızdır. Stanislavski’nin de son dönemlerinde önerdiği yol tamamıyla budur. Bir başka fiziksel eylem deneyimini Richards şöyle aktarmaktadır:

Bir gün doğaçlama yaptık. Grotowski bize her eski şarkıda bir hareket etme biçiminin, *yalnızca bir biçimin* kodlandığını anlattı: Her şarkı kendi hareket etme biçimini içerir, kendi içinde gizler. Grotowski’nin asistanlarının kimileri önceden belirlenmiş bir Haiti şarkıları serisini yineleyerek söyleyecek, öteki asistanlar onlara trampetle eşlik edecekti. Her öğrenci her bir şarkıda “kodlanmış” dansı arayacak; asistanlar şarkı söyleyip şarkı döngüsünü yinelerken, onlar her bir şarkıda hareket etme biçimini bedeniyle yeniden bulgulamaya çalışacaktı.

İlk başlarda dans arayışını zihnim yürütüyordu; şarkıları zihinsel olarak yorumluyordum. Örneğin, içlerinden birinin iş şarkısı olabileceğini çıkarsadım; böylece elle yapılan bir işin hareketlerini, yinelenen bir dansa dönüştürerek taklit ettim. Uzun süre dans ettik, birkaç saattir durmaksızın dans ediyor olmalıydık. Belli bir noktadan sonra, fiziksel yorgunluğum artınca zihnim yorulup suskunlaştı: Bedenime şarkıyı nasıl yorumlayacağımı söylemeyi daha az becerebiliyordum. Derken, kısa bir süre için, bedenimin adeta kendi kendine dans etmeye başladığını hissettim. Hareketleri *beden* yönlendiriyordu, zihin edilginleşmişti (Richards,

2005 (Çev.: Yıldız ve Candan), s. 43).

Bu çalışmada gerçekleşen, geleneksel bir şarkı eşliğinde, o şarkının dansının bulgulanmasıdır. Beden belli bir yorgunluk noktasına geldiğinde zihin edilginleşmektedir. Beden kendi başınadır ve yorgunluğun yardımıyla kendi sınırlarını aşar. Varılan yerde içgüdülerden, bilinçaltından hatta kollektif bilinçdışından söz edilebilir. Aktarılan bu deneyimde belirtilmemiş olsa bile, bulguların dansın, aynı şarkılar eşliğinde yüzlerce yıl önce yapılan otantik dansla benzerlikler barındırması olasılık kapsamındadır.

Yaratıcı yola girişlerden biri, kendi içinizde atalarınızdan gelen güçlü bir bağla bağlı olduğunuz eski bir bedenselliği bulmaktır. Öyle ki ne karakterdesiniz ne de karakter olmayanda. Ayrıntılardan yola çıkarak içinizde başka birini –büyükbabanızı, annenizi- keşfedebilirsiniz. Bir fotoğraf, bellekte kalan yüz çizgileri, bir ses renginin uzak yankısı bir bedenselliği yeniden oluşturmanıza olanak sağlar. Önce bilinen birinin bedenselliğini, sonra daha daha uzağa gidip bilinmeyen birinin, bir atanın bedenselliğini... Bu bedensellik geçmiştekiyle bire bir midir? Belki değildir; ancak yine de olabildiğince bire birdir. Çok geriler ulaşabilirsiniz, belleğiniz uyanıyor gibidir. Bu bir geçmişi anma olgusudur, ilk ritüelin Oyuncusunu anımsıyor gibisinizdir (Richards, 2005 (Çev.: Yıldız ve Candan), s. 112).

Haiti şarkılarıyla yapılan dans çalışmanın gerçekleştiği tarihten yıllar önce Grotowski, bu çalışmanın asal unsurlarından olan “yorgunluğun” gereğini vurgulamaktadır: “(...) çalışmanızda kesin, iyi organize ve disipline edilmiş olmalısınız ve çalışmanın yorucu olması mutlak bir gerekliliktir. Aklın direnmesini kırmak ve hakikat içinde oynamaya başlamak için genellikle tamamen yorgun olmanız gerekir.” (Grotowski, 1991, s. 62). Bir maraton koşucusunun durumu da yaklaşık olarak aynıdır. Belli bir aşamadan sonra zihin yerini, koşunun tamamlanması için beden sınırlarını zorlayan kendiliğinden bir eyleme bırakır.

Grotowski, fiziksel eylemler üzerinde çalışmanın oyunculuk zanaatının anahtarı olduğunu her zaman vurgulamıştır. Oyuncu aynı hareket düzenini pek çok kez yineleyebilmeli ve düzen her defasında canlı ve kesin olmalıdır. Bunu nasıl yapabiliriz? Bir oyuncu neyi saptayabilir, neyi koruyabilir? Fiziksel eylemler dizisini. Bu, müzisyenin partiyonuna benzemeye başlar. Fiziksel eylemler dizisi ayrıntıyla işlenmeli ve baştan sona akılda tutulmalıdır. Oyuncu bu hareket düzenini öyle bir özümsemiş olmalıdır ki *az sonra ne yapacağı*ni düşünmeye gerek

duymamalıdır (Richards, 2005 (Çev.: Yıldız ve Candan), s. 53).

Oyuncunun “az sonra ne yapacağını düşünmesi” amaçlanan organikliğin en büyük düşmanı olarak nitelendirilebilir. Fiziksel eylemler dizisinin ve eğer kullanılıyorsa sözcükler ya da ezgilerin çok iyi öğrenilmesi bu tehlikenin önünü alacaktır. Fiziksel eylemler çalışmasında başka tehlikelerde başgösterebilir. Eylemlerin içinin boşalması ve sıradan hareketlere dönüşmesi ile de etkin bir biçimde savaşmak gerekmektedir (Richards, 2005 (Çev.: Yıldız ve Candan), s. 117).

Şunu unutmamalı: Ne yapıyordum ve kime yapıyordum? Ya da kimin için yapıyordum? Bu *kimin için* ya da *kime* anahtardır.

Bir fiziksel eylem dizisi “öldüğünde”, bunun bir olası nedeni, oyuncunun rol arkadaşıyla bağlantısını unutmuş olmasıdır. Pek çok yinelemeden sonra oyuncu, rol arkadaşının yapacağı şeyi zaten bildiğini hissederek, böylece artık ona karşı ilgili durmaz. Yalnızca, kendi hareket düzenini gözü kapalı yinelemeye başlar ve eylemleri baştaki canlılığını yitirir. Oyuncu rol arkadaşını ne yolla etkilemeye çalıştığını anımsarsa bu sorun aşılabılır. (...) Her zaman, *rol arkadaşımızla ilişkiyi korumalıyız* (Richards, 2005 (Çev.: Yıldız ve Candan), s. 117).

Fiziksel eylemlerin ölmesini engellemenin başka bir biçimi de ayrıntılandırmadır. Çalışılan dizgedeki eylemler daha küçük parçalara ayrıştırılarak, parçalar üzerinde çalışıldığında ayrıntılar açığa çıkmaktadır. Genelleşme ve yüzeyselleşmenin ortadan kaldırılmasında bu yöntem kullanılabilir.

Fiziksel eylemler çalışması Stanislavski'nin üstünde çalışmaya başladığı Grotowski'nin de ondan yola çıkarak geliştirdiği bir anlayıştır. Ancak iki ustanın yaklaşımları, amaçlarının farklılığı nedeniyle büyük ayrımlar göstermektedir. Stanislavski'de oyuncu fiziksel eylemler çalışmasını; günlük yaşamın, sosyal çevrenin içindeki insanın eylemlerini sahnede gerçekçi ve daha etkili yansıtabilmek için kullanmaktadır. Grotowski ise “doğal davranış” adı altındaki toplumsal yaşantının gereklerini yerine getirmeyi, uygarlığın maskeler üreten ikiyüzlülüğü olarak görmektedir. Bu nedenle maskeleri parçalanmasına, derindeki isteklere, içgüdülere ve belki de bilinçaltının ya da ortak bilinçdışının izlerine fiziksel eylemler çalışmasıyla ulaşmaya çalışır. Grotowski fiziksel eylemler çalışması yaklaşımını ve Stanislavski ile olan farkını şöyle ifade etmektedir:

Stanislavski oyuncudan fiziksel aksiyonlarında bir mantık, aksiyonların mantığını, davranışın sürekliliğini ve verili bir anda başka türlü değil de böyle davranmasının nedenini aramasını talep etti.

Ama gündelik aksiyonlar bana yakın olan, yönelmeyi amaçladığımız şey için önemli midir? Belki, bazen öyledir; başka zaman hayır, hiç de öyle değildir. Fakat genel olarak Stanislavski için esasa dair bir şey olan –ve böyle olması onun durumu için çok yerindedir- gündelik aksiyonlar bizim, yani tiyatroyu amaç edinmemiş insanların bakış açısından daha ziyade saklanmamızı sağlayan araçlardır ya da yaşamda ta kendimizdir (Grotowski, 1994 (Çev.: Yalaz), s. 103–104).

Grotowski, Thomas Richards ile yaptığı çalışmalar sırasında kendi fiziksel eylemler çalışmasının temel farklılığının “itkilerde” olduğunu belirtmektedir. Stanislavski, gerçekçi-doğalcı bir çerçevede çalışmalarını sürdürürken “ Grotowski bunun yerine fiziksel eylemleri yaşamın temel bir akışında arar; bir toplumsal durumda ve günlük yaşamın durumunda değil. Bu gibi bir yaşam akışında itkiler çok önemlidir.” (Richards, 2005 (Çev.: Yıldız ve Candan), s. 139).

Eylemin ya da gösterimin kurgulanması konusunda da Grotowski'nin değişik yaklaşımları bulunmaktadır. Özellikle ilişki biçimleri için getirdiği “bağlantısızlık” tekniği oldukça ilginç bulunmaktadır. Bu tekniği oluştururken de yola çıkış noktası günümüz ilişkilerindeki sağlıksız yol alış, dayatma üzerine kurulan ilişkilerdir:

Çağdaş toplumlarda –özellikle Avrupa toplumlarında- yaşayanlar kendilerindeki şeylerden bıkmış oldukları için başkalarıyla temas kurmayı düşlerler. Gerçekte bu teması kurma gücünden yoksunlar; bütün yapabildikleri kendilerini dayatmalarıdır. (...) Bu yüzden eğer ilişki arıyorsanız, bağlantısızlık tekniği ile yola çıkmalısınız: Sizinle ilişki kurmaya çalışmıyorum; ikimizin de birbirimizin yoluna girmeden hareket edebileceğimiz biçimde uzayı hazırlamaya çalışıyorum (Grotowski, 1994 (Çev.: Saral), s. 198).

Her bir oyuncu kendi eylemini kurguladıktan sonra belirli sınırlılıklar ve uzamda bu kurgular yan yana getirildiğinde bir ilişki modeli ortaya çıkmaktadır. Bu ilişki biçiminde her bir oyuncu kendi varlığını/eylemini koruyarak çalışmada bulunur. Ancak yeni bir birlikte olma şekli üretilmektedir. Oyuncular için temel eylemleri değişmezken, ayrıntılarda farklılaşmaya uğraması doğal karşılanabilir. Aynı zamanda beliren ilişkiden

ortaya çıkan anlam bambaşka olabilir. Richards, Grotowski ile yaptıkları bir çalışmadan, bu konuyla ilgili deneyimlerini şöyle aktarmaktadır:

“Ana *Eylem*”i yaparken bizi izleyen hiç kimse, tamamlanmış kurgu üzerinden bambaşka bir öykü algıladığını hiçbir zaman bilemezdi. Ben babamla ilgili fiziksel eylemler dizilerimin izini sürerken yanımdaki kadın oyuncu bambaşka, tümüyle farklı olan *kendi kişisel öyküsünün* izindeydi. Ancak kimi eylemlerimizin zamanlama ve ritmindeki kesin eşgüdümlülükten ötürü ve onunla benim yakın duruşumuzdan ötürü, bakan biri eylemlerimizi karşılıklı bağlantılı olarak algıyordu. İkimizle de ilgisi olan bir öykü görüyorlardı; oysa biz gerçekte, apayrı iki *değişik çağrışımlar ve eylemler çizgisi* izliyorduk. Kadın oyuncu benim çalıştığım anıları bilmiyordu; ben de onun çalıştığı anıları bilmiyordum (Richards, 2005 (Çev.: Yıldız ve Candan), s. 96).

Çalışma arkadaşları için geçerli olan bu durumun aynı, izleyici için de geçerli olmaktadır. Oyuncunun kurduğu yapı, gösterimin bir yerine yerleştirildiğinde bütüne hizmet edecek şekilde kurgulanmaktadır. Oyuncunun kendi yapısının anlamı ya da amaçları ile gösterim kurgusunun amaçlarının örtüşmesi gerekli değildir. Richards, Grotowski ile çalışma süreci içinde kovboylarla ilgili bir dans kurgusu yaptığından söz etmektedir. Bu dansın aslında bir gösterimle doğrudan anlamsal bağlantısı bulunmamaktadır. Ancak Grotowski bu dans kurgusuna hazırlanan bir gösterimde yer verir:

“Ana *Eylem*”in yapılandırılması ilerlerken, “kovboy taslakları”nın çeşitli anları korundu. (...) Sonraları, “Ana *Eylem*”in kurgusunda Grotowski, bu dansı başkasının farklı eylem dizisiyle belli bir ilişki içinde yapıya ekledi. Aynı dansı amacıyla birlikte korumak zorundaydım; ama şimdi, çevremdeki durum değişmişti. İzleyen biri için dansım, bağlamı, onu kuşatan eylemler ve kurgu nedeniyle belli bir anlam taşıyacaktı. Oysa bu benim derdim değildi. Ben amaçlarıyla birlikte özgün dansımı arayacaktım. Bir tanık, kurgu aracılığıyla önceden kurulmuş bir öykü algılasa da özgün çağrışımımızın kovboylar olduğunu aklının ucundan bile geçiremezdi (Richards, 2005 (Çev.: Yıldız ve Candan), s. 94–95).

“Sunum olarak sanat” döneminde özellikle oyunu ve oyunculuk üzerinde titiz çalışmalarda bulunmuştur. Brook, *Yoksul Tiyatroya Doğru* adlı kitabın önsözünde bu çalışmanın niteliğini vurgular: “Grotowski’nin eşi benzeri yoktur. Neden mi? Çünkü

bildiğim kadarıyla, Stanislavski'den beri dünyada hiç kimse oyunculuğun doğasını, olgusunu, anlamını, zihinsel-bedensel-duygusal sürecinin doğasını ve bilimini Grotowski kadar derin ve eksiksiz bir şekilde incelememiştir.” (Grotowski, 2002, s.11) Grotowski, oyunculuğun esas koşullarını şöyle belirtmektedir:

- a) “Kendini açığa çıkarma” dediğimiz bir süreci uyarmak –bilinçaltına ulaşmayı hedefleyerek, ama bu uyarıcıyı istenen reaksiyonu elde edecek tarzda yönlendirerek.
- b) Bu süreci eklemleme, disipline etme ve işaretlere dönüştürme yetisine sahip olmak. Somut olarak, bunun anlamı bir skor oluşturmaktır. Bu skorun notaları çok ince temas öğeleri, “vermek ve almak” dediğimiz şey, dış dünyanın uyarıcılarına gösterilen reaksiyonlardır.
- c) Yaratıcı süreçten, bir kimsenin organizmasının neden olduğu hem fiziksel hem ruhsal direnmeleri ve engelleri elemek –fiziksel ve ruhsalının bir bütün oluşturmasını sağlayarak (Grotowski, 1991 (Çev.: Kurhan), s. 66).

Grotowski'ye göre “kendini açığa çıkarma” denilen süreç entelektüel bir sorgulamanın ötesinde bir anlama sahiptir. Bilinçaltına varıncaya değin bir yüzleşme süreci söz konusudur. (Grotowski, 2002, s. 59). Bu yüzleşmede rol bir araçtır ve doğru kullanılıp yüzleşme sağlanırsa bu seyirci için de yüzleşme sürecinin başlaması anlamına gelmektedir (Grotowski, 2002 (Çev.: Yetişkin), s. 39).

Grotowski, yönetmenin çalışmasında kurması gerekli olan ilişki biçimi ile ilgili olarak da şu önerilerde bulunmaktadır:

Bir öğüt ya da bir uyarı olarak uygulanabilecek ilke şudur: “Primum non nocere” (“öncelikle incitmeyin”). Teknik dille söyleyecek olursak: Oyuncuların önünde “oynamak” ya da ona entelektüel açıklamalar vermektense, sesler ve jestler aracılığıyla önerilerde bulunmak daha iyidir; yönetmenin, oyuncunun ruhsal çöküş ve yıkılış evrelerinde yardımına koşabilmek için onu gözlemlemesi, kendini talimatlar vererek değil de suskunlukla ya da göz kırparak ifade etmesi daha iyidir (Grotowski, 2002 (Çev.: Yetişkin), s. 50).

3.1.1.2. Eugenio Barba

Eugenio Barba, deneyimlerini her alanda paylaşması ve yaymasıyla eşsiz bir önem taşır. Jerzy Grotowski ve Thomas Richards'ın sahip olduğu “temkin” onda pek fazla gözlemlenmez. Araştırmalarını yaygınlaştırmasının ötesinde bunu örgütleme biçimi ve farklı düşüncelerle etkileşim süreci Barba'nın iletişim ve örgütleme

becerisinin bir göstergesidir. O ortaya koyduğu ilkeler ve araştırma alanlarıyla Grotowski'nin öğrencisi olarak nitelendirilebilir. Öte yandan Grotowski'nin tiyatro görüşünün tanınmasının ve dünyaya açılımının mimarı olarak da Grotowski'nin tiyatro yaşantısında eşik noktasında kabul edilebilir. Gerek yazdığı kitaplar gerekse atölye çalışmaları deneyimlerinin doğrudan aktarımı olarak görülmektedir. Bu aktarımlar bilimsel titizlikle hazırlanmıştır. Grotowski'de olduğu gibi reçete üretmese ve buna karşı olsa da, araştırma konuları ve sorunlar belirgindir, sözcüklerle ifade edilebilir. Grotowski'nin açıklamaktan uzak durduğu ya da örtülü olarak belirttiği birçok konuyla ilgili açık değinmelere Barba'da rastlamak olasıdır. Ustası Grotowski, Barba'nın tiyatro düşüncesinin temellerini şöyle özetlemektedir:

Barba oyuncunun “teknik” çalışması alanında üç temel ilke formüle etti. Genel olarak, oyuncu tekniğinin gündelik-dışı vücudun bir tekniği olduğunu söyledi. Fransız antropolog Marcel Mauss tarafından tanımlandığı gibi her kültürde gündelik vücudun bir tekniği vardır, ve bir de büyültme tekniği olarak adlandıracağım gündelik-dışı bir teknik vardır. (...)

Barba'nın söz ettiği ilk yasa, gündelik-dışı tekniklerde farklı bir düzeye ulaşmış olan vücut dengesi yasasıdır. Dengenin olağan durumunu büyülten başka bir denge düzeyi bulmak için, kolay bir denge –çocukluktan beri yer ettiği için kolay- terkedilir.

Barba'nın ifadesine göre, lüks bir dengenin söz konusu olduğu söylenebilir.

İkinci yasa, hareketin yönünde ve karşıt-İtkilerin yönünde çelişki yasasıdır. Vücudun bir parçası verili bir yönde bir itki oluşturduğu zaman, bir başka parça bir başka yöne doğru itilir; bu kaslar düzeyinde önemli sonuçları, yani kasılmalar ve gevşemeleri ima eder. Ve bu çok önemlidir. (...) Bu güdelik yaşamda, gündelik tekniklerde vardır; ama temsil durumunda aşırı bir büyültme vardır ve bu büyültme nitel bir değişiklik meydana getirir.(...)

Üçüncü pragmatik yasa şudur: Oyuncu tarafından gerçekleştirilen aksiyon süreci, Japon terminolojisi izlenerek söylendiğinde, mekandaki enerji veya zamandaki enerji çifte perspektifi içinde gerçekleştirilebilir ve gözlemlenebilir. (...) Söz konusu olan ya hareket halindeki süreci mekanda ortaya çıkan kinetik nitelik olarak açığa vurmak ya da temelde olanaklı bir hareketi bastırmak, onu derinin altına gizlemektir. İtkiler serbest bırakılır ama belli bir ölçü içinde tutulur. Böylece vücudun canlı olduğu ve mekanda bir şeylerin olup bittiği görülür, ama derinin altına tutulmuş olarak, vücut canlıdır, son derece kesin bir şey yapar, ama bu, ırmağın akarken görüldüğü zaman düzeni içindedir: Mekanın kinetiği arka-plana geri çekilir. Zamandaki enerji işte böyledir. Örneğin ön-İtki, ön-hareket diye adlandırılabilir ve Barba'nın İskandinavca sats (hamle) dediği alt-yasalar da vardır. Ve bu çok kesindir, vardır. Farklı düzeylerde, hareketi önceleyen bir tür sessizlik, potansiyel olanla dolu bir tür sessizlik olarak gözlemlenebilir, veya verili bir anda bir tür aksiyon kesintisi olarak gerçekleştirilebilir (Grotowski, 1994 Çev.:

Saral), s. 192–193).

Barba'nın örgütlediği ve çalışmalarını halen sürdüren bir yapı olan ISTA (Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu), çeşitli tiyatro disiplinlerinin etkileşimde bulunduğu önemli bir çalışma alanıdır. Barba'nın tiyatro antropolojisi kavramını şöyle açıklamaktadır: “Tiyatro antropolojisi insanın örgütlenmiş bir gösterim durumunda fiziksel ve zihinsel varlığını kullanırken, gündelik yaşamdakinden başka olan ilkelere göre davranışının incelenmesidir.” (Barba ve Savarese, 2002 (Çev.:Candan), s. 8). Bu inceleme biçimi oyuncunun çalışmasını değişik düzlemlerde ele alır:

Gösterimin kültürlerarası bir çözümlemesi, oyuncu çalışmasının üç değişik örgütlenme düzeyini yansıtan üç yönün birbiri içinde erimesi sonucu olduğunu ortaya koyar: 1) Oyuncuların kişilikleri, duyarlıkları, sanatsal zekâları ve sosyal kişilikleri, onları tek ve bir defalık yapan tüm özellikleri. 2) Oyuncunun bir defalık kişiliğinin içine belirlediği geleneksel, toplumsal, tarihsel bağlamın özellikleri. 3) Fizyolojisinin gündelik dışı tekniklere göre kullanımı. Bu tekniklerin üzerine kurulu olduğu, hep ortaya çıkan ve kültürlerarası ilkelerini, Tiyatro Antropolojisi, anlatım öncesi alan olarak tanımlar (Barba ve Savarese, 2002 (Çev.: Candan), s. 8).

Oyuncunun çalışmasının örgütlenme düzeyi ele alındıktan sonra; Barba enerjinin çekirdeğini oluşturan üç noktaya dikkati çeker. Bu üç nokta, Grotowski'nin Barba'nın tiyatro düşüncesini özetlerken vurguladıklarıyla yakından ilişkilidir:

Oyuncunun enerjisinin izini sürdükten sonra artık enerjinin çekirdeğini şu üç noktada algılayabiliriz:

- 1- dengeli bir şekilde etkin olan güçlerin büyütülüp canlandırılmasında,
- 2- hareket ilkelerini belirleyen karşıtlıklarda,
- 3- bedeni gündelik tekniklerden uzaklaştıran, içinden enerjinin geçtiği bir gerilim, güçler arası bir farklılık yaratan ve eylemlerdeki en önemli şeyin ne olduğunu ortaya koyan bir indirgeme ve başka bir şeyin yerini alma işleminde (Barba ve Savarese, 2002 (Çev.: Candan), s. 33).

Barba'nın özellikle vurguladığı kavram gündelik tekniklerin dışında bir tutumun varlığıdır. “Gündelik dışı” olarak nitelendirilebilecek bu yaklaşım hem Brook'un hem de Grotowski'nin yaklaşımıyla benzerlik göstermektedir. “Doğal” olarak sergilenen

davranışlar özünde gizlemeyi taşımaktadır. Toplum yaşantısında zorunluluklar ve zorunlulukların davranışlara yansması söz konusudur. Ayrıca “doğal” beraberinde sıradanlığı da getirmektedir. Sıradanlık en çok enerjinin ekonomik kullanımı gereği ortaya çıkar. Ancak tiyatro ediminin gerçekleştirildiği zaman, farklı bir enerji düzeyi gerektirir. Gündelik yaşantı ile bağlantılı olmayan bu düzeyde enerjinin ekonomik kullanımı geçerli olamaz. Bedenin gündelik-dışı kullanımını ISTA'nın çalışma alanları arasındadır:

Bedenimizi gündelik yaşamda kullanımımız, gösterimdeki kullanımımızdan öзде farklıdır. Gündelik tekniklerimizde bilinç yoktur. Kıpırdarız, otururuz, bir şeyler taşırız, öperiz, bir fikre katılıp katılmadığımızı bildiririz ve bunları hepsini “doğal” olduğuna inandığımız, kendiliğinden ama aslında kültürel olarak belirlenmiş hareketlerle yaparız. Değişik kültürler değişik beden teknikleri belirlerler. (...) Oyuncunun sahne yaşamı ya da *bios*'unu yöneten ilkeleri bulmada ilk adım, bedenin gündelik tekniklerinin karşısında gündelik-dışı olanı kavramaktır. Gündelik koşulların pek ciddi saymayan teknikler, gösterim durumuna gündelik tekniklerin yerini alır. Oyuncular bu gündelik-dışı tekniklerden yararlanır.

Batı'da gündelik ve gündelik-dışı beden tekniklerini birbirinden ayıran uzaklık ne açık seçiktir ne de bilinçli olarak uygulanır. (...) Gündelik teknikler genellikle en az çaba ilkesini izler. Yani en düşük enerjiyle en büyük sonucu almaya dönüktür. Odin Tiyatrosu ile birlikte Japonya'dayken seyircilerin gösteri sonunda oyunculara teşekkür etmek için söyledikleri “Otsukaresama” deyimini çok merak etmiştim. Aktörler için kullanılan bu sözcük “yoruldunuz” anlamına geliyordu. Seyircinin ilgisini toplayan ve ona ulaşan oyuncular yorul, çünkü enerjilerini kendilerine saklamamışlardır. Bu yüzden onlara teşekkür edilir (Barba ve Savarese, 2002 (Çev.: Candan), s. 13).

Dans ya da pandomim gibi türler doğrudan gündelikdışı beden tekniklerini kullanır. Doğu tiyatrosunun da temel özelliklerinden biri gündelikdışı tekniktir. Gündelikdışı kavramı aslında tiyatroyu özgün kılan unsurlardan biridir. Sinema, gündelik olanın yansıtılmasında kullandığı araçlar dolayısıyla büyük bir üstünlüğe sahiptir. Peter Brook'un da belirttiği gibi “tiyatro, *teatral olma yoluyla* yeniden hayata dönecektir” (Brook, 2004 (Çev.: Balay) (Çev.: Balay), s. 30) ve *teatral olma* yaşamın biçimini bozmayı gerektirir. Komedi Delarte oyuncusunun da meddahın yaptığı da öзде buna dayalıdır. Delarte, oyuncusu stilizasyonu kullanarak bedenini yapaylaştırır. Meddah anlatısı sırasında omzundaki mendili, biçimden biçime sokarak nesnelere ya da durumları yansır. Gündelikdışı teknik, enerjinin niteliğini farklılaştırır, yoğunlaştırır. Buna en iyi örnek müziğin varlığıdır. Doğada tek başına bulunan sesler ardı ardına

sıralanır. Yeni ortaya çıkan yapıya doğada tek başına rastlanamaz. Kendi başına yoğunlaştırılmış ve bir anlamda sıkıştırılmıştır. Örneğin birkaç vuruş, uzun bir yolculuğu betimleyebilmektedir.

Kültürlerin ötesine (Doğu, Batı, Kuzey, Güney), türlerin de ötesine (klasik bale, modern dans, opera, operet, müzikal, sözlü tiyatro, dans tiyatrosu, klasik tiyatro, modern tiyatro) gidecek olursak öğrencinin izleyici karşısında nasıl etkili olacağını öğrendiği o ilk güne döneriz. Burada iki başlangıç noktası, iki yol buluruz. İlkinde oyuncular, kendilerine doğal gelen davranışı, doğdukları gündün başlayarak içinde yetiştikleri kültürel ve toplumsal ortamdan özümstediklerini, geliştirdikleri “doğallıklarını” kullanır. Antropologlar, herhangi bir verili kültürün gündelik yaşamının edilgin duyumsal-motor özümseme sürecini “kültür oluşturma” (iculation) diye tanımlarlar. Birçoğunun kendi kültürünün yaşam ölçütlerine ve davranışlarına organik uyum sağlayışı, “doğallığa” koşullanması, yavaş ve organik bir değişim içinde olur. Stanislavski, bu geliştirilmiş doğallık yoluna ya da kültür oluşturma tekniğine yöntem açısından en çok katkıda bulunan kişidir. (...)

Aynı zamanda tüm kültürlerde oyunculukta başka bir yol da gözlenebilir. Gündelik yaşamdan ayrı birtakım beden tekniklerinin kullanılmasındır bu. Modern ve klasik bale dansçıları, mim sanatçıları ile geleneksel Doğu tiyatrosu oyuncularını, “doğallıklarını” yadsıyarak başka sahne davranışları benimsediler. Bir “kültürden soyutlama” sürecinden geçerek gündelikten farklı duruş, yürüyüş, bakış ve oturuş biçimleri yarattılar.

Kültürden soyutlama tekniği, oyuncunun davranışlarını yapaylaştırır, (ya da çoğu kez dendiği gibi üsluplaştırır). Ancak başka bir enerji niteliği de ortaya çıkarır. Bu başka nitelikteki enerjiye hepimiz Hint ya da Japon oyuncusunu, modern bir dansçıyı ya da mim sanatçısını izlerken tanık olmuşuzdur. Bu oyuncular, “doğallıklarını” değişime uğratarak klasik balede olduğu gibi hafifliğe ya da modern balede olduğu gibi güce dönüştürebildikleri ölçüde büyüleyicidir. Kültürden soyutlama tekniği bildik(dogal) görünümün, duyular için taze ve şaşırtıcı bir biçimde yeniden yaratılmak üzere çarpıtılmasıdır.

“Kültürden soyutlanmış” oyuncu, öyle bir nitelik ve enerjik bir dalga yayar ki bu, alışkı ya da geleneğe göre dans ya da tiyatroya dönüşmeye hazır canlı bir varoluştur. Ama kültürden soyutlanma yolu, gündelik davranışın zengin tonlarda çeşitlemelerine, dilin ses etkinliğindeki asal bir niteliğe, bir gerilimler akışına, “dans eden tiyatroya” yaşam kaynağı olan ani ritm ve yoğunluk değişimlerine yol açar (Barba ve Savarese, 2002 (Çev.: Candan), s. 47–48).

Gündelikdışı teknik özel bir denge kullanımını gerektirir. Halk danslarında, stilizasyona dayalı türlerde ve dansa farklı bir dengenin varlığı sürekli kendini hissettirir. “Başka başka çağ ve kültürlerden aktör ve dansçıların en ortak özelliği, gündelik dengeyi ‘tehlikeli’ ya da gündelik-dışı denge uğruna terk etmeleridir. Gündelik-dışı denge daha büyük fiziksel çaba ister. Beden gerilimlerini oyuncuyu

anlatıma başlamadan önce bile canlı gösterecek biçimde genişleten, işte bu fazladan çabadır.” (Barba ve Savarese, 2002 (Çev.: Candan), s. 124). Barba’ya göre dengenin gündelikdışı kullanımı oyuncunun izlenir, cazip olması sonucunu ortaya çıkartır. Çünkü beden bir anlatım aracı olarak anlam üretme sürecine girmiştir, enerji ve karşıtlıklar belirginleşir.

Çeşitli Doğu tiyatrosu biçimlerinin temel beden duruşları da benzer biçimde dengenin bilinçli ve denetimli bir çarpıtılmasının örnekleridir. Çeşitli Doğulu geleneklerin oyuncuları bacaklar ile dizlerin duruşlarını ve ayakların yere basışını değiştirerek ya da bir ayak ile öteki arasındaki uzaklığı azaltarak bedenin temelini indirgeyip dengeyi tehlikeli hale getirir. Sanjukta Panigrahi, “tüm dans tekniği bedeni dikey olarak iki eşit yarıya bölmek ve ağırlığı eşitsiz biçimde bir yarıya bir öteki yarıya yerleştirmek üzerine kuruludur,” der. Yani dans, hareketsiz kalmak için kullandığımız ve denge ölçümünde uzmanlaşan laboratuvarların karmaşık çizelgelerle açıkladığı ağırlığın sürekli çok ufak yer değiştirmelerini bir büyüteç altına yerleştirmişçesine büyütür. Tüm gösterim biçimlerinin temel ilkelerinde açığa çıkartılan, bu *denge dansı*’dır (Barba ve Savarese, 2002 (Çev.: Candan), s. 18).

Tehlikeli dengenin bedende var edilmesi ile eylemsizlik anları bile devinime sahip olur. “Oyuncunun beden gerilimleri üzerine kurulu dinamik dengesi, *eylem içinde denge*’dir. Sadece hareketsizlik olduğunda bile izleyicide hareket duyumu yaratır.” (Barba ve Savarese, 2002 (Çev.: Candan), s. 132). Üstelik gerçekleştirilen denge durumuna göre hareket tek yönlü değil çok yönlü bir nitelik kazanır. Baş, omuzlar, sırt, bel, ayaklar tehlikeli denge durumu içinde farklı odaklara yönelebilir. “Sanatçılar bu niteliğe öncelikle önem verir. Bu niteliği noksan olan bir resim figürü, Leonardo de Vinci’ye göre iki kez ölüdür. Önce ölüdür, çünkü yapıntıdır, sonra ölüdür çünkü zihin ya da bedenin hiçbir hareketini göstermez.” (Barba ve Savarese, 2002 (Çev.: Candan), s. 132). Tehlikeli denge, oluşturduğu hareket, canlılık özellikleriyle ilk çağlardan beri resim ve heykel sanatlarında kullanılmıştır. Bedende dengenin oluşum noktalarından en önemlisi, yerle temasın sağlandığı ayaklardır. Ayaklarda denge oluşumunun yanı sıra yönlerin ve enerjinin karşıtlıkları gözlenebilir (Barba ve Savarese, 2002 (Çev.: Candan), s. 66). Ayakların önemini şöyle belirtmektedir:

Ayakların kullanım biçimi oyuncunun sahne yorumunun temelidir. Beden duruşunu ayaklar saptar. El ve kol hareketleri buna ancak biraz anlatı ekleyebilir. Oyuncunun ses gücü ve

nüansları bile pek çok durumda ayaklara bağlıdır. Kolsuz ve elsiz oyuncu olunabilir ancak ayaksız oyuncu olunamaz (Barba ve Savarese, 2002 (Çev.: Candan), s. 73).

Gerçekten sahne üzerinde bir oyuncunun mesleğindeki uzmanlığı ayaklar ve yönelimleriyle kolayca anlaşılabilir. Gerek Antik Yunan tiyatrosunda gerekse Çin ve Japon tiyatrolarında giyilen özel ayakkabılar, hareketin niteliğini belirler. Çıplak ayakla denge duruşlarının çok farklı olacağı gibi, ayakkabıdan ayakkabıya denge biçimleri değişecektir.

Barba'nın ortaya attığı bir diğer kavram da "karşıtlıktır". Karşıtlığın olduğu değişik boyutlar vardır. Bunlardan biri hareketin yönünden kaynaklanan karşıtlıktır. Farklı uzuvların farklı yönlere devinimleri, bedende bir karşıtlık yaratmaktadır. Yönün dışında enerjinin niteliğinden kaynaklanan karşıtlıklar vardır. Bu da bedendeki gerilim ve gevşemelerin birlikte kullanımı ortaya koyar. Yalnız "kültürden soyutlama" tekniğini kullanan yaklaşımlar için değil "kültür yaratma" tekniği için de karşıtlıklar önemlidir. Oyuncunun bedeninin sahnede rahat görünmesi, sonsuz bir gevşeme durumu olarak algılanmamalıdır. Doğalcı yaklaşımın "rahatlık" kavramı içinde bile gerilimler ve gevşemelerin oyuncunun bedeninde oluşması, birinden ötekine yer değiştirmesi gerekmektedir. Özellikle enerji için karşıtlıkların kullanımı "rahatsızlık" ve "yorgunluk" kavramlarını ortaya çıkarır. Bu kavramlar yaratıcı süreç için bir gerekliliktir:

Karşıtlıkların dansı oyuncunun yaşamını birçok düzeyde belirler. Oyuncular bu dansı ararken yön bulmak için bir tür pusula kullanır. Bu, rahatsızlıktır. Decroux, "Pantomim rahatsızlık içinde rahatlıktır," der. Tüm geleneklerin ustalarının benzer doğruları vardır. Japon Buyo dansçısı Katsuko Azuma'nın ustası ona bir duruşun doğru uygulandığını, o duruşun can acıtmasından anlaşılacağını söylemişti. Gülümseyerek şunu eklemişti. "Ama can acıtması mutlak doğru olduğu anlamına gelmez." Hintli dansçı Sanjukta Panigrahi, Pekin Operası'nın ustaları, klasik bale ya da Bali dansı, hepsi aynı düşünceyi yineler. Rahat-sızlık bu durumda bir denetim aracı, oyuncukları kendilerini eylem halindeyken gözlemlemelerine izin veren bir tür radar olur. Gözlerle değil, gündelik-dışı, alışık olunmayan gerilimlerin bedende çalışmakta olduğunu olumlayan bir dizi fiziksel algı aracılığıyla bunu yaparlar.

Balili usta I Made Pasek Tempo'ya, ona göre bir aktör ya da dansçının en önde gelen yeteneğinin ne olduğunu sorduğumda yanıtı *tahan*'dı yani "direnme katlanma yetisi." Aynı kavram Çin tiyatrosunda da bulunur. Aktörlerin kendi sanatlarında usta olmaları anlamına *kung-fu* sahibi oldukları söylenir. Bu da "sıkı tutmak, karşı koymak yeteneği" anlamına gelir (Barba ve Savarese, 2002 (Çev.: Candan), s. 21).

Direnç ve karşı koyma, katlanma süreci içinde bulgularanlar zaman zaman rastlantısal olarak algılanabilir. Oysa çalışma sürecinde rastlantısal olarak elde edildiği sanılan kazanımların büyük bir bölümü, doğru bir örgütlenme süreci içindeki dirençle sağlanır. Direnç, fiziksel ve ruhsal düzeyde oluşmalıdır. Ancak ruhsal sıkıntıya ve eziyete dönüşmesi kesinlikle engellenmelidir.

Karşıtlık ilkesi değerlendirilirken, dengede olduğu gibi devinimin mutlak gerekli olmadığı bilinmelidir. Karşıtlık ister yönlerde ister enerji niteliğinde olsun eylemsizlik durumunda da vardır. Karşıtlığın kullanımı, eylemsizliği çekici kılan ve bir dansa dönüştüren özelliğe sahip olabilir:

Doğulu oyuncular (ya da Doğunun büyük oyuncuları) neredeyse hiç kıpırdamadan daha da yorulabilirler. Onları yorulma nedenleri aşırı canlılık ya da büyük hareketler yapmaktan kaynaklanmaz, karşıtlıkların oyunundan kaynaklanır. Beden enerji yüklü olur, çünkü içinde, yavaş hareketlerde ya da görünürde hareketsizlik halinde bile bedeni canlı, güçlü bir biçimde var eden bir dizi potansiyel farklılıkları kurulmuştur. Karşıtlıkları dansı, beden ile *birlikte* dans etmeden önce edenin *içinde* dans eder. Oyuncunun yaşamının bu ilkesini anlamak önemlidir. Enerji mutlaka uzam içinde hareket etmek değildir (Barba ve Savarese, 2002 (Çev.: Candan), s. 22).

Barba'nın belirttiği oyunculuk çalışmasında, büyültmek ve genişletmek gündelik dışı tekniğin gerekliliklerindedir. Denge, karşıtlık ve enerjinin kullanımı, oyuncunun eylemini büyülterek ve genişletirerek yeni bir dil yaratır. Bu dil, teatraldır başka bir deyişle "kültürden soyutlama" tekniğiyle üretilmiştir. Gösterimde kullanılan her eylem tasarlanmalıdır. Ayrıca Barba, tasarlanan bu eylem ve hareketlerin seçimi üzerinde de durmaktadır. Seçim sırasında üzerinde durulan parçalama ve yeniden yapılandırma sürecinde bazı hareket ve eylemler elenip bazıları yoğunlaştırılabilir. Barba, bu konuda danstan örnek vermektedir:

Dans içine örülmüş hareketler gündelik hareketlerden çok daha karmaşık gibidir. Gerçekte, basitleştirmenin ürünüdürler. Bedenin yaşamı yöneten karşıtlıkların kendilerini en basit düzeyde ortaya koyduğu anlardan bir araya gelmişlerdir. Bu oluşur, çünkü sayısı belirlenmiş bazı güçler, yani karşıtlıklar bir arada ya da ardı ardına gelecek biçimde yalıtılıp, büyütülüp toplanmıştır (Barba ve Savarese, 2002 (Çev.: Candan), s. 22).

Basitleştirme olarak betimlenen, “belli bazı öğeleri, başka öğeleri öne çıkartmak amacıyla elemek” (Barba ve Savarese, 2002 (Çev.: Candan), s. 23) anlamına gelmektedir. “Aktörler gerçekte yalnızca çalışmalarının özünü, *bios*’larını temel karşıtlıklar üzerinden ortaya çıkarmak amacıyla bedenün gündelik kullanımının karmaşıklığını elemekle kalmayabilir, eylemi uzamda genişletmeyi bile eleyebilirler.” (Barba ve Savarese, 2002 (Çev.: Candan), s. 23). Bunun nedeni bazı hareketler elenirken gerekli görülen kavram ya da hareketlerin önemünün artırılmasıdır.

Oyuncu bedeninin sahne üzerindeki yaşamı, oyuncunun yerine getirdiği hareketlerin ya da hareket parçalarının bütünden ayrılması ve belirgin kılınmasından oluşan bir eleme sürecinin sonucudur. Böylece bütünden ayrılan parçalara, yeni bir bağlılık yaratma süreci için, bağımsızlık verilir. (...) Tıpkı bir film yönetmenin filmi önce karelere ayırıp sonra seçilen parçaları bir araya getirerek kurgulaması gibi bir tiyatro yönetmeni ya da koreograf da oyuncu ya da dansçının hareketlerini “film şeridi” üzerinde çalışabilir.

Bu yüzden bir oyuncunun ya da dansçının hareketlerinin parçaları gündelik hareketlerden çok daha karmaşık görünür. Bu hareketler önce oyuncu, sonra yönetmen tarafından gerçekleştirilen bir dramaturgi ve montajın, yani parçalama ve yeniden yapılandırmanın sonucudur. Böylelikle her hareket, tüm aşamalarında ve nüanslarında çözümlendikten sonra esas parçaları genişletilmiş, yer değişmiş, üstüste konmuş ya da basitleştirilmiş bir sıraya konularak yeniden yapılandırılır (Barba ve Savarese, 2002 (Çev.: Candan), s. 149–151).

Parçalara ayırma ve yeniden yapılandırma oyuncu ve yönetmenin yaptığı gösterim kurgusunda bir ilk adımdır. Kurgu (montaj), gösterimin temel izleğini oluşturur.

Montaj, bugün önceleri kullanılan kompozisyon deyiminin yerini alan sözcüktür. Kompozisyon yapmak (bir araya koymak) aynı zamanda montaj yapmak, bir araya getirmek, eylemleri iç içe örmek, oyunu yaratmak anlamına gelir. Kompozisyon, özgün bağlamlarının dışına çıkarılmış malzeme ve parçacıklardan oluşturulmuş yeni bir biresimdir. Olguya ve betimlediği ya da çağrıştırdığı gerçek ilişkilere eşdeğer bir biçimdir.

Montaj aynı zamanda oyuncunun belli fizyolojik süreçleri ya da belli davranış biçimlerini yalıtıp saptama yöntemine eşdeğer bir genişlemedir. Bunların büyüteç altına yerleştirip bedenini genişlemiş bir bedene dönüştürür (Barba ve Savarese, 2002 (Çev.: Candan), s. 289).

Genleştirme bir anlamda kurgunun boğumlarını oluşturur. Çünkü “genleştirme, her şeyden önce yalıtım ve seçmek demektir” (Barba ve Savarese, 2002 (Çev.: Candan), s. 289) ve kurgu da genişleyen bu parçaların bir araya gelmesiyle gerçekleşir. Kurgu, oyuncu ve yönetmen tarafından ayrı ayrı yapılır. “Yönetmen izleyicinin ilgisine yol gösterir, onu böler, yeniden toplarlarken oyuncunun hareketlerini, metnin sözcüklerini, ilişkileri, müziği, sesleri, ışıkları, sahne gereçlerini kullanır.” (Barba ve Savarese, 2002 (Çev.: Candan), s. 292). Oyuncunun kurgusu, eylemlerin seçimi, parçalanması ve yeniden yapılandırılmasından kısaca genişmeden oluşur. Oyuncunun kurgusunun parçaları ya da toplamı, gösterimin temel izleğiyle bağlantılı olmayabilir ya da oyuncuların kurgulama biçimleri arasında biçimsel ve anlamsal ayrılıklar gözlemlenebilir. Yönetmenin temel işlevi burada devreye girer. Çünkü ondan beklenen oyuncunun kurgusunun ve öteki birleşenlerin yarattığı anlamların ötesinde bir anlam yaratmasıdır. “Eylemler, yönetmenin montajında dramatik olmak için yeni bir birleşme değeri edinmeli, anlamın ve oyuncular tarafından ilk başta bir araya getirilme nedenlerinin ötesine geçmelidir.” (Barba ve Savarese, 2002 (Çev.: Candan), s. 297). Bu noktada yönetmenin kurgusu başlar. Eylemleri parçalar, yapılandırır yani genleştirir.

Oyuncunun eylemleri montaj sonunda ortaya çıkan film şeritlerine benzer görülecek olursa bu montajı, nihai bir sonuç olarak değerlendirmekten öte bir başka montaj için malzeme olarak kullanabiliriz. Genellikle bu, yönetmenin görevidir. Birkaç oyuncunun eylemlerinden bir eylemin ötekini yanıtlar görüldüğü bir ardardalık dokur. Ya da her ikisinin anlamlarının doğrudan yan yana var oluşlarından kaynaklandığı eşzamanlı bir birliktelik oluşturur (Barba ve Savarese, 2002 (Çev.: Candan), s. 293).

Yönetmenin varlığının teknik düzeyden sanatsal düzeye taşınabilmesi için çerçevesini oluşturduğu birleşmeden yeni bir anlam oluşturması gerekmektedir. Anlam, metnin varlığı ve oyuncunun eyleminin dışında ve ötesinde olursa sanatsal bir yaratımdan söz etmek mümkün olacaktır:

Eylemler, görüntüsel anlamlarını, içine yerleştirildikleri yeni bağlamlar yüzünden aşar. Başka bir şeyle bağlantılı konumdayken dramatik olurlar. Bir eylemi dramatikleştirmek, eylemi özgün anlamından değişik anlamlar geliştirmeye zorlayan bir gerilimler sıçraması uygulamaktır. Kısacası montaj, eylemleri içerdikleri anlamlardan sapmalarına yol açan bir bağlam içine koyma sanatıdır (Barba ve Savarese, 2002 (Çev.: Candan), s. 297).

3.1.1.3. Peter Brook

Peter Brook, çağımızın en önemli yönetmenleri arasında yer almaktadır. Sahnelemeleri dışında, yazdığı kitaplarla da tiyatro sanatına büyük katkılarda bulunan Brook, pekçok tiyatro adamı gibi tiyatronun sorununu çağın genel sorunlarıyla birleştirir. “Brook, çağdaş tiyatronun içinde yaşadığı krizin nedenini, toplumun yaşadığı krize bağlar. Çünkü artık toplum genel kabul gören ve paylaşılan istek, inanç, doğrulama ve tiyatro için kullanılabilecek modellere sahip değildir.” (Birkiye, 2007, s. 95). Bu koşullar altında tiyatronun yönelimlerinin neler olabileceğini araştıran Peter Brook, sanat yaşamında farklı denemelerde bulunmaktadır. Ancak genel yaklaşımı ve yanıt aradığı temel soruları şöyle belirtmektedir:

Dev kültür arabası savaş ya da barış dinlemeden ilerliyor ve sanatçıların izlerini durmadan yükselen çöp yığınına taşıyor. Tiyatrolar, oyuncular, eleştiriciler ve halk gıcırdayan ama asla durmayan makinada kenetlenmiş durumdalar. Her zaman için önümüzde yeni bir mevsim var ve biz bütün yapıyı gözden geçirecek olan o tek önemli soruyu sormayacak kadar meşgulüz. Neden tiyatro? Ne için? Eski bir anıt ya da tuhaf bir görenek gibi yaşayan tarihe aykırı bir şey, yaş haddinden emekliye ayrılmış bir garabet mi o? Niçin alkışlıyoruz, neyi alkışlıyoruz? Sahne gerçek bir mekan mı hayatımızda? Ne gibi bir işlevi olabilir? Neye hizmet edebilir? Neyi bulgulayabilir? Kendine özgü özellikleri nedir? (Brook, 1990 (Çev.: İnce), s. 49–50).

Brook, tiyatronun Antik Yunan ya da Rönesans döneminde olduğu gibi bir işleve sahip olmasının koşullarını sorgulamaktadır. Grotowski ve Barba gibi o da, tiyatronun “kendine özgü özelliklerine” değinmektedir. Tiyatroya özgü niteliğin tanımı Brook için de aynıdır:

Eğer alışkanlık bizi tiyatronun sahne, dekorlar, ışıklar, müzik, koltuklar, vs. ile başlaması gerektiği inancına götürüyorsa yanlış bir yoldayız demektir. Film yapabilmek için bir kamera negatif film ve onu banyo edebilecek imkânların bulunması gerektiği doğru olabilir, ama tiyatro yapabilmek için bir tek şey gereklidir: insan unsuru. Bu, geri kalanların önemsiz olduğu anlamına gelmez. Ama onlar asıl düşünülmesi gerekenler değildir (Brook, 2004 (Çev.: Balay), s. 17).

İnsan unsuru ön plana çıkarılırken tiyatronun işlevini toplumsal olarak da yerine

getirmesi beklenmektedir. “Şimdiki zamanda yaşayan bir tiyatro deneyimi (...) zamanın nabzına yakın olmalıdır. Tiyatro sanatının gündelik bir yanı olmalıdır; öykülerin, durumların, temaların tanınabilir olması gerekir, çünkü bir insan her şeyden önce bildiği yaşama ilgi duyar.” (Brook, 2004 (Çev.: Balay), s. 77). Tiyatronun bu gündelik yanı, bir oyunun sahnelenme gerekçesini de beraberinde getirir:

Bir oyunun sahnelenme nedenleri genellikle belirsizdir. Gerekçelendirmek için şöyle denir: “Böyle bir oyun seçtik çünkü beğenimiz, inançlarımız ya da kültürel değerlerimiz bu tür bir oyunu sahneye koymamızı gerektiriyordu.” Ama hangi nedenden olayı? Eğer bu soru sorulmazsa, binlerce alt gerekçe ortaya çıkabilir: yönetmen oyunun nasıl kavrandığını göstermek istemektedir, üslupta sergilenmek istenen bir deneysellik vardır, ortaya konmak istenen politik bir kuram vardır... Binlerce gerekçe akla gelebilir, ama altta yatan şu mesele ile karşılaştırıldığında ikinci derecede kalırlar: Tema, seyircinin herhangi bir tema ihtiyacına ya da kaygısına dokunmayı becerebilecek midir? (Brook, 2004 (Çev.: Balay), s. 36).

Brook’un özellikle vurguladığı kavramlardan biri biçimin önemli, aynı zamanda geçici olduğudur. Ancak bu biçim arayışı, içeriğin beraberinde getirdiği bir arayıştır. “Biçim, kavramsal olanın kendini ortaya koyduğu, ruhun ete kemiğe büründüğü bir şeydir; ilk sestir, büyük patlamadır.” (Brook, 2004 (Çev.: Balay), s. 74). Bu nedenle de kültürlerarası etkileşimin yoğun olarak kullanıldığı sahneleme çalışmalarının büyük bir bölümü “oryantalizmle” eleştirilirken, Brook’un yaptığı bu sahnelemeler bile biçim ve içeriğin uyumundan ötürü başarılı bulunmaktadır. Tiyatronun yaşayan bir organizma olabilmesi için biçim arayışının sürekli olması gerekmektedir. “Tiyatroda daha önce doğmuş her biçim ölüme yazgılıdır; her biçim yeniden düşünülmelidir, yeni kavrayış tarzı da kendi çevresinde bütün etkilerin damgasını taşıyacaktır. Bu anlamda tiyatro göreceliktir.” (Brook, 1990 (Çev.: İnce), s. 17). Biçim araştırması, tiyatronun işlevsel olabilmesi için de kaçınılmaz bir inceleme konusu olmalıdır:

İyi niyet, içtenlik, saygı, kültüre inanç tek başına yeterli değildir: Dış biçim ancak törenin eşit derecede geçerliliği varsa geçerlidir. Peki bugün bunun doğrusunu kim söyleyecek? Kuşkusuz bugün, her zaman olduğu gibi gerçek törenler sahnelemek zorundayız ama tiyatroya gitmeyi yaşamlarımızı besleyen bir deneyime dönüştürecek törenler için gerçek biçimlere gereksinim var. Bunlar elimizin altında hazır beklemiyorlar, konferanslar, kararlar da bize bunları verecek değil (Brook, 1990 (Çev.: İnce), s. 55–56).

Brook'un dile getirdiği, boş bir uzamda oyuncu ve izleyicinin varlığı ile gerçekleşen tiyatro edimi (Brook, 1990 (Çev.: İnce), s. 8), görünürde basit bir temele dayanmaktadır. Bu anlayış, Türk tiyatrosundaki ortaoyununda ya da anlatı geleneklerinde de görünmektedir. Ancak bu basit yaklaşım pekçok zorluğu ve duyarlılığı birlikte getirmektedir. Gerek izleyici gerekse oyuncu için söz konusu olan bu zorluklar aynı zamanda tiyatronun yaşayan yönlerini ortaya çıkarmaktadır. Öncelikle oyuncu için boş bir uzamda, yükseltiyi, dekoru ya da ışıklamayı yardıma çağırmadan seyircinin karşısında “savunmasız” olması zorluklar taşımaktadır.

Yüzyıllardır tiyatronun eğilimi, oyuncuyu uzak bir köşeye, çerçevenmiş, döşenmiş, aydınlatılmış, boyanmış, yükseltilmiş bir sahanlığın üzerine koymak olageldi –onun kutsallığına, sanatının kutsallığına bilmeyenleri inandırmak için. Ya da bunu gerisinde, acaba ışıklar çok parlak, rastlaşma çok yakın olursa bir şeylerin foyası meydana çıkar, korkusu mu vardı (Brook, 1990 (Çev.: İnce), s. 81).

Brook'un önerdiği, bu saklanmayı ya da basit etkileme biçimini, oyuncu ile seyirciyi yüz yüze getirerek önlemektir. Bu konudaki deneyimlerinden biri de Afrika'daki karşılaşmalardır. Batılı oyuncuların, doğrudan karşılaşma deneyimine karşı gözlem ve yönelimleri önem taşımaktadır:

Oyuncularımızdan biri olan Bruce Myers, bir keresinde şöyle demişti: “ Bu işi kendileri için yaptığım insanları bir kere bile görmeden, hayatımın on yılını profesyonel tiyatrodan geçirdim. Birdenbire onları görebilmeye başladım. Bir yıl önce çıplaklık duygusuyla paniğe kapılabilirdim. En önemli korunma mekanizmam elimden alınmıştı. Şöyle düşünebilirdim: ‘Seyircilerin yüzlerini görmek ne büyük bir kâbus!’ ” Tam tersine, birdenbire fark etti ki seyircileri görmek yaptığı işe yeni bir anlam kazandırıyor. Boş uzamın bir başka yönü de boşluğun paylaşılmasıdır: orada bulunan herkes için uzam aynı uzamdır (Brook, 2004 (Çev.: Balay), s. 11).

Boş uzamın önemi seyirci ve oyuncunun, uzamı paylaşmasından kaynaklanan, tıpkı bir törendeki gibi “beraberlik” duygusu yaratmasıdır. Oyuncunun ya da seyircinin, konumlanma itibarıyla birbirine üstünlüğünden ve birbirinden gizlenmesinden izler en aza indirilmiştir. Ayrıca boşluk, renkli fotoğrafla siyah-beyaz fotoğrafın farkı gibi sahnelemede düş gücü tarafına olumlu etkide bulunur. Dekor kullanımının ortadan

kaldırılmasını Brook, düş gücünün çalışmaya başlaması için ön koşul olarak görmektedir (Brook, 2004 (Çev.: Balay), s. 27). “Tiyatroda boşluk, düşgücünün araları doldurmasına izin verir. Çelişkili gibi görünebilir, ama düş gücü ona ne kadar az şey verirseniz o kadar mutlu olur, çünkü oyunlar oynamaktan zevk alır.” (Brook, 2004 (Çev.: Balay), s. 28).

İzleyici, dekorla karşılaştığı zaman, yönetmen ve tasarımcı tarafından uygun görülmüş bir görüntü ile karşı karşıya kalacaktır. Karşısındaki malzemenin yapısı, rengi ona bir şeyler anlatacaktır. İlişki biçimi bu şekilde örüldüğünde, izleyici hünüz gösterim başlamadan önce edilgenleştirilmiş olacaktır. “Eğer dekor varsa uzam boş değildir ve izleyicinin aklı çoktan donatılmıştır. Çıplak bir alan bir öykü anlatmaz, dolayısıyla her bir izleyicinin düş gücü, dikkati ve düşünce süreci özgür ve sınırlandırılmamış olur.” (Brook, 2004 (Çev.: Balay), s. 26). Oyuncu ve yönetmenin seçimleri boş uzamın içinde yer alarak, seyirciyi yeni bir anlamaya, dünyaya ortak olmaya çağırır. Seyirciye yapılan çağrı, eğretilmeler, geçişler, sezdirmeler, yeni gösterge dizgeleri, geleneksel biçimlerin özüne dönüş şeklinde olabilir. Ancak bu yaklaşımda, seyirciyi yönlendirecek bir resmetme biçimine ne görsel ne de anlatsal düzeyde rastlanmaz.

“Seyircinin katılımı”ndan söz ederken anlatmak istediğimiz nedir? (...) Eylemin suç ortağı olmayı ve bir şişenin Pisa Kulesi ya da aya giden bir roket olduğunu kabullenmeyi içerir. Oyuncunun “hiçbir yer”de olması koşuluyla düş gücü bu oyunu zevkle oynar. Eğer gerisinde bir “uzay gemisi” ni ya da “Manhattan’da bir ofis”i yansılayan tek bir dekor parçası bile varsa, sinematografik inandırıcılık derhal araya girer ve dekorun mantıksal sınırları içine hapsolünür (Brook, 2004 (Çev.: Balay), s. 28).

Boş uzamın oyuncuya tanıdığı özgürlük sınırsızdır. Nesnelere günlük anlamların dışına taşınabilir ve oyuncunun hizmetinde kullanılış şekline göre anlamdan anlama geçebilir. Yine boş uzamın oyuncuyu ve seyirciyi özgürleştirdiği alanlardan zaman ve uzam sayılabilir. Oyuncu belirginleştirilmemiş bir uzamda istediği zamana sıçramalar yapabilir. Gösterimin konusunun geçtiği uzam da Shakespeare’in tiyatrosunda olduğu gibi özgür geçişlere uygundur. Böyle bir sahneleme anlayışı içinde kurulan konvansiyonel yaklaşımla, oyuncunun rolden role ve anlatıcıdan role geçişi olanaklı kılınabilir.

Oyuncu, önce Venüs'te, sonra bir süpermarkette olabilir, zaman içinde ileri geri gidebilir, tekrar anlatıcılığa geri dönebilir, yeniden rokete binip uçabilir ve benzeri her şeyi birkaç saniye içinde çok az sayıda sözcüğün yardımıyla yapabilir. Bunların hepsi eğer özgür bir uzamdaysak olanaklıdır (Brook, 2004 (Çev.: Balay), s. 28).

Brook, seçilen temaların gündelik yaşamda rastlanır olmasının gerekliliğine inanmasına (Brook, 2004 (Çev.: Balay), s. 77) karşın tiyatronun gündelikdışı bir tutumda olması gerektiğini savunur. Bu gündelikdışı yan gerek enerjinin niteliği açısından gerekse biçimsel olarak tiyatrodaki bulunmalıdır. Farklı ve yoğun bir enerjinin yaratımı ile ilgili olarak müziğe değinen Brook, gündelikdışının gerekliliğini şöyle belirtmektedir:

Kendimizi eğer hırsızın tırmanıp içeri gireceği bir pencere, kırıp açacağı bir kasa, zengin kadının aralayacağı bir kapı ve benzerleri olan gerçekçi bir dekorda bulursak... sinema bunun daha iyisini yapabilir. (...) O halde tiyatro, *teatral olma yoluyla* yeniden hayata dönecektir. Bu bizi başladığımız noktaya geri getirir: tiyatro olanla tiyatro olmayan, gündelik yaşamla teatral yaşam arasında bir fark olabilmesi için, enerjinin yoğunlaştırılmasından ayrı düşünülemez bir zaman sıkıştırılması gerekmektedir. İzleyici ile güçlü bağlar yaratan budur. İşte bu yüzden müzik, köy tiyatrosu ve popüler tiyatronun pek çok biçiminde, enerji düzeyini yükseltmede temel bir rol oynamaktadır (Brook, 2004 (Çev.: Balay), s. 30).

Müzik varlığıyla enerji düzeyini yoğunlaştırmada, yükseltmede, “görünmez olanı görünür kılmada” (Brook, 1990 (Çev.: İnce), s. 53) etkin bir işlevi vardır. Bu nedenle Peter Brook, “teatral olma yoluyla yeniden hayata dönecek” bir tiyatro için müziğin gerekliliğini sık sık vurgulamaktadır. “Müzik bir vuruşla başlar. Bir vuruşun sadece varlığı bile eylemin sıkıştırılması ve ilginin uyandırılması demektir.” (Brook, 2004 (Çev.: Balay), s. 30). Müzik aynı zamanda boş uzamın sağladığı oyuncu ve izleyici arasındaki paylaşım yoğunluğunu pekiştirmektedir. Çünkü müzik, etkisiyle bir duyumsama ve ritim ortaklığı yaratmaktadır:

Gösteri genellikle belirli bir hızla başlar; seyirci aynı tempoda değildir. Bir oyun ilk gecesinde başarısız olursa, oyuncuların kendi ritimleri olduğu, her bir seyircinin de tek tek kendi ritmine sahip olduğu ve bütün bu birbirinden farklı hareketlerin hiçbir zaman birbiriyle uyumlu hale gelmediği görülebilir.

Öte yandan köy tiyatrosunda, davulun ilk vuruşuyla birlikte müzisyenler, oyuncular ve seyirciler

aynı dünyayı paylaşırlar. Uyum içindedirler. İlk hareket, ilk jest bağlantıyı kurar ve o noktadan itibaren öykünün bütün gelişimi aynı ortak ritimle gerçekleşir (Brook, 2004 (Çev.: Balay), s. 35).

Brook'un uzun süre üzerinde çalıştığı bir başka kavram da geleneksel yapıların kullanılmasıdır. Yapılan çalışma Grotowski'nin Kaynaklar Tiyatrosu çalışmasıyla ve Barba'nın Tiyatro Antropolojisi araştırmalarıyla benzerlikler taşımaktadır. Bu noktada iki önemli unsurdan söz edilebilir. İlki geleneksel yapıların özündeki işlev ve anlamın bulgulanması, ikicisi ise kültürlerarası bir ortaklığın araştırılmasıdır. Geleneksel yapılar üzerindeki çalışma özel bir duyarlılığı beraberinde getirmelidir. Çünkü bu yapılar ya da motifler kolayca sömürülebilir. Biçimsel bir kalıp olarak içi boşaltılarak aktarılabilir. Bunu birtakım değerlerin paketlenip turistik eşyaya dönüştürülmesine benzetebiliriz. Brook'un bu konuda verdiği karşılaştırmalı örnek, durumu tam anlamıyla yansıtmaktadır (Brook, 2004 (Çev.: Balay), s. 36–41). Brook, İran'da bir köyde, köylüler tarafından sergilenen bir Taziye oyunu izlemiştir. Bu oyun ve oyunun izleyici ile oluşturduğu ilişki biçimi Brook'u etkiler:

Teatral açıdan konuşursak, Taziye'de herhangi bir şeyi mükemmel yapma çabası yoktur: oyunculuk, iyice tamamlanmış, ayrıntılı ya da gerçekçi kişileştirmeler gerektirmemektedir. Süsleme çabası olmadığına göre, onu yerini başka bir kriter almıştır: içteki gerçek yankıyı bulma gereksinimi. Açık ki, bu bilinçli olarak tasarlanmış ve entelektüel bir tutum olamaz ama seslerin tınısında, büyük bir geleneğin o kuşku götürmez çınlayışı vardır. Giz, ortaya çıkmıştır. Bu ortaya kyuşun ardında, kökleri dinde olan, tümüyle mevcut ve tümüyle insanın içine işleyen bir varoluş, bir yaşam biçimi yer almaktadır. Dinde bir soyutlama, bir dogma ya da bir inanış olan şey, burada köylülerin kaderinin gerçekliği haline gelmiştir. İçteki yankı inançtan kaynaklanmaz: inanç içteki yankıdan yükselir (Brook, 2004 (Çev.: Balay), s.39).

Bu olumlu izlenimlerin ardından bir yıl sonra Uluslararası Şiraz Sanat Festivali'nde şahın emriyle sahnelenen Taziye'yi izleyen Brook'un izlenimleri tam tersinedir. Çünkü bu sahnelemede, “bütün Taziye'lerin en iyisi” (Brook, 2004 (Çev.: Balay), s. 39) olacak “turistik” bir Taziye yaratmanın peşine düşülmüştür. Anlam yerini boş şekillere ve efektlere bırakmıştır.

Şirin, folklorik bir parça görmeye gelmiş olan seyirciler mutluydular. Kandırıldıklarını,

izlediklerinin Taziye olmadığını fark etmediler. Onlara hiçbir şey vermeyen, gerçek bir ilginçlikten yoksun, oldukça sıradan hatta donuk bir şeydi. Bunun farkına varmadılar çünkü bu onlara “kültür” olarak sunulmuştu ve sonunda resmi görevliler gülümsediler, herkes de onların peşinden giderek açık büfeye yöneldi.

Gösterinin burjuvalaştırılması mükemmeldi ama hüznü, en “ölümcül”, en seyretmeye yürek dayanmaz yanı seyirciydi. Resmi kültürel etkinliklerin bütün trajedisi o bir gecede anıtlamıştı. İran’a özgü bir sorun değildir bu; iyi niyetli insanların, yerel bir kültürü korumak ve dünyayla paylaşmak için, yukarıdan bakarak cömertçe çaba gösterdikleri her yerde aynı şey söz konusudur (Brook, 2004 (Çev.: Balay), s. 40).

Verilen örnek geleneksel olanın sömürsününün tipik bir türünü oluşturmaktadır. Ancak geleneksel kaynaklar, yapıları açısından önem taşımaktadırlar. Gündelik yaşam kalıplarının dışında biçimsel özellikler göstermelerine karşın işlevseldirler. Toplumsal yaşantıya katkıda bulunurlar ve katılımcılık özelliği gösterirler. Geleneksel yapılar bu tür özellikleriyle Brook’un amaçladığı tiyatroyla yakınlık göstermektedir:

Büyük bir ritüel, temel bir mit, bir kapıdır, bakılacak değil hissedilecek bir kapı ve bu kapıyı kim kendi içinde hissedebilirse, kapıdan en yoğun biçimde o geçecektir. O halde geçmiş küstahça göz ardı edilmemelidir. Ama kopya çekmemeliyiz. Eğer ritüellerini ve sembollerini çalar da kendi amaçlarımız için sömürmeye çalışırsak, değerlerini yitirip parlak ve boş dekorlara dönüştüklerini gördüğümüzde şaşırılmamalıyız (Brook, 2004 (Çev.: Balay), s. 73).

Sahnelemede dıştan yaklaşımla formların kullanılması ile ilgili olarak Peter Brook’un yapıtı bir çalışma, geleneksel kalıpların kullanımı açısından da yorumlanabilir ve bu kalıplara yaklaşım için anahtar niteliği taşıyabilir. Brook, bu çalışmanın (Brook, 2004 (Çev.: Balay), s. 60) özünü, çalıştırıcı tarafından katılımcılara dışardan bir form verilmesinin olduğunu vurgulamaktadır:

Analitik ve entelektüel bir tutum takınarak “Bu ne anlama geliyor?” diye kendi kendinize sormadan bu jesti yapmayı kabullenmeye çalışın, yoksa “dışarıda” kalırsınız. İçinizde ne uyandırdığını hissetmeye çalışın. Size dışarıdan bir şey verildi, önceden yaptığınız özgür hareketten farklıydı bu, ama eğer tümüyle benimserseniz aynı şey olur; o size aittir, siz de ona aitsinizdir. Eğer bunu hissedebiliyorsanız, metin, yazarlık, yönetmenlik sorunlarının tümüne birden ışık tutabilir. Gerçek oyuncu, asıl özgürlüğün dışarıdan gelenle içten gelenin mükemmel bir bileşime ulaştığı anda oluştuğunu bilir (Brook, 2004 (Çev.: Balay), s. 60).

Çalışmanın temel niteliği, dışardan verilen formların oyuncu tarafından içselleştirilerek sahnelemede kullanılabilmesi üzerine olduğu görülmektedir. Biçimsel olandan anlamsal olana bir hareket görülmektedir. Aynı yaklaşım, geleneksel formlardan yararlanarak, oyuncu tarafından içselleştirilmesi ile yeniden anlamlandırılması ya da özündeki anlamı bulgulamak yönünde kullanılabilir.

Peter Brook, yazdığı kitaplarda genellikle kendi tiyatro yaşantısından, deneyimlerinden kesitler sunarak tiyatro yönelimini açıklar ve önerilerde bulunur. Ancak bu deneyimler doğrultusunda bir yöntem türetmenin yanlış olacağını vurgular: “Formül diye bir şey yok, yöntem diye bir şey yok. Bir uygulamayı ya da bir tekniği anlatabilirim ama benim anlattıklarımın dayanarak onları üretmeye kalkışacak olanların düş kırıklığına uğramaları kaçınılmazdır.” (Brook, 1990 (Çev.: İnce), s. 128). Brook tiyatronun kuralları ve tekniğiyle ilgili bütün bildiklerini birkaç saat içinde öğretebileceğini, ancak önemli olanın geriye kalan toplu uygulama olduğunu da eklemektedir (Brook, 1990 (Çev.: İnce), s. 128). Yönetmenler için yaptığı önemli önerilerden biri de şöyledir:

Yönetmen bir anlamda her zaman son sözü söyleyen kişidir, bilmediği bir yörede geceleyin yol göstericilik yapar ama başka seçeneği de yoktur –yol göstermek zorundadır, yolu gösterirken öğrenir. Bunu farketmez de, en kötüyle baş etmesi gerekirken mutlu sonun geleceğine güvenirse ölümcüllük kendisini pusuda bekler (Brook, 1990 (Çev.: İnce), s. 47).

3.1.1.4. Geleneksel Kaynaklar

Gerek tiyatro alanında gerekse toplumsal miras açısından geleneksel kaynakların yeri derinlikli bir inceleme alanı oluşturmaktadır. Burada sadece çalışmaya doğrudan etkisi bulunan geleneksel kaynaklar ele alınacaktır. Öncelikli olarak Türk tiyatrosunda geleneklerden yararlanma konusunda önemli görüşleri bulunan İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu’nu kısaca anmak yararlı olacaktır. Baltacıoğlu’nun “öz tiyatro” olarak adlandırdığı tiyatro düşüncesi, kendisinden on yıllar sonra gelen, dünya tiyatrosu için önemli tiyatro adamlarının yaklaşımlarıyla ilginç benzerlikler göstermektedir. Baltacıoğlu’nun çalışmasının başlangıcında ortaya attığı soru, Grotowski, Barba ve Brook’un sorularıyla aynıdır: “Bütün arızî modlarından soyulmuş, kendi üzerinde, sâf ve mutlak tiyatro nedir?” (Baltacıoğlu, 1941, s. 5). Baltacıoğlu’nun tiyatro düşüncesini

anlattığı “Tiyatro” adlı kitabının başında bu soruya verdiği yanıt adı geçen tiyatro adamlarınıninkiyle yine büyük yakınlık gösterir:

Bu yazılarım, gerçi, bir ihtilâl hamlesi taşımaktadır; fakat bu hamle herhangi tiyatro anlayışını ortaya atmaktan ibaret bir yenilik hamlesinden ibaret değildir; her şeyden önce tiyatrodan tiyatro olmıyanları atmıya ve tiyatroyu tiyatro olarak bırakmıya çalışıyor (Baltacıoğlu, 1941, s. 5).

Baltacıoğlu, Peter Brook’un dekor kullanımıyla ilgili düşüncelerini yıllar önceden kaleme almıştır. Gerçekçi tiyatronun dekor anlayışının getirdiği dekorla izleyicinin hayal gücünün yok sayıldığını vurgular (Baltacıoğlu, 1941, s.10) ve bu tiyatronun dekor anlayışıyla kendi “öz tiyatrosunun” anlayışını karşılaştırır:

Natüralist ve taklitçi tiyatroda dekor bilgi vasıtası, mekân ifadesi, coğrafya veya tarih nosyonu, ihsas kaynağı idi: bahçeydi, evdi, saraydı, zindandı, tulû idi, gurup idi, sözün kıyası, öğretici idi. Öz tiyatro anlayışında dekorun dış âleminin düzeyleriyle –doğrudan doğruya- hiçbir münasebeti yoktur. Öz tiyatro anlayışına göre dekor aksiyonun idrâkini sağlayan, kolaylaştıran psikolojik bir unsurdur. Aksiyonun objektif muhitini yapan, kuran dekor değil, halk, halkın maşerî muhayyilesidir (Baltacıoğlu, 1941, s. 52).

Makyaj konusunda da öz tiyatro ile yoksul tiyatro anlayışı benzerlik göstermektedir. Oyuncunun bedeni makyajın işlevini yerine getirmelidir: “Vücut, en zengin ve asîl bir makyajdır.” (Baltacıoğlu, 1941, s. 11). Baltacıoğlu, öz tiyatroyu şu şekilde tanımlamaktadır:

Aktör tiyatronun, temsil sanatının öz elemanı, cevheri, tiyatronun kendisidir. İmdi hürriyetini, faaliyetini, gayesini aktörün yaratıcı temsil kudretinde arıyacak yerde, edebî, tezyinî, ilmî ve pitoresk elemanlarda arıyan bir tiyatro tiyatronun aslından uzaklaşması olur. Böyle bir uzaklaşmanın soysuzluğa kadar yolu vardır. Hâlbuki bütün kudret ve hızını bu aktörün hızından alan bir tiyatro faaliyeti mutlak hakikate ulaşmış demektir. Bu soy tiyatroya ben “öz tiyatro” diyorum (Baltacıoğlu, 1941, s. 60).

Baltacıoğlu tiyatrosunu betimlerken geleneksel kaynaklardan da yararlanmaktadır. Namaz ve Mevlevî törenlerinden hareketle ilginç teknik ve yöntemsel

çözümlemeleri bulunmaktadır. Özellikle Mevlevi törenlerinde bulunan “meydancının” varlığını, yönetmen ve suflörle birleştirerek farklı bir yaklaşım oluşturmaktadır:

Meydancı meydanda, açıkta oturur ve vazifesini kimseden gizlemiyerek açıkça yapar. Meydancının başlıca vazifeleri şunlardır: 1) Piyesin tabii tekâmülünü kontrol etmek. 2) Aktörlerin hafıza iflâslarını önlemek. 3) Menfi inkişaf temayüllerini bastırmak. 4) Müsbet inkişaf hallerini teşvik etmek. Meydancının, rejisörün kendisi olması müreccaktır (Baltacıoğlu, 1941, s. 59).

Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu gerek ortaya attığı düşünceler gerek uygulama çalışmalarıyla tiyatro tarihimizde önemli bir yer almaktadır. Namaz ve Mevlevi törenlerinden yola çıkarak gerçekleştirdiği uygulamalar ayrıca önem taşımaktadır. Grotowski, Brook, Barba gibi tiyatro adamları nasıl Doğu, Afrika ve Güney Amerika tiyatroları ve törenlerine ilgi duymuşlar ve bu törenlerin ruhunu, biçimlerini sahneye taşımışlarsa Baltacıoğlu'nun yaptığı da kendi kültürüne özgü olan törenlerin yapısından yararlanmaktır. Ruhsal ya da biçimsel olarak yararlanılan bu gibi dinsel törenlerin kullanılışı dinsel anlamlarının ötesine geçmektedir. Önemli olan törenin özündeki inancın ya da amaçlanan başka bağlantıların oluşturulmasıdır. Gerek içeriksel gerekse teknik olarak dinsel törenlerin kullanımı dinsel anlamdan soyutlanarak, laik bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Brook, Barba ya da Grotowski'nin çalışmalarında da Baltacıoğlu'nda da oryantalist bir tutuma, metafiziğe yer yoktur. Türkiye'de bu konuda yapılan en önemli çalışmalardan biri Tuncel Kurtiz'in Şeyh Bedreddin Destanı yorumudur. Usta oyuncu Kurtiz, Nâzım Hikmet'in tarihsel bir olgu üzerine kurduğu ve özde sosyalist mücadeleyi konu alan bu muhteşem ırmak şiirini sahnelerken Rufai tarikatının törenlerinin yapısını kullanmıştır. Şeyh Bedreddin Destanı olan oyunun alt adı olarak “Günümüz İçin Bir Ayin” seçilmiştir. Hemen her dizesinde sosyalist savaşımları konu alan bir metnin bir tarikatın ayininden yola çıkılarak sahnelenmesi bir çelişki taşımamaktadır. Tersine yola çıkılan ayin, şiirin ritmine ritim katmakta ve sahnelemede gerçek bir yoğunluk, esriklik yaratmaktadır.

Batılı tiyatro adamları hem biçimsel teknikler geliştirirken hem oyunculuk yaklaşımları üretirken Doğu'nun tiyatrosunu ve geleneklerini araştırma konusu yapmaktadırlar. Brecht'le yoğun olarak ortaya çıkan bu tutumun izleri kültürlerarası tiyatro çalışmalarıyla halen sürdürülmektedir. Anadolu'nun kültürel mirasının

incelenmesi ve tiyatro için ivme niteliği taşıyabilecek unsurlarından yararlanılması, Türk Tiyatrosu çalışanlarınca önemli bir çalışma alanı oluşturmaktadır.

Anadolu tasavvuf geleneği kollarının çeşitliliği ve farklılığının doğurduğu zenginlikle, teknik ve estetik açıdan yararlanılabilecek bir kaynak özelliği göstermektedir. Tasavvufun asal amacı, insanın özüne ulaşmasıdır. Bu öze ulaşmak Tanrı'ya ulaşmak, varlığın özünü kavramak anlamına gelmektedir (Öztürk, 1988, s. 8). Öze ulaşmanın yollarının farklılık göstermesi tarikat kavramını ortaya çıkarır. Her tarikatın araç olarak seçtiği yol farklıdır. (Öztürk, 1988, s. 41) Tarikatların izlediği yolların ortak özelliklerinden biri vazgeçiştir. Vazgeçiş özelliği Grotowski'nin "via negativa" kavramıyla benzerlik gösterir. Bir şeyi yapmaktan öte, engellerin aşılması için bir şeylerden vazgeçmek gereklidir. Ayrıca bir başka benzerlik acının varlığıyla ilintilidir. Grotowski ve Barba'nın vurguladığı "yorgunluk" gerekliliği, benzer bir anlamda tasavvufta çile olarak belirmektedir. "Hayatın sırrını arayan onu çırpınıştta bulabilir."(Öztürk, 1988, s. 31). Tasavvuf yoluna giren kişinin geçmesi gereken aşamalardan biri "fenâdır". "Fenâ, yok olma, yokluk, geçip gitme anlamındadır. Bekâ, devam, sebat, evvelki hâl üzere kalma anlamındadır. Fenâdan kastedilen mânâ, kişinin kötü sıfatlardan arınması; bekâ da, güzel vasıfların insanda bulunmasıdır." (Eraydın, 1997, s. 196). Fenâ aşamasının son noktası olarak fenâyâ erme bilincinin ortadan kalkması gösterilmektedir (Eraydın, 1997, s. 197). Bu vazgeçişin organikleşmesi, yok olmanın da yok olması anlamına gelmektedir. Grotowski bu durumu Samuray örneğiyle açıklayarak "hünerlerin unutulması" olarak değerlendirmektedir.

Din, tamamen ruhsal kavramlar ve ruhun erinci ile ilgili olmasına karşın ibadetlerin büyük bir bölümü doğrudan bedensel özellikler göstermektedir. Eraydın bu konuya şöyle değinmektedir:

"Dini yaşayış, kendini düşünmekle başlar. Böylelikle elde edilen nefsin bilgisinden, Rabb'in bilgisine yükseltici bir metafiziğe ulaştırır. Sonunda Allah'a teslim olarak, O'nun bizim üzerimizdeki mutlak hâkimiyetini kabul edici sığınma halinde sürekli bir şevkle yaşatıcı yine psikolojik, yani ruhî bir hayat ve hareket sistemi olur. Böyle bir hâli bizde yaşatmaya yardımcı beden hareketlerine ise ibadet denir. Hakikatte ibadet bu beden hareketlerinin kendisi değildir. İbadet iştiaqla (şevklenme, özleme) Hakk'a teslimiyettir. Beden hareketleri psikolojik bir kaide olan bedenin, ruh üzerine tesirini sağlayıcı ve arttırıcı sistem halinde emrolunmuş birtakım unsurlardır (Eraydın, 1997, s. 80).

İbadette bedeninin kendisinden öte hareket etme biçiminin önemi bulunmaktadır. Eraydın, bu hareketlerin gerçekte ibadet olmadığını ve ruhsal anlamla tamamlandığını vurgulasa bile, ruhsal etkilenimi ortaya çıkarmanın hareket ve o hareketin niteliği olduğu açıktır. Bu tiyatro ve dansa da kullanılan bir yaklaşım olmaktadır. Tarikatların ibadetlerindeki bedensel devinimler ve ses kullanımları, fiziksel yöntemlerle ruhsal durumları ortaya koymaktadır. Bunlardan en çok bilineni ve aynı zamanda en çok içi boşaltılanı semadır. “Bütün Mevlana araştırmacıları bilmektedir ki Mesnevi’nin yüzde seksenden fazlası, sema ile girilen vecd halinin hemen ardından yazılmıştır.” (Öztürk, 1988, s. 156). Sema, taşıdığı coşkunluğa karşın belli kuralları olan bir hareket ve müzik düzenlemesidir. “ Neyle icrâ edilen bestelenmiş şiirleri dinleyerek, belirli bir intizam ve âhenkle dönmek mânâsını taşıyan semâ, Mevlevilerin (...) dini raksıdır.” (Yöndemli, 1997, s. 1). Semanın temel hareket düzenini dönmek eylemi oluşturur. Dönüşün nedeni evrendeki bütün canlıların ve hareketin temel niteliğinden kaynaklanmaktadır. Birçok kültürün danslarında da dönmek eylemine rastlanmaktadır. Semada dönüş kalp yönüne doğru yapılmaktadır. Bu da insanın kendi özüne dönmesi, kendini tanıması anlamına gelmektedir. Tiyatro eğitiminde de bu temel bir işlemdir. Oyuncunun gerçek bir eylemi gerçekleştirebilmesi için hem fiziksel hem de ruhsal olarak kendini tanıması gerekmektedir. Bu tanıma gerçekleşikten sonra oyuncunun rol arkadaşıyla ya da seyirciyle iletişimi gerçekleşebilir. Söz konusu iletişim Mevlevilikte “görüşme” adını almaktadır. Törenin başında dervişler “baş keserek” birbirlerini selamlar, görüşürler (Yöndemli, 1997, s. 14). Mevlevi yaşantısında “görüşme” nesnelere için de geçerlidir. “Susayan, bardağını alıp dudağına götürür, onunla evvela ‘görüşür’, sonra besmeleyle üç seferde suyunu içerdi. (...) Hizmet eden de bardakla “görüşerek” kenara çekilirdi.” (Yöndemli, 1997, s. 29). Mevlevilikte müziğin yeri de çok önemlidir. Müzik Tanrı’ya ulaşmak için kullanılan en önemli araçlardan biridir.

Semâ yaparken semâzen kendisini arştan bile daha yükseklerde, noksansız ve tam olarak hisseder. Tasavvufî sembolizmde bu coşkunluk hali “mest”, “sermest” ve “sarhoş” gibi kelimelerle ifade edilir. Sembolik mânâda bile olsa; mûsikî semâ ve ilâhî sekir halinin birleşmesi, Nietzsche’nin san’at hadiselerini izahta kullandığı Apollon-Dionysos düalizmini hatırlatır. Nietzsche’ye göre dionizik vaziyet, en saf şekliyle mûsikîde gerçekleşir. Çünkü mûsikîde hiçbir fenomen kelimelerle ifade edilmez, ne sınır vardır ne görüntü. Dionizik insan, görünenlere (zâhire) bakmaz, her şeyin kühünü, temelini araştırır. Böylece insanla insan,

insanla eşya arasındaki sınır ortadan kalkar. Dionizik hâl, kısaca “Öz”ünden kopmuş insanın ona tekrar kavuşmayı arzû etmesidir (Yöndemli, 1997, s. 18).

Semada beden kullanımını için özel bir eğitim gerekmektedir. Eğitim, ruhsal anlamın dışında fiziksel özellikler göstermektedir. Semazende, eğitiminin başında dönme eyleminden kaynaklı bulantı ve kusma görülebilir. Bu şiirsel bir ifadeyle “safra atmak” olarak betimlenir. Safra atmak, birinci anlamının dışından kötü düşüncelerden arınma anlamına da gelmektedir (Yöndemli, 1997, s. 43). Bedensel olarak semanın kalıpları kesindir. Semazen bu kesinlik ve kurallar içinde davranır. Hareketin tekrarından kaynaklı belli ölçüde kendinden geçiş gerçekleşir. Yorgunluk yine araç olarak işlevini yerine getirir. Ancak kendinden geçme hiçbir zaman bilinç yitirmesine ulaşmamalıdır. Törenin kuralları buna izin vermez. Sema sırasında semazenlerin arasında dolaşan Meydancı Dede, kontrolsüz kendinden geçmelere, çarpışmalara, bozulan hareket düzenine gerektiğinde müdahale eder. Semazenin kendisine dolayısıyla Tanrı’ya yaptığı yolculuk olarak nitelendirilen dönme hareketinin bilinci yitirmemesi gerektiği açıktır. Çünkü Mevleviliğe göre doğada kendiliğinden bir dönüş vardır, sema ise bu dönüşün idrak edilmesi bilinçli gerçekleştirilmesiyle mümkün olur.

Semâdan maksat, sadece bir hareket mükemmeliyeti (perfeksiyon) ve estetik değildir. Semâzen, seyredenlere sadece mükemmel bir raks gösterisi yapmak için dönmez. Zaten böyle bir şekli perfeksiyonu, klasik akademik bale dansında bile yeterli görülmemekte, hedef olarak dikkate alınmamaktadır. Semâ’ın estetik ve derûni güzelliğini sadece şekil ve teknikle irtibatlı görmek, eksik ve hatâlı bir davranıştır (Yöndemli, 1997, s. 18).

Sema töreninin öteki birçok tören ve halkdansında olduğu gibi içi boşaltılarak teknik ve turistik özellikler gösteren bir dansa sıklıkla dönüştüğü gözlemlenmektedir. Oysa sema bir araçtır. Müzik ve törendeki fiziksel eylemler, bir anlamın ortaya çıkarılması için kullanılmaktadır. Bu aracı kullanan semazen kendi iç yaşantısı ile bağlantılar kurmaktadır. Sema törenine tanıklık edenler için etkilenim farklı düzeyde gerçekleşir. Öncelikli olarak yapılan işin zorluğu ve harcanan enerjinin yüksekliğinden dolayı gizli bir acı çekme ve yorulma durumu ortaya çıkmaktadır. Bunun izlenmesi, röntgencinin hazzını çağrıştıran derinde bir haz yaratmaktadır. Tören dolaysız bir ortamda gerçekleştirilmektedir, tanık olarak katılımcılar olayın bir parçasıdırlar. Aynı

inanç ve duygular paylaşılmaya bile gösterimde “izleyici” niteliğinin dışında bir izleme durumu vardır. Bir tür gerçekleşen eyleme tanıklık olarak adlandırılabilir bu tanıklık, ortaklığı beraberinde getirir. Bu nitelikler genel olarak törenlerin ortak yapılarında ve tiyatrunun toplumsal işlevi olduğu zamanlarda bulunmaktadır.

Mevlevilikte nefes kullanımı, hareketin gerçekleşmesi için yumuşak ve düzenlidir. Genel olarak burundan alınan nefes, aralık olan dudaklardan yavaşça çıkarılır. Dolayısıyla dönüş hareketinin yapısına uydurulmuştur. Başka tarikatların nefes kullanımı doğrudan araç olma özelliği gösterir. Kurtiz’in Şeyh Bedreddin Destanı çalışmasında kullandığı Rufai zikir tekniği nefes kullanımına iyi bir örnek oluşturmaktadır. Farklı tarikatlar, nefesi kendinden geçme ve trans için kullanmaktadır. Temelde gerçekleşen, nefesin farklı şiddetlerde kullanılarak esrime yaratılmasıdır. Bilimsel olarak da kanıtlanmış bu durum solunum alkolozu olarak adlandırılmaktadır. Yesevi tarikatında bu kullanıma bıçkı, hızar zikrinde rastlanır. “İki elini uylukları üzerine koyarak ve nefesinin göbeğine doğru vererek ‘hâ’ denir (Hâ lafzı çekilecektir). Sonra nefes göbek altından yukarı kımıldatılarak ve bütün vücut düz tutularak ‘hay’ denir (Bu Hay lafzı uzunca ve şiddetli söylenmelidir).” (Öztürk, 1988, s. 136). Halveti tarikatında ise baş sağ omuz tarafına çevriliyken “la ilahe” denmekte ardından baş kalbe doğru şiddetle çevrilerek “illallah” denmektedir. Bu eylem otuz ilâ yüz altmış beş kez yapılmaktadır (Öztürk, 1988, s.162). Halveti zikrinden yola çıkarak tekrarlamının etkisini de ele almak gerekmektedir. Tekrarlama, nefes kullanımıyla ilintili olarak bir etki yaratmaktadır. Ayrıca fazla tekrarlanan kalıplar bir otomatikleşme durumu yaratmakta ve trans durumuna katkıda bulunmaktadır. Söz yinelemesinin beraberinde getirdiği ritim de töreni gerçekleştirenler için ortak bir ritme, duyguya yol açmaktadır.

Çalışma içinde etkileri bulunan başka bir dinsel kaynaktan şamanizmdir. Aslında şaman kültürü ile tasavvuf geleneği arasında yakından bağlantılar bulunmaktadır. Bu bağlantının temel nedeni, Türklerin İslamlaştıktan sonra eski geleneklerinin korunması ve gezgin dervişlerin birbirlerinin törenlerini ciddi bir şekilde etkilemesinden kaynaklıdır. Şamanlığın oyunculuk sanatıyla yakınlığını ilk vurgulayanlardan araştırmacılardan biri Refik Ahmet Sevengil’dir. Sevengil dram unsuruna Antik Yunan’dan çok daha öncelerde rastlandığını ve Türklerin yaşantısında ilk ortaya çıkan oyuncuların şamanlar olduğunu belirtmektedir:

Topluluk arasında ma'şeri bir heyecan uyandırarak yapılan dinî dramlar din adamları tarafından idare ediliyordu. Bunlar, cemiyetin o zamanki inanış seviyesi içinde hastaların iyi olması için dualar okuyan ve bu suretle onların içlerindeki cinleri çıkartan ilk sihirbazlardır; kutsal törenlerde ellerinde ucuna demir parçaları geçirilmiş bir değnek tutarlar, bunları sallıyarak demir parçalarının birbirine çarpması suretile bir nevi iptidâî musiki temin ederlerdi; bunun için ilk çalgıcılarıdır; musiki ile birlikte birtakım dokunaklı, güzel ve sıralanmış sözler söyledikleri için ilk şairlerdir; bu musikili sözleri söyler ve çalarken hoplayıp zıplayarak oynayan ilk dansörlerdir; sihrî, dinî ve bedî bir heyecan içinde bütün bir dramı temsil ettikleri içinde ilk aktörlerdir; topluluğun derdine çare bulan, topluluğa maddî, mânevî dinlenme ve yükselme yolları gösteren, maddî ve manevî birliği sağlayan ve ma'şerî heyecan uyandıran, bütün bu sebeplerden dolayı da topluluk içinde saygı gören ilk din adamı –sihirbaz- san'atkârlardır (Sevengil, 1957, s. 7).

Sevengil'in tanımı günümüz için, bütünsel bir oyuncunun taşıması gereken özellikleri ve tiyatrunun toplumun yaşantısında bir işlevi olduğu idealini işaret etmektedir. Şamanlar kişilik özellikleri ile sanatçılarla benzerlik gösteren ilginçliklere sahiptirler. Genel olarak toplum yaşantısında önemli bir rol üstlenmelerine karşın toplumdan uzak ve melankolik kişilik yapıları birçok kaynakta vurgulanmaktadır:

Geçmiş kam-atalarının ruhundan biri kam olacak torununa musallat olur; onu kam olmağa zorlar. Bu hale Altaylılar 'ruh basıyor' derler. Ata ruhu musallat olan adam bundan kurtulmağa çalışır, Şamanlığı kabul etmemekte ısrar ederse deli olur. Şamanlar'ın hepsi sinirli ve melankolik adamlardır (İnan, 1986, s. 76).

Şaman Sevengil'in tanımından anlaşıldığı gibi bütünsel bir oyuncudur. Şamanın ruhsal özelliklerinin yanında önemli bir tekniği de vardır. “ O ruhlarla ilişkiye geçen ve geçtiği ilişkiyi onu izleyenlere, dansla, şiirle, taklitle, vantrologlukla ve en önemlisi girdiği vecd hali (ekstaz) ile aktaran biridir.” (Tuna, 2000, s. 14). Kısacası şaman, genel oyuncu özelliklerini taşımaktadır. Şaman törenlerinde müziğin özellikle de davulun önemi bir yeri bulunmaktadır. Davul, bir müzik aracı olmasının ötesinde şamanın eylemlerini tamamlayan bir aksesuar niteliği taşımaktadır. “Davul ayin sırasında şamanın ruhu dünyayı dolaşırken, taşıt ödevini görür. Karada gezerken davul at, tokmak kamçı, sulardan geçerken davul kayık, tokmak kürek, göklere çıkarken binilecek kuş olur.” (İnan, 1986, s. 95). Davul şamanla özdeşleşmiştir. Şamanlığa girişten, ölümüne

kadar onun yanındadır. Ölen şamanın davulu parçalanır ve şamanın mezarının yakınına asılır (Tuna, 2000, s. 239).

Davul şamanın her eyleminin hemen ardında ona eşlik eder. Şaman çağırdığı ruhları davulun içine doldurur. Gökyüzüne ya da yeraltına yaptığı yolculuğun katlarını davulun vuruşlarıyla temsil eder, bir tanrının kızgınlığı, gök gürültüsü, tüfek patlaması gibi tasvirler yine davul çalarak elde edilir. Davul kurban kaçtığında onu yakalamak için kullanılır (Tuna, 2000, s. 237).

Mevlevi törenlerinde müzik ve dans nasıl kendinden geçme ve trans durumu için kullanılan araçlarsa şaman için de davul, okuduğu ilahiler ve esrik dansı benzer bir araçtır. Davul sesinin kalp ritmine etkide bulunarak sakinleştirme ve heyecanlandırma durumu yarattığı bir gerçektir. Bu durum hem şaman için hem de onu izleyenler için bir atmosfer ve duygu birliği yaratmaktadır. Bedensel devinimi, yaptığı işin kutsallığı ile bağlantılı olarak kaçınılmaz olarak gündelikdışıdır. Soyutlama ve büyültme tekniklerine dayanır. Törenin dili zengin bir dildir. Şaman bu dili örerken hem anlatıcı hem de taklit edicidir (Tuna, 2000, s. 228). Görüldüğü gibi Şamanlıkla oyunculuk arasında önemli ilişkiler bulunmaktadır. Metin And bu ilişkiden yola çıkarak tiyatronun kökeninin Şamanlıkla bağlantısını tartışmaktadır (And, 2003, s. 379–388). Şamanın özelliklerine Anadolu Dramatik oyunlarında rastlandığı gibi ritüele yönelen çağdaş tiyatro yönelimlerinde de rastlanmaktadır. Ayrıca İslâm'da tek dramatik tür olarak nitelendirilen Ta'ziye (And, 2002, s. 93), anlatım araçlarının zenginliği açısından şaman törenlerini anımsatmaktadır. Ta'ziyeyi oluşturan unsurlar altı başlıkta toplanmaktadır. Şiir, taziyenin en güçlü elemanıdır. Anlatı ve güzel konuşma, müzik, tören (dövünme) ve resimlerle anlatma ta'ziyenin diğer unsurlarıdır (And, 2002, s. 93–94).

Çalışmadaki sahneleme düşüncesini etkileyen bir başka geleneksel kaynak meddahlıktır. “ Meddah bir anlatı türü olması bakımından Karagöz, Ortaoyunu gibi dramatik türlerden ayrılrsa da, anlatı bölümlerinin aralarına söyleşmeli, taklitli, kişileştirmeli kesimler yerleştirdiği için o da kolaylıkla dramatik türden sayılır.” (And, 1985, s. 218). Meddahlık farklı nitelikler göstermektedir. Dinsel konulu, manzum biçiminde söylenen öyküler olduğu gibi gerçekçi olayların anlatıldığı ya da dağınık bazı şiirlerin söylendiği türlerine rastlanmaktadır (Nutku, 1997, s. 47). Meddahın anlatım özellikleri ve tekniği, çalışma açısından önemli görülmektedir.

Meddah, yöntemleri bakımından Karagöz ve Ortaoyununa çok yakınsa da, bunların yalnız ve yalnız bir güldürmece tiyatrosu olmasına karşın, meddah çok zengin kaynaklara dayanması, hikâye dağarcığının çeşitliliği, güldürmecenin yanı sıra çeşitli havayı, mizacı yansıtması bakımından onlardan ayrılır (And, 1985, s. 218–219).

Meddah tekniği açısından türler arası özellikler göstermektedir. Yaptığı sadece bir öyküyü düz bir şekilde aktarmak değildir. Kişileştirmeleri, araya yorumlarını katmasıyla anlatısı özgün bir değere kavuşur.

Karagöz ve Ortaoyununun salt birer göstermeci tiyatro olmasına karşın meddahın, seçtiği konulara göre benzetmeci, gerçekçi, yanılısamacı tiyatroyu zorladığı görülür. Karagöz ve Ortaoyunu seyircisi için oyun oyundur, oyuncular da oyuncu. Bu bakımdan oyunla kaynaşma, onun havasına kendini kaptırma, kişilerle özdeşleşme ilişkisini bulamayız; tersine, seyirci ile oyun arasında belli bir aralık, tepkilerde serinkanlılık olur. Oysa meddah, seçtiği konulara göre seyircide coşkunculuk, üzüntü, merak, acıma duyguları yaratır, kişilerle seyirci arasında bir duygudaşlık bağı, bir özdeşleşme ilintisi kurabilir (And, 1985, s. 219).

Meddah, anlatısı sırasında rolden role geçmektedir. Rol geçişleri bir zaman aralığı gerektirmemektedir. Bazen ses değişimleri bazen de kullandığı araçlar (mendil ve sopa) rol değişimleri için yeterli olmaktadır. Bu da kanıtıyor ki meddahla izleyici arasında belli konvansiyonlara dayalı bir anlaşma bulunmaktadır. Meddahın gücü, sınırlı araç kullanarak kendi tekniğini oluşturmasından geçmektedir. Herhangi bir uzamda gösterisine başlayabilir. Öyküsünün zamanını ve uzamını, oyunculuğuyla geliştirdiği kodlarla sağlar.

Yalnız konuşturduğu kişilerin – Acem, Anadolu, Çerkes, Arnavut, Yahudi gibi – ağızlarını değil, fakat çeşitli hayvan ve doğa seslerini de taklit eden meddahın iki aracı vardır. Bunlardan biri, omzuna attığı ya da boynuna doladığı mendili, ötekisi de sopasıdır. Meddahın sopası, döşemeye vurup oyunun başladığını haber vermek, kapı çalındığını bildirmek v.b. gibi çeşitli sesler çıkarmak için kullanılan bir araç olduğu gibi, onun sazı, süpürgesi, tüfeği yerine de geçer. Mendille de çeşitli başörtülerini, başlıkları taklit eder (And, 1985, s. 223–224).

Kullanılan simgeler olabildiğince yalındır. Sadece bir sopanın yere vurulması gerçek zamanın kesintiye uğratılarak gösteri zamanının başladığını gösterir. Kişileştirmeler de basit ve etkili bir şekilde gerçekleşmektedir.

Geleneksel kaynaklar, çalışmadaki önemli etkilenim alanlarından biridir. Çalışmayı doğrudan etkileyen bazı gelenekler bu bölümde açıklanırken bazı ayrıntılar “Sahneleme” bölümünde vurgulanacaktır.

3.1.2. Metin

Tiyatro sanatının temel sorunlarından olarak saptanan insanın önemini ve değerini yitirmesi, insanlığa duyulan güvenin sarsılması gösterim metninin de ana konusu olarak belirlenmiştir. Sahneleme yöntemi olarak üzerinde araştırma yapılacak biçimle metnin tematik yönünün bu örtüşmesi hem sahneleme sürecinde hem de metnin yazımı sürecinde etkileşim içinde bulunarak farklı anlatım olanakları ortaya çıkmasını da sağlayabilecektir. Yatay ekseninde insanın varoluş kavgası, gücü ve zaafı bir öyküyle anlatılırken, seçilen sahneleme yöntemiyle sahnedeki oyuncunun/insanın varoluş biçimi, gizemi, zaafı dikey ekseninde araştırılacaktır. Anlamsal olarak örtüşmesi tasarlanan yazılı metin ile sahneleme yönteminin zıt eksenlerde ifade edilmesinin iki nedeni bulunmaktadır. Birinci neden, öykü kişilerinin umutsuzlukları ya da güçsüzlükleriyle oyuncunun durumu arasında ironik bir ayrılık bulunmaktadır. Oyuncu öykünün en kötümser anında bile eylemi ile bir direniş içindedir. İkinci neden gösterim anında oyuncu, yatay ekseninde süren öykünün ötesinde kendi öyküsünü anlatmaktadır. Oyuncunun -temel öykünün ötesinde- bu “kendini açık etme” durumu ya da kişisel duruşu derinlemesine bir eksen yaratmaktadır. Gösterimin tamamında bu kesimi gerçekleştirmek iddiası gerçekçi olmayacaktır. Ancak bunun sağlandığı anlar gerçek tiyatro anları olarak gösterimde yerini alabilir. Tiyatro sanatının öteki birçok elemanı gibi metin de bu anların ortaya çıkması için bir araç olma özelliği taşıması amaçlanmaktadır.

3.1.2.1. İlkörnek Kullanımı

Sahnelemede ve oyunculukta kullanılan “gündelik dışı” anlatım biçimlerinin aynı yaklaşım doğrultusunda metnin yazımında da peşine düşülmesi gerekmektedir. Neredeyse dünyanın öznesi olmaktan çıkan bir insandan söz ediyorken ve insanların birbirlerinin varlıklarını görmezden geldikleri bir yaşamı sürerken metin de “gündelik dışı” bir dünyaya işaret ederek bir tür yabancılaştırma yaratabilir. Yabancılaştırma ile

amaçlanan bir tür farkında olma durumu yaratılması, ilginin yeniden insanın üzerine yoğunlaştırmasıdır. Günümüz ortamında ele alınacak bir öykü, aynı sistem değerleri içinde izlenecek ve değerlendirilecektir. Oysa insanın ve ilişkilerinin, sistem içinde ve bugünün dünyasının değerleriyle ele alınması gerçek sorunun dışında başka noktaların öne çıkmasına neden olabilir. Bu nedenle metnin gerek dilinin gerek geçtiği zaman ve uzamın günlük yaşantı dışı olması yerinde olacaktır. Seçilen dilde, gündelik dil dışında daha çok şiirsel anlatıma yaklaşmak amaçlanmaktadır. Gerçekleştirilmesi amaçlanan bu şiirsel anlatımda yer yer şarkı/türkü formlarına yaklaşılarak sessel bir etki oluşturulabilir. Öykünün geçtiği zamanda da tarihselleştirme gerçekleştirildiğinde zamanlar ve uzamlar ötesinde salt insana özgü olanın ve evrensel değerlerin ortaya çıkartılması kolaylaşabilir. Bütün bu tanımların işaret ettiği yazın biçiminin masalsı özellikler taşıması kaçınılmaz olacaktır. Bu masalsı biçimin bir ilkörneği (arketip) üzerinden tersinlemeli anlatımı, öyküye anlamsal olarak derinlik katacaktır.

Jung'a göre ilkörneği ortak bilinçdışı'nı oluşturan atadan kalma simgeler'dir, bu simgeler mitolojinin konusudurlar. Jung şöyle der: *'Eskinin özelliklerini taşıyan ve bilinen mitoloji motifleriyle görünür bir uyum ortaya koyan her türlü imgeyi ilksel diye adlandırıyorum. (...) Kişisel bir imgenini ne eskilik özelliği vardır ne de ortak bir anlamı vardır. O, bilinçdışı kişisel özellikler ortaya koyar. Aynı zamanda "ilkörnek" diye adlandırdığım ilksel imge tersine her zaman toplumsaldır yani en azından bir toplum ölçüsünde ve bir dönem ölçüsünde ortaktır.'* Böylece Jung insanlığın en eski imgelerini (Tepegöz, Yitik Cennet, Yedi Cüceler) açıklamamızı sağlayacak bir zemin hazırlamış olur. Bu imgeler evrensel imgelerdir, her yerde ve bütün zamanlarda kişiler onları kişisel anılarıyla birlikte taşırlar. Masallarla ve efsanelerle yaşayan ve oradan oraya iletilen ilkörneği düşlerde, çılgınlıklarda ve sanatta değişik biçimlerde ortaya çıkarlar (Timuçin, 2000, s.189).

Jung'a göre toplumsal bilinçdışını oluşturan ilkörneği genellikle evrenseldir ve bilinç düzeyinde olmasa da insanlarca her an taşınır. Kavramların ataları olan ilkörneklere (Timuçin, 2000, s. 189) farklı bir bakış açısıyla yaklaşmak hatta bu ilksel imgeleri tersinden bir okumayla yorumlamak genel kabul ediş ötesinde bir pencere açmamızı sağlayacaktır. Tersinden okumayla vurgulanmak istenen, ilkörneğin yeniden değerlendirilmesi, eleştirilmesi ve bir anlamda söylenle yüzleşmenin sağlanmasıdır. Bu yaklaşıma Grotowski'nin Yoksul Tiyatro dönemindeki yapımlarında sıkça rastlanmaktadır. Grotowski, Yoksul Tiyatroya Doğru adlı makalesinde söylenlerle ilgili

araştırmalarının nedenini şöyle açıklamaktadır:

Neden sanatla ilgilimiz? Sınırlarımızın ötesine geçmek, kısıtlarımızı aşmak, boşluğumuzu doldurmak, kendimizi tanımlamak için. (...) Tiyatro, kabul edilmiş görüş, duygu ve yargı kalıplarını kırarak, kendisine ve seyircisine meydan okuma gücüne sahiptir -daha sarsıcıdır çünkü insan organizmasının nefesinde, bedeninde ve iç itkilerinde imgesini bulur. Tabuya karşı bu meydan okuyuş, bu kural çiğneyiş, maskeyi çıkartıp attıran şoku sağlar ve tanımlanması olanaksız olan itki ancak içinde Eros ve Caritas'ı barındıran bir şeye kendimizi çırılçıplak vermemizi mümkün kılar. Yönetmen olarak çalışmalarında, bu yüzden, din ve gelenek aracılığıyla kutsallaştırılmış arkaik durumlardan faydalanmanın cazibesine kapılmışımdır. Bu değerlerle yüzleşme ihtiyacı hissettim (...) Onlara saldırmak, onların ötesine geçmek ya da daha çok, içinde yaşadığımız zamanın kolektif deneyimiyle belirlenmiş olan kendi deneyimimle onları karşı karşıya getirmek istiyordum. (...) Mit sorununun akılcı bir şekilde gözden geçirilmesi gerekiyordu. Daha sonra açıkça gördüm ki mit hem çok eskilere dayanan bir durumdu, hem de toplumsal grupların psikolojisinde bağımsız bir varlığa sahip, grup davranışı ve eğilimlerine esin kaynağı olan karmaşık bir modeldi (Grotowski, 2002 (Çev.: Yetişkin), s. 22–23).

Bireyin varoluşunda doğrudan etkiye sahip olan söylenle yüzleşmede ilkörnek kullanımı önem taşımaktadır. Kültürümüzün derinliklerine kök salan (Barba, 1991, s.10), varoluşumuzun parçası haline gelmiş ilkörnekler yeniden ele alınmalıdır. Ancak ilkörneğin ortaya çıktığı dinsel ve geleneksel sistemin ötesinde onunla yüzleşerek, parçalayarak yeniden anlamlandırılması gerekmektedir. İlkörneklerin sahnede sadece resmedilmesi, maskelerin sağlamaştırılmasının ve katlanmasının ötesinde bir anlam taşımayacaktır. Önemli olan geçmişle şimdi, kökenle varoluş arasında yeni köprüler kurmak olmalıdır (Grotowski, 1991 (Çev.: Yalaz), s. 109).

Berna Moran da “Edebiyat Kuramları ve Eleştiri” adlı kitabının Arketipçi Eleştiri bölümünde ilkörneklerin kullanımının nedenlerini şöyle açıklamaktadır:

Neden çok eskilerden kalan bu kalıpların, arketiplerin günümüz edebiyatında bile bir geçerliliği var? Bir açıklamaya göre bunun nedeni mitos öyküsünün, insanın derinlerde yatan kaygılarını, korkularını, isteklerini dile getirmesidir. Onun için bu kalıpların bugün de okurda yankılar uyandıran, etkileyici bir rolü vardır. C. Jung’a göre edebiyatta karşımıza çıkan bu arketipler, insanların ortak bilinç dışında yatan ve bize çok derinden seslenen psişik davranış formlarıdır. (...) Edebiyatta yer alan arketipleri ölü alegoriler sanmamalıdır, bunlar insan yaşantısının çok eski temel formlarıdır ve bunun içindir ki bizde derin tepkiler uyandırır (Moran, 1992, s.

224).

Moran, Joseph Campbell'ın saptamalarına değinerek ana-mitostan söz etmektedir. Ana-mitos açıklaması da şu şekilde aktarılmaktadır:

Mitos kahramanı bir nesneyi bulmak için yola çıkar (ayrılma); türlü engellerle karşılaşır ve bir ara yeraltı dünyasına iner orada karanlık güçlerle çarpışır (sınav); istediğini elde eder ve dönüğe geçer. Bu arama yolculuğunun başarıyla sonuçlanması toplumun refahı demektir. (...) Bu üç aşamalı olay örgüsü çeşitli anlatı türlerinde, eposlarda, masallarda, romanslarda ve hattâ bazı romanlarda görülebilir (Moran, 1992, s. 222–223).

Kendi toplumsal yaşantımıza baktığımızda söylenlerin, tarihimizde ve günümüzde yaşantımızın her alanında etkin olduğunu görmekteyiz. Siyasal yaşantımızdan ekonomimize dek derinden etkili olan dinsel ve geleneksel yapımız, bağnaz tutumlar nedeniyle aydınlanmamızın önünde her zaman sorun oluşturmakta ve ne yazık ki zaman zaman bireysel ve toplu kıyımlara varan sonuçlar doğurmaktadır. Tartışmaya ve eleştiriye kapalı “değerlerimizin” cinayetlerle korunması, beslenmesi; olağan ve kimi zaman açık kimi zaman da örtülü olarak yüreklendirilen bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu karamsar tablo Anadolu geleneğinin aydınlık yüzünün unutulduğu izlenimini yaratmaktadır. Oysa bu topraklarda, kader ve boyun eğiğe karşı eşi görülmemiş bir kurtuluş destanı yazılmıştır. Umudumuz, bu gizil gücü halen içimizde bir yerlerde barındırdığımız yönündedir. Söylenlerle yüzleşme, ilkörneklere yeniden yaklaşım konusunda atılacak adım da bu noktada önem taşımaktadır.

Toplumsal yaşantımızda ve geleneğimizde “sabır” kavramının büyük bir yeri vardır. Dilimizde sabırla ilgili deyimler ve atasözleri zenginlik göstermektedir. Dinsel kaynaklarda da önemle vurgulanmaktadır. Sabır konusunda gösterilen aşırılık; edilgenliğe, eylemsizliğe ve boyun eğiğe neden olabilmektedir. Ayrıca bir eylem olarak seçilmiş gibi gösterilen sabır, duyarsızlığı gizleyen bir maskeye de dönüşebilmektedir. Sabırla ilgili söylenler evrensel özellikler taşımaktadır. Farklı coğrafyalardaki halk edebiyatlarında örneklerinin olmasının yanı sıra bütün kutsal kitaplarda da geçmektedir. Kutsal kitaplardaki öyküsüyle, varlığı sabırla özdeşleşen kişi Eyub peygamberdir. Eyub söyleni bütün kutsal kitaplarda yer almaktadır. Herhangi bir suçu olmadığı halde büyük acılar çekmesi, bu acılara katlanması, sabır göstermesi ile ermiş, martir ilkörneğine

denk düşer. Toplumsal yaşantımızla ilişkisi değerlendirildiğinde araştırılması gerekli bir söylendir.

Metnin yazımında çıkış noktası olarak seçilen kaynak Zebur'daki Eyub öyküsüdür. Tarihsel olarak ilk ve en kapsamlı anlatım olması nedeniyle Zebur seçilmiştir. Zebur'un Eyub bölümünün girişinde Eyub şöyle tanımlanmaktadır:

Uts diyarında bir adam vardı, adı Eyub idi; ve bu adam kamil ve doğru idi, Allahtan korkar ve kötülükten çekinirdi. Ve kendisine yedi oğul ile üç kız doğdu. Ve mal olarak onun yedi bin koyunu, ve üç bin devesi, ve beş yüz dişi eşeği, pek çok kölesi vardı; ve bütün şark oğullarından bu adam en büyüktü (Kitabı Mukaddes, 1972 (Çev.: Belirtilmemiş), s. 500).

Girişte Eyub ve zenginlikleri betimlendikten sonra meleklerin Tanrı'ya kendilerini takdimi yer almaktadır. Bu takdim sırasında “dünyayı dolaşmaktan, ve orada gezinmekten” (Kitabı Mukaddes, 1972 (Çev.: Belirtilmemiş), s. 500) gelen şeytan ile Tanrı karşı karşıya gelir. Tanrı, Eyub'un erdemlerini şeytana över. Şeytan ise şöyle yanıt verir:

Eyub Allahtan boşuna mı korkuyor? Onun etrafına, evinin etrafına, ve nesi varsa hepsinin etrafına sen çepeçevre çit çevirmedin mi? Ellerin işini sen bereketledin, ve onun malı memlekette çoğaldı. Fakat şimdi elini uzat da, nesi varsa hepsine dokun, ve yüzüne karşı sana lanet edecektir (Kitabı Mukaddes, 1972 (Çev.: Belirtilmemiş), s. 500).

Tanrı şeytanın bu iddiasını kabul eder. Şeytan, Eyub'un çocuklarını öldürür, mallarını yok eder. Ancak Eyub, bu olanlardan dolayı şikâyet etmez ve Tanrı'ya olan bağlılığını sürdürür. Bunun üzerine şeytan iddiayı ileri götürür ve Tanrı'ya Eyub'un bedenine acı verdiğinde onun kendisinden yüz çevireceğini söyler. Tanrı bu iddiayı da kabul eder.

Tanrı ile şeytanın pazarlığı çeşitli sanat yapıtlarına da konu olmuştur. Faust bunun bir örneğidir. Goethe'nin Faust'unun, “Gökyüzünde Mukaddime” bölümünde Zebur'daki Eyub bölümünün benzeri yer almaktadır. Tanrı ile Şeytan (Mefistofeles), Faust'un inancı üzerine bahse girmektedir. Tanrı, Mefistofeles'e Faust'u baştan çıkarmak için çalışması konusunda izin vermektedir (Goethe, 2000 (Çev.: Ünler) s.16-20) Zebur'da da Tanrı şeytana, Eyub'un canının almaması koşuluyla ona her türlü

bedensel acı çektirmesi konusunda izin vermektedir.

Ve Şeytan Rabbin önünden çıktı, ve Eyubu, ayağının tabanından tepesine kadar kötü çıbanlarla vurdu. Ve Eyub kendisine bir çömlek parçası aldı ki, onunla kazınsın; ve kül içinde oturmakta idi (Kitabı Mukaddes, 1972 (Çev.: Belirtilmemiş), s. 501).

Bu durumda bile Eyub Tanrı'ya isyan etmez ancak "kendi gününe lanet" okur. Üç dostu onu teselli etmek için yanına gelirler. Zebur' daki Eyub bölümü genel olarak Eyub'un bu üç arkadaşıyla konuşmasını içermektedir. Bölüm sonunda Tanrı Eyub'a görünür. Onun tavrından ve konuşmalarından hoşnut kalmıştır.

Eyubun sürgününü Rab döndürdü; ve Rab Eyuba önceki malının iki katını verdi. (...) Ve Rab Eyub'un sonunu başlangıcından ziyade bereketli etti; ve on dört bin koyunu, ve altı bin devesi, ve bin çift öküzü, ve bin dişi eşeği oldu. Ve yedi oğlu ile üç kızı da oldu.(...)Ve bundan sonra Eyub yüz kırk yıl yaşadı, ve oğullarını ve torunlarını gördü, dört göbek. Ve Eyub kocamış, ve günlere doymuş olarak öldü (Kitabı Mukaddes, 1972 (Çev.: Belirtilmemiş), s. 539).

Zebur'daki Eyub bölümünde öne çıkan, Tanrı tarafından çitlerle çevrilmiş, güvenli ve zengin bir yaşantı süren Eyub'un tüm zenginliklerinin, çocuklarının ve sağlığının elinden alınmasına karşın Tanrı'ya bağlılığını yitirmemesi, acıların göğüslemesi ve yeniden mutlu sona ermesidir. Zebur'daki Eyub Kitabı üzerinde çok fazla düşünce üretilen ve pek çok yazara esin kaynağı olan bir kitaptır.

İncil'de *Eyüb'ün Kitabı* tanrısal adalet ve insanla (fırtına biçimini alan) tanrı arasındaki ilişkiler sorununu ortaya koyar. Young'ın *Nights'ma (Geceler)* esin kaynağı olan bu kitap XIX. Yüzyılda çok yorumlanmıştır.(...) Isidore Cahen 1851'de *Esquisse sur la philosophie du poème de Eyüb*'de (*Eyüp şiiri felsefesi üzerine taslak*) şöyle diyecektir: "Eyüb Prometheus'tan daha çağdaş ve daha günceldir, çünkü daha ileri bir uygarlığın acı veren düş kırıklıklarını daha iyi dile getirir." William Blake, *Book of the Job (Eyüb'ün Kitabı)* adlı yapıtında Eyüb'ün başına gelenleri körü körüne bağlılığıyla açıklar. Başına gelenleri kabullenip yalnızca kutsal ruhun insana can verdiğini anladığında Yehova kendisini bağışlar.(...) Ballanche'ın *Orphée*'sinde (*Orpheus*) Eyüb'ün hikayesi Prometheus'unkine yaklaşıyor. Yunanlı kahraman başkaldırıyı başlatmıştır, ancak Eyüb de Kötülüğü ahlak sorunu olarak ortaya koymuştur. Ballanche ruhun ölümsüzlüğü kavramını Eyüb'ün umutsuzluğundan çıkarır. (...) Hugo'da Eyüb bazen bir kişilik olarak görülmüş bazen de iç gerçeklik boyutunda algılanmıştır. Şaire göre Eyüb Prometheus'tan

üstündür; *Contemplations*'un (*Seyre Dalışlar*) *Les malheureux* (*Mutsuzlar*) adlı şiirinde şu dizeleri buluruz:

“*Prometheus orada olsa da,
Eyüb, sen yetersin, gübreyi Kafkaslardan daha yüksek
kılmaya*”

ve her tarafta bu koca gübre yığınının, toprakla çalışan insana rastlanır. Hugo'nun kendi şiir sanatını daha açık bir dille anlattığı kitabı, *William Shakespeare*'de “Eyüb'ün boyun eğmesinin Prometheus'un başkaldırısını tamamladığına” dikkat çeker. Ancak Titan niteliğini, Eyüb'ün gücünü de vurgular: “Düşmüştür, yüceleşir”, “ Bir yandan yaralarındaki böcekleri ezer, bir yandan yıldızlara haykırır.” Hugo Quinet'yle aynı sonuca varır: “Eyüb'ün gübreligi değişecek, İsa'nın çarmıha gerildiği tepe olacaktır.” (Bonneffoy, 2000 (Çev.: Yılmaz), s. 103–104).

Körayak'ta ise, Eyyub'un¹ sahip olduğu (kendine sunulmuş) zenginliği bir anlamda reddetmesi ve dünyayı (kendini) keşfe çıkması anlatılmaktadır. Körayak'ın Eyyub'u kendine sunulan zengin yaşantı ile yetinmek istememektedir. Yaşadıkları, tanrısal sistemde “zuhur eden” olaylar değildir. O kendi seçimlerini yapan ve bunların sonuçlarına katlanan biridir. Varoluşunun anlamını bulgulamanın peşindedir. Yolculuk-arama ilkörneği kullanılmaktadır. Mitos kahramanın yola çıkışı, sınamalardan geçmesi ve istediğini elde ederek geri dönmesi toplumun refaha ulaşması anlamına gelmektedir. (Moran, 1992, s. 222–223) Ancak Eyyub'un yolculuğu ve nedeni daha çok modern sanat akımlarının yolculuk ilkörneği kullanımıyla benzerlik gösterir: “Modern romanda bu tür yolculuk bir iç yolculuğa dönüşür. Kişinin psikolojik düzeyde kimliğini aramasıdır bu.” (Moran, 1992, s. 223) Körayak'taki Eyyub, ayrılma-sınav-dönüş aşamalarında kimliğini aramaktadır.

3.1.2.2. Metin Çözümlemesi

Metin Çözümlemesi başlığı altında gösterim metnindeki olay akışı gerekçeleriyle birlikte bölümler bazında açıklanacaktır. Kullanılan simgeler ve yazın biçimleri ele alınırken metinlerarası kullanımlar belirtilecek, metinlerarası ilişkilerin yöntemleri ise ayrı bir bölümde yer alacaktır.

¹ Eyup adı farklı kaynaklarda farklı yazılış biçimleriyle kullanılmaktadır. Çalışmada sessel nitelik açısından Eyyub tercih edilmiştir.

3.1.2.2.1. Mukaddime

“Masalların girişinde genellikle bir başlangıç durumu sunulur.” (Propp, 1985 (Çev.: Rifat ve Rifat), s. 35). Propp’un başlangıç durumu olarak tanımladığı, tanıtımın yapıldığı bir açılış biçimidir. Mukaddime bölümü de bir başlangıç durumu olarak tanımlanabilir. Eyyub’un mevcut yaşantısını betimlemektedir. Bu bölümde Zebur’daki Eyub tanıtımından izler bulunmaktadır. Ayrıca 1480–1490 yılları arasında yapılan ve sanatçısı belli olmayan “Eyub’un Yaşamından Sahneler” adlı resim, bölümün yazımı ve o dünyanın betimlenmesinde etkili olmuştur.



Resim 1. Eyyub’un Yaşamından Sahneler (Anonim)

Resimde Eyub’un yaşantısından kesitler bulunmaktadır. Şeytanın Eyub’a yaptığı eziyet, hastalığı, kurtuluşu, sahip olduğu zenginlikler kesitler arasındadır. Resmin arka planında Eyub’un evi, hemen önünde ise çitler ve içinde farklı türlerde hayvanlar resmedilmektedir.

“Mukaddimedede” vurgulanan Eyyub’un sahip olduğu zenginlikler ve bu zenginliklerin ona “verilmiş” olduğudur. Hayvan adlarının çokluğu ve toprak zenginliklerinin farklı türlerle yinelenmesi; izleyicinin uyumunun yapılandırılması amaçlanan bu bölümde, öykünün ilerleyişinden önce izleyici ve sahneleme tekniği arasındaki uyuşmanın sağlanması için seçilmiştir. Günlük yaşantının dışında bir yaşantının öyküsünün anlatılacağı kolayca anlaşılacaktır. Öncelikle yoğun şiirsel anlatım bunu ele vermektedir. Öykünün, normal insan yaşantısının “yüz kırk yıl” (bkz. s. 119) olduğu bir ortamda geçeceği belirtilmektedir. Bu şekilde izleyiciye atmosfere ait veriler sunulup hazırlık yapması amaçlanmaktadır.

3.1.2.2.2. Zaman

Mukaddime ile birlikte algılanılabilecek yapıdadır. Yüz kırk yıllık bir ömür için yetmiş birinci yıl orta yaşa denk gelmektedir. Orta yaş seçiminin nedeni, gençlik zaafı ya da yaşlılık hezeyanları yerine daha bilinçli seçimler yapma durumunun ve var olan yaşantının ötesinde bir yaşantıya özlem duymanın, orta yaş kuşağında daha yoğun yaşanabileceğidir.

3.1.2.2.3. Eyyub ve Çilek Ağacı

Öncelikle “Çilek Ağacı” konusunda kısa bir açıklama yapmak gerekmektedir. Burada belirtilmek istenen İngilizcesi “strawberry tree” olan ağaç değildir. Nitekim “strawberry tree” Türkçede “kocayemiş ağacı” olarak adlandırılmaktadır. Çilek Ağacı, çilek bitkisinin ağaç olarak görünen bir biçimidir. Masalsı bir anlatımı vurgular ve sonraki bölümlerde ise yine masalsı bir biçimde bildiğimiz çilek bitkisi biçimine evrilir.

“Eyyub ve Çilek Ağacı” Eyyub’un yola çıkış nedeninin şekillendiği bölümdür. Eyyub kendi çitleri içinde bulunan Çilek Ağacı’nı ilk kez bütün güzelliği ile algılamaktadır. Günler boyunca tutkuyla onu izler, övgüler yağdırır. Ancak Çilek Ağacı acı çekmektedir, varoluş biçimi kendisine ağır gelmektedir. Acı kavramı ve varoluş sorgulamasıyla Eyyub ilk kez karşılaşmıştır. Onun güvenli, rahat yaşantısı içinde bu tür bir acının ve sorgulamanın varlığı, dış dünyayı merak etmesine neden olur. Çitler dışında nasıl bir yaşantı ve acılar vardır? Eyyub bunlarla bir şövalye gibi savaşabilir mi?

3.1.2.2.4. Eyyub ve Karısı

Eyub ve karısı özellikle resim sanatında pek çok yapıta konu olmuştur. Albrecht Dürer, Georges de la Tour, Gerard Seghers gibi ressamların Eyub ve karısı ile ilgili tabloları bulunmaktadır. Tablolar doğal olarak dinsel temalıdır. Albrecht Dürer’in ve Georges de la Tour’un Eyub ve Karısı resimlerinde benzer bir anlatım vardır. Dürer’de karısı Eyub’un yıkanmasına yardım ederken Georges de la Tour’un tablosunda bir mumla onun başına bakmaktadır.



Resim 2. Eyyub'un Acısı (G.Seghers)

Ancak Seghers'in "Eyyub'un Acısı" adlı tablosunda karısı Eyyub'a daha eleştirel yaklaşmaktadır. Bir eli belindedir, diğer elini Eyyub'a yöneltmiştir ve işaret parmağı Eyyub'u gösterir. Eyyub'un ise serzenişte bulunan bir hali vardır. Eyyub'un üç arkadaşı da karısı gibi eleştirel bir tavır içindedir. Eyyub'a katılmadıkları, itiraz ettikleri bellidir. Körayak'taki Eyyub'un karısı daha çok Seghers tablosundakine benzemektedir. Bu bölümde mevcut yaşantının tekdüzeliğine kadının serzenışı bulunmaktadır. Ancak yine de bu yaşantının sürdürülmesi gerektiğine ve değiştirilemezliğine inanmaktadır. Çünkü başka türlü bu sistemde yer almamaktadır ve öğretilmemiştir. Karısı, Eyyub'daki değişimin ayırdındadır. Gideceğini anlar, onu ikna etmeye çalışsa da başaramaz. Geriye serzenişte bulunduğu yaşantının korunması kalmıştır. 'Gitmek' bu sistemde olası değildir ve Eyyub eğer gidecekse geride kalanların sistemine zarar vermemelidir:

Git, kapı açmadan ama.

Çitlerin kapısı olduğu nerede görülmüş(bkz. s. 123).

Bu bölümde Propp'un tanımladığı işlevlerden ilk üçü eş zamanlı denebilecek ölçüde gerçekleşir. Eyyub evden ayrılmak üzeredir (uzaklaşma), çitlerin kapısı yoktur, başka bir deyişle dışarı çıkmak yasaklanmıştır (yasaklama), Eyyub gitmeye karar vermiştir (yasağı çiğneme) (Propp, 1985 (Çev.: Rifat ve Rifat), s. 36–37).

Körayak sözcük öbeği ilk kez burada geçmektedir. "Ayakların senin... kör ayakları..." (bkz. s. 123). Eyyub'un karısı ondaki gitme isteğini bilinçsiz ve nedensiz bulduğu için, Eyyub'un ayakları için kör nitelimesinde bulunmaktadır. Ona göre bu gidiş körlemesindedir.

3.1.2.2.5. Kadının Laneti

Kadının laneti ağıt formuna yakın bir biçimle ele alınmıştır. Ağıtlar halk edebiyatımızda önemli yeri olan bir türdür. Ölünün arkasından yakılır. Kökenleri şaman geleneğine kadar uzanmaktadır. Ağıt biçiminin seçilmesinin temel nedeni Eyyub'un eski yaşantısının sona ermesi ile ilgilidir. O artık çitli yaşantısını öldürmüştür ve kadın bir anlamda bu yaşantıya ağıt yakmaktadır. Ölüm nedenine ya da katile lanet okuyan ağıtlar da yaygın olarak bulunmaktadır. Burada Eyyub'un gitme nedeni ile eski yaşantısının sona ermesi (ölümü) birleştirilmekte ve bu nedene lanet okunmaktadır. Gitme nedeni Çilek Ağacı olduğundan kadın bilmeden ona lanet okumaktadır.

Eğer o ağaç ise çiçeği göğe durmuş
Yere batsın çiçeği, bedeni çamur olsun
Gitmeyi, senin, gitmeyi aklına koyanın (bkz. s. 124).

Ancak lanette söylenenler Çilek Ağacı'nın düşünüyü kurduğu bir yaşantıdır. Çilek Ağacı yorgundur ve uykuyu özlemektedir.

Ağıt töreni Çukurova-Toroslar yöresinde ana çizgileri ile şöyle yapılır: Hasta can çekişirken hoca Kur'an okur, hasta ruhunu teslim ettikten sonra hoca okumasını bitirir. Ölünün yakınları ile tanıdıkları, kadınlar etrafında bir halka yaparlar. Bu esnada kadınlardan birinin önüne bir elbise ve çamaşır bohçası konur. Böylece o kadın ağıt söylemeye çağrılmış olur. Kadın bohçadan bir eşya çıkararak ağlama edası taşıyan bir makamla ağıdını söyler. Melodi'nin özelliğine göre iki ya da dört mısralı sözlerden sonra kadınlar hep birden ağlama sesi çıkarırlar. Ağıt söyleyen kadın sözlerini bitirince bohçayı başka bir kadının önüne koyar. O da aynı şekilde devam eder (Elverdi ve diğerleri, 1977, s. 47).

Çukurova yöresinin yukarıda aktarılan ağıt söyleme biçimi sahnelemede de uygulanmaya çalışılacağı için ağıtın yazımında bu özelliklerin kullanılması gerekmektedir. Bu nedenle kıtaların sayısı oyuncu sayısı kadar yazılmıştır. Toplu ağlama yerine nakarat kullanılarak benzerlik oluşturulmaya çalışılmıştır. Nakarat Anadolu'da yakılan ağıtlarda da kullanılmaktadır. Ağıtın biçimsel özelliklerini de korumak hem bu halk edebiyatı türümüze bir bağlılık hem de benzer bir etkileycilik

yaratacaktır.

Genellikle 6+5 ölçüsüyle yazılan ağıtlar dörtlük biçiminde söylenmektedir. Ama üçlü ve beşli ağıtlara da rastlamak mümkün. Beşlilerin son iki dizesi ise nakarat biçimindedir. Dörtleme ve beşleme olanlarda ilk üç dize kendi arasında kafiyelidir. (...) Yine de ağıtın ayırt edici bir biçimsel özellikle bağlı olmadığı belirtilmelidir (Özkırımlı, 1982, s. 42).

Görüldüğü gibi ağıt formunda bağlayıcı biçimsel katılık fazla bulunmamaktadır. Hece ölçüsü dışında bağlayıcı görülmemektedir. Uyak düzeni de farklı şekillerde görülebilmektedir. “Kadının Laneti” 7+7 ölçüsüne göre yazılmıştır. Duraklı bu ölçü, 14 ölçülü dizelerde sıklıkla kullanılan bir biçimdir. Durak ritmi ve anlamı güçlendirmekte, tekdüzeliği ortadan kaldırmaktadır. Duraklı yapı, ritmi farklılaştırmak amacıyla nakarat bölümünde kullanılmamaktadır:

Toprağa düşün ama/ içine giresin
Araf olsun mekânı/ yerini bulamasın
Gitmeyi, senin, gitmeyi aklına koyanın (bkz. s. 124).

3.1.2.2.6. Çilek ‘Ağacının’ Encamı

Lanetin gerçekleşmesiyle çilek, ağaç biçiminden çıkıp toprağın üstünde yer alan sarmaşık dokusuna kavuşur. Bu Eyyub’un bilmeden gerçekleştirdiği ve asıl amacı olan ilk eylemdir. Gidişiyle karısının lanet okumasına neden olmuş ve bu lanet bir acıyı sona erdirmiştir. Eyyub’un çıktığı yolculukta ulaşmak istediği son başlangıçta aslında gerçekleşmiştir.

Gerçekleşen bu durum Propp’un VIII. işleviyle ironik bir benzerlik taşır. Madde başlığı “Saldırgan aileden birine zarar verir” adını taşımaktadır. Propp için bu işlevin tanımı kötülük’tür. Ancak Körayak öyküsünde bir bedende beliren mutlak kötü bulunmamaktadır. Kişilerin –özellikle Eyyub’un- bilmeden yaptığı kötülükler vardır. Okunan lanet kötülük anlamı taşımaktadır. Neden olan Eyyub’un ve okuyan karısının bir kötülük yaptığı izlenimi ortaya çıkabilir. VIII. işlevin “Saldırgan ekinleri yağma eder ya da ekinlere zarar verir”, “Saldırgan, kişilerin bedenlerine zarar verir”, “Saldırgan birini ya da bir şeyleri büyüler” alt başlıklarına da uygunluk göstermektedir (Propp, 1985

(Çev.: Rifat ve Rifat), s.40–42). Ancak sonuç tersine dönüşmüştür. Görece olarak saldırıya uğrayan (Çilek Ağacı) sonuçtan oldukça hoşnuttur:

Ve çilek ağacı lanetlendi
Yere gömüldü çilek ağacı
Uykuya, uykuya, uykuya gömüldü.

Çilek ağacı lanetledi
Ve çileğin düşü gerçekleşti (bkz. s. 125).

3.1.2.2.7. Gitmek

Yolculuğun başlangıcıdır ve terk edişten kaynaklı bir tür özeleştirisi ile başlar. Eyyub’un kendini arama yolculuğu başlamaktadır. Bu yolculukta amacını dünyadaki acıları tanımak ve onlarla savaşmak olarak ortaya koymaktadır. Bir anlamda romantik şövalye değerlerine sahiptir. Dünyayı iyileştirmek, erdemli eylemlerde bulunmak onun yeryüzündeki varlığını anlamlandıracaktır. Zengin topraklarda sürdürdüğü yaşantısı ancak bu şekilde değerine kavuşacaktır. Zebur’un Eyub öyküsündeki sabrederek, bekleyerek mutluluğa ulaşan ermiş ilkörneği yerine Körayak’ta yol/arama ilkörneği kullanılmaktadır.

Bir kralın ya da padişahın oğlu değerli bir nesneyi veya bir kızı bulmak için yola çıkar, birçok engellerle karşılaşır; doğüstü güçlere sahip insanlardan ya da hayvanlardan yardım görür ve sonunda istediğini elde ederek döner. Ana çizgilerini verdiğimiz bu temel örnek bir arama arketipidir. Bu arketipi yalnız masallarda değil mitoslarda, eposlarda, Ortaçağ romanslarında, modern romanlarda da buluruz (Moran, 1992, s. 201).

Yol/Arama ilkörneği çeşitli sanat yapıtlarında işlenmektedir. Oyun metninin bazı bölümlerinde bu sanat yapıtlarına göndermeler yapılmaktadır. Ingmar Bergmann’ın “Yedinci Mühür” adlı filminde de arama ilkörneği konu edilir ve gerek kahramanları gerekse teması bakımından Körayak’la yakınlıklar göstermektedir. Yaşamın anlamını arayan Şövalye, yıllar süren haçlı seferlerine katılmıştır, ancak bu dinsel savaş ona aradığı duyguyu yaratamamış, boşluğu dolduramamıştır. Bir gün karşısına Ölüm çıkar. Şövalye kendi ölümünü ertelemek için Ölüm’ü satranç oynamaya ikna eder.

Şövalye'nin amacı bu süre içerisinde yaşamının en anlamlı eylemini bulup gerçekleştirmektir.

ŞÖVALYE: Yaşamam boş bir kovalayış, bir yolculuk, bir sürü laf oldu bugüne dek. Buna yandığım, kendimi kınadığım yok, çünkü insanların çoğu böyle yaşıyor. Ama bu ertelemeyi, anlamlı bir tek eylem uğruna kullanacağım (Bergmann, 1966 (Çev.: Oflazoğlu), s. 35).

Eyyub'un yola çıkış gerekçesiyle Şövalye'ninki arasında benzerlik bulunmaktadır. İkisi de yüce değerler adına yolculuklarına başlarlar. Oysa asıl aradıkları varoluşlarının anlamıdır. Şövalye, kendine süt ve çilek ikram eden, küçük bir çocuğa sahip gezgin tiyatrocü aileyi ölümün elinden kurtararak aradığı anlamı/eylemi bulur.

“Gitmek” adlı bölümde Eyyub'un göklere seslenişi ve karşılık alamayışı Bergman'ın sinemasını ve “Yedinci Mühür” adlı filmi anıştırmaktadır. Yedinci Mühür adlı filmde Bergman, Tanrı'nın sessizliği kavramı üzerinde yer yer durmaktadır. Filmin açılışında Şövalye'ye eşlik eden dalga ve kuş sesleri vardır. Oysa Tanrı'nın temsilcisi Ölüm belirlediğinde mutlak bir sessizlik olur. “Gök kül rengi ve durgundur, kurşundan bir kubbe. Batı ufkunda bir bulut, suskun ve kara, sarkmakta. Yukarılarda, görünür görünmez, bir martı kımıltısız kanatlarla süzülmekte.” (Bergmann, 1966 (Çev.: Oflazoğlu), s.18).

ŞÖVALYE: Bilgi istiyorum, inanç değil, varsayımlar değil, bilgi. Tanrı, elini bana doğru uzatsın, benimle konuşsun istiyorum.

ÖLÜM: Ama sessiz durur o.

ŞÖVALYE: Karanlıkta ona doğru haykırıyorum, ama sanki hiç kimse yok orda.

ÖLÜM: Hiç kimse yok belki de (Bergmann, 1966 (Çev.: Oflazoğlu), s.34).

Şövalye Tanrı'nın elini uzatmasını ve kendini açığa vurmasını ister. O tıpkı Faust gibi bilginin peşindedir. Tanrı'ya yalvarmaktadır ancak ondan hiç bir ses gelmez. Üstelik yukarıda alıntılanan bölüm bir kilisenin günah çıkartma bölümünde geçmektedir ve bölmede rahibe ayrılan yerde oturan Ölüm, kendi varlığını gizleyerek Şövalye'den satranç oyunundaki taktiklerini çalmaktadır. Sahnenin geçtiği uzamı ve sahne başındaki anı Bergman şöyle betimlemektedir:

Şövalye, küçük bir mihrabın önünde diz çökmüştür. Hava serin ve küflü. Ermiş resimleri yukarıdan, taş gözlerle bakarlar ona. İsa'nın yüzü yukarı dönük, ağzı sanki elem çılgılığında açılmış. Tavan girişinde acıması bir insanı gözetleyen iğrenç bir şeytan gösterilmekte (Bergmann, 1966 (Çev.: Oflazoğlu), s. 32).

Sessizlik uzaklığın ötesinde kötücül bir anlama uzanmaktadır. Taş gözlerle bakan ermiş resimleri ve hileye başvuran Ölüm bu kötücüllüğü destekler.

Eyyub'un göklere seslenişi eski yaşantısının izlerini taşımaktadır. Yola çıkma eylemini, çitli sisteminin ahlaki değerleriyle uzlaştırma çabası içersindedir. Göklerden (Tanrı'dan) bir işaret beklemektedir. "Ben nankör değilim." dizesini yinelemesi, aslında "yasağı çiğneme" eyleminden dolayı yaşadığı tedirginlikten kaynaklanmaktadır. Ancak göklerden bir yanıt gelmez, Tanrı uzakta ve sessizlik içindedir. Eyyub ise çıktığı yolculukta tamamıyla yalnızdır.

3.1.2.2.8. Yabancı

İsa figürünün ilk ortaya çıkışıdır. Oyunda beliren İsa figürü, D.H. Lawrence'ın "Ölen Adam" adlı öyküsünde işlediği yeniden dünyaya dönen İsa'dır. Prof. Dr. Mîna Urgan "D.H. Lawrence" adlı kitabında bu uzun öyküyü tanıtımına şöyle başlar:

The Man who Died, D.H. Lawrence'ın ölümünden kısa bir süre önce yazdığı son öykü ve öykülerinin en güzelidir bize kalırsa. Yazarın Hıristiyanlıkla son hesaplaşması sayılabilecek elli sayfaya yakın bu uzun öyküyü basmayı hiçbir dergi göze alamadığı için, Lawrence'ın ölümünden ancak birkaç yıl sonra yayınlanabildi. Yayınlanınca da, inançlı Hıristiyanlar büyük bir şok geçirdiler. Çünkü "ölen adamın" Hazreti İsa olduğu açıkça söylenmediği, bu ad metinde hiç geçmediği, yalnız "adam" denildiği halde, o adamın İsa olduğu besbellidir. Ne var ki, İsa, Hıristiyanların sandığı gibi kutsal bir ruh değil, herkes gibi bir erkektir. Bu yüzden de öldükten sonra doğru gökyüzüne uçacağı yerde, yeryüzünün yollarına düşer, bir kadınla sevişir ve onu hamile bırakır (Urgan, 1997, s. 301).

Bilge Karasu'nun değerli çevirisiyle dilimize kazandırılan bu yapıtın birinci bölümünde İsa'nın mezarından kalkışını görürüz. Yazar bize önce uzun uzun genç bir horozun tarifini yapmaktadır. Yaşama sevincini ve bağlılığını, cinsel bir güç olarak simgeleyen horoz, daha sonra İsa tarafından satın alınacak ve özgürlüğüne kavuşacaktır.

Horozla “ölen adam” (dirilen İsa) arasında simgesel bir bağlantı bulunmaktadır. İsa eski yaşamının sona erdiğini ve özlediği yaşantıyı Magdalene’ye şöyle anlatmaktadır:

“Benim zaferim,” dedi adam, “ölmemiş olmamdır. Benim ömrüm, görevimin ömründen daha uzun oldu. Artık bilmiyorum o görevi. Zaferim bu işte. Araya giriş, karışma çağlarını da, bunun ölümünü de atlattım, geride bıraktım, sağım, bir erkeğim hâlâ. Gencim daha, Magdalene, orta yaşa bile gelmedim. Bütün bunların ölüp bitmiş olduğuna seviniyorum. Bitmeliydi zaten. Ama şimdi, bittiğine seviniyorum; karışma, araya girme günlerim de sona erdi. İçimdeki öğretmen de öldü, kurtarıcı da; şimdi kendi işime bakabilir, kendi tek yaşamımı yaşayabilirim.” (Lawrence, 1985 (Çev.: Karasu), s. 29–30).

Dirilen İsa, kurtarıcılık ve öğretmenlik günlerinin geçtiğini söylerken genç bir erkek olduğunu da vurgulamaktadır. İsa henüz bâkirdir ve “bâkirliğin hırsın bir çeşidi” olduğunu anlamaktadır (Lawrence, 1985 (Çev.: Karasu), s. 35). Birinci bölüm İsa’nın bu vazgeçışı ve yola koyuluşunu anlatmaktadır. Körayak’taki sekizinci bölüm olan Yabancı’da beliren ve daha sonraki bölümlerde yine karşımıza çıkacak İsa figürü daha çok “Ölen Adam” yapıtının birinci bölümünde yer almakta olan İsa’dır. Öykünün ikinci bölümünde ölen adam ile Osiris söyleni arasında bir benzeşme yaratılmıştır. Ölen adam bir İsis rahibesiyile tanışır, rahibe onun Osiris olduğuna inanmaktadır. Ölen adam rahibeyle sevişir ve diriminin anlamını kavrar. Rahibe hamile kalır ancak eski yaşantının tuzakları yeniden kurulmaktadır. İsa’nın peşine düşüp onu öldürmek isteyenler vardır. Ölen adam tıpkı ölüp yeniden doğan Osiris gibi rahibeden ayrılır:

“Kalırsam,” dedi adam, “beni Romalıların, onların adaletinin eline verecekler. Ama bir daha ele verilmeyeceğim ben. Bunun için, ben gidince, büyüyen çocukla erinç içinde yaşa. Geleceğim bir daha: Yakın olalım, uzak olalım, aramızdaki her şey iyidir. Güneşler, mevsimleri erişince, geri dönerler. Ben de, bir daha, geleceğim.” (Lawrence, 1985 (Çev.: Karasu), s. s.77–78).

Prof. Dr. Mîna Urgan’a göre “(...) son öyküsünü yazarken yakında öleceğini bilen D.H. Lawrence, Hıristiyan dininin yanılgılarını gözler önüne sermekle kalmaz, ölüm döşeginde bile, yaşama inancını bir kez daha dile getirir.” (Urgan, 1997, s. 304) ve Ölen Adam adlı öykü aşkıyla Osirisleşen İsa’nın şu sözleriyle son bulur: “Alsın sandal, götürsün beni... Yarınla birlikte, başka bir gün, yeni bir gün gelecektir.” (Lawrence, 1985 (Çev.: Karasu), s. 79).

Körayak'ta İsa'nın ilk belirmesi, Eyyub'un düşüncesinin karşısında nihilizme varan bir karamsarlığın ve eylemin gereksizliğinin vurgulanması olarak görülebilir. Oysa asıl vurgulanmak istenen Eyyub'un yola çıkış düşüncesine yapılan bir eleştiridir. Eyyub'un yola çıkış değerleri yücedir. İyileştirmek, düzeltmek gibi ölen adamın öğretmenlik günlerinin iddialarını taşımaktadır. İsa'nın artık bunlara inancı kalmamıştır: "Nereye varacaksın?...Yorulma!...." (bkz. s. 128). Ölmüş olan adama başka bir deyişle dirilen İsa'ya göre bu içinde başlı başına kibir bulunduran bir davranıştır. Aynı zamanda eylemlerin sonuçları amaçlarından farklılaşmaktadır. Bu nedenle Eyyub'a çilek sunar, vurgulamak istediği Eyyub'un eylemi nedeniyle çileğin cezalandırıldığıdır. Konuşmanın sonunda İsa uzaklaşırken Eyyub sorar:

EYYUB: Yabancı nereye?

YABANCI: Gitmeliyim. *Beni bulurlarsa her şeyi baştan başlatacaklar.*

EYYUB: Yabancı nereye?

YABANCI: Kendi günüme! (bkz. s. 128).

Yabancı olarak geçen İsa'nın yine örtülü bir öğüdü vardır. Başkaların yaşantısını değiştirmek için çabalamıştır ve şimdi "kendi gününün" başka bir deyişle varoluşunun peşindedir. Tarihte sosyal yaşantının en büyük aktörlerinden olan İsa'nın "Yabancı" olarak nitelendirilmesi "ölen adam" olarak İsa'nın yeni yaşam seçimiyle ilintili bulunmaktadır. Lawrence'ın da sıklıkla "yabancı" sözcüğünü kullanması ve aynı zamanda varoluşçu edebiyatın başyapıtlarından birinin de adının olması Körayak'taki ölen adam motifine Yabancı adı verilmesine neden olmuştur.

Metinde bu noktada İsa figürünün izleyici tarafından tanınmamasına yönelik fazla bir veri bulunmamaktadır. Bunun nedeni "ölen adamın" öyküsünün merak unsuru yaratarak sonraki sahnelerde açılmalıp sonuca ulaştırılmasının amaçlanmasıdır. Yine de sahnelemede bazı ipuçlarının henüz bu sahnede verilmesi ve daha sonraki sahnelerde bu figürün İsa olarak tanınabilmesi için metinde de gerekli göstergelerin kullanılması öngörülmektedir.

3.1.2.2.9. İstmeden

"İstmeden" adlı bölümde baharın gelişiyile yeniden doğum gerçekleşir,

Eyyub'un yola çıkış ve nankörlük şüphesiyle ilgili sıkıntıları ortadan kaybolur. Bölüm başında İsa öyküsüyle ilgili olarak Kadın figürü görülmektedir. Kadın Maria Magdalene'dir. Ölen Adam'dan gelen bir kişidir. O yaşamının anlamını İsa ile bulmuştur ve yeniden doğan İsa'yı aramaktadır. "Yolcu! Kurtlar içinde dolaşan kuzuyu gördün mü? Kaybolduk... Biz kaybolduk... Kaybolduk. Kaybolduk..." (bkz. s. 129). Kuzu Hıristiyan inancında İsa'yı simgelemektedir, dolayısıyla İsa'yı arayışa örtülü bir gönderme vardır. Bu göndermenin güçlenmesi için Maria'nın bazı söyleyişleri dua biçimine yaklaştırılmıştır:

O bizim kurtuluşumuzdur.
 O bizim temizliğimizdir.
 Bu bedenlerimizden bizi ancak o kurtarır.
 Anahtar odur.
 Uçmak, onun yanındır (bkz. s.130).

Maria, yaşamın anlamını ve kendi kurtuluşunu İsa öğretisinde aramaktadır. Yürüyüşü (arayışı) bir tür çile yolculuğudur. Eyyub'a sordukları gerçek sorular değil, çile yürüyüşünün bir parçası olan yakınmalardır. Belki de araç (çile yürüyüşü) amacı (arayış/buluş) çoktan aşmış bulunmaktadır. Dolayısıyla Eyyub ona yardım edemez hatta anlamaz. Kadın için üzülse de bahar şimdi bütün üzüntülerin üstündedir. Baharın verdiği canlılıkla yürüyüşünü sürdürür. Karşısına Ceylan çıkar. Ceylan, geyik ve geyikgillerden hayvanlar Anadolu yaşantısında, efsanelerinde ve sanatında önemli bir yer tutmaktadır. Geyik motifi ayrıca farklı kültürlerde de görülmektedir. En tanınmış Buddha'nın geyik şeklinde görünmesidir.

Tarihöncesinden başlayarak, Anadolu'da bol miktarda hayvan temsilleri görülür: Çatalhöyük'te bulunan leoparlar ve boğalar, Hacılar'daki hayvan biçimli çömlerler gibi. Tüm bu imgelere dinsel bir anlam atfedilmiş olsa da, aslında bu, ikinci binli yıllarda gözlemlenen bir durumun sınırsız bir geçmiş içinde inanca ve yazılı metinlere yansımalarıdır. Hititlerin, Anadolu'ya gelişlerinden önce de varolan yerli kültürlerden hareketle dinlerini oluşturdukları dönemlerde hayvan, Anadolu ikonografisinde önemli bir yer işgal etmekteydi.(...) İlkel Anadolu tanrısı, sadece belirli bir hayvan türüyle simgelenmez, o, hayvanla özdeşir zaten. Tanrı bir hayvandır; Alacahöyük'te bir kabartmada, kral ve kraliçe, bir kaide üzerine konmuş bir boğa idolü karşısında kurban sunmaktadır.(...) Hiyerarşik sıralamada, ikinci kutsal hayvan geyiktir. Aynı dönemdeki çiviyazılı metinlere de eklenmiş olan Alacahöyük'ün ünlü sancakları, üstlendiği rol

boğayla aynı olan geyiğin ya da geyikgillerden hayvanların yaygınlığını ortaya koyar. Geyik, hayvan ve bitki doğasına ait güçleri simgeler (Bonney, 2000 (Çev.: Yılmaz), s. 375–376).

İslam yaşantısı etkisindeki Anadolu’da da geyik motifi sıklıkla rastlanan ve çeşitli anlamlara gelen bir simge olmuştur:

Diğer milletlerde olduğu gibi, Türk milletinin de kendince kutsal saydığı hayvanlar vardır. Bunlardan biri de geyiktir. Geyik tıpkı Bozkurt gibi bazı Türk boylarının sembolü olmuştur. Bu bakımdan Türk mitolojisi ve efsanelerinde geyik motifine sıkça rastlanır. Geyik motifi, dilimizde, edebiyatımızda, halımızda, kilimimizde; velhasıl bütün sosyal hayatımızda farklı renk ve şekillerde yer alır. Edebiyatta benzetme unsuru olarak geyiğin şu özelliklerinden yararlanır: Sevimli, çevik, hassas ve içli bir hayvandır. İnce zarif bir vücuda sahip ve ürkektir. İnsandan kaçır, peşinden sürüklediği insanı dermansız bırakır. Tenha yerlerde yaşar. Avlayan iflah olmaz, avlanmış geyiğin gittiği ev tarumar olur, yerinde ot bitmez. Bedduası avcının soyuna da etki eder. Mukaddes bir hayvandır. Kurt gibi aniden ortaya çıkar ve çoğu kere insanlara doğru yolu gösterir. Birdenbire ortadan kaybolur. Mutlu sona erdiricidir. Sevgi perisidir. Totemdir, ruhların üzerinde dolaştığı ilahi bir varlıktır. Tanrı’nın elçisidir. Gökte dolaşan yarı ilahi yaratıktır.²

Eyyub’un Ceylan’ı görmesinden hemen sonra hem efsanelere anıştırma hem de Ceylan öyküsünün sonuna önseme yapılmaktadır:

Eyyub ceylanı gördü

ceylanın gözündeki pırlıtyı.

- Ah o pırlıtyı nice avcının sonu oldu
Ah o pırlıtyı nice ceylanın sonu (bkz. s. 131).

Körayak’ta da Ceylan, güzelliği ile Eyyub’u etkiler ve aynı zamanda ona yol gösterir. Durumlar farklı bakış açılarıyla tersine algılanabilir. Eyyub’un Ceylan’la koşması Eyyub için bir oyun, onunla birleştiği, iletişim kurduğu bir tören gibidir. Ceylan içinse ölümüne bir kovalamadır bu. Yine de son soluğunda serzenişle dolu öğütlerde bulunur. Eyyub’un karısı gibi Ceylan da derin’in (anlamın) uzakta değil

² Gıyasettin Aytaş’ın makalesinden bölümler (<http://w3.gazi.edu.tr/web/giyaytas/turkkulturgevik.htm>) internet adresinden alınmıştır.

insanın kendi içinde olduğunu söyler. Eyyub'un gidişi ise körlemesinedir. Bu körlük Ceylan'ın ölümüne neden olur.

İsa yeniden belirir, bir anlamda haklı çıkmıştır. Eyyub'un bir girişimi daha başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Sevgi ve şefkat olumlu duygular olsa da kötülüğe yol açabilir. Dönüşüm ve devrime inancını yitirmiş olan İsa, Eyyub'a evine dönmesini öğütler. Eyyub'un Karısı ve Ceylan'dan sonra ilk kez yolculuğun önce kişinin içine yönelmesinin gereği İsa tarafından vurgulanır.

Burada Lawrence'ın İsa'sı ile ilgili bir çelişki ortaya çıkmaktadır. Eski yaşantısının izlerinden kurtulmaya çalışan İsa'nın, öğütleyen ve öğretmenlik yapan yanı hâlâ yaşamaktadır. İsa kendini bir söylev çekerken yakalar ve “yeni kendine” yabancılaşır. İsa'nın söylevi Derek Jerman'ın “Mavi” adlı senaryosundan alınmıştır. Aids hastalığına yakalananların ölüme giden yolda yaşantısını anlatan bu senaryonun ilgili bölümü de benzer anlamı ifade etmektedir. İsa bu alıntı söylevden sonra kendine gelir: “Ne yapıyorum ben?” (bkz. s. 133).

Gerek bedensel gerek armonik anlatımla daha önceki sahnelerde belirginleşen İsa figürü artık metinde de kendini işaret etmektedir. En belirgin gösterge olarak İsa son akşam yemeğindeki o ünlü cümleyi anımsar: “İçinizden biri beni ele verecek.”

3.1.2.2.10. Eyyub'un Ayakları

Eyyub'un gücünü yitirdiği ve umutsuzluğa kapıldığı noktada ayaklarının onu “yüreklendirmesi” görülmektedir. Eyyub güvenli yaşantısını terk edip öğrenmeyi ve tanımayı seçmiştir. Kendi bilgisine ulaşmak için Faust gibi ruhunu vermemiştir ama yaşantısını ve ona sunulan nimetleri bırakmıştır. Şimdi yorgun ve umutsuzdur. Ayakları bir Mefistofeles kışkırtmasıyla onu yola devam etmeye zorlar.

Eyyub'un kör olduklarını itiraf eden ayakları romantik dönem şiirini kullanmaktan da geri durmazlar. Yves Bonnefoy'un yönetiminde hazırlanan Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü'nün Başkaldırı maddesinde yer alan alt başlıklardan biri de Empedokles'i konu almaktadır. Empedokles'in XIX. yüzyılda pek çok yazar tarafından bilgi kahramanı olarak nitelendirilmesinin nedeni, romantik yoruma uygun bir yaşayışı olan bir filozof olması olarak gösterilmektedir (Bonnefoy, 2000 (Çev.: Yılmaz), s.105–106). “1829'da Polonius imzasını kullanan, Jean Labensky Kontu bin dizelik Empedokles şiirini

Fransızca yayımlar: “*Ama insan hatayı bilgisizliğe tercih etti, yalnızca sevmesi gerekliydi, o öğrenmeyi tercih etti...*” (Bonnefoy, 2000 (Çev.: Yılmaz), s. 106).

Ayaklar benzer bir cümleyle Eyyub’u kışkırtır: “Yanılgıyı bilgisizliğe yeğledin sen. Güven yerine öğrenmeyi seçtin.”(bkz. s. 134). Bununla da kalmayıp Eyyub’u Empedokles’le yakınlaştıracak şu sözlerle seslenirler ona: “Biz de seni ‘*uçurumları seven*’ diye selamlıyoruz.” Burada da Hugo’nun şiirine gönderme vardır: “(...) uçurumları merak eden kişi. Tanrı’nın Empedokles’i.”(Bonnefoy, 2000 (Çev.: Yılmaz), s. 106).

3.1.2.2.11. Savaş

Şimdi Eyyub dünyanın en büyük sorunlarından biriyle karşı karşıyadır: Savaş, onun da ötesinde savaşın gerekliliğine inanç. Savaş ağır bir koku olarak betimlenmektedir. Eyyub ilk kez doğrudan bir insanlık sorunuyla yüzleşir. Karşılaştığı Asker ölüdür. Oysa inançlar ve koşullandırmalar, Asker’in savaşımını sürdürmeye zorlar. Ona öğretilenlere göre savaş hiç bitmez. Ulusal ya da ahlaki değerler her an tehdit altındadır. Bu paranoya onun ölse de savaşması gerektiği anlamına gelmektedir.

Savaşın bu ölü asker, tarih boyunca bütün dönemlerin savaşlarının bir temsilcisidir. Savaş mızraklarla yapılan bir kabile savaşı da olabilir, nükleer savaş da. Gelişen teknoloji ve paylaşım düzeninin savaşlarının etkileri çok daha büyük olsa da savaşın mantığı ve sonuçları her zaman için benzerlikler taşımaktadır. Tarih boyunca bütün savaşlar sanki tek bir alanda toplanmıştır:

Ayaklarım yenin merakınızı... Ayaklarım... Ayaklarım... Soğuk, ılık, buz ve sıcak. Sıcak ve buz. Ilık ... ılık... kan... Akmış, akan, akmakta kan... Kim bilir kaç yüz katman. Ayaklarım...ayaklarım... (bkz. s. 135).

Eyyub Asker’i savaşın var olmadığına ikna etmeye çalışır ancak ölü bir askerin savaşmaktan başka bir çaresi yoktur. Eyyub’un yola çıkarken sahip olduğu romantik başkaldırı bir kez daha ve bu kez onarılmaz biçimde sekteye uğramıştır. Metnin ve sahneleme düşüncesinin odağında insan ve insanın varoluş çabasının yüceltilmesi yer aldığı unutulmamalıdır. Amaçlanan durumun tersine; Eyyub’un savaşla ilgili olarak yaşadığı yenilgi, bir umutsuzluk duygusuna ya da insanın genel anlamda başarısızlığının

algılanmasına yol açabilir mi? Öncelikle Eyyub'un Asker'i savaşın olmadığına ikna ederek savaşı simgesel olarak noktalaması gülünç derecede gerçeklik ötesinde olurdu. Böylesine bir sonuç, ancak, iyimserlikle açıklanamayacak bir saflık olarak algılanabilir. Sıklıkla vurgulanmak istenen Eyyub'un "körayak" gidişinin başarısızlığıdır. Yola çıkışındaki yüce düşünce hiç de gerçekçi değildir. Don Kişot için de benzer bir durum söz konusudur.

3.1.2.2.12. Yabancı ve Bir Kadın

Eyyub yaşadıklarının yorgunluğundan ötürü uykuya daldığında Maria Magdalene belirir. Onu ilk gördüğümüzde söylediklerini (duayı) tekrarlar. Böylece ezberlenmiş, tekrarlanan bir kalıp olduğu pekiştirilir. Maria nihayet bu bölümde İsa ile karşılaşır ve öykü tamamlanır. Yabancı ve Kadın arasında geçen konuşmanın büyük bölümü D.H. Lawrence'ın Ölen Adam öyküsünün farklı bölümlerinden birleştirilmiştir ya da söz konusu bölümlerden esinlenerek kaleme alınmıştır.

Maria İsa'dan geri dönmesini ister ve ona görevini anımsatır.

"Ne yapacağımı bilmiyorum," dedi adam. "Unduğum zaman daha iyi bilebileceğim. Ancak görevim sona erdi, öğretmenliğim bitti, ölüm de beni kendi kurtuluşumdan kurtardı. Ah Magdalene, hayatta kendi payım olan kendi yolcağızımı tutturmak istiyorum. Kamu yaşayışım, kendini beğenmişlik hayatım sona erdi. Şimdi dirime kulluk edebilir, bir şeyciler söylemez, kimsenin beni ele vermesine yol açmayabilirim. Ellerimin, ayaklarımın sınırlarından taşmak istedim, böylece ele verilmeği de başıma getirdim. Yehuda'ya haksızlık ettiğimi biliyorum, zavallı Yehuda'ma. Öldüm çünkü, şimdi de kendi sınırlarımı biliyorum artık. Şimdi artık başkalarını da etkileyip yönetmeğe çalışmadan yaşayabilirim. Çünkü ancak parmak uçlarımın değdiği yere uzanabilirim, adımım ayak uçlarımdan öteye geçemez. Bununla birlikte kalabalıkları kucaklayabilirim, ben ki bir tek insanı bile hiçbir zaman gereği gibi kucaklamadım. (...)" (Lawrence, 1985 (Çev.: Karasu), s. 30).

İsa'nın çarmıha gerildikten sonra dirilişi farklı bir yaşantıdır. Göklere yükselmemiştir. Ama bireysel yaşamının peşine düşmüştür. Bu büyük bir dönüşüm, Hıristiyanlık söyleninin ters çevrilmesidir. Ancak oyun içinde dramatik bir dönüşüme işaret etmez, çünkü onunla ilk karşılaştığımız andan itibaren "ölmüş olan adamdır" ve yeni yaşam arayışındadır. Metin için işlevi -zaten yazarı tarafından oluşturulan dramatik

etkiyle kattığı rengin ötesinde- Propp'un betimlediği bağışçı (sağlayıcı) olmasıdır (Propp, 1985 (Çev.: Rifat ve Rifat), s. 47). İsa ile Eyyub'un ilk konuşmasında olduğu gibi (bkz. s. 128), kahramanla bağışçı rastlantısal olarak karşılaşır (Propp, 1985 (Çev.: Rifat ve Rifat), s. 47) ve “Bağışçı kahramanı selamlar ve ona sorular yöneltir.” (Propp, 1985 (Çev.: Rifat ve Rifat), s. 48), bağışçı olarak İsa, Eyyub'a isteği pek kalmamış da olsa metin boyunca öğütlerde bulunmaktadır.

Öte yandan Maria Magdalene'nin öyküsü, -çok az değinilmiş olsa da- metin içinde bir yan öykücük oluşturmaktadır. Yarı dramatik olarak adlandırılabilir. Çile yolculuğunda İsa'yı araması, onu bulması, onunla tartışması ve Yabancı'dan (İsa'dan) yaşamını değiştirecek bilgiyi alması onun öyküsünü dramatik kılmaktadır. İsa'nın ona yanıtlarından duyumsadıklarını yine Lawrence'ın satırlarından aktaralım:

Kadın bir daha adama baktı, onun Mesih olmadığını gördü. Mesih dirilmemişti. İsteklilik, yalnız yalnız yanan arılık, esrik gençlik, yitip gitmişlerdi hep. Adamın gençliği ölmüştü. Bu adam orta yaşlıydı, umutları kırılmamıştı, bir çeşit korkunç umursamazlığı vardı, aşkın hiçbir zaman hakkından gelemeyeceği, kesin bir kararlılığı vardı (Lawrence, 1985 (Çev.: Karasu), s. 32).

Buna rağmen Magdalene'nin öyküsünün yarı dramatik olarak adlandırılmasının nedeni, İsa'dan aldığı bilgilerden sonra ya da onun Mesih olmama durumunu gördükten sonra Magdalene'nin yaşantısındaki değişimin Körayak metninde somut olarak verilmemesidir. Ancak metinde tutkulu duası ve arayışı düş kırıklığıyla sonuçlandığında izleyici için yeterli veri oluşması ve Lawrence'ın satırlarındaki şu cümleye izleyicinin kendi ulaşması da bir olasılık olarak bulunmaktadır: “Esrik, acı veren tapınmasının dengesini yitirmişti kadın; ölümden kalkmış olan bu adam, düşünüyü öldürmüştü.” (Lawrence, 1985 (Çev.: Karasu), s. 33).

“Yabancı ve Bir Kadın” adlı bölümün; yazım uğraşından çok, alıntılamaadaki seçicilik ve metni açıklamaya boğmadan gerekli anlamın üretilebilmesi için yapılan dramaturjik bir çalışma olarak değerlendirilmesi daha doğru olacaktır.

3.1.2.2.13. Eyyub'un Düşü

Savaşı gören Eyyub, yine olumlu bir eylemde bulunamamıştır. Yola çıkış nedeni

gittikçe anlamını yitirmekte ve hatta zaman zaman tersine dönmektedir. Acıları ve kötülükleri sona erdirecek kahramanca eylemlerde bulunamamasının ötesinde körleme yürüyüşü yıkımlara (ceylan) neden olabilmektedir. Zebur'daki Eyub gibi umutsuzdur ve umutsuzluğunu Zebur'dan parçalarla düşünde sayıklar.

Dokunamıyorum. Yol iki yanımdan akıp gitmede. Yaşantım boş bir kovalayış, *günlerimse iyilik görmeden kaçmadalar. Geçip gidiyorlar, hafif kayıklar gibi, avının üzerine süzülen kartal gibi.* Dokunamıyorum. Yol iki yanımdan akıp gitmede. Dokunamıyorum. Dokunduklarıymaysa soğuk bir ölüm buluşturuyorum. Sadece ölüm. Oysa ben iyileştirmek için düştüm yollara. Oysa ben dokunamıyorum. Neden yol elini etimden çekmiyor? Neden yol bana karşı? (bkz. s. 138).

“Düş görme” dünya ve Türk yazını ve söylenbiliminde sıklıkla rastlanan bir motiftir. Mistik anlamlar taşıdığı gibi bilinçaltı ile ilgili de olabilir.

Türk mitolojisinde rüya motifinin çok önemli bir yeri vardır. Aslına bakıldığında rüyaya, Türk edebiyatında, İslamiyet'ten önce ve İslamiyet'ten sonra çok büyük değer verilmiştir. Türk edebiyatının genel seyrine dikkat edildiğinde efsanelerde, menkıbelerde, destanlarda, halk hikâyelerinde, âşıklık geleneğinde vb. pek çok alanda rüya çok önemli bir yere sahiptir.³

Düş görmenin motif olma özelliği göstermesi için bazı koşulları sağlaması gerekmektedir. Bu koşullar öyküyü doğrudan etkilemesiyle bağlantılı olmaktadır:

Metinlerde geçen her rüya elbette motif özelliği taşımaz. Bir rüyanın motif sayılabilmesi için, olaylarda aktif rol oynaması, daha açık bir deyişle olayların akışını değiştirci, fonksiyonel bir özelliğinin bulunması gerekmektedir. Bu nedenle de metinde olayların başlangıcına, gelişimine veya sonuçlanmasına, kısacası olay örgüsüne etki eden, metinde belirli bir işlevselliğe sahip olan rüyalar ancak motif sayılabilir.⁴

Körayak'ta 13.bölümde geçen düş, motif olma özelliği göstermektedir. Eyyub, umutsuzluk içinde sayıklamaktadır. Düşteki Adam belirir ve yola doğru bir biçimde devam etmesi için ona öğütlerde bulunur. Düşteki Adam'ın öğütleri Eyyub'un bakış açısının farklılaşmasına neden olur ve öykünün akışını doğrudan etkiler.

³ Muhammet Kuzubaş'ın makalesinden bölümler <http://www.Muhammetkuzubas.com/makaleler/ruya.htm> internet adresinden alınmıştır.

⁴ Aynı kaynaktan alınmıştır.

Öğüdün düşte geçmesi ve dilsel özelliği, yapılan bir alıntının niteliği bu bölüme ve genel olarak oyunda işlenen sorunsala mistik bir çözüm sunuluyormuş yanılığını yaratabilir. Ancak bölümde aktarılmak istenen, insanın kendi gücünü ve kendi varoluşunu tanımlaması gereğidir. Kendini algılama ve anlamlandırma sürecindeki kişi, çevresindeki dünyada olanları daha kolay anlamlandırmaktadır ve göz ardı ettiği gerçeklerin, olguların ayırdına varmaktadır.

Yolculuk ilkörneği kullanılan birçok yapıtta benzer temalara rastlanmaktadır. Bergmann'ın Yedinci Mühür adlı filminde Şövalye, din savaşlarına katılır, kahramanlıklar gösterir. Ancak aradığı anlamın izlerini, bir kâse süt ve bir tabak çilekle bulur. Fatih Akın'ın Temmuzda adlı filminde de kahraman aşkının peşinde zorlu bir yolculuğa çıkar. Oysa gerçek aşkı, yol boyunca yanında olan ve hiç fark etmediği hatta zaman zaman kovduğu kadında bulur. Eyyub'un yaşamının anlamı da, uzağa değil kendi içine yapacağı bir yolculuktan geçmektedir.

Bu kendini tanıma ve varlığı sorgulama süreci pek de kolay gerçekleşmemektedir. Kutsal değerlerin, yüce ideallerin peşinden gitmek görece olarak zordur. Ancak insanın kendini tanıma süreci daha zor ve gerçektir. “İçini adımlamayı öğreneceksin. Kendi kalbine basacaksın, canın yanacak.(...) Gör gönlün kime çevrik, gör gönlün neye çevrik. Basiti koş.” (bkz. s. 138).

Düşteki Adam, İsa'dan sonra ikinci bir başışçı/sağlayıcı olarak öyküye katılmaktadır (Propp, 1985 (Çev.: Rifat ve Rifat), s. 47). Büyülü nesnenin aktarımını sağlar. Büyülü nesne bilgidir (Propp, 1985 (Çev.: Rifat ve Rifat), s. 50–51). Aynı zamanda Propp'un belirttiği XV. işlev de gerçekleşmektedir. “Kahraman, aradığı nesnenin bulunduğu yere ulaştırılır, kendisine kılavuzluk edilir ya da götürülür.” (Propp, 1985 (Çev.: Rifat ve Rifat), s. 57). “Eyyub'un Düşü” bölümünde Düşteki Adam bir anlamda Eyyub'a kılavuzluk etmektedir.

Düşünde ona görünen kişi, fazlalıklardan arınmasını ve kendine dönmesini öğütler. Düşteki Adam'ı öğüdü, sahneleme aşamasında da üzerinde titizlikle durulması gereken bir noktadır. Umutsuz bir söyleyişle başlayan bölüm Mevlana'nın şiiriyle Eyyub'un umutlandırılmasıyla son bulur: “Dün de geçti, düne ait söz de dün gibi gelip geçti.” Mevlana'nın şiirinin seçilmesinin temel nedeni, yaşadığı dönem koşullarındaki onun farklı yeridir ve iyimser düşünüştür.

Mevlana'nın devrinin, insanın alabildiğine hırpalandığı, kahredildiği, perişan edildiği ve insanlar arası birliğin paramparça hale getirildiği bir devir olduğunu görmekteyiz. (...) Mevlana ve çağdaşı diğer gönül erleri bu mahşer meydanının ortasında insanlığa seslenmiş, bu kasırganın canlar yakan uğultusu içinden insanın kulağına ümit ve mutluluk üfleme çabışmışlardır. İşte bu yüzdendir ki Mevlana düşüncesinin hâkim yanı insanın saygınlığı ve insanların birliğidir. Çünkü o devirde en fazla hırpalanan değer buydu (Öztürk, 1988, s. 148–149).

3.1.2.2.14. Yürümek

Eyyub düşünden “uyanmıştır”, yürür. Şimdiki yürüyüşü kendi içine doğru olan bir tür yüzleşme ve bilinç yürüyüşüdür. Kendiyle ilgili bazı gerçekleri kavrar. Bunlardan en temeli ölümlü olduğunu algılamasıdır. “Yürümek” bölümünde işlenen kavramlar, yüzleşmek ve sorgulamak olduğundan yazılı açıklamalar olabildiğince aza indirilmiştir. Yalnızca yürüyüşün ve susuşun bu anlamı daha yoğun olarak karşılaması beklenmektedir.

3.1.2.2.15. Küçük Kara Balığın Öyküsü

Eyyub'un kendini tanımaya yönelik attığı bu adımlarda ilk karşılaştığı Samed Behrengi'nin Küçük Kara Balık adlı masalındaki kahramandır. Behrengi'nin masalında Küçük Kara Balık, kendi yaşadığı sularla yetinmez ve büyük denizleri görmek ister. Bütün karşı çıkmalara rağmen yola koyulur. Yolculuğunda pek çok şey öğrenir, farklı hayvanlarla tanışır. Denize vardığıdaysa bir balıkçıl kuşa yakalanır. Hemen teslim olmaz, büyük bir direnç gösterir. Bu savaşımla balıkçılın içindeki küçük bir balığı kurtarır. Kaması sayesinde balıkçılı sulara gömmeyi başarır ancak kendisini bir daha gören olmaz (Behrengi, 2007 (Çev.: Özdemir)). Dünyayı tanımaya çıkan bu devrimci balıkla Eyyub arasında benzerlikler bulunmaktadır. İkisi de güvenli yaşamlarından vazgeçmişler ve yola koyulmuşlardır. Yalnız Eyyub henüz Küçük Kara Balık gibi anlamlı bir eylem gerçekleştirememiştir. Kara Balık Eyyub'la karşılaşınca ona öyküsünü anlatır. Ölmek üzeredir ama bir yakınması yoktur çünkü Behrengi'nin balığı ölüm konusunda şöyle düşünmektedir:

Ölümler her an burun buruna gelebilirim (...) Yaşadığım sürece onun işini engellemek için elimden geleni yapacağım. Kuşkusuz, ölümden kaçamayacağımı anladığımda artık gözümde

önemini yitirir o, önemsiz olur. Önemli olan benim yaşamımın, ya da benim ölümümün başkalarını nasıl etkileyeceğidir (Behrengi, 2007 (Çev.: Özdemir), s. 52).

Yaşamı ve hatta ölümü üzerine düşünmüş bu kahramanın artık başkalarının (toplumun) yaşamını etkileme ve bu anlamda olumlu eylemlerde bulunma gücü vardır. Eyyub bu yeni düşünüş biçimine yeni yeni adım atmaktadır. Küçük Kara Balık öyküsü ile Eyyub'u etkiler. Suyun nerede olduğunu bilmemesine rağmen onu yavaşça eline alır ve koşmaya başlar.

Eyyub'un elleri vardı
parmakları vardı.

Niye vardı?

Su belki uzaktı
Umut uzaktı.

Eyyub düşe kalka yürüdü
çocuk dizleri kanadı.
Eyyub'un dizleri kanadı (bkz. s. 144).

Eyyub nihayet suyu bulur ve ölmeden onu suya bırakır. Küçük Kara Balık düşerken suda yarattığı hareket başka küçük bir balığın bir yengeçten kurtulmasını sağlar. Kara Balık Eyyub'a son selamını verir: "Eyyub dünyayı değiştirdi..." Bu Eyyub'un yaşantısının en anlamlı eylemidir. Yolculuk çemberi bu anlamlı eylemle son bulur.

Öykü sonunda geniş yer tutan su motifi, kültür yaşantısının vazgeçilmez motiflerinden olmuştur. Özellikle dünyada pek çok kültürün yaratılış efsanelerinde su temel kaynak olarak gösterilmektedir:

Doğadaki sonsuz çeşitliliğin temel bir özdekten çıktığı, bu özdeğin değişim ve görünümleri olduğu inancı hemen *ilk inanç* denebilecek kadar eskidir. Bu temel özdek Sümer'lerden Amerikan yerlilerine, Antikçağ Yunan felsefesinden İslam dinine kadar bütün inançlarda su'dur. Müslümanların kutsal kitabı Kur'an, din ve dolayısıyla inanç alanının sonuncu ürünü olarak, bütün inançların bu ortak varsayımını şu tanrı sözüyle özetler: Bütün varlıkların özü su'dur. (...)

İlkin su vardı varsayımı Asya tasarımlarından Amerika ilkellerinin tasarımlarına kadar bütün ilkel tasarımlarda ortaktır. Altay Türkleri tasarımlarına göre de evren yaratılmadan önce salt su'ydu. Bilimsel bilginin başlangıcı sayılan Antikçağ Yunan felsefesinin ilk düşünürü Thales de böyle der: *Her şeyin başı, kökü, kaynağı su'dur*. Çağdaş bilim bu inançsal varsayımları bir anlamda doğrulamaktadır: Yaşam suda başlamıştır, inorganik özdek organik özdeğe suda dönüşmüştür, su içinde oluşan bitki (Phytoplankton) su içinde oluşan hayvana (Zooplankton) dönüşmekle insansan yaşam da başlamış olmaktadır. Yunan mitolojisinde tanrıların bile *su* üstüne yemin etmeleri boşuna değildir. Anadolu, baştan başa bir *ayazma* (kutsal su)'lar ülkesidir (Hançerlioğlu, 1993, s. 469).

Görüldüğü gibi su efsanelerin ötesinde, bilimsel olarak da yaşamın başlangıcında sudan söz edilmektedir. Türklerde ise gerek İslamiyet öncesi dönemde gerekse İslamiyetin kabulünden sonra suyun, toplumsal yaşamda ve inanç yaşantısında önemli bir yeri vardır.

Su evreni meydana getiren dört ya da beş unsurdan biridir. Söndürdüğü ateşle zıt anlamı olan su, (ocağın üzerine su dökmek yasaktır) ateş de kendisiyle büyüyen bir ağaçtan geldiği için, aynı zamanda onun tamamlayıcısıdır. Verimlilikteki rolü çok iyi bilinmektedir ve bazı köken mitlerine (su ile dolan insan biçiminde çukur, dolu tanesi), bazı cenaze ritlerine (bir akarsuyun altında, bir kaynağın yakınında cenaze töreni) girmesini sağlar(...) Ama Türkleri ve Moğolları çarpan, özellikle onun saflık imgesidir (Bonney, 2000 (Çev.: Yılmaz), s. 1020).

Su tasavvuf edebiyatının da değişmez unsurudur. İçilecek nesne olarak su kutsaldır ve hatta su içmek töreni bir eylemle gerçekleşir (Yöndemli, 1997, s. 29). Ayrıca simgelerin büyük önem taşıdığı tasavvuf edebiyatında su simgesi çok sık kullanılır ve önemli bir yeri vardır:

Tasavvuf edebiyatında deniz, tevhidin sembolüdür. Birlik gayesini güden bütün küçük sular, dört bir yandan akıp denize ulaşırlar. (...) Niçe felsefesinin ana teması olan üstün insanı denize benzetir ve "İnsan kirli bir nehirdir. Kirli bir nehri kirlenmeden içine alacak kadar mükemmel olmak için, deniz olmak gerekir." der (Öztürk, 1988, s. 62).

Köryak öyküsünde de su (deniz), Eyyub için yaşamının başlangıç noktasıdır. İlk bilinçli ve anlamlı eylemini su kıyısında yapmıştır. Yeni yaşamı bu noktada başlayacaktır ve aynı zamanda eski yaşamının izlerini (olumsuz eylemlerini) saflığın

simgesi su, temizleyecektir.

Eyyub'un yolculuğu bir kendini arayış öyküsüdür. Yola çıkış amacı ülküsel nitelik taşımaktadır. Ancak kişi kendinde var olan gücü tanımaktan yoksunsa, kendi değerlerini oluşturup bu değerler yönünde adımlar atmıyorsa ülküler düşlerin ötesine geçemez. Toplumun yapı taşlarını bireyler oluşturur ve sağlıklı toplumlar için bireyler önce kendi yapı taşlarını inşa etmek zorundadır. Etkin iletişim ve dolayısıyla örgütlenme kendini gerçekleştirebilmiş bireylerden geçmektedir.

Günümüzde insan yeniden dünyanın öznesi olmak yolunda çaba göstermeli ve kendini gerçekleştirmelidir. Bütün inançların, değerlerin ötesinde insan ve gücü yeniden bulgulanmalıdır. Bireyin öne çıkarılması, tüm bireysel çıkarların, edilgenliğin ve televizyon yalnızlığının ötesinde bir anlam taşımaktadır. Bu öne çıkış gerçek anlamda toplumsallaşmanın bir ön adımıdır. Eyyub'un arayışı, çabası ve eylemi umutlu bir ön adımdır, dünyayı değiştirebilmek için.

3.1.2.3. Körayak'ta Metinlerarası İlişkiler

Körayak yazım özelliği olarak metinlerarası izler taşımaktadır. Bu izlerin neler olduğu ve metinde ne şekilde ve nerelerde bulunduğunu daha önce açıklamaya çalıştık. Metinlerarası başlığı altında Körayak'ta diğer metin, tür ve yapıtların kullanım biçimlerini teknik olarak açıklamaya çalışacağız. Daha önce kısaca "metinlerarası" kavramına ve bazı özelliklerine değinmekte yarar bulunmaktadır. Bu başlık altında yapılan çözümlenelerde, özellikle Kubilay Aktulum'un "Metinlerarası İlişkiler" adlı kitabı temel olarak alınmaktadır. Söz konusu kitap metinlerarasılık kavramını çeşitli bakış açılarından, örneklerle irdeleyen Türkçedeki önemli yapıtlar arasındadır.

Metinlerarası kavramını Rus Biçimcilerinden, özellikle Mihail Baktin'den etkilenen Julia Kristeva ilk olarak kullanmıştır.

Önceleri, metinler, çoğunlukça tarihe, yazara, yazarın psikolojisine, ereklerine göre ele alınıyordu. Ancak, sonradan söylemlerin iç içe geçtikleri, yapıtların üst üste gelerek birbirleriyle karıştıkları, her yazınsal metnin aslında "çoksesli" özellikte olduğu, metnin ve anlamın büyük ölçüde önceki metinlerden gelen kesitlerin iç içe geçmelerine bağlı olarak üretildiği savı ileri sürülerek yeni bir metin tanımı ve anlayışı ortaya konur (Aktulum, 2000, s. 7-8).

Özellikle Julia Kristeva, postmodern eleştiri alanında, bir metnin başka metinlerle, başka söylemlerle kurduğu ilişkileri ve söylemin sürekli olarak başka söylemlere açık olduğu, her söylemin aynı zamanda başka söylemlere yer vererek bir çokseslilik özelliğiyle belirlediği olgusunu göstermek için “Metinlerarası” kavramını ortaya atar. Böylelikle postmodern olduğu kadar klasik, modern ve eski metinlerin de belirgin özelliklerinden olan, ancak klasik eleştirinin yalnız kaynak ya da köken eleştirisi bağlamında ele aldığı metinlerarasını farklı bir bakış açısıyla eleştiri alanında tanımlamaya girişir (Aktulum, 2000, s. 11).

Yazarın metinlerarasına başvurması bir kopyalama ya da basit anlamda alıntılama ve yapıştırma olarak algılanması yanlış olacaktır (Aktulum, 2000, s. 14). Nasıl kültürlerarası geçiş ya da alışveriş, bir kültürün ötekinden aldığı unsur ancak alan kültürün ona hazır olması ve gelen unsuru içselleştirmesi ve kendi yapısına evriltmesi ile mümkünse, metinlerarasında da benzer durum söz konusudur. Metinlerarasını kullanan yazar, aldığı malzemeyi dönüştürmesi, kendi yapıtı için yeniden anlamlandırması gerekmektedir.

Kristeva'nın ortaya attığı ve 1960'lı yılların sonlarından başlayarak her yazınsal çözümlemenin artık zorunlu bir aşaması olarak görülen metinlerarası, kabaca iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim olarak anlaşılmalıdır. Kavram genel anlamıyla bir yeniden-yazma (réécriture) işlemi olarak da algılanabilir (Aktulum, 2000, s. 17).

Sözü edilen söyleşim ya da yeniden yazma işlemi “başka metinlere ait unsurları taklit etmek ya da onları olduğu gibi yeni bir metne sokmak işlemi değil bir ‘*yer (ya da bağlam) değiştirme*’ (transposition) işlemidir.” (Aktulum, 2000, s. 43). Roland Barthes da metinlerarasını kabul ederek Kristeva'yı desteklemektedir: “Her metin bir metinlerarasıdır; onda farklı düzeylerde az çok tanınabilecek biçimler altında öteki metinler yer alır: Daha önce edinilen ekinden gelen metinler ile etrafımızdaki ekinden gelen metinler. Her metin eski alıntılarının bir örgüsüdür.” (Aktulum, 2000, s. 56). Barthes'ın dikkat çektiği bir nokta da metinlerarası ilişkilerin yazınsal metinlerin ilişkisiyle sınırlı olmadığıdır:

Metinlerarası ilişkiler yazınsal metinler olduğu kadar, türler ve söylemler arasındaki alışveriş de gösterdiği için Barthes, yazınsal metinlerin, türlerin ve söylemlerin aralarındaki metinlerarası, türlerarası ve söylemlerarası etkileşimlerini, “*içerisinde her türlü sözbilimsel kuralın, her türlü*

konunun, her türden dizgenin karıştığı bir 'bilgi ayrışıklığı' ” olarak adlandırır (Aktulum, 2000, s.11).

Körayak metninde de bu türlerarasılığa rastlanmaktadır. Eyyub'un yolculuğu sürerken yazı da şiirden öyküye, anlatıdan dramatiğe geçişler göstermektedir. Türlerin bir kesişme yeri (Aktulum, 2000, s. 9) olma çabasındaki oyun metnindeki metinlerarası unsurları irdelemeye çalışalım.

Mukaddime'de metinlerarasılık iki biçimde görülmektedir. Bölüm şiirsel yapısı ve dil kullanımıyla kutsal kitaplara (özellikle Zebur'a) anıştırmada bulunmaktadır. Tekrarlar bu anıştırmayı güçlendirir. Ayrıca anlatının “ve” bağlacıyla başlaması, “ve” bağlacının kısa sayılabilecek Mukaddime bölümünde yedi kez yinelenmesi kutsal kitap anlatım biçimini anımsatmaktadır. İçerik olarak da benzer durum söz konusudur: “Ona (...) verildi.” ifadesi ilahi bir ilişkiyi gündeme getirir. Mukaddime'nin ikinci metinlerarası özelliği yazınsal değildir. “Eyub'un Yaşamından Sahneler” resminin anıştırması da bölümde var olmaktadır.

Metinlerarası ilişkilerden anıştırma, dolaylı bir alıntılama sayılabilir. Daha sonra sözü edilecek “alıntı” ile arasındaki en büyük ayırım “düşünceyi” alıntılamasındadır (Aktulum, 2000, s.110). Anıştırmada gönderge-metin doğrudan anılmaz (Aktulum, 2000, s.109). Mukaddime'de söylemsel düzeyde de (gönderge-metin: Zebur), yazınsal olmayan düzeyde de (gönderge yapıt: Eyub'un Yaşamından Sahneler) anıştırma yapılmaktadır.

(...) anıştırma, başka bir yazınsal yapıta, sanata, tarihe, kişilere vb. örtük bir göndermedir. (...) Bir metinde, bir resme, bir müzik parçasına, ortak bir duyguya, bilime, siyasete, dine, kısacası yazınsal metnin alanında yer almayan her şeye anıştırma yapılabilir. Alıntı gibi anıştırmanın da geniş bir kullanım alanı vardır (Aktulum, 2000, s.110).

Mukaddime bölümünde Zebur'dan bir alıntılama da yapılmaktadır.

Ve ona

yüz kırk yıl

ömür verildi (bkz. s. 119).

dizeleri, Eyub Kitabının son bölümünde şöyle yer almaktadır: “Ve bundan sonra Eyub yüz kırk yıl yaşadı, ve oğullarını ve torunlarını gördü, dört göbek.” (Kitabı Mukaddes, 1972 Çev.: Belirtilmemiş), s. 539).

Körayak'ta sonraki metinlerarası ilişki “Eyyub ve Karısı” bölümünde görülmektedir. Bölüm “ “Çilek ağacına *bakmaktan geliyorum.*” dedi Eyyub.” sözcüğü ile başlamaktadır. Bu sözcük şair Edip Cansever'e bir saygı duruşudur. Kullanım izleksel ya da biçimsel bir işlevin ötesinde “kurbağalara bakmaktan geliyorum, dedi yakup” dizesini kullanarak şairi anı niteliği taşımaktadır. Bu metinlerarası ilişki biçimi “gönderge” olarak kabul edilebilir.

Bir diğer metinlerarası biçimi olan gönderge ise, yapıtın başlığını ya da yazarın adını anmakla yetinir. Gönderge, bir metinden alıntı yapılmadan okuru doğrudan bir metne gönderir. (...) Geniş anlamıyla bir metinde bir çağın, bir türün (yazınsal olsun ya da olmasın), bir geleneğin vb. yan-metinsel göstergelerden biriyle olduğu kadar yalnızca yapıt başlıklarının, yazar adlarının ya da bir roman, trajedi, şiir kişinin, tarihi bir kahramanın, kutsal kitaplardan birinin adının açıkça anılması alıntısız göndergeleri için içine sokar (Aktulum, 2000, s. 101–102).

Açıklama doğrultusunda Cansever'in bu dizesinin kullanımının gönderge olarak nitelendirilmesinin gerekçesi, bu dizenin ününden ve -belki “Çağrılmayan Yakup” şiirinin ilk dizesi olması nedeniyle- şiirin anılmasının yaygın olarak bu dizeyle olmasından kaynaklanmaktadır.

“Çağrılmayan Yakup” şiiriyle söyleşim yaratılmaya çalışırken sesbenzeşiminden (paronomase) yararlanılmıştır. Laurent Jenny, sesbenzeşimini şöyle tanımlamaktadır: “Başka bir metinden alınan bir kesitin sessel özelliklerine dokunmadan yazılış biçimi değiştirilerek metne yeni bir anlam yüklenir.” (Aktulum, 2000, s. 77). Sesbenzeşiminin kullanımı şu şekilde gösterilebilir:

“kurbağalara bakmaktan geliyorum, dedi yakup”

Altı çizili sözcük aynen korunurken “kurbağalara” yerine “Çilek Ağacı'na”, “yakup” yerine “Eyyub” sözcüğüne yer verilmiştir. Görüldüğü gibi öykünün ilerleyişindeki durumdan ödün vermeden bir sesbenzeşmesi sağlanmıştır. Körayak'ta yapıt sahibine saygı niteliği taşıyan tek metinsel ilişki bu bölümde kullanılmıştır.

“Kadının Laneti” bölümünde kullanılan ağıt formu yazınsal olmayan ama geleneksel anıştırmaya bir örnek olarak gösterilebilir (Aktulum, 2000, s. 111).

“Gitmek” bölümünde Bergman’ın “Yedinci Mühür” filmindeki “uzaktaki sessiz Tanrı” düşüncesi bağlam değiştirerek anıştırılmaktadır. Bağlam değişikliği özellikle önem taşımaktadır. Yedinci Mühür’de Şövalye anlam arayışında yardım beklemektedir. Eyyub ise “Gitmek” bölümünde eyleminin onanmasını çaresizce beklemektedir:

ŞÖVALYE: Bilgi istiyorum, inanç değil, varsayımlar değil, bilgi. Tanrı, elini bana doğru uzatsın, benimle konuşsun istiyorum.

ÖLÜM: Ama sessiz durur o.

ŞÖVALYE: Karanlıkta ona doğru haykırıyorum, ama sanki hiç kimse yok orda (Bergmann, 1966 (Çev.: Oflazoğlu), s. 34).

Ve göğe seslendi:

"Ben nankör değilim!

Yüz çevirmedim erinç dolu evimden.

Çilek ağacını gördüm

övülesi çilek ağacını

ve acısını.

onun acısını duydum içimde

ve

çitlerle çevrili yeryüzü cennetim

benden uzaklaştı.

Ama ben nankör değilim.

(...)

Eyyub sustu. Gök de susuyordu.

Gökler susuyor, susuyordu.

“Ben nankör değilim.

Ben nankör değil.

Nankör değilim.

De-ği-lim.” (bkz. s.127).

“Yabancı” bölümünde görülen daha sonra 9. bölümde ve 12. bölümde yeniden beliren İsa motifinin D.H. Lawrence’ın “Ölen Adam” adlı yapıtından alıntılandığı daha önce açıklanmıştır. Alıntılama salt sözceleme düzeyinde değil, roman kişinin (İsa’nın)

Körayak metninin içinde kullanılmasıyla gerçekleşmektedir. Magdelene'nin durumu da aynı niteliktedir.

(...) alıntılar yalnızca yetke işlevi görmekle kalmayıp (ya da bir yapıtta süs işlevi ile belirmeyip) yapıtın izleğine katılarak onu açıklar; örneğin başka yapıtlara ait roman kişileri alıntılar yoluyla yeni bir roman bağlamına taşınarak öteki roman kişileriyle birlikte bir arada, bir ölçüde romanın bir parçası olur, onu anlamsal ya da izleksel yönden destekler (Aktulum, 2000, s. 101).

Hıristiyan söylenindeki İsa motifi metinlerarası bir ilişkiyle Lawrence tarafından “ölen adama” (yabancıya) dönüştürülmüştür. Körayak'ta ise “ölen adam” kişiliği bir genleşmeye uğrar. İronik bir duruşu vardır. Lawrence'ın İsa'sı gibidir. Ancak yer aldığı yeni bağlamda Eyyub'un yaşantısı ile geçmişi arasında bir bağlantı kurar. Bu nedenle Eyyub'u uyarır, ona öğütler verir. Öğretmenlikten vazgeçen İsa'nın öğütleri ironiktir ve Lawrence'ın “ölen adamının” ötesine geçer, karakter genleşir. Aynı durum Magdelene için de geçerlidir. Körayak'taki Kadın, Lawrence'ın metninin dışında açıkça yüzüstü bırakılır. Alıntılanan öykü ve karakterler, Körayak'ın izleğini vurgulamakta, açıklamaktadır. İki öykü arasındaki anlamsal benzerlik nedeniyle, bu metinlerarası yerleştirme biçimi “eğretisel yerdeşlik” (Aktulum, 2000, s. 76) olarak tanımlanabilir. 9. bölümün sonunda İsa'nın Eyyub'a çektiği söylevde ise Derek Jarman'ın “Mavi” adlı senaryosundan bir bölüm alıntılanmaktadır.

“İstemedem” bölümünde Ceylan'ın varlığı ve öykünün başlama biçimi Anadolu efsanelerinin ve geleneklerinin izleri olması nedeniyle töresel, söylensel anıştırmaya örnek olarak gösterilebilir. 10. bölüm olan Eyyub'un Ayakları'nda Polonius ve Hugo'nun şiiri değişikliğe uğrayarak alıntılanır.

Eyyub'un Düşü'nde Zebur'da eylemsiz, acılarıyla baş başa olan Eyub'un sözleriyle eylemlerinden ötürü mutsuz Eyyub'un sözleri birleşir: “(...) günlerimse iyilik görmeden kaçmadalar. Geçip gidiyorlar, hafif kayıklar gibi, avının üzerine süzülen kartal gibi.” Eyub Kitabı'ndan yapılan bu alıntı, durumların birbirinden tamamen farklı olmasına karşın kullanılmaktadır. Düşte Mevlana'nın dizelerinin kullanımı da aslında alıntıdan çok gönderge özelliği taşımaktadır. Nedeni bu çok tanınan dizenin, doğrudan yazarının adını işaret etmesidir. Eyyub'un Düşü bölümü, söylenbiliminde sıklıkla rastlanan “rüya motifini” kullandığı için “söylensel anıştırma” özelliğini de taşımaktadır.

Körayak'ın son bölümü olan “Küçük Kara Balığın Öyküsü”, Behrengi'nin yapıtının adının doğrudan anılmasıyla metinlerarası ilişkilerden “gönderge” özelliği taşımaktadır. Behrengi'nin masalının kahramanı Körayak'ta da kişi olarak bulunmaktadır. Ancak onu ilk gördüğümüz yer topraktır ve ölmek üzeredir. Kara Balık, Behrengi'nin masalından farklı bir durumdadır. Bir bakıma Behrengi'nin onun öyküsünü bıraktığı yerden Körayak almıştır. Küçük Kara Balık masal kişisi olarak Körayak'a alıntılanmış ve öyküsü sürdürülmüştür.

Küçük Kara Balığın Öyküsü bölümünde bir metinlerarası ilişki daha gündeme gelmektedir: Anlatı içinde anlatı (İçanlatı).

Anlatı içine bir başka anlatı sokulurken, ilk anlatı, içerisine sokulduğu anlatıyı yansıtır. Anlatılan birinci öyküye koşut olarak metinde yer verilen ikinci metin ilk öyküyü yineler. Sonuçta yeni metne sokulan bir başka metin yeni metnin aynadaki bir yansıması olur bir bakıma. Ayna benzetmesi kuşkusuz boşuna değildir. (...) Ayna benzetmesini yazınsal metne uyguladığımızda, metningerisinden bize yansıyan şeyin kapsayan anlatının anlamı olduğu görülür. Anlatı içinde anlatı, yapıtın konusunu yinelediği gibi onun anlamına daha çok açıklık getirir. Yapısal düzlemde ise dolantıyı yineler. Anlatı içinde anlatı, yansıma özelliği taşıyan, ilk anda “ayrışık”, ancak içerisine sokulduğu metinle bir “benzeşlik” ilişkisi kutan (izleksel ve anlamsal düzeyde), anlam üreten (koşut bir anlam) ve/ya metnin anlamını destekleyen (yani ona daha fazla açıklık katan) bir sözcüktür. (...) Yansıma işlevi gören sözcük, kapsayan anlatıdaki sözcüğe koşut anlam üretir. Söz konusu sözcük, anlatılan bir öykü (ya da kurgu), bir gönderge biçiminde karşımıza çıkabilir. Bu durumda anlatı içinde anlatı, metinlerarası bir içerik alıntısı olarak tanımlanabilir. Bir metnin içeriğini özetlediğinden ya da onu alıntıladığından, bir başka sözcüğe gönderen metinlerarası bir sözcüktür. Özetlediği kurgunun ayrılmaz bir parçası olduğu için, onun içerisinde bir geriye dönüş vasıtası olur ve sonuçta metin içinde bir içyineleme durumu yaratır. Üst-metin belirgin, özgül özellikleri, bilinen iyeleri yeni metinde yinelenir. Böylelikle içersine sokulduğu metnin anlamlılığı daha iyi sağlanmış olur, iki metin, aralarında söyleşir. Ancak benzer şeyleri anlatırlar (Aktulum, 2000, s. 159–160).

Bu bölümde Küçük Kara Balık masalı özetlenmektedir. Özetlemede Behrengi'nin masalının içeriğine bağlı kalınarak, konu ve karakterler düzeyinde içerik alıntısı yapılmaktadır. Ancak Behrengi'nin masalında belirsiz bir son seçilmiş olmasına karşın Körayak'ta Küçük Kara Balığın ölmek üzere oluşu ve Eyyub'un onu kurtarışı da gösterilmektedir. Özetlemenin biçimsel yönünde ise yine bir farklılığa gidilerek bağlı kalınan içeriğin belli bölümleri koşuklaştırılmıştır (Aktulum, 2000, s.143).

Körayak'ta metinlerarasının belirgin izlerini teknik olarak incelemeye çalıştık. Metinlerarasılık kavramının özelliği nedeniyle bu incelemenin tamamlanmış olduğunu iddia etmek gerçekçi görünmemektedir. Yazmak, bütün okumaların toplamından çıkan bir sonuç olarak adlandırılabilir. Biraz daha öteye giderek bütün izlemeler (sanatsal anlamda), gelenekler de bu sürecin değişmez parçaları olarak yerini alabilir. Körayak'ın satırları ve dizelerinde, Nâzım Hikmet'in, Murathan Mungan'ın, Albert Camus'nün ve daha birçok ustanın etkisi ve varlığı yadsınamaz. Metinlerarası izlerin tanımlanabilmesinin, alımlayıcının (okurun) kültürel birikimiyle ilintili olduğunu savunan eleştirmenlerin tersine Roland Barthes, metinlerarasının izlerinin belirsizliğini vurgulamaktadır (Aktulum, 2000, s. 92). Aktulum bu durumu şöyle yorumlamaktadır:

(...) metinlerarasından söz edebilmek için zorunlu olarak somut bir metinlerarası göndergenin, örneğin bir alıntının olması gerekmez. Yazı zaten önceki metinlerden, çoğu zaman biliçdışı, pek de kolaylıkla saptanmayacak “izler” taşır. Önceki metinlere ait sözceleri bağlam değiştirerek yeniden dağıtır (Aktulum, 2000, s. 44).

Metinlerarası ilişkilerle ilgili bölümü sonlandırmadan önce etik bir sorunun varlığının belirtilmesinde yarar görülmektedir. Yazınsal düzeyde metinlerarasılığın etik kullanımı belirgindir. Alıntılar; ayrıca, eğimli ya da koyu yazı ile belirginleştirilebilir. Metin-dışı ya da Yan-Metin olarak dipnot düşümü, alıntılarda kullanılabilir. Ancak metinlerarası söyleşim durumunun etik olmayan kullanımına da rastlanabilir:

Ayraçlar ya da italik yazı ile belirtilen, metinlerarasının en açık ve en sık başvurulan biçimi olan alıntının karşısına, kapalı metinlerarası diye anılabilecek “gizli alıntı”yı, bir başka deyişle, “aşırma”yı yerleştirebiliriz. Gerçekten de gizli alıntı, bir sözcenin ayraçlar ya da italik yazı kullanılmadan, sözcenin geldiği yapıt ya da yazarın adı belirtilmeden yapılan alıntıdır. (...) Yine gizli alıntı, başkalarının düşüncelerini, uğraş vererek ulaştıkları düşünsel sonuçları kendisininmiş gibi gösterme çabasıdır. Ya da başkalarının yapıtlarına ait tümceleri değiştirerek benzerini yazmak, başka bir yazarın yapıtının özünü, ortaya attığı yeni düşüncüyü kendisininmiş gibi göstermektir (Aktulum, 2000, s. 103–104).

Söz edilen sorun Körayak'ın yazımı ile ilgili değildir. Metinlerarası olarak kullanılan her metin, yapıt, düşünce ve gelenek, metinde anılmaktadır. Ancak yazımı amaçlanan bir gösterim metnidir. Ayraçlar ve diğer “yazı farklılaştırıcıları” okurun

kültürel birikimini yoklaması için bir anahtar özelliği gösterebilir. İzleyici için bu sürecin gerçekleşmesi farklı bir boyutta beklenmektedir.

3.1.2.4. Kişiler Uzam Zaman

Gerek anlatının gerekse dramatik eylemlerin çözümlenmesinde kişi, uzam ve zaman kavramlarının önemi büyüktür. Kişiler, eylemleri ve eylemlerinin gerekçeleri ancak belli bir uzamda ve zamanda oluşur. Aslında uzam ve zaman tek başlarına var olabilecek unsurlarmış gibi görünse de, onlar için de kişiler için geçerli olan “birlikte var olma” durumu kaçınılmazdır. Zamanın geçişini nicel sayılarla belirlemek (takvimleştirmek) soyut bir yaklaşımdır. Oysa zamanın kişi üzerindeki etkisi belirgindir. Uzam için de aynı şey söz konusudur. Belirli bir uzamın anlamı ve tarifi, kişiden kişiye değiştiği gibi zaman içinde de değişim göstermektedir.

Kendisini algılayan biri bulunduğu sürece, devingen bir çevrendir dünyamız; bizim algıladığımız ya da tasarladığımız dünyadır, nesnel ve değişmez bir dünya değil. (...) Bunun sonucu olarak, dünya konusunda her türlü bilginin en azından üç etkenin işlevi olduğu söylenebilir: dünyanın kendisi (uzam), onu ele alan özne (belli biri) ve her ikisinin de yer aldığı zaman (belli bir an). Bu üç öğeden birinde en ufak bir değişiklik oldu mu dünya aynı dünya değildir artık.

Bu durumda, bu üç ulamın anlatının da temel yerlemlerini, yani onun yapısı içinde kavramamızı sağlayacak, temel öğelerini oluşturduğunu söylemek yanlış olmaz (Yücel, 1993, s. 17).

“Kişiler Uzam ve Zaman” adlı bölümümüzde “bu üç temel yerlemi” (Yücel, 1993, s.17) incelemeye çalışacağız.

3.1.2.4.1. Kişiler

Metin Çözümlemesi bölümünde bütün ana kişilerin tanımı genel olarak bulunmaktadır. Kişiler bölümünde bu kişiler anımsanıp daha önce değinilmemiş bazı kişilerin tanımını da metinde bulunuşları sırasıyla incelenecektir. Ayrıca yazarın (anlatıcının) yerine değinilecektir.

3.1.2.4.1.1. Öykü Kişileri

Eyyub: “Mukaddime” bölümünde “o” olarak geçmektedir. İlk “Zaman” bölümünün sonunda “Eyyub” adı geçer. Yolculuk-arama ilkörneğinin başkişisidir. Evinden “ayrılır”, yolculuğunda kendini “sınar” ve olumlu eylemini gerçekleştirir (“dönüş”).

Eyyub’un Karısı: İlk “Mukaddime” adı geçmektedir: “Ona/ güzel bir eş verildi” (bkz. s. 119). Öykünün yan kahramanlarından. Eyyub’un gidişine karşı koyuşu ve laneti, onu olumsuz olarak gösterse de Ceylan’la özdeşleşmesi haklılığını çıkarır. “Aranan şeyin yakında/içte olması” düşüncesini vurgular ki bu metinde temel vurgulardandır.

Çocuklar ve Torunlar: “Eyyub ve Çilek Ağacı” bölümünde “çocuklar, torunlar” ve “ötekiler” olarak geçmektedirler. Çocuklarla torunların akranlığı (yaşdaşlığı) Eyyub’un yaşantısındaki oluş biçimine bir işarettir. “Eyyub ve Karısı” bölümünde oyun akranlığı yerini daha güçlü bir işarete bırakır: “Çocuklar ve torunlar uyudular -ya da kendi döllerinin derdine düştüler yataklarında.” (bkz. s. 123). Döngü kaçınılmaz ve hızla sürmektedir. Çocuklar ve torunlar, tekdüzeliğin bir simgesidir.

Çilek Ağacı: Yaşadığı varoluş sıkıntısı/acısı Eyyub’un gitme nedenini oluşturur. Lanetle birlikte gerçek varlığına kavuşur. Aynı zamanda söylenbilimdeki, özellikle de Türk-Moğol söylenbilimindeki “Ağaç” motifine bir göndermedir. Bilgedir ve yaşamsal önem taşır.

Yabancı/İsa/Ölen Adam: Yeniden doğuş ilkörneğindedir. Ancak “yeni” oluşu bireysel bir anlam taşır. Eyyub’un yolculuğundaki etkisi de yeni oluşunun “bireyselliği” ile eski oluşunun “öğreticiliği” arasındadır.

Maria Magdelene (Bir Kadın): “Kadın” ya da “Bir Kadın” olarak metinde bulunmaktadır. Martir ilkörneğine denk düşer. Varoluşu, Yabancı’nın (İsa’nın) elindedir ve kendisine yüz çevrilir. Yeni öyküsünün peşine düşmesi gereken bir Eyyub’dur.

Ceylan: Geleneksel anlamdaki yol göstericiliğiyle “Eyyub’un Karısı” ile özdeşleşir. Ölümü yol göstericidir.

Eyyub’un Ayakları: Ayaklar kişi olarak var olurlar. Önce düşte göründükleri varsayılır. Ama “Savaş” bölümünde Eyyub’u yazgısına sürükleyen gerçek varlıklardır. Nereye gittiklerini bilmeden kışkırtırlar.

Asker: Yol mitosundaki “yeraltı” motifıyla benzerlik gösterir. Kahraman

yeraltının kötülüklerini yener ve dönüş yolculuğuna başlar. Oysa askerin (savaşın) varlığı, -ne yazık ki- hiçbir insancıl eylemle son bulmaz. Sınama ve sınamadan geçme sadece “tanıma” düzeyinde gerçekleşir. Eyyub, savaş olgusunu “bilir”.

Düşteki Adam: Rüya motifinin temel öznesidir, yol gösterir. İyimserliği, insancılığı ile Mevlana’yı işaret eder.

Yol: Düşteki Adam’ın öğüdünden sonra kişileşir. Kişinin (Eyyub’un) kendisidir. Yürümek bölümünde Eyyub’un yolla yaptığı söyleşim iç-söyleşimidir. “Küçük Kara Balığın Öyküsü” bölümünün ilk dizesi olan “Yolla göz göze geldi Eyyub.” (bkz. s. 141), Eyyub’un kendini bulgulama yönünde ön adımıdır. İlk olumlu eylem böyle başlar: “Birlikte balığa baktılar.” (bkz. s. 141).

Küçük Kara Balık: Yolculuk ilkörneğinin önemli bir kahramanıdır. Anlatı içinde anlatı ile öyküsü özetlenir. Eyyub’un öyküsü ile benzerlikleri vardır. Küçük Kara Balık anlatısında ayrıca kişi olarak Irmak Ana ve balıkçıl bulunmaktadır. Irmak Ana, bu öykünün sağlayıcısı/bağışçısı niteliğindedir. Balıkçıl savaşılan güç, kötü kahramandır.

Yengeç ve Kırmızı Balık: Eyyub’un Küçük Kara Balık’ı kurtarmasının etkisini pekiştirmek için kurulan öykücüğün kişileridir. Küçük Kara Balık Eyyub tarafından suya bırakıldığında, sudaki hareketlenme sonucu kumlar altında pusuya yatmış bir yengeç açığa çıkar. Avı olan küçük kırmızı bir balık da böylece ölümden kurtulur. Küçük Kara Balık, yaşam ve ölümle ilişkisi nedeniyle, yaşama dönme anında büyük bir coşku göstermeyebilir. Ancak başka bir balığın da kurtulduğunu görmesi ona şu sözleri söyler: “Eyyub dünyayı değiştirdi.” (bkz. s. 145).

3.1.2.4.1.2. Kişi Olarak Yazar-Anlatıcı

Körayak yazınsal anlamda sıklıkla söyleşimler ve iç-konuşmaların kullanıldığı, aynı zamanda öykü ve şiir türlerinin iç içe geçtiği bir anlatı olarak nitelendirilebilir. Bazı söyleşimler bütünsel özellik gösterirken bazılarında anlatıcının araya girişleri gözlenmektedir ve bütün olarak Körayak’ta, yazınsal anlamda anlatıcı/yazarın varlığı öykü boyunca sürer.

Genel tanım olarak anlatıcının öyküdeki varlığı iki şekilde görülmektedir: Öykü içinde yer alan ve almayan. Tahsin Yücel, “anlatıcının anlattığı öyküde kişi olarak yer almadığı” anlatıyı “elöyküsel” olarak nitelemektedir (Yücel, 1993, s.29). Bu anlamda

Körayak elöyküsel bir anlatıdır. Anlatıcı öykünün içinde yer almaz, kişi olarak karşımıza çıkmamaktadır.

Anlatıcı ile öykü arasındaki uzaklığın farklı kullanım biçimleri bulunmaktadır. Gösterim metninin yazımı sırasında sahnelemedeki dramatik eylem de göz önünde bulundurularak, anlatıcının dolaysız söylemi seçilmiştir. Çünkü dolaysız söylemle, öykü kişilerinin sahnede yansınması (kişileştirme) daha açık ve dramatik eyleme uygun gerçekleştirilebilmektedir. Örneğin “Kadının Laneti” bölümünde anlatıcı “Karısı lanet okudu nedene / Eyyub’un gitme nedenine” (bkz. s. 124) açıklamasını yaptıktan sonra varlığını unutturur ve Eyyub’un Karısı kişi olarak karşımıza çıkar. Anlatıcının yorumlama, bilgi verme ve betimleme durumu da en aza indirgenmektedir. Anlatıcı her şeyi bilmez, öykü kişileriyle eşzamanlı öğrenir, zaman zaman durumları belirtmekle yetinir. Bazı bölümlerde anlatıcının varlığı tamamen ortadan kalmaktadır. Gösterim metninin 8. bölümü olan “Yabancı”, Eyyub ile Yabancı’nın karşılıklı söyleşimlerini içerir. Bazı söyleşimlerde ise anlatıcı küçük açıklamalarla araya girer ve eylemi sekteye uğratmadan sadece varlığının duyumsatır:

Karısı Eyyub’a sordu:

"Çocuklar ve torunlar uyudular -ya da kendi döllerinin derdine düştüler yataklarında. Dün gece de böyleydi, baharın başında da. Bu döl kokusu öldürecek beni... bu uyku kokusu... öldürecek... Eyyub, sen hiç ölüm gördün mü?"

“Hayır” dedi Eyyub başıyla.

"Ölüm ne Eyyub? Uykum olabilir mi? Benim yalnız uykularım... benim 'yalnız uykularına' alışmalarım... Ölüm ne Eyyub! Nereye kadar sürer ölüm? Bu şey ölüm olabilir mi Eyyub?"

“Bilmem” dedi Eyyub dudağıyla.

"Ayakların senin, şimdi... huysuz bir at, durmuyor yerinde tabanların. Yer ateş... gideceksin. Yere vurma ayaklarını. Derini uzakta mı göreceksin? Kaz... ne olur kaz. Belki derin derindedir. Belki derini burada bulacaksın. Ayakların senin... kör ayakları... huysuz bir at... durmuyor yerinde... tabanların... Gi-de-cek-sin."

“Evet” dedi Eyyub gönlüyle.” (bkz. s. 123).

Kimi zaman da –Eyyub’un Ayakları bölümünde olduğu gibi (bkz. s. 146)- yine anlatıcının varlığının bütünüyle ortadan kalktığı iç-konuşmalara metinde yer verilmektedir.

3.1.2.4.2 Uzam

Metin genel olarak bir yolculuk öyküsü anlattığı için yol metinsel anlamda uzamın büyük bölümünü oluşturur. İlk olarak Eyyub’un “çitli yaşantısının” uzamı betimlenmektedir. 7. bölümün başında Eyyub çitleri aşana değin uzam genel olarak burasıdır. Ancak bu yedi bölüm de içinde farklılık gösterir. Özellikle ilk iki bölüm (Muakaddime ve Zaman) eylemin henüz başlamaması nedeniyle ayırım gösterir. Uzamın betimlenmesine karşın bu bölümler anlatıcının bildirişimini kapsadığı için genel öyküsel bakımından “uzam dışıdır”. Anlatıcı-okur ya da sahneleme aşaması için oyuncu-oyuncu, oyuncu-izleyici söyleşmesinin uzamıdır.

Çilek Ağacı ile karşılaşma (3.Bölüm) açık bir alanda geçerken Eyyub’un Karısı ile konuşması (4.Bölüm) ve bunu izleyen lanet (5.Bölüm) –açık olarak belirtilmese de- kapalı bir alanda (evde) geçmektedir. Çilek Ağacı’nın yere gömülmesi (6.Bölüm), çitler içinde gördüğümüz son sahnedir.

“Gitmek” bölümünde (7:bölüm) Eyyub çitleri aştıktan sonra bir süre yürür. Uzam olarak yol başlamıştır. Eyyub’un haykırışı, göklerin sessizliği çorak bir araziye çağrıştırmaktadır. Eyyub Yabancı’yla aynı yerde karşılaşır (8.Bölüm). Baharın gelişyle (9.Bölüm), doğanın canlanışını görürüz. “Eyyub’un Ayakları” (10.Bölüm) düşsel bir uzamda geçmektedir. Düşsel uzam, ayakların itişile gerçeğe döner (11.Bölüm) yürüyüşe geçilir. Şimdi uzam bir savaş alanıdır. Uzamın tanımı daha çok kokuyla yapılır. Koku görülebilir bir olgudur, ayrıca geçmişin ve geleceğin tüm savaşlarını simgeleyen katmanlar durumunda kan vardır. Yabancı’nın Kadın’la karşılaşmasında (12.Bölüm) uzam betimlenmemektedir. Tek veri Eyyub’un uyuduğu bir yerde geçmesidir. “Eyyub’un Düşü” (13.Bölüm) yine düşsel bir uzamda geçmektedir. Düşten uyanışla (14.Bölüm), yol anlamsal olarak biçim değiştirir. Karşı konulacak bir alan değil bulgulanacak, anlamlandırılacak bir alandır artık. Eyyub, Küçük Kara Balık’la karşılaştığında (15.Bölüm), uzamın özellikle sudan uzak bir yer olduğu vurgulanır. Öykü sonunda ise su kıyısına varılır.

Kuşkusuz uzamın yaratacağı anlam, zamanla olan ilişkisiyle temellenmektedir. Körayak'ta uzam, özellikle mevsimsel dönüşümlerle farklılaşmaktadır.

3.1.2.4.3. Zaman

Gösterim metninde zaman, belirli bir tarihe işaret etmemekle birlikte metindeki dilsel özellikler, ilişkiler ve yaşantılar (teknolojinin kullanılmadığı bir ortam) geçmişte bir günü vurgulamaktadır. Bu vurgulamanın gerekçesini Prof. Dr. Hülya Nutku'nun "Düşünel Boyutuyla ve Kavramlarıyla Tiyatro Yazarlığı" adlı kitabından bir alıntıyla açıklamaya çalışalım:

Yazarın zaman olarak içinde yaşadığı yüzyılı değil de, yaşadığı çağın ya da yılların gerisinde kalan bir olayı konu edinmiş olmasının zamanda ve mekânda farklı bir yolculuğa çıkışının sayısız nedenleri vardır. Bu nedenlerden belki de en önemlisi yazarın anlatmak istediğini dolaylı bir yaklaşımla sergilemek arzusundan kaynaklanmaktadır. Bu anlamda yazar hem işlediği konuda kendisini daha özgür hissetmektedir, hem de dolaylı anlatım yoluyla işlediği konuya daha sanatsal yaklaşıma olanağı bulmaktadır. Yazarların kimi zaman konularını başka bir ülkede ya da mekânda geçirmelerinin dışında adı konulmamış, adresi belli olmayan, zamanı saptanmamış "herhangi bir ülkede, herhangi bir zamanda, adı bilinmeyen bir yerde" gibi ön açıklamalarla oyunlarını soyut bir sürece ve yere taşıdıkları da bir gerçektir. Bu gerçeğin altında daha çok yazarın işlediği konuya belli sınırlamalar getirmek yerine, konunun kendisine, özellikle de içerikteki evrenselliğe dikkat çekmek için yaptığını söyleyebiliriz. Konusunu tarihsel, geçmişte yaşanan bir olaydan alan yazar bazen hazır dramatik malzemenin cazibesine kapılmakta, bazen anlatmak istediği şeyin özünü bu tarihsel olay içinde yakalamakta, bazen da konuyu geçmişe taşıyarak bugüne daha objektif bakabilme şansını yakalamaktadır (Nutku, 1999, s. 92-93).

Körayak'taki zaman kullanımı tarihselleştirmeye yakın bir kullanımdır. Bu kullanımla dolaylı bir anlatımın peşine düşülmekte ve sorunun evrensel niteliğine dikkat çekilmeye çalışılmaktadır. Kaldı ki yaşamında belli ekonomik ve sosyal düzeyi yakalamış bir günümüz insanının varoluş sorunlarının konu edilmesi konunun özünün yitirilmesine yol açabilecektir.

Anlatı zamanı olarak kullanılan eşsüremlî anlatımdır. Geçmişte ya da gelecekte geçen öykü anlatılmaz. Öykünün gerçekleştiği anla anlatım anı aynıdır. Söyleşimler ve iç-konuşmalar, dramatik anlatım biçimleri olarak karşımıza çıkar. Özellikle bu tür

kullanımlarda öykü zamanı ile anlatı zamanı birleşir. Uzun yürüyüşlerde, bazı bekleyişlerde uzun süren öykü zamanı bir sözceleme ile belirtilir, anlatı zamanı kısa tutulur.

Öyküdeki mevsim dönüşleri hem olay örgüsüyle hem uzamla anlamsal ilişki içindedir. Mevsim dönüşlerinin işlevi en eski törenlere dek uzanır:

En yaygın, en geniş en önemli mythos'lardan biri olan "Ölüp Dirilen Tanrı" mythos'u, mevsimlerin değişmesini, doğanın ölüp dirilişini, ölümün yası ile dirilişin sevincini bir araya getirerek anlatan bir mythos'du. (Lawrence, 1985 (Çev.: Karasu), s. XX).

Günümüz Anadolu yaşayışında hâlâ yeniden doğuş mitosunun izleri bulunmaktadır. Hıristiyan inancındaki Mesih inancı ve törenleri de aynı mitosun bir yansımasıdır.

Mitosların doğuşunu araştıran birçok antropolog, bunların, ilkelerin çok eski âyinlerinden çıktığı kanısına varmışlardır. Gerçi mitosun çeşitleri çoktur, ama en önemlisi bitki dünyasında her yıl tekrarlanan ölüm ve yeniden doğum olayı ile ilgili olandır.

Özellikle Yakın Doğu'daki bu âyinler her ne kadar ayrıntılarda farklar gösteriyorsa da genel çizgileriyle birbirine benziyorlardı. Daima bir Tanrı ya da onu temsil eden bir Tanrı-kral bu âyinlerde her yıl ölüyor sonra diriliyordu. Doğada rastladığımız doğum, ölüm ve yeniden doğumun ya da dirilişin simgesiydi bu. Tanrı-kralın âyinde geçirdiği dönemler, güneşin, ayın, mevsimlerin, yılın geçirdiği dönemlerdi. Hepsi doğarlar, ölürler, yeniden doğarlar. Kısacası doğanın temel ritmi. (...) Özellikle bahardaki yeni yıl âyinlerinde amaç, düşman güçleri yenerek hayatın yeniden fişkırmasını, dolayısıyla bereketi sağlamak ve böylece toplumun refahını ve iyiliğini korumaktı (Moran, 1992, s. 220–221).

Körayak'ta benzer bir yaklaşımla bu döngü kullanılmaktadır. Ölüm ve yeniden doğuş Eyyub'un eylemleriyle koşut olarak sürer. Zamansal döngü, Eyyub'un varoluş anlamında yaşadığı savaşımın bir sonucudur. Metnin büyük bir bölümünde bu döngü doğa betimlemeleri ya da zamansal betimlemelerle vurgulanmaktadır. Metnin son bölümlerine yaklaşıldığında döngü duygusunun yaratılmış olacağı varsayılarak yinelemeye düşmemek için benzeri betiklerden uzaklaşmıştır. Şimdi bu kullanımı metin üzerinden incelemeye çalışalım:

İlk zamansal unsur “Mukaddime” bölümünde Eyyub’a 140 yıl ömür verilmesiyle görünür. “Zaman” bölümünde öykünün geçtiği zaman Eyyub’un 71 yaşında olduğu (bu sisteme göre orta yaş) ve mevsimin bahar olduğu belirtilir. Bu iki bölüm, öykünün akışının başlamadığı, tanıtım verilerinin kullanıldığı parçalardır.

Mevsimsel döngü (İlkbahar-Yaz-Sonbahar-Kış) iki kez yinelenir ve ilkbaharda öykü sonlanır. Şimdi tablolar yardımıyla iki döngüyü inceleyelim.

3.1.2.4.3.1. Birinci Döngü

Eyyub’un Çilek Ağacı’nı ayırmasısıyla başlayıp Yabancı ile söyleşiminin bitiminde sonlanır. Birinci döngünün tablosal karşılığı şöyle oluşmaktadır:

Tablo 1. Birinci Döngü

Bölüm	Mevsim	Metinsel Veri
3.Eyyub ve Çilek Ağacı	İlkbahar	“Ömrünün yetmiş birinci baharıydı.” “(…)dayanamadı her bahar çiçeğe duran”
3.Eyyub ve Çilek Ağacı	Yaz	“Bahar gitti... Sadece koyu-sarı, sarı-koyu bir yaz kaldı.”
4.Eyyub ve Karısı	Sonbahar	“Sarı-koyu yaz artık kızarıyordu.”
6.Çilek “Ağacının” Encamı	Sonbahar	“Bir yaprak düştü önce/Sonra bir çiçek/(...)/Dal, gövde ve çiçek”
8.Yabancı	Kış	YABANCI: Üşüyorsun. EYYUB: Evet.

İlk döngü bu şekilde tamamlanmaktadır. Döngünün vurgusu sahneleme aşamasında bazı elemanlarla da pekiştirilecektir. Örneğin daha sonra metinsel düzeyde uyku kışı vurgulayacaktır. Kışa denk gelen “Yabancı” bölümünün sahnelenmesinde, zaten bu söyleşimin yapısında olan Eyyub’un yorgunluğu ve uyku ile uyanıklık arası durumu, mevsimsel vurgu için kullanılabilir.

3.1.2.4.3.2. İkinci Döngü

“İstemedem” bölümüyle başlayıp “Eyyub’un Düşü” bölümüne kadar sürmektedir. İkinci döngünün metinsel izleri belirgin olarak başlamaktadır. Döngü belli bir akışı yakaladığında başka bir deyişle döngü durumu duyumsandığında, gittikçe zamansal belirteçler -sözcükler anlamında- azalmaktadır. Sözcüklerle yapılan bu vurgulamanın bir tekdüzelik yaratma olasılığı azaltmanın temel nedeni olarak gösterilebilir. Bunun yerine metindeki karakterlerin dönüşümleri ve eylemleri, mevsimlere gönderme yapmaktadır. Bu açıdan baktığımızda ikinci döngü şöyle tablolastırılabilir:

Tablo 2. İkinci Döngü

Bölüm	Mevsim	Metinsel Veri
9.İstemedem	İlkbahar	“Bahar can verdi Eyyub’a/Eyyub’un gözüne.” ile başlayan bahar anlatısı.
9.İstemedem	Yaz	“Biliyorum sen baharsın, gittikçe yaz oluyorsun.” “Koşmak olana dek koşullar/günlerce... gecelerce.../yaz bitesiyse.”
9.İstemedem	Sonbahar	Ceylan durdu birdenbire.../Yaz durdu.
9.İstemedem	Kış	Ceylan’ın Ölümü
10.Eyyub’un Ayakları	Kış	Uyku
11.Savaş	Kış	Ölüm
12.Yabancı ve Bir Kadın	Kış	Kadın’ın terk edilişi
13.Eyyub’un Düşü	Kış/Bahar	Uyku/Düş

Görüldüğü gibi bu döngüde mevsimler önce zaman kipleriyle verilmekte daha sonra ise kavramlarla belirtilmektedir. Ceylan’ın ölümüyle birlikte uzun bir kış yaşanmaktadır. Ölüm kışı temsil ettiği gibi uyku da geçici bir ölüm hali olarak kışı simgelemektedir. Kış (ölüm) savaşla sürer. “Yabancı ve Bir Kadın” sahnesinin kışı

anırtırma nedeni ise Maria'nın inançlarının yüz üstü bırakılması, öldürülmesidir. "Eyyub'un Düşü" uyku hali nedeniyle ve bölüm başındaki sayıklamasıyla kıştan izler taşır. Ancak diğer rüyalardan farklılık göstermesi ve taşıdığı umutla baharın başlangıcı sayılır.

İkinci döngünün tamamlanıp yeniden baharın gelmesinden sonra yeni bir döngü tekrarlanmaz. Metin, baharın (yeniden doğuşun) umuduyla sonlanır.

3.1.3. Sahneleme Alanı Olarak Tiyatro Anadolu

Tiyatro Anadolu'nun temel özelliklerinin çalışmanın içerisinde yer almasının nedeni, kurum ya da yapıyla oyunun ilişkisinin kurulması gereksinimidir. Ödenekli ve özel tiyatrolar, sanatsal yaklaşımları ya da ekonomik gerekçeler doğrultusunda repertuvarlarını oluşturmaktadır. Repertuvarlar, tiyatroların ideolojik seçimleri konusunda ipuçları vermektedir. Dolayısıyla bir oyunun hangi tiyatrodaki sergilendiği de afiş, broşür gibi izleyici üzerinde belirli bir etki ya da ön yargı yaratmaktadır. Bu nedenle oyunun sahnelenme alanı olan tiyatronun yapısının kavranması, oyunun sahneleme öncesinde önemli bir veri oluşturmaktadır.

Tiyatro Anadolu adı ilk olarak Anadolu Üniversitesi'nin yayınladığı tiyatro dergisinde kullanılmıştır. Dergi üç sayı çıktıktan sonra yayın hayatına son vermiştir. Tiyatro topluluğu olarak Tiyatro Anadolu adı ilk kez, Güngör Dilmen'in "Ben Anadolu" oyunu sergilenirken kullanılmıştır. 1993 yılında Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Tiyatro Bölümü öğretim elemanlarının gönüllü katılımlarıyla sergilenen oyun, çeşitli şehirlerde de izleyici ile buluşmuştur. 1999 yılına kadar gönüllü katılım koşuluyla çalışmalarını sürdüren topluluk Kocalar Mektebi, Doğumgünü Partisi gibi oyunları sergilemiş ancak düzenli perde açan, belirli bir yapı konumunu sağlayamamıştır. 1999 yılında Rektör Prof. Dr. Engin Ataç'ın girişimiyle Tiyatro Anadolu düzenli olarak perde açan, profesyonel oyunculardan kurulu bir yapıya kavuşturulmuştur. Türkiye'deki ilk üniversite tiyatrosu olma özelliği gösteren topluluk, oyunlarını halen Anadolu Üniversitesi Yunussemre Kampüsü'nde sürdürmektedir. Yerleşke içinde etkinlik gösteren bir topluluk olarak öncelikli izleyicisi öğrencilerden oluşmasına karşın Eskişehir halkı tarafından da ilgiyle izlenmektedir. Tiyatro Anadolu sanatsal yaklaşımını genel olarak şöyle tarif etmektedir:

Tiyatro Anadolu'da repertuar çalışmaları ve belirlenen oyunların ne tür yaklaşımlarla ele alınacağına dair yapılan toplantılar ve çalışmalar boyunca, seyirci ile kurulması hedeflenen sanatsal bağın hangi sorunlar üzerinden, hangi anlamlara vurgu yapılarak, hangi yöntemsel yaklaşımla gerçekleştirilebileceği üzerine öneriler ve tasarımlar değerlendirilir. Bu aşamada Tiyatro Anadolu'nun seyircisine tiyatro edebiyatının önemli eserleriyle karşılaşma olanağı yaratmak yönündeki misyonu ile bunu seyircisinin temel beklenti ve sorunlarıyla bağını koparmadan gerçekleştirilebilmesi hedefi, bizleri ele aldığımız her yeni projeye kendimize has bir bakış açısı geliştirerek, yeni sahnesel arayışlara yöneltmektedir. Yeni sahnesel arayışlar, bunları gerçekleştirebilmek üzere sürekli bir çalışmayı gerektirmektedir. Bu nedenle hem düşünsel hem de pratik açıdan devamlı bir yenilenme ve gelişme uğraşında olan Tiyatro Anadolu, yurt içinde ve yurt dışında farklı alanlarda etkinlik gösteren yenilikçi, yetkin kişi ve topluluklarla iletişim ve paylaşım içerisinde olmayı zorunlu görmektedir. Yeniyi aramanın bir başka boyutu olarak Tiyatro Anadolu, kendi bünyesinde oluşturulan özgün projelere de büyük önem vermekte ve bu yönde de düşünsel ve yaratıcı potansiyelini geliştirmeye yönelik çalışmalar yapmaktadır. Günümüzde sanatın zorlu hedefi, değişime yönelik başat etkisi, bireyi özgürleştirme, yaratıcı ve üretken kılma olasılığında yatmaktadır. Tiyatro Anadolu da kendisini ve seyircisini çevreleyen gerçekleri anlamaya, anlamlandırmaya ve anlatmaya yönelik çabasını kendisi ve seyircisi ile ilgili olarak bu doğrultuda değerlendirmeyi düşünmektedir.⁵

Tiyatro Anadolu'nun kendi projelerini geliştirme amacı, bu çalışmanın genel anlamıyla örtüşmektedir. Tiyatro Anadolu'da daha önce de Aziz Nesin öykülerinden bir uyarılma olan Zamazingo, Goethe'nin metninden yola çıkılarak yazılan J.Faust Büyüklere Masal ve Sam Shepard'ın aynı adlı oyunundan yola çıkılarak yazılan Melekler Şehri adlı oyunlar bu kapsam altında sahnelenmiştir.

Tiyatro Anadolu, sunulan projeyi bir araştırma ve deneme çalışması olarak algılamıştır. Dolayısıyla gerek gösterim takviminde gerekse maliyet planında, kurumun genel politikası içinde sınırsız bir özgürlük alanı tanınmıştır. Bu özgürlük alanına projenin yalnızca bir çalışma programı olması ve sergilenmemesi de alınmıştır. Çalışma sırasında Tiyatro Anadolu'nun sunduğu mekânlardan, personelinden ve diğer olanaklarından yararlanılmıştır. Tiyatro Anadolu, bir üniversite tiyatrosu olarak taşıdığı öncü yükümlülüğü Körayak'ın gerçekleştirilmesi sürecinde tam anlamıyla üstlenmiştir

⁵ Tiyatro Anadolu Arşivi, basılı olmayan malzeme.

3.2. Sahneleme

Sahneleme sürecinin etkin olarak gerçekleşmesi, sahneleme öncesi yapılan çalışmaların başarısıyla doğrudan ilintilidir. Öncelikle kavramsal çerçevenin sahneleme öncesi oluşması beklenmektedir. Bu çalışmasının genel dokusunu belirtmektedir. Ancak hiçbir sahneleme süreci önceden ölçülebilir ve sonucu kestirilebilir olamaz. Sahneleme öncesinde oluşturulan düşünsel ve estetik yapı, kuralları olan bir çerçeve çizmektedir. Çerçevenin sınırları belirleyici olsa da çerçevenin içinin nasıl dokunacağı sahneleme sürecinde ortaya çıkmaktadır. Saptanan ve araştırılması ön görülen ilkeler, sahneleme sürecinde çeşitlenebilir, elenebilir ya da tümüyle değişebilir. Prova sürecinin gerçek bir yaratım alanı olması bu nedenledir. Daha önce sınanmış, başarıya ulaşmış bir yöntem ya da ilke kimi zaman başka bir çalışma sürecinde işe yaramayabilir. Grotowski, Richards ve Brook gibi tiyatro adamlarının, ısrarla bir yöntem olmadığını, bir yöntemi denemenin ve onun izinde gitmenin saçmalığını vurgulamaları da bu nedenledir. Bu yaklaşım, çalışmaların tutarlılıklarını ve başarılarını etkilemez. Ancak sahneleme sürecinin, provadaki yaşantının ve çalışmaya katılanların tutumlarının önemini vurgular.

Giriş ve Sahneleme Öncesi bölümlerinde, sahnelemenin etkin olarak gerçekleştirilmesi için gerek düşünsel ve estetik gerekse teknik bazı kavramlar üzerinde durulmaktadır. Adı geçen bölümlerde sahnelemede amaçlananlar, araştırma konuları ve sahnelemenin temel ilkeleri belirtilmektedir. Bu doğrultuda dramaturgi çalışması da yer almaktadır. Ayrıca gösterimin hem prova sürecinde hem de izleyici ile buluşmasında başarılı olabilmesi için gereken teknik koşullar, sahnelemenin gerçekleştirileceği tiyatronun yapısı ele alınarak incelenmektedir. Sahneleme ve Sonuç bölümünde, amaçlananların uygulaması ve eleştirisine yer verilecektir.

3.2.1. Sahnelemede Asal İlkeler ve Genel Amaçlar

Tiyatro sanatının temel özelliği, oyuncu ve izleyicinin kurduğu dolaysız iletişimin gerçekleştiği anda gizlidir. Bu iletişimi kesintiye uğratacak başka bir deyişle dolaylandırarak her türlü etken, tiyatro sanatına gölge düşürür. Yayınlamak ve genel beğeniye ya da algılamaya yönelmek büyük bir yanlış oluşturmaktadır. Çünkü kitlesel beğeniye seslenen silahlar çok güçlüdür ve bu silahlardan etkilenmeyen bir topluluğun olduğunu varsaymak olası değildir. Bu noktada iki ayrı yaklaşım oluşabilir. Birincisi

yığınları etkileyen güçlerin silahlarının tiyatroya dışalımınıdır. Dışalım, türün yaşamını sürmesi için kaçınılmaz gibi görülen ancak tiyatroyu aslında soysuzlaşmaya götüren bir yöntemdir. Tiyatronun yardımına öteki sanatlar ve özellikle teknoloji çağrılır. Teknolojik aygıtların sahneye girmesinin ötesinde temalar da ya değişime ya da sığılmaya uğramaktadır. Pazarlama yöntemleri, bu tür bir tiyatronun genel dramaturgisini oluşturur. Böyle bir tiyatronun sık sık oyunculuk kariyeri olmayan “ünlüleri” oyuncu olarak seçtiği görülür. Grotowski, bu tiyatroyu “Zengin Tiyatro” olarak adlandırır (bkz. s. 16). İkinci yol tiyatronun öz kaynaklarına dönmesidir. Baltacıoğlu böyle bir tiyatroyu bütün yan elemanlarından soyulmuş mutlak tiyatro, öz tiyatro olarak nitelemektedir (bkz. s. 43). Birçok tiyatro araştırmacısı, oyuncu ve izleyici arasındaki dolaysız iletişimin tiyatronun özü olduğu sonucunda birleşmektedir. Sahneleme çalışmasının merkezine bu düşüncenin alınması amaçlanmaktadır.

Bu doğrultuda bazı temel ilkeler üzerinde çalışmak doğru bulunmaktadır. En önemli çalışma alanı oyuncudur. Oyuncunun kendi malzemesi dışında hiçbir gereç kullanmadan izleyiciye seslenmesi amaçlanmaktadır. Ancak daha da önemlisi bu seslenişin niteliği ve içtenliğidir. Oyuncunun bedeni ve sesini kullanma niteliği ile içtenliği arasında belli bir ilişki bulunmaktadır. Oyuncu malzemesini, izleyiciyi etkilemeye, dolayısıyla yalan söylemeye yönelik olarak kullanılabilir. Bunu teknik kusursuzluk ve belli bir estetik düzeyde gerçekleştirebilir. Sahnelemede özellikle engellenmeye çalışılan bu durumdur. Fiziksel eylemler çalışmaları (bkz. s. 21–22), bu doğrultuda çalışmanın odağında yer almaktadır. Bu çalışma biçimi ile oyuncunun kendi deneyimiyle ilgili bir aktarımı sağlaması araştırılmaktadır. Seçilen deneyimin yoğunluğu doğrultusunda içtenlik yakalanabilmektedir.

Sahnelemede bir başka önemli kavram gündelikdışıdır. “Doğal” olarak nitelendirilen davranış ve eylemler iki düzeyde tehlike taşımaktadır. Birincisi “doğal” kültürel yapıdan ortaya çıkan birtakım kalıpları içinde barındırır. Bunlar uygar bir yaşantının kurallarıdır. Uyarılığın gündelik yaşantıda gerektirdiği davranış biçimleri, genellikle gerçekliği gölgelemektedir (bkz. s. 19). Toplumsal roller, maskeler bunun en belirgin göstergeleridir. İkincisi teknik olarak “doğal” sahnede sıradanlığa varabilir. Doğallık belli bir enerji düzeyi gerektirmemektedir. Enerji düzeyi düşük bir eylem izlenebilirliğini yitirmektedir (bkz. s. 29–30). Bu nedenle sahnelemede gündelikdışı

teknik araştırmaları gerçekleştirilecektir. Araştırmanın kapsamında Barba'nın belirttiği denge, karşıtlıklar ve enerji bunmaktadır (bkz. s. 27).

Sahneleme dűřüncesi oluşturulurken özellikle ele alınması gereken bir başka konu da törenlerdir. Tiyatronun gerek ortaya çıkışında gerekse diğer dönemlerde törensi yapı önem taşımaktadır. Törenler nitelikleri bakımından bir ortaklık ve paylaşım oluştururlar. Törenler, genellikle izleyiciyi kapalı olarak gerçekleştirilmektedir. Törende herhangi bir görevi bulunmayan bir katılımcı bile izleyiciden çok tanık olma durumundadır ve törendeki duyguları paylaşmaktadır. Törenler, katılanların bireysel ve ortak yaşantılarını doğrudan etkilemek anlamında işlevseldirler. Genellikle gündelik yaşantının kodları kullanılmaz, törenler kendi kodlarını ve anlatım biçimlerini oluştururlar. Bu anlamda tiyatro alanı için önemli bir araştırma alanı oluşturmaktadırlar. Sahneleme alışmasında Anadolu'da gerçekleştirilmiş ve gerçekleştirilmekte olan bazı törenlerin yapıları ele alınacaktır. Ele alınacak törenlerin biçimsel özellikleri teknik olarak incelenirken tarihsel karşılıkları da göz önüne alınacaktır. Teknik incelemede temel yaklaşım anlamsal karşılıkların yeniden bulgulanmasıdır. Aksi bir çalışma törenleri sahne üzerinde içi boşalmış kalıplara dnűřtrecektir (bkz. s. 42).

Sahneleme sırasında zaman zaman dıştan yaklaşımlar da kullanılacaktır. Başlangıçta bir anlamı olmayan ya da belli simgesel anlamları bulunan formlar ele alınacaktır. Formlardan, çalışılan formun getirdiği çağrışımlara ve duygulara ulaşılmaya çalışılacaktır. Böyle bir uygulamanın gerekçesi, fiziksel bir biçimin yarattığı ve bir anlamda da dayattığı duygunun içten olma olasılığının yüksekliğidir. Eğer oyuncu bedeniyle kendine acı verecek bir form yaratıyorsa, bu sırada sesinin bozulması, dizlerinin titremesi kaçınılmazdır. Bu gerçek fiziksel bir tepkimedir ve beraberinde oyuncu için birtakım duygulanımlar yaratır. Bu tür eylemler ya da devinimlerle izleyicinin doğrudan bağlantı kurması daha kolay gerçekleşmektedir.

Sahneleme aşamasında bir başka araştırma alanını da müzik kullanımı oluşturmaktadır. Müzik, gösterimde salt bir süsleme amacı olarak değil, iki yönlü işlevsel bir araç olarak kullanılması denenecektir. Birinci yn müziğin oyuncuya olan etkisinin araştırılmasıdır. Seçilen parçaların teknik çalışması gerçekleştirildiğinde müzik, onu seslendiren oyuncu için söz ve eylem gibi organik bir yapıya dnűřmelidir. Nasıl bir anının getirdiği çağrışımlar ve anımsamalar oyuncuyu belli bir doğrultuda güdülüyorsa müziğin de oyuncu üzerinde benzer bir etki yaratması beklenmektedir. Bu

çalışmada belli bir başarı düzeyine ulaşıldığında müziğin izleyiciyle etkileşim yönünden söz etmek de mümkün olacaktır. Vurgulanmak istenen klasik düzeyde oluşan güzel bir müzik değil, oyuncuya dolayısıyla izleyiciye temas eden bir müziktir.

Sahneleme için belirlenen ilkeler, sahnelemenin temel amacına ulaşmak için araç olarak kullanılmaktadır. Sahnelemenin temel amacı da insanın varoluşunun tematik olarak tartışılmasıyla birlikte, oyuncu ve izleyici arasında da dolaysız bir iletişimin kurulmasının sağlanmasıdır. Böyle bir sahneleme düşüncesiyle, insanın onurlu yaşama hakkına, seçim yapma istencine ve gücüne vurgu yapılması amaçlanmaktadır.

3.2.1.1. Oyunculuk

Körayak oyununun sahnelenmesinde oyuncunun varlığı öncelikli olarak değerlendirilmektedir. Oyuncu, Peter Brook'un önerdiği boş uzamda bir taraftan özgürleşirken bir taraftan da izleyicinin düş gücünü özgürleştirmektedir. Boş bir uzamda oyuncu rolden role geçerken, nesnelere de özgürce kullanmaktadır. Zaman ve uzam, oyuncunun bedeni ve sesiyle yaptığı değişimlerle ya da kullandığı nesnelere, sayısız bir şekilde değişebilir (bkz. s. 39–40). Körayak adlı gösterimde de uzamın, zamanın izleyiciye aktarımı oyuncunun eylemleriyle gerçekleştirilecektir. Bu nedenle oyuncu gündelik dışı bir anlatımla, uzamın ve zamanın değişimini, farklı rol kişilerini bedeni ve sesinin yardımıyla izleyiciyle paylaşacaktır.

Oyuncunun çalışmasındaki önemli noktalardan biri fiziksel eylemler çalışmasıdır (bkz. s. 20–25). Fiziksel eylemlerin gücü özellikle anımsanabilir ve üstünde çalışılabilir olmasındadır. Soyut ve varsayımsal değildir. Oyuncu daha önce gerçekleştirdiği bir eylem üzerinde çalışmaktadır. Üzerinde çalışılan eylem, en küçük parçalara bölünüp eksiksiz bir şekilde yerine getirildiğinde anımsama başlamaktadır. İçsel ya da duygusal hareketlilikten söz etmek ancak fiziksel bir eylemin eksiksiz bir biçimde çalışılmasıyla gerçekleştirilebilir. Oyuncu için doğru fiziksel eylemin çalışılması da önem taşımaktadır. Sıradan, oyuncunun kişiliği için etkin olmayan eylem, gereken etkiyi yaratmamaktadır. Etki ile belirtilmek istenen oyuncu açısından bir etkidir. Oyuncunun, yaşantısının uç noktalarından seçtiği anılar, düşler ya da korkuları ile ilgili yaptığı içten çalışmalar çalışmanın niteliğini farklılaştırmaktadır. Oyun için amaçlanan izleyici ile içten ve dolaysız bir iletişim, ancak oyuncunun kendine yönelik gerçekleştirdiği içten bir çalışma anlayışıyla gerçekleşecektir.

Oyuncu izleyiciye yatay düzlemde oyunun öyküsünü anlatırken dikey doğrultuda kendi yaşamıyla ilgili sırları paylaşmaktadır. Bu durum oyuncunun olumsuz anlamda “oynamasını” engeller. Ancak olumsuz anlamda “izleyiciyi etkilemek için oynamanın”, tamamıyla önüne hiçbir zaman geçilemez. Bu anlamda oyuncunun çalışmasında önemli bir nokta da izleyicinin varlığıdır. Oyuncu izleyicinin varlığını nasıl tanımlamalıdır? Fiziksel eylemlerden yararlanan oyuncu, gösterimde kendi varlığıyla bir çalışma yapmaktadır. Bu çalışma kendini sergilemekten çok kendini ortaya koymaktır. Kendini ortaya koyan oyuncu, bunu daha çok kendi için yapmaktadır. Burada izleyicinin birincil konumu bu duruma yaptığı tanıklıktır. İzleyici ettiği tanıklık nedeniyle oyuncuyla bir ilişkiye girdiğinde, onun da kendini ortaya koyma süreci başlayabilir. İdealde böyle bir süreç törensel birlikteliği sağlayabilir. Törenlerin ortak yapılarından farklı olarak bu birliktelik kitlesel değil, her izleyici için ayrı ayrı olacaktır. Çünkü oyuncunun amacı kitlelere seslenmek olmamalıdır.

Fiziksel eylemler çalışmasını gösterimin tamamına yaymak zorlu bir çalışmadır. Bu nedenle oyuncunun içtenliğini sürdürecektir başka çalışma biçimlerinden de yararlanmak gerekmektedir. Tehlikeli denge bunlardan biridir. Tehlikeli dengeyle birlikte bedendeki karşıtlıkların kullanımı, oyuncu açısından gerçekten yoğun bir emeğin harcanmasına neden olur. Fiziksel gücünün sınırlarında dolaşan oyuncu, gerçek bir eylemin içindedir. Temel kural denetimini kaybetmemesidir. Ancak solunum düzensizleşir, konuşmada ve bedende etkiler belirir, terleme, gözlerde kızarma başlar. Oluşan bir acı çekme durumudur. Bu durumdaki beden daha az yalan söyleyebilir. Provalar aşamasında böyle çalışmaların yapılmasının sayısız yararı vardır. Ancak böyle bir yaklaşımı sahnelemede kullanmak heyecan verici olabilir. Sahnelemede de fiziksel acını varlığından yararlanırken oyuncunun denetimini kaybetmemesi temel kuraldır. Ayrıca fiziksel sınırlılıklar değişebilir, gelişebilir. Oyuncu her gösterim öncesinde bu çalışmanın dozunu belirlemeli ve bu yönde çalışmalıdır. Aksi durumda acının ya da fiziksel olarak zorluk çekmenin basit bir yansınması oyuncu tarafından yapay bir biçimde gerçekleştirilebilir. İzleyici açısından bu durumu Patrice Pavis, kentte bir vince ayaklarından asılmış bir sanatçının gösterimiyle ilgili olarak şöyle değerlendirmektedir:

Kentin ortasında ayaklarından bir vince asılan bu beden, alışılmadık ve tehlikeli konumu nedeniyle, gelip geçenlerin dikkatini çeker. Burada yine duraksarız: kanlı canlı insan bedeni mi yoksa yerleştirilmekte olan bir heykelin mermer gövdesi midir? Nefis ceset canlanacak mıdır?

Oyuncunun devinimlerini estetik olarak yeniden yaşayan ve sadizmle mazoşizm arasında gidip gelen fırsatçı bir röntgenci konumundayızdır: Sadistiz, çünkü bu asılma olayını izleriz; artık estetik ve mesafeli değil ama estetik, bedensel ve Artaud'nun anıstırdığı gibi bulaşıcı bir algıdan dolayı oyuncu kadar da mazoşist oluruz. Acı çekmenin gerçeği sanat yapıtını her yandan sarar; bedensel sanat temsilin ve psikolojik özdeşleşmenin konvansiyonlarını bozar (Pavis, 2000 (Çev.: Aktaş), s. 269-270).

3.2.1.2. Görsel Tasarım

Dekor, tiyatro sanatında görsel tasarımın önemli unsurlarından biri olarak kabul edilmektedir. Dekorun tiyatro sanatından tümüyle kaldırılıp atılması gerçekçi olmayacaktır. Grotowski ve Barba'nın dekor kullanımındaki temel karşı çıkışları dekora yüklenen işlevdir. Sinemaya öykünen tiyatronun, onun gerçekliğiyle yarışırken dekoru kullanması adı geçen tiyatro kuramcılarının karşı çıkış noktalarının başlangıcını oluşturur. Gösteri dünyasının görkemini yakalamanın yolu olarak dekor kullanımı, izleyici ve oyuncu arasındaki ilişkiye hizmet etmemekte aksine zarar vermektedir. Baltacıoğlu ve Brook ise benzer bir yaklaşımla gerçekçi dekor kullanımının izleyicinin düş gücüne bir darbe olduğunu savunurlar. Uzam ve zamanın, özgürce oyuncular tarafından oluşturulması izleyicinin düş gücünü kamçulamaktadır. Özellikle Körayak gibi bir yolculuk öyküsünün anlattığı bir gösterimde dekor kullanımı gereksiz bulunmaktadır. Uzamı, izleyicinin imgeleminde oyuncunun biçimlendirmesi hem zorlu hem de izleyici için de oyuncu için de özgürleştirici olacaktır.

Bir dış etki olarak ışıklama, dekor gibi oyun için atmosfer yaratmada kullanılmaktadır. Işıklama ile zaman geçişleri, saat farklılıkları belirtildiği gibi bazı anların vurgulanması da sağlanabilmektedir. Işıklamanın bu tür işlevlerini yerine getirebilecek daha doğrudan bir kaynağın oyuncu olması mümkündür. Zaman geçişleri, saat farklılıkları oyuncu tarafından gösterilebilir. Oyuncu gereken vurguyu uzamda kendisi gerçekleştirebilir. Bunun için başka bir aracıya gerek yoktur. Işıklamanın, genel aydınlatma dışında kullanımı, Körayak'ta uygun görülmemektedir. İzleyiciyi, bu tür bir teknik gereç aracılığıyla etkilemeye çalışmak oyunun genel anlayışı dışında kalmaktadır.

Gösterimin gerçekleşeceği uzam, oyunda amaçlanan iletişimin kurulmasında etkin bir rol almaktadır. Oyuncu ile izleyici arasında ciddi bir uzaklığın olduğu çerçeve sahne, Körayak sahnelemesi için tehlikeler taşımaktadır. Gerçek bir iletişimin sağlanması için uzaklık ve düzey farklılıklarının ortadan kaldırılması gerekmektedir. Bu çerçeve sahnenin kullanılmasıyla mümkün olmayacaktır. İzleyici oyuncuya yakın olmalı ve oyunu bir anlamda kuşatmalıdır. Böylece bir insan olarak oyuncunun varlığıyla karşılaşması daha doğrudan olacaktır. Oyuncunun soluk alışması, terlemesi, titremeleri izleyici tarafından gözlemlenebilir. Uzakta, parlak ışıklar altında bir şeylerin gizlendiği izlenimine izin verilmemelidir. Boş bir uzamda gerçekleşen gösterimin bu etkiyi sağlayacağı düşüncesiyle, oyunun üç taraftan izlenebileceği Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Dans Salonu'nda oynanmasına karar verilmiştir. İzleyicilerin oyuncuya uzaklıkları yaklaşık olarak 1-5 metre arasında olacaktır.

İzleyici ile oyuncunun arasındaki yakınlık, ışıklamanın kullanılmaması gibi nedenlerden ötürü makyaja da oyunda yer verilmemesine karar verilmiştir. Makyajın değiştirme, büyültme işlevine oyuncu kendi ifadesiyle ulaşabilmelidir.

Kostüm tasarımında amaçlanan, izleyiciyi etkileyecek ve bir anlam yaratmasına neden olacak göstergelerden uzak, oyuncunun rahatlıkla devinebileceği bir kullanımdır. Oyuncuların rolden role geçeceği de göz önüne alındığında nötr bir tasarımın daha etkili olacağı bir gerçektir. Kostüm, oyuncu ile izleyici arasındaki iletişimde etkin bir araç olarak görülmemektedir.

3.2.2. Körayak Sahneleme Çözümlemesi

3.2.2.1. Mukaddime

Gösterim yerleşme ile başlamaktadır. Oyuncular yerlerini aldıktan sonra sessiz bir bekleme gerçekleşir. Bu bekleyiş oyuncuyu düşünmesidir ve tasavvuftaki içe dönüş, kendini dinleme ile bağlantılıdır. Oyuncu gerçekleştireceği eylemleri, yaşamı ve ölümü düşünmektedir. Bekleyiş süresi oyuncuların istemleriyle sınırlıdır. Sessizlik izleyicinin de ilk hazırlanışını sağlar. Bendirin yakınındaki oyuncu aleti kutsal bir nesneymişcesine ve oyun arkadaşı olduğu için saygıyla alır. Burada şamanın davulu ile olan ilişkisi vurgulanmaktadır. Bendirin ilk sesleri bir şaman töreninde olduğu gibi kötü ruhların

kovulması, oyun için gereken ruhların toplanması içindir. Ritim, izleyicinin oyuna katılması için bir eleman olma özelliği göstermektedir. Oyuncu bendirle eylemini tamamladıktan sonra onu aynı saygıyla yere bırakır. Aynı oyuncu kendi kültürünün bir simgesi olarak sağ ayağının parmaklarını sol ayağı üzerine koyar. Alevi geleneğinde bulunan bu duruş bir törenin başladığını işaret etmektedir ve uzamda gerçekleşeceklerin bir özelliği, gizi olduğunu vurgulamaktadır. Daha sonra “yapılandırma” süreci başlar. Yapılandırma, Mukaddime bölümünün temel amacıdır. Oyuncular, sesleriyle, bedenleriyle ve oyun arkadaşlarıyla iletişim kurarlar. Yapılandırmanın ilk oluşumu, oyuncunun kendisiyle ilişkilidir. Oyuncu, beden ve sesini “inşaa” eder. Henüz izleyici ya da oyun arkadaşıyla iletişime geçmemiştir. Çünkü iletişim kendi oluşunu tamamlayanlar için bir süreç olabilmektedir. Oyuncular, bu süreçte müziği de kurarlar. Müziğin de anlatımın önemli bir aracı olarak yapılanması izleyici tarafından görülür. Mukaddime bölümü, Mevlevi törenlerinin “mukâbele” aşamasına benzemektedir. “Mukâbele, karşılaşmak mânâsına gelir.” (Eraydın, 1997, s. 362). Karşılaşmak, Mevlevi yaşantısında insanlarla ve nesnelere özellikli bir iletişimi gösterir.

Mukaddime, izleyicinin oyunla tanışması olduğu için ve böyle bir türle ilk karşılaşması nedeniyle önem taşımaktadır. Oyuncular gündelik dışı bir hareket sistemi kullanmaktadır. Dengeleri ve devinim odakları farklıdır. Bu nedenle izleyicinin gösterime uyum süreci olarak algılanabilecek bu bölümde öykünün kaçırılmaması ve gösterimin asal kodlarının izleyici tarafından çözümlenebilmesi için tekrarlanan bir yapının kurulması uygun görülmüştür.

3.2.2.2. Zaman

Zaman, Mukaddime bölümüyle birlikte ele alınmıştır.

3.2.2.3. Eyyub ve Çilek Ağacı

Bu bölümde fiziksel eylemlerin oyuncu açısından özel bağlantıları ilk kez araştırılmıştır. Oyuncuların kendi yaşantıları, anıları üzerine yaptıkları çalışmalar bölümün sahneleme yapısını kurmaktadır. Bu çalışmalar özde öykünün gelişimiyle bağlantı taşımamaktadır. Aynı zamanda oyuncuların çalışmalarının birbirleriyle de ilişkisi bulunmamaktadır. Ancak öykünün ilerleyişinden bağımsız olarak yapılan

çalışmaların gösterime katkısı yaşamsaldır. Oyuncunun özel çalışması etik olarak açıklanamaz. Öte yandan çalışmanın samimiyeti ve anlamı, gösterim için bir ışım niteliğindedir. Bireysel çalışmalar sonrası oyuncular, oluşturulan kurgu içinde aralarında iletişimi de kusursuz olarak gerçekleştirmiştir. “Eyyub ve Çilek Ağacı” bölümünde, fiziksel eylemler çalışması anlatı düzeyiyle “göstermek” eyleminin birleştirilmesinde önemli bir araç olma özelliği taşımaktadır. Bu süreçte müzik, izleyici için de oyuncu için de yardımcı unsurdur.

Çalışma biçimi olarak önce her oyuncu kendi fiziksel eylemini bireysel olarak çalışmaktadır. Burada daha çok yaşamın doruk noktası denebilecek anlardan seçilen anılar kullanılmaktadır. Her oyuncu yapısını ayrı ayrı oluşturur. Seçilen eylemlerin işleyip işlemediği oyuncu tarafından sınanır. Her çalışmanın ardından anımsananlar ve çağrışımlar üzerinde durularak yapı yeniden ele alınır. Daha sonra teknik düzeyde çalışılmış olan müzik ile eylem üzerinde bağlantılar kurulmaktadır. Müziğin eylem tekrarlanırken olumlu ve olumsuz etkileri araştırılır. Bu şekilde bir şarkı söyleme biçimi bulgulanmış olur. Şarkıyla birlikte bireysel yapılar sabitlendikten sonra dört oyuncu aynı uzamda eylemlerini, eşzamanlı olarak çalışırlar. İlk iletişim kaçınılmaz olarak sessel düzeyde oluşur. Burada şarkının ortak söylenmesi ile ilgili olarak oyuncular arasında gizli bir ortaklık sağlanır. Hız, sesin yüksekliği ve ton, çalışma sürecinde ortaklaşır. Bundan sonraki aşama eylemlerin ortaklaşmasının, daha önce kurulan yapıların birlikte tekrarlanır olmasının bulgulanmasıdır. Her oyuncu kendi yapısını bozmadan eş devinimi sağlamaya çalışır. Bu noktada zaman zaman teknik sorunlar yaşanmaktadır. Yönetmenin görevi, oyuncuların bireysel yapılarını bozmadan ortaklığı, gösterimin akışına da hizmet edecek şekilde düzenlemektir.

3.2.2.4. Eyyub ve Karısı

Bölüm başlangıcı neredeyse gerçekçi bir yaklaşımla sahnelenmektedir. İlk kadın erkek eşleşmesinde (yakın olan) gündelik davranışlar görünürken ikinci eşleşmede (uzak olan) gündelikdışı tutum görülmektedir. Sahne içinde konuşmalar ve davranışlar ikililer arasında kaynaşmaktadır. Belki edebiyatta en eski konulardan biri olan kadınla erkek arasındaki ilişki, bir tür karmaşa olarak sahnelenmekte ve gerçekçi yönüme göndermelerde bulunmaktadır. Oyuncuların ikili gruplanması (kadın-erkek), öykünün ilerleyişinde eşzamanlı bir kurgu içinde farklı bedensel teknik kullanımıyla bir çelişki

yaratmaktadır. Gerçekçi yaklaşım, bölüm sonundaki devinimle tamamen son bulmaktadır. Bir sonraki sahneyle bağlantılı olarak bendir, Eyyub'un gitme düşüncesini simgelemektedir.

3.2.2.5. Kadının Laneti

Kadının Laneti bölümünde sırayla bütün oyuncular Eyyub'u canlandırmaktadır ve diğer oyuncular Eyyub'un karısı olarak laneti gerçekleştirirler. Bendir, Eyyub'un gidişini canlandıran oyuncuda bulunmaktadır. Rol değişimleri bendirin elden ele geçmesiyle belirtilir. Eyyub var olan yaşantısını terk ettiğinden karısı için bir anlamda ölmektedir. Bu nedenle müzikte ağıt formu kullanılmaktadır. Aynı zamanda Eyyub'un karısını canlandıran oyuncular ağıt türünün dövünme hareketlerini kullanmaktadırlar.

Ağıt şeklinde gerçekleştirilen lanette, Toroslar bölgesi ağıt formlarından yola çıkılmaktadır. Bu ağıt türünde kadınlar halka şeklinde oturur. Bir bohça içindeki ölünün eşyaları vardır. Bohça halkadaki hangi kadının önündeysen ağıtı o yakar. Dizelerini bitirirken koro olarak ağlaşma yapılır ve daha sonra bohça başka bir kadının önüne koyulur (bkz. s. 63). Bu sahneleme çalışması sırasında bohça yerini bendire bırakmaktadır. Söz konusu tören tersine bendirin bulunduğu kişi ağıtı okumaz, onun için ağıt okunur. Kıta sonlarında törendeki gibi koro olarak ağıt devam eder. Bendirin elden ele geçerek halkanın tamamlanmasıyla lanet son bulur.

3.2.2.6. Çilek "Ağacının" Encamı

Oyuncular bu bölümde çileğin ağaç durumundan toprağın üstündeki olağan durumuna geçişi yansımaktadırlar. Çileğin bu yolculuğu daha çok dairesel hareketler seçilerek anlatılmaktadır. Son durumda ise tehlikeli denge uç noktaya vardırılmaktadır. Çilek bitki olarak ne toprağın altındadır ne de bir ağaç gibi toprağın üstündedir. Dolayısıyla tehlikeli bir denge durumundadır. Oyuncular bedensel olarak bu tehlikeli dengeyi kullanmaktadırlar. Gerilimler bastırılmaktadır. Denge durumunun getirdiği duruş ve soluma biçimi sahnede kullanılan şarkıya da yansımaktadır. Şarkı kendi formundan uzaklaşıp inleme şekline doğru deforme edilmektedir.

3.2.2.7. Gitmek

Eyyub'un çitleri aşması yine tehlikeli denge ve gerilimden enerji patlamasına dönüşerek gösterilmektedir. Çitlerin dışına ilk kez çıkıldığı için yeni ve kararsız bir yürüme biçimi kullanılmaktadır. Daha sonra Eyyub'un iç hesaplaşması başlar. İç hesaplaşmada duygulanımların yoğunluğu şarkının yardımıyla ortaya çıkarılmaktadır. "Gökler susuyor susuyordu." nakaratının sürekli yinelenmesi, nakarata eşlik eden nefes kullanımı zikir törenlerinin yapısına göndermede bulunmaktadır. Ancak tersinlemeli bir anlam ortaya çıkmaktadır. Çünkü bu hesaplaşma tanrılı bir sistemden uzaklaşma sonucu oluşur ve Tanrı'nın varlığı sadece sessizlikle belirir. Ses ve beden kullanımının yoğunluğu, acıyı ve yorgunluğu beraberinde getirir. Sahnenin anlamsal yönelimi de bu doğrultudadır. Sahne sonunda Eyyub'u oynayan oyuncu bitkin halde yığılır.

3.2.2.8. Yabancı

Eyyub'u bu sahnede oynayan oyuncu dışındaki üç oyuncu yabancıyı canlandırır. Yabancı'nın yani dirilen İsa motifinin, devinim niteliği şimdiye kadar kullanılan devinim niteliklerinden farklılık göstermektedir. Henüz üzerinden ölümünün tozlarını atamadığı için hareketler yapaylaştırılmış ve kesik kesiktir. Oyuncularının bedenlerinin her parçasının özerk devinimi amaçlanmaktadır. Her uzvun odakları ve hareket yönleri farklıdır. Bu harekette tamamlanmamışlığı beraberinde getirmektedir. Müzik de şu ana kadar kullanılanların dışındadır. Batılı kilise müziğinin temel akorları kullanılmaktadır. Ancak ses de beden gibi parçalı olarak kullanılmaktadır. Sahne sonunda Yabancı geldiği gibi kesik hareketlerle uzaklaşır. Yabancı'yı oynayan üç oyuncu sahne sonunda yere yattıklarında artık Eyyub olmuşlardır. Bu sahnede Eyyub'u oynayan oyuncunun sürekli yatması diğer oyuncular yattığında Eyyub olduklarını vurgulamaktadır.

3.2.2.9. İstmeden

Oyuncuların uzun süre uyku durumunda kalmaları kışı vurgulamaktadır. Müziğin (Nar-ı Seher) başlamasıyla bahar gelmiştir. Tüm oyuncular anlatıcı ve Eyyub'tur. Yeniden umutlu bir yürüyüş ve çevreyi tanıma başlamaktadır. Oyuncuların devinimleri bir dolaşma eylemidir. Oldukları yerde ve küçük adımlar kullanmalarına

karşın, bu uzun soluklu bir yürüyüş olarak algılanmaktadır. Yürüyüş Kadın'ın Eyyub'un karşısına çıkmasıyla duraklar. Bir oyuncu Eyyub'tan çıkarak Kadın'ı oynar. Kadın'ın sahne üzerindeki varlığı ve oyuncunun rolden role geçişi düzey farklılığıyla gösterilmektedir. Eyyub'u oynamaya devam eden oyuncular yere yakın bir form alırken Kadın ayakta oynamaktadır. Kadın için seçilen motif martirdir. İsa'nın peşinde bir tür çile yolculuğu yapmaktadır. Dolayısıyla fiziksel olarak çilenin ve acının vurgulanabileceği bir form oyuncu tarafından seçilmiştir. Ayak parmakları tabana doğru toplanmıştır. Eller ve boyunda bir gerilim vardır. Gerçekten oyuncu acı çekmektedir. Bu acının varlığı sesin şiddeti ve biçimini de etkilemektedir. Bu şekilde dua etme biçimi kendiliğinden oluşmaktadır. Diğer oyuncuların ayağa kalkması ve Kadın'ı oynayan oyuncunun formunu bozmasıyla herkes yeniden Eyyub'a dönmektedir. Baharın getirdiği umutlu yürüyüş bir süre daha devam etikten sonra bir kadın ve bir erkek oyuncu sahnenin arka ortasına otururlar. Bu oturuşla Eyyub olmaktan çıkmışlar, yoğun olarak anlatıcı kimliğine bürünmüşlerdir. Ayaktaki oyunculardan biri Eyyub biri ise Ceylan'dır. Anlatıcıların söz sıralarına göre rollerini üstlenirler. Ceylan'ı oynayan oyuncunun temel yönelimi ceylanın ürkekliğini ele almasında yoğunlaşmaktadır. Bir hayvanı taklit etmek yerine ürkeklikten kaynaklı, enerjisi ve zamanlaması değişen hareketler kullanılmakta ve bu yine benzer bir nefes tekniğiyle desteklenmektedir. Eyyub ile Ceylan'ın koşusunda av törenlerinin anımsatılması amaçlanmaktadır. Koşu süresinin uzunluğu ve kullanılan nefes biçimi, oyuncunun solunum denetimini sınırlı da olsa yitirmesine neden olmaktadır. Bu dışsal etki, Ceylan'ın Eyyub'la konuşmasında ve söylediği şarkıda etkili bir anlatımı ortaya çıkarmaktadır. Anlatıcı konumundaki oyuncular sahnenin müziğini gerçekleştirirken aslında anlatıcı ötesinde zaman zaman hem Eyyub hem de Ceylan rolünü üstlenmektedirler ya da olayın taraf tutan izleyicisi olmaktadır. Ceylan'ın ölümüyle sahnenin enerji yoğunluğu artar. Eyyub Ceylan'ı omzunda taşır. Eyyub Ceylan'ı yere indirdiğinde Yabancı'nın simgesi olan akor, Eyyub'u oynayan oyuncu dışındaki üç oyuncu tarafından seslendirilir. Ceylan'ı oynayan oyuncu ve anlatıcı konumundaki oyuncular Ceylan'ın yere bırakılması ve akorun başlamasıyla Yabancı olmuşlardır. Yabancı'nın hareket etme biçimi bir önceki sahnedekiyle benzerlik göstermektedir. Ancak artık duruşlarda İsa'nın resmedildiği formlar kullanılarak doğrudan İsa'nın varlığı açık edilmeye çalışılmaktadır. "İçinizden biri beni ele verecek." cümlesiyle de metinsel anlamda bu durum öne çıkartılmaktadır.

İsa'nın hareket biçimi sahne sonuna doğru keskinleşmektedir. Çünkü "öğretici" olduğu günlerdeki davranışlarını yinelemektedir. Bunun farkına vardığında ilk formuna geri döner. Simgesi olan akorla Yabancı'yı oynayan oyuncular geri çekilir. Akor bittiğinde yere yatarlar, artık Yabancı rolünden çıkmışlardır. Eyyub'u oynayan oyuncunun rolden role geçişinde farklı bir teknik uygulanmaya çalışılmıştır. Bedensel olarak Eyyub rolüne devam eden oyuncu, kullandığı sözcüklerle ve sesiyle anlatıcı kimliğini kullanmaktadır. Bu şekilde diğer oyuncular yanındaki yerini alır.

3.2.2.10. Eyyub'un Ayakları

Bu sahnede konuşmayı gerçekleştiren Eyyub'un ayaklarıdır. Ayakların yerden kalkması ve hareket etmesi bu durumu açığa çıkarmaktadır. Oyuncuların üst bedenleri Eyyub olarak uykusuna devam etmektedir ve izleyicinin dikkatini çekmeyecek biçimde mümkün olduğu kadar saklanmıştır. Konuşmaların ayakların sesi olmasından kaynaklı olarak konuşma ritminde şarklı ve farklı vurgulamalı bir seslemeye gitmek amaçlanmıştır.

3.2.2.11. Savaş

Savaş bölümü, Eyyub'un Ayakları ile bağlantılı olarak başlamaktadır. Bütün oyuncular Eyyub'tur. Ayaklarla beden arasında farklı bir ilişki vardır. Ayaklar kendi odaklarında hareket ederken beden ayaklara direnmekte farklı odak noktalarına yönelmektedir. Ancak ayakların yoğunluğu baskınlığı sağlamaktadır. Odak farklılığının yanında enerjinin niteliğinde de farklılık vardır. Ayaklar kesin yönelimlerle ilerlerken üst beden kimi zaman savruk kimi zaman da ayaklarla ters yönde yumuşaktır. Eyyub, savaşın yapıldığı uzama ulaştığında da karşıtlık sürmektedir. Hareketsizlik durumunda da karşıtlık vardır. Oyuncuların üst bedenleri ayaklarına ters doğrultuda bir gerilim içindedir. Böylece duruş anlarında gerilim yitirilmemiş olur. Metnin akışı içinde gerilimin doruk noktasında ses ve bedensel devinim de en üst noktaya ulaşmaktadır. Bu an Eyyub'u oynayan oyuncuların Asker'e dönüştükleri andır. Yanız bir oyuncu Eyyub'u oynamaya devam etmektedir. Asker için oyuncular yinelenen, belli bir hareket dizgesi yaratmışlardır. Bu dizgenin temel yönelimi savaşım, ölüm ve yeniden savaşım zincirinin tekrarlanmasıdır. Zincir, sahnenin asal dokusunu oluşturmaktadır. Savaş bitmeyen bir olgudur. Oyuncuların otomatikleşen hareket dizgesi bu durumu

pekiştirmektedir. Güç kullanımı ve enerjinin yoğunluğundan kaynaklanan yorgunluk, yine solunuma ve atmosfer yaratımına destek olmaktadır. Sahne sonunda rol değişimi çok hızlı ve akıcı olarak gerçekleşmektedir. Eyyub'u oynayan oyuncu anlatıcı olarak "Bir rüzgâr esti ansızın." cümlesini söylemesiyle askeri oynayan oyuncular, Eyyub'a dönüşürler. Hemen ardından sonraki sahneyle bağlantılı olarak Yabancı'nın akoru verilir. Bu sahneyi Eyyub olarak oynayan oyuncu Kadın'ı diğerleri ise Yabancı'yı canlandırırlar.

3.2.2.12. Yabancı ve Bir Kadın

Kadın, ilk görüldüğü sahnedeki gibi çile yürüyüşünü sürdürmektedir. Ancak bu kez Kadın'ı oynayan oyuncu değiştiği için formda da farklılaşma gerçekleşmektedir. Kadın'ı oynayan yeni oyuncunun seçimi, bu çile yürüyüşünü başı ve ellerinin devinimleriyle yansıtmaktır. Bu eylem, ilk oyuncunun eylemine benzer etki yaratmaktadır. Sahnede Kadın ile Yabancı'nın karşılaşması gerçekleşir. Yabancı'nın belirmesinde daha önceki sahnelerde kullanılan müzik yinelenir. İsa figürü oyuncular tarafından daha belirgin gösterilmektedir. Oyuncular formu oluştururken İsa konulu resimlerden yola çıkmaktadır. Resimler parça parça ele alınıp bütünsel bir figür oluşturma, yönetmenin montajıyla gerçekleşmektedir. Magdalene ile İsa arasındaki öykü bu sahnede sonlanmaktadır. Öykünün, İsa ve Magdalene arasında geçtiğine ilişkin kodlar kullanılmaya çalışılsa da, bu yan öykünün kendi başına gerçekleşmesi ve anlamını yaratması da yeterli görülmektedir.

3.2.2.13. Eyyub'un Düşü

Oyuncular, bir önceki sahnedeki rollerinden önce anlatıcıya sonra bu sahnede gerçekleştirecekleri rollere geçmektedirler. Eyyub'u oynayan oyuncu 8. sahnede Eyyub'u oynayan oyuncuyla aynıdır. Bu oyuncunun kullandığı form adı geçen sahnedekiyle benzerlik taşımaktadır. Diğer üç oyuncu, Düşteki Adam'ı oynarlar. Bendir üç oyuncunun birliğini sağlar. Sahne metnin yönelimleri açısından mistik bir görüntü taşısa da vurgulanmak istenen görünürün ötesinde bir görünmezlik değil yüzeyselin altında derinliğin varlığıdır. Bu nedenle sahnelemenin temel düşüncesi umut üzerine kurulmaktadır. Eyyub'un yolculuğu için ona aşılana umut, evrensel bir değerdir.

Dolayısıyla sahnenin yapısında Mevlana şiiri, Bizans müziği birlikte yer alır.

3.2.2.14. Yürümek

“Yürümek” izleyici için bütün oyuncuların Eyyub olarak bulunduğu bir bölümdür. Gerçek anlamda ise oyuncular kendi iç dünyalarında bir sorgulama durumundadırlar. Başlangıç için soru “Ben de ölecek miyim?” sorusudur. Sorgulama ve yüzleşme durumunda yine tehlikeli denge açığa çıkar. Oyuncular yolu bir kez daha bulgulamaya çalışmaktadır. Bulgulama sürecinin sonuçları, gerçek sahne zamanında ortaya çıkamaz. Bu nedenle yürüyüş zamanlarıyla oynanmaktadır. Devinim, No tiyatrosundaki gibi belki de mevsimlerin yılların geçtiğini imler. Sahnede müzik olarak kullanılan 16. Yüzyıl Saz Semai, sonsuza dek sürecek bir yürüyüşü anımsatmaktadır. Sahnelemelerde asal olarak vurgulanmak istenilen bölüm başlığında özetlenmektedir: Bütün yan anlamlarının ötesinde “yürümek” eylemini gerçekleştirebilmek. Bu nedenle sahne sonuna doğru müzik kullanımı da son bulur ve izleyici tarafından sessiz bir yürüyüş görülür.

3.2.2.15. Küçük Kara Balığın Öyküsü

Yürüyüşün sonunda Eyyub, yolculuğun asıl anlamını büyük ölçüde ayırsamış olarak durur. Bu duruştan sonra sahnenin büyük bir bölümünü rolden role geçen anlatıcılar olarak oynarlar. Dört oyuncunun ortak öyküyü eşzamanlı anlatımına karşın hepsinin ayrı öyküleme biçimleri bulunmaktadır. Bu öyküleme biçimi en basit anlamda kişilik yapılarından kaynaklıdır. Ancak birbirini bütünler yapıdadır ve izleyici için çeşitli görme biçimleri oluşturabilecek düzeydedir. Yönetmenin kurgulamasında seçilen esnek bir yapının, izleyici kurgu ve algılama biçimlerini zenginleştireceği varsayılarak izlene bu yol, “çoklu” bir anlatıcı (meddah) gösteriminin sahnede oluşmasını sağlamaktadır. Öykü, bu topraklardan ya da kardeş topraklardan bir türkü ile sunulur. Gasparyan’ın bestesi kimi zaman Kara Balığın kimi zaman Irmak Ana’nın ve sonunda da Eyyub’un sözcüklerine eşlik eder. Eyyub’un sahne sonunda suyu arayışının devinimine dek oyuncuların belli bir noktada durağan konumlanmaları sahne sonunda Eyyub’un deviniminin gücünü artırmak için de hazırlayıcı bir durum olarak kullanılmaktadır. Oyun boyunca gündelik eylem olarak nitelendirilebilecek en belirgin

durum, bu sahnede Eyyub'un balığı yerden kaldırışıdır. Daha sonra taşıma biçimi yine simgesel bir anlatımla gösterilir. Taşımadaki durum, bir çocuğun dizlerini parçalarca oynadığı bir oyundur. Bendirdeki ritmi veren oyuncunun eylemi de paralel bir anlam ifade etmektedir. Oyunun sonunda oyuncular yine kendi yaşantıları için önem taşıyan fiziksel eylemlerine geri dönerler. Yönetmenin kurgusuyla birleştirilen bu eylem ilkiyle aynı formdadır. 3. Sahnede görülen bu formda, son sahnede az da olsa değişimler görünmektedir. Değişim, oyuncunun üzerinde çalıştığı anıyla ilgili olarak gerçekleşmektedir. Genleşen ya da parçalanıp küçük parçalara bölünen eylem, daha belirgin ışıkları ortaya çıkartmaktadır.

4. SONUÇ

Tiyatro sanatının gerçekleşmesinde izlenecek yollar ve teknikler çeşitlilik göstermektedir. Oyuncu izleyiciyle kurduğu ilişkiyi yönetmenin de aracılığıyla farklı yollarla gerçekleşir. Ancak özde oluşması beklenen, oyuncu ile izleyicinin belli bir zamanda ve yerde kurduğu etkileşimdir. Tiyatro Anadolu'da sahnelenmesi gerçekleştirilen Kōrayak adlı oyunda, özellikle bu etkileşimin dolaysızlığı üzerinde durulmuştur. Dolaysız iletişim amacı, oyuncunun kendi bedeni ve sesi dışında bütün tiyatro elemanlarının elenmesine neden olmuştur. Tiyatroda bu tür bir indirgemecilik oyuncunun görevini ve yerini etkinleştirmektedir. Dekorun, makyajın, özel kostümlerin ve ışıklandırmanın kullanılmaması, oyuncunun bedensel ve sessel ifade araçlarını zenginleştirilmesi gereğini beraberinde getirmiştir. Aynı zamanda oyuncunun özel yaşantısının gizleri, bazı ahlâksal kurallara bağlı kalarak sahneye yansıtılmıştır. Farklı rollere giren oyuncular, bu rollerle kişilikleri arasında bağlantı kurmaktadır. Belli zamanlarda da olsa oyunculuğun bu şekilde yapılandırılması, izleyici ile olan iletişimin niteliğini olumlu anlamda değiştirmektedir. Oyunculuk yapılandırılırken, farklı denge arayışları, gündelik dışı anlatım, müziğin ve hareketin dışsal olarak getirdiği etkilenimler araştırılmıştır. İzleyici ile etkin iletişim kurulmasını sağlamak amacıyla geleneksel törenlerden de yararlanılmıştır. Bu törenler, kavramsal çerçeve içinde ele alınıp ilksel anlamları bulunmaya çalışılmış ya da yeniden anlamlandırma yönüne gidilmiştir. Anadolu kültürünün çeşitliliği ve zenginliği bu malzeme üzerinde çalışmayı kolaylaştırmakta ve çeşitli seçenekler kurmaktadır. Türk tiyatrosunda bu tür arayışlara gidilmesi gerek kültürel mirasımızın yorumlanarak korunması gerekse Türk tiyatrosunun yeni yönelimleri açısından önem taşımaktadır.

Görüntüler dünyasının izleyicisine, törensel ve ilkel araçlarla sunulan gösterimde, izleyici ile oyuncu arasında bağların kurulması gerçekleşmiştir. Tiyatro uzamı, insanların (izleyicilerin) yalnızca insanlarla (oyuncularla) karşılaştığı bir alana dönüşmüştür. Bu karşılaşma etkin bir şekilde gerçekleştiği için oyun Tiyatro Anadolu'da 23 kez oynanmıştır. İzleyici bu türde bir gösterimle ilk kez karşılaştığı için gösterimi algılaması ve etkileşime geçmesi kolay sağlanamamıştır. Bu nedenle izleyici ile oyuncunun ilk karşılaşma zamanı üzerinde farklı çalışmalar yapılmıştır. Oyunun bazı bölümleri uzatılırken bazı bölümlerde kısaltmaya gidilmiştir. Yine bu karşılaşmanın daha kolay gerçekleşmesi için izleyici sayısında da değişikliğe gidilmiştir. Başlangıçta

uygun bulunan iki yüz izleyici sayısı, etkileşimin daha güçlü olabilmesi için yüz yirmiye kadar düşürülmüştür. Bu şekilde alınan sonuçların daha etkili olduğu gözlemlenmiştir. Gösterinin özellikleri nedeniyle farklı izleyici tepkileri oluşmuştur. Sahneleme sırasında gerçekleştirilen törensi ortama bazı izleyenlerin katılımı ya da tanık olma rolleri başarıyla gerçekleşirken bazı izleyiciler bu katılımı kabul etmemiştir. Katılımı reddeden izleyicilerin büyük bir bölümünü erkek izleyicilerin oluşturması gözlemlenmiştir. Ancak bu tür izleyicilerin sayısının az olması ve zaman zaman oyuna çok sonra da olsa katılmaları, oyunun başarısına gölge düşmemesini sağlamıştır. Oyunun bölümleri arasında izleyicinin rahatlatma gereksinimi duyması da gözlemlenenler arasındadır. Bu nedenle bölümlerin arasında sessizlikler, eylemlerin azaltılması ya da müzik kullanılarak öyküde duraklamalar yaratılması yoluna gidilmiştir. Bu şekilde izleyicinin yeni bölüme hazırlanması amaçlanmıştır. Gösterim sürecinde provalar ve bazı alıştırmalar sürdürülmüştür. İzleyiciden gelen tepkiler doğrultusunda gösterim sürekli yeniden ele alınmıştır. Ayrıca oyuncuların eylemlerini kanıksaması, sıradanlaştırması nedeniyle ve bazı eylemler oyuncu için süreçte kolaylaştığı için bazı eylemler yeniden yapılandırılmıştır. İnsancıl karşılaşmanın niteliği, dilin ötesinde bir anlam taşıdığı için Körayak, Theaterszene Europa Türk-Alman Tiyatro Alanı adlı festivale davet edilmiş ve Köln'de sergilenen oyun Türkçe bilmeyenler tarafından da etkili bulunmuştur. Körayak gerek oyun yazımı gerekse sahnelemesiyle, dolaysız etkileşimi etkin bir şekilde sağlanması için izlenen tekniklerin ve yararlanılan kaynakların dışında başka yolların da olduğu ve bulgulanacağı kuşkusuzdur. Özellikle oyuncunun kişisel deneyimlerinden yola çıkılarak yapılacak farklı çalışmaların tiyatro sanatının zenginleşmesinde bir yöntem olarak kullanılabilmesi inancını taşımaktayız. 20. Yüzyılın başından beri batı tiyatrosunda pek çok öncü yönetmen doğunun kültürel kaynaklarına yönelirken Türk tiyatrosunun Anadolu'nun zengin kültürel kaynaklarına sırt çevirmesi düşünülemez. Anadolu kültürünün farklı renklerinin çağdaş yorumlamalarla sahnelerde yerlerini alması büyük önem taşımaktadır. Umudumuz bu çalışmanın bulgulanacak yeni sahneleme biçimlerine bir katkı sağlaması yönündedir.

EKLER LİSTESİ

EK 1. Körayak Oyun Metni.....	119
EK 2. Körayak Oyun Afişi.....	146
EK 3. Körayak Oyun Broşürü.....	147
EK 4. Körayak Oyun Fotoğrafları.....	159
EK 5. Körayak Eleştiri ve Haberler.....	166

EK 1. Körayak Oyun Metni

1.Mukaddime

Ve ona
develer, boğalar, inekler, keçiler ve koyunlar
ve türlü türlü evcil hayvanlar verildi.

Ona verimli topraklar verildi
-çitlerle çevirsin diye.
Bu topraklarda türlü yemiş veren ağaçlar
ve öteki sebzeler
ve meyveler de vardı.

Ona
güzel bir eş verildi
-yoldaşlık etsin diye.

O eş,
ona erkek ve kız çocukları verdi.

Ve ona
yüz kırk yıl
Ömür verildi.

2. Zaman

Ömrünün yetmiş birinci baharıydı.

Ömrünün yetmiş birinci baharındaydı Eyyub.

3. Eyyub ve Çilek Ağacı

Çilek ağacının karşısında durdu. Çocuklarının küçük, torunlarının büyük olanları üstünde ve çevresinde oynuyorlardı.

Çilek ağacının karşısında durdu. Şaşırdı, belki şaşırmadı. Ama çok sevindi. İçi tarifsiz bir sevinçle doldu.

Çilek ağacının karşısında durdu. Ötekiler yine uyudular, uyandılar, yeniden oynadılar ve uyudular yeniden.

Ötekilerin (ki aslında onlar da önemliydiler Eyyub için, ama şimdi yalnız çilek ağacı ve o vardı) sekizinci uykularında (ki bu bir yetişkinin dört uykusuna denkti) Eyyub gülümsedi (ya da hep gülümsüyordu) ve dedi:

" Ne güzelsin çilek ağacı... Bu çitlerin içindeki birçok şey gibi ve kadar -belki de daha çok- güzelsin."

Bir (yetişkin) uyku günü daha geçti. Eyyub yine uyumadı, durdu.

Çilek ağacı yorgundu

ama uykuyu bilmiyordu.

Bilmediğini düşünüyor... düşünüyordu.

bilmediğini özlüyordu.

O duruyor, duruyor

duruyordu ki...

Eyyub'un içi burkuldu ansızın. Ama ansızın, ansızın ve ansızın. Çizik; ince ve ansızındı - neredeyse sevincine gölge düşürmeyecek, nere neredeyse hazzı katmerleyecek kadar. Eyyub gülmeye dönük bir ağlama titreyişiyle sordu:

"Bu... incecik... be-den... nasıl... nasıl bu kadar... çiçeği taşır?"

Ve dayanamadı her bahar çiçeğe duran ve dile durdu:

"Çiçek hafiftir

onu açtıran neden çok ağır

bu beden yetmiyor artık

onu açtıran nedeni taşımaya"

Çilek ağacının karşısında duruyordu - bu kez farklı. Uyuyan-oyunayanlar gitti.
Bahar gitti... Sadece koyu-sarı, sarı-koyu bir yaz kaldı.

Çizik yarıldı.

Eyyub'a bir ağlama geldi.

4. Eyyub ve Karısı

“Çilek ağacına *bakmaktan geliyorum.*” dedi Eyyub.

Sarı-koyu yaz artık kızarıyordu.

Karısı Eyyub’a sordu:

"Çocuklar ve torunlar uyudular -ya da kendi döllerinin derdine düştüler yataklarında. Dün gece de böyleydi, baharın başında da. Bu döl kokusu öldürecek beni... bu uyku kokusu... öldürecek... Eyyub, sen hiç ölüm gördün mü?"

“Hayır” dedi Eyyub başıyla.

"Ölüm ne Eyyub? Uykum olabilir mi? Benim yalnız uykularım... benim 'yalnız uykularına' alışmalarım... Ölüm ne Eyyub! Nereye kadar sürer ölüm? Bu şey ölüm olabilir mi Eyyub?"

“Bilmem” dedi Eyyub dudaklarıyla.

"Ayakların senin, şimdi... huysuz bir at, durmuyor yerinde tabanların. Yer ateş... gideceksin. Yere vurma ayaklarını. Derini uzakta mı göreceksin? Kaz... ne olur kaz. Belki derin derindedir. Belki derini burada bulacaksın. Ayakların senin... kör ayakları... huysuz bir at... durmuyor yerinde... tabanların... Gi-de-cek-sin."

“Evet” dedi Eyyub gönlüyle.

"Git, kapı açmadan ama.

Çitlerin kapısı olduğu nerede görülmüş?

Çitlerin üzerinden atlayıp git

hem bu olacak gidişine yakışan.

Artık git."

Söyleyecekleri vardı, söylemedi. Hazırlanmadı. Vedalaşmadı.

5. Kadının Laneti

Karısı lanet okudu nedene

Eyyub'un gitme nedenine:

Toprağa düşsün ama içine giremesin
Araf olsun mekânı yerini bulamasın
Gitmeyi, senin, gitmeyi aklına koyanın

Eğer o bir kuş ise dalından kalkamasın
Eğer o bakış ise bir daha göremesin
Gitmeyi, senin, gitmeyi aklına koyanın.

Nice bulutlar vardır, ak-kara, gelir-geçer
Ah o bir bulut ise bir daha yağamasın
Gitmeyi, senin, gitmeyi aklına koyanın.

Eğer o ağaç ise çiçeği göğe durmuş
Yere batsın çiçeği, bedeni çamur olsun
Gitmeyi, senin, gitmeyi aklına koyanın.

6. Çilek "Ağacının" Encamı

Lanet gerçekleşti.
Bir yaprak düştü önce
Sonra bir çiçek
Bir çiçek daha
Ve bir çiçek
Çiçek,çiçek,çiçek
Dal, gövde ve çiçek

Çilek ağacı yorgundu
ama uykuyu bilmiyordu.
Bilmediğini düşlüyordu... düşlüyordu
bilmediğini özlüyordu.
Ve çilek ağacı lanetlendi
Yere gömüldü çilek ağacı
Uykuya, uykuya, uykuya gömüldü.

Çilek ağacı lanetledi
Ve çileğin düşü gerçekleşti.

7. Gitmek

Koştı Eyyub çitlere, çitlerine

Elleriyle kurduğu çitlerine.

“Git kapı açmadan ama

Çitlerin kapısı olduğu nerede görülmüş.”

Eyyub çitleri aştı!

Çitin ardındaki pencere görünmez, 'GİT' sesi kulaklarında yankılanmaz olana dek yürüdü. Sonra durdu. Ve göğe seslendi:

"Ben nankör değilim!

Yüz çevirmedim erinç dolu evimden.

Çilek ağacını gördüm

övülesi çilek ağacını

ve acısını.

onun acısını duydum içimde

ve

çitlerle çevrili yeryüzü cennetim

benden uzaklaştı.

Ama ben nankör değilim.

Ben nankör değilim!

Çilek ağacının acısını duydum içimde

Ağladım

Başka acılar düşündüm sonra

Bulamadım.

ve

çitlerle çevrili yeryüzü cennetim

benden daha da uzaklaştı.

Ama ben nankör değilim.

Ben nankör değilim!

Ağlayanların ülkesini ağlayarak tavaf etmek istiyorum

acıyı görmek,

acıya dokunmak,

ve onu iyi etmek istiyorum.

Ve ancak böyle

benden uzaklaşan

çitlerle çevrili yeryüzü cennetimi

yeniden anlayacağımı biliyorum.

ve yine biliyorum ki

ben nankör değilim.

Eyyub sustu. Gök de susuyordu.

Gökler susuyor, susuyordu.

“Ben nankör değilim.

Ben nankör değil.

Nankör değilim.

De-ęi-lim.”

8. YABANCI

YABANCI: Yolcu! Yorgunsun.

EYYUB: Evet.

YABANCI: Üşüyorsun.

EYYUB: Evet.

YABANCI: Yolun uzağa mı?

EYYUB: Evet.

YABANCI: Nereye varacaksın?...Yorulma!....Çilek yer misin?

EYYUB: Evet... Ama bu...toprak kokuyor.

YABANCI: Çilek toprak koktu, çilek toprak kokacak.

EYYUB: Yabancı kimsin sen?

YABANCI: *Korkma, ölü değilim.*

EYYUB: Yabancı nereye?

YABANCI: Gitmeliyim. *Beni bulurlarsa her şeyi baştan başlatacaklar.*

EYYUB: Yabancı nereye?

YABANCI: Kendi günüme!

9. İSTEMEDEN

Bahar can verdi Eyyub'a

Eyyub'un gözüne.

Bahar yaraları sardı

unutturdu.

Bahar can verdi Eyyub'a

Eyyub'un soluğuna.

Bahar Eyyub'a ne verdiyse

toprağa, havaya, ağaca, ceylana da verdi.

Bahar umut verdi

umut yürüttü.

Yürüdü Eyyub

İlk kez yürüyormuş gibi.

Toprak, hava, ağaç, ceylan da yürüdü

İlk kez yürüyormuş gibi.

Bahar Geldi.

Bahar umut verdi

umut yürüttü.

Yürüdü Eyyub

ilk kez yürüyormuş gibi

ve dedi:

“İyi ki...”

Bir kadın seslendi uzaktan:

“Yolcu! Kurtlar içinde dolaşan kuzuyu gördün mü? Kaybolduk... Biz kaybolduk... Kaybolduk. Kaybolduk...”

O bizim kurtuluşumuzdur.
 O bizim temizliğimizdir.
 Bu bedenlerimizden bizi ancak o kurtarır.
 Anahtar odur.
 Uçmak, onun yanıdır.

Biz kaybolduk... Bizi niçin terkettin? Sana nasıl, nasıl ağladık. Bize gelecek misin gene?

Yolcu! Kurtlar içinde dolaşan kuzuyu gördün mü?... Ah ne yazık... Onu gören var mı? Onu gören var mı? Biz kaybolduk.

O bizim kurtuluşumuzdur.
 O bizim temizliğimizdir.
 Bu bedenlerimizden bizi ancak o kurtarır.
 Anahtar odur.
 Uçmak, onun yanıdır.”

Kadın kayboldu sesiyle.

Eyyub, üzüldü.

Uzandı ama dokunamadı kadının derdine.

Bahar umut verdi yeniden

umut yürüttü.

Eyyub yürüdü yeniden.

Eyyub ceylanı gördü

ceylan da onu.

Eyyub ‘ceylan’ adını bilmiyordu.

Eyyub’un çitli yaşamında ceylan yoktu

ceylan adı yoktu

ceylan sesi yoktu.

Eyyub ceylanı gördü

ceylanın gözündeki pırıltıyı.

Ah o pırıltı nice avcının sonu oldu

Ah o pırıltı nice ceylanın sonu.

“ Ey adını bilmediğim! Gözünden bir pırıltı daha ver. İçimi ısıtıyor gözlerin. Gel bir edelim gözlerimizi. Birlikte yürüyelim.”

“ Ey adını bilmediğim! Soluğunu yüzüme ver. Senin olsun soluğum. Birlikte soluyalım. Çünkü sen benim gibisin, ben senin gibi.”

“ Biliyorum sen baharsın, gittikçe yaz oluyorsun. Ey adını bilmediğim, ben de baharım. Birlikte yaz olalım. Her güz birlikte ölelim ölelim. Yine bahar doğalım.”

“Bileklerin senin, soluğun... ben gibi. Gel birlikte tutunalım. Koşalım ey adını bilmediğim... koşalım... koşalım... yoldaş olalım.”

Koştular birlikte

günlerce... gecelerce

uyumadan... yemeden... içmeden.

Koşmak olana dek koştular

günlerce... gecelerce...

yaz bitesiyse

koştular... koştular...

Ceylan durdu birdenbire...

Yaz durdu.

“ Bir olacaktık neredeyse!” dedi Eyyub.

CEYLAN: İnsan... Dur... Ah canım yanıyor... Canım yanıyor... Bileklerim ince... İpince... İncecik bileklerim... Bak soluğum ağzımda... Alıp veriyorum soluğumu. Ama bedenime değmiyor soluğum, bedenime geçmiyor. Soluğum ağzımda. Bileklerim ince... İpince... İncecik bileklerim... Bak! Gözümün canı kurudu. Yaşam suyu çekildi. Rüzgar aldı, korku aldı, sen aldın. Yaşam suyu çekildi. Gözümün canı kurudu...Bileklerim ince... İpince... İncecik bileklerim...

EYYUB: Ben...

CEYLAN: İnsan... Dur... Ah canım yanıyor... Canım yanıyor... Ne istedin insan ayaklarıyla benden... Ne istedin körayaklarınla. Benimle 'bir' mi olmak istedin? Peki sen kimsin? Sen kimsin? Benimle 'bir' mi olmak istedin? Yoksa derin'i bende mi belledin? Kaz... belki derin derindedir... belki derin sendedir. Ayakların senin... insan ayakları... kör ayakları.

EYYUB: Ben...

CEYLAN: İnsan... Dur... Ah canım yanıyor... Canım yanıyor... Bileklerim ince... İpince... İncecik bileklerim... Bak soluğum ağzımda... Alıp veriyorum soluğumu. Ama bedenime değmiyor soluğum, bedenime geçmiyor. Soluğum ağzımda. Bileklerim ince... İpince... İncecik bileklerim... Bak! Gözümün canı kurudu. Yaşam suyu çekildi. Rüzgar aldı, korku aldı, sen aldın. Yaşam suyu çekildi. Gözümün canı kurudu... Bileklerim ince... İpince... İncecik bileklerim... Nefes bit-ti. Söz bit-ti.

EYYUB: Ben... ben... Ben ne yaptım? Ben ne yaptım? Ben ne yaptım?

YABANCI: Neden ağlayıp bağıırıyorsun?

EYYUB: Ben öldürdüm.

YABANCI: Neden öldürdün?

EYYUB: İstemedim.

YABANCI: Neden?

EYYUB: İstemedem.... Sevmek için, tanımak, kucaklamak için... Şefkat göstermek... Ben... istemedem...

YABANCI: Ceylan öldürdün.

EYYUB: Ceylan...

YABANCI: İstemedem... Şefkat zorbadır, değiştirmek ister. Kendine yontmak ister şefkat. Tehlike insanın varlığıyla başlar.

EYYUB: Ceylan... İstemedem...

YABANCI: Kötülüğün kökleri derindir. “ *İçinizden biri beni ele verecek.*” İster şefkatten doğsun ister iyi niyetten kötülük kötülüktür. Evine dön, çitlerine. Başkalarını kalabalıklaştırmadan kendini eksilt. Asıl yol budur.

“Bir insan bütün dünyayı bilebilir

Hiç yerinden kıpırdamadan

Pencereden bakmadan

Cennetin yolunu görebilir.

Ne kadar uzağa giderse kişi

O kadar az şey bilir.”

Ne yapıyorum ben?

EYYUB: Kimsin sen?

YABANCI: Yorgunum.

Eyyub da yorgundu

ama ayakları meraklı.

Eyyub uyudu...

ama ayakları...

10. Eyyub'un Ayakları

Eyyub uyuyor musun? Uyuyor musun Eyyub? Uyuyor musun? Bitti mi yol? Yol... yol... yol... Yol mu bitti? Vardın mı? Ne çabuk! Bizler körüz, Eyyub, ama adımlamak istiyoruz. Bizler körüz, Eyyub, ama korkmuyoruz. *Yanlgıyı bilgisizliğe yeğledin sen. Güven yerine öğrenmeyi seçtin.* Biz de seni 'uçurumları seven' diye selamlıyoruz. Bizler körüz ama daha çok uçurum var seziyoruz. Uyan Eyyub! Seni çağırıyor yol. Yol... yol... yol...

11.Savaş

Eyyub kokuyu gördü,
kokuyu Eyyub'un körayakları da gördü
elleri ve dudakları da gördü.

Elleri dudaklarını örttü, dudakları ellerini. Ama ayakları söz dinlemedi...

“ Ayaklarım yenin merakınızı... Yenin merakınızı ayaklarım,”

Yanmış et kokusu... Yanmakta et kokusu. Yarı diri, koşuşan, bağırın, öldüren insan eti kokusu. Çürümüş etini tuta tuta dövüşen et kokusu. Çürümüş et kokusu... Ayaklarım yenin merakınızı...

Bu koku?... Keskin?... Sivri?... Ezici... Kemik kokusu. Acı?... Ekşi?... Görüyorum işte, kemik kokusu. Ayaklarım yenin merakınızı.

Ayaklarım yenin merakınızı... Ayaklarım... Ayaklarım... Soğuk, ılık, buz ve sıcak. Sıcak ve buz. Ilık... ılık... kan... Akmış, akan, akmakta kan... Kim bilir kaç yüz katman. Ayaklarım...ayaklarım...

ASKER: Sen kimsin?

EYYUB: Ben Eyyub.

ASKER: Dost musun?

EYYUB: Düşman değilim.

ASKER: Söyle düşman nerede?

EYYUB: Bilmiyorum.

ASKER: Söyle bana cephe nerede? Düşman kim? Son düşman ölene dek eve dönmek yok. “Yok eve dönmek, son düşman ölene dek...” Eve dönmek yok. Yok eve dönmek. Son düşman... ölene dek... son... Düşman nerede?

Bir düşman askeri yakaladı kolumu. Bir düşman askeri... Düşman kim? “Yok

eve dönmek, son düşman ölene dek.” Kolumu kesmeye çalışıyor bıçağıyla. Ben gülümsüyorum. O gülümsemiyor. O gülümsemiyor. Gülümseyemiyor o. Çünkü onun başı yok. Başsız bir insan nasıl öldürülür, nasıl öldürülür başsız bir düşman? “Yok eve dönmek çünkü, son düşman ölene dek.”

Önceleri koku vardı. Dehşet bir koku. Burnumda, saçlarımda, ağzımda, midemde, gördüğüm her yerde, dokunduklarımda, öldürdüklerimde... Koku... Koku... Koku... ”Korku yoktur, korku almaz, korku bilmez, korku...” Sonra koku birden kesildi. Et kokusu, kemik kokusu... Düşman kokusu. Düşman nerede?... Düşman kim?..

EYYUB: Düşman yok... Görmüyor musun? Sadece koku... Sadece çürümüş et, ceset bile denemeyecek et. Görmüyor musun? Düşman yok.

ASKER: “Yok eve dönmek, son düşman ölene dek.” Madem ki buradayım ve evim benden uzakta ve dövüşmekteyim hâlâ, demek düşman var. Düşman var! Irza geçen, para çalan, çocuk vuran, toprak yutan, cana kıyan... düşman... Düşman var! Düşman nerede?... Düşman kim?

EYYUB: Düşman yok... Görmüyor musun? Sadece koku... Sadece çürümüş et, ceset bile denemeyecek et. Görmüyor musun ? Düşman yok !

ASKER: Düşman yok! Onun kırmızı dudakları vardı, bembeyaz dişleri, yanakları vardı onun. Onun karnı, göğsü, bacakları vardı. Ayakları vardı sonra... O benim dudaklarımı öperdi. Alnımı... dişlerimi de. Dişlerini öpmek güzel derdi. Şimdi dişlerim var yalnız. Ne dudaklarım var ne alnım. Dudaksız dişleri öpmek güzel olur mu? Şimdi dişlerim var yalnız. Dişleri olan bir kokuyum ben. Yirmi yaşında bir ölüyüm yirmi yıldır. Yirmi yıldır bir ölüyüm ben yirmi yaşında. “Yok eve dönmek” “Yok eve dönmek” “Son düşman ölene dek” “Yok eve dönmek” Düşman nerede? Düşman kim? Düşman nerede? Düşman kim?

Bir rüzgâr esti ansızın. Koku, savruldu, başka bir iklime.

Bir kadın seslendi uzaktan.

12. Yabancı ve Bir Kadın

Kadın: “Biz kaybolduk... Kaybolduk... Kaybolduk...

O bizim kurtuluşumuzdur.

O bizim temizliğimizdir.

Bu bedenlerimizden bizi ancak o kurtarır.

Anahtar odur.

Uçmak, onun yanıdır.

Biz kaybolduk... Biz...”

YABANCI: Korkma, ölü değilim. Yaklaşma bana Maria, ölümümün tozu var üstümde, yaklaşma bana.

KADIN : “*Sana nasıl, nasıl ağladık! Bize gelecek misin gene?*”

YABANCI: Yalnız kalmayı öğrenmeliyim Maria. Kimseleri değiştirmeden, kimselerce değiştirilmeden yalnız kalmayı öğrenmeliyim.

KADIN : “*Ya görevin?*”

YABANCI: “*Ancak parmak uçlarımdan değdiği yere uzanabilirim, adımın ayak uçlarımdan öteye geçmez.*”)

KADIN: Gitme.

YABANCI: “*Beni bulurlarsa her şeyi baştan başlatacaklar.*”

KADIN: Dur... Nereye?

YABANCI: Kendi günüme.

Adam gözden kayboldu

kadın da.

Eyyub ise bir düş görüyordu.

Düşünde biriyle konuşuyordu.

13. Eyyub'un Düşü

“Dokunamıyorum. Yol iki yanımdan akıp gitmede. Yaşantım boş bir kovalayış, günlerimse iyilik görmeden kaçmadalar. Geçip gidiyorlar, hafif kayıklar gibi, avının üzerine süzülen kartal gibi. Dokunamıyorum. Yol iki yanımdan akıp gitmede. Dokunamıyorum. Dokunduklarıymaysa soğuk bir ölüm bulaştırıyorum. Sadece ölüm. Oysa ben iyileştirmek için düştüm yollara. Oysa ben dokunamıyorum. Neden yol elini etimden çekmiyor? Neden yol bana karşı?”

DÜŞTEKİ ADAM:

“Eyyub!

Yolun perdesini yık.

Yolun perdesini yık.

Yolla birlikte yürü

Gör gönlün kime çevrik

Eyyub!

Kuşlar gizini açmasaydı yola, yolda onlara gizini fısıldamazdı. İşte kuşlar böylece dünyaları uçuyor. Yoksa sen kanatlarla mı uçulur sandın? Kanatlar: görünür olanlar. Sen yolun perdesini yık. Yolla birlikte yürü.

Yolla birlik ol. Yolla barış. Gizini fısılda ona. O zaman o da sana açılacak. Yol, seninle yol alacak. Sana adımlamayı öğretecek. İcini adımlamayı öğreneceksin. Kendi kalbine basacaksın, canın yanacak.

Yolla birlik ol... Yolla barış...

Gör gönlün kime çevrik, gör gönlün neye çevrik. Basiti koş.

Şimdi uyan. *Dün de geçti, düne ait söz de dün gibi gelip geçti.* Şimdi uyan. Yolun perdesini yık. Yolla birlikte yürü.”

Ve Eyyub düşünenden uyandı.

14. Yürümek

Yürüdü.

Yola sordu yoldan cevaplar aldı.

Yol sordu yola cevaplar verdi.

“Ben de ölecek miyim?”

15. Küçük Kara Balığın Öyküsü

Yolla göz göze geldi Eyyub.

Birlikte balığa baktılar

Küçük Kara Balığa.

Topraktaki

toprağa bulanmış

toprağın üstünde

balığa.

Eyyub balığa sordu:

“Balık

Kara Balık

Küçük Kara Balık!

Ne arasın bizim karamızda

Yoksa denizler yetmez mi oldu sana?”

Ve Küçük Kara Balık dedi:

“Küçücük bir derecikte

Yaşarken sessiz köşecikte

Özledim ben ah denizi

Bilmediğim o denizi

Küçücük deremi aştım

Uçansulardan ben geçtim

Dere döndü bir ırmağa

Bilmediğim bir ırmağa

Alabildiğine genişti ırmak, alabildiğine uzun... İlk kez görüyordum böylesine çok suyu birarada.

İlk kez görüyordum böylesine garip canlılar

aynı zamanda yaşayan hem suda hem karada
hem suda hem havada...

Alabildiğine genişti ırmak, alabildiğine uzun...

Irmak Ana anlattı bana, **büyük mavi**'de nasıl yüzüleceğini, gagaları torbalı korkunç balıkçıl kuşları ve onlardan korunmasını ve dost balıkları. Öğrenilemeyecek kadar çok dili var, dedi, denizin. “Öğrenilemeyecek” kadar çok.

Ben anlatırım, dedi, Irmak Ana
Sen dinlersin, dedi
Ama yalnız yol öğretir.

Irmak Ana dedi ki “Bendeki günün doldu. Gününün dolduğu yerde durma: eksilirsin. Düş yola.” Irmak Ana dedi ki:

Göğsümden yüz doğruca
İki kıyıma sakın bakma
Bulacaksın gör bak denizi
Özlediğin o denizi

Yeşil sonsuz maviye çaldı
Yüzüm beyaz tuzla boyandı
Ben varmıştım ah denize
Bilmediğim o denize

Ve büyük mavi... derin mavi. Renklerin eşiği, bayram yeri: mavi...

Yüzdüm... yüzdüm... yüzdüm...

Ne çok dili varmış denizin, öğrenilemeyecek kadar çok. Bütün dillerini bildim denizin, bütün dillerini konuştum, öğrenmeden, bir anda.

Ve yüzdüm... yüzdüm... yüzdüm...

Başka denizler de olmalı diye düşündüm, bu suların bittiği bir yer de olmalı...

Ve yüzdüm... yüzdüm... yüzdüm....

Bir an... Mavi gölgelendi... Bir göz kırpımı ya da bir şimşek çakımı... ve karanlık.

Ölüm

bir çift kara kanat biçiminde

bulmuştu beni denizin orta yerinde.

Korkunç bir balıkçıl kuşun torbasında

bekliyordum yem olmayı yavrularına.

Ve karanlık.

Denizin sonu burası mı? Burası mı olmalıydı?

Ve karanlık.

Ölüm geldiğinde onu severek yüzmeliyim.

Ama gelmeden dövüşmeliyim.

Kara torbanın duvarlarına vurdum bütün gücümle, çırpındım:

Ölüm-geldiğinde-onu-severek-yüzmeliyim.

Ama-gelmeden-dövüş-meliyim.

Acıyla açıldı ağzı balıkçılın

-ben uçtum da.

İşte

kendi mavi'mden
 sizin kara'nıza kondum
 ve şimdi artık
 ölüyorum.”

Eyyub'un elleri vardı
 parmakları vardı.

Niye vardı?

Su belki uzaktı
 Umut uzaktı.

Eyyub düşe kalka yürüdü
 çocuk dizleri kanadı.
 Eyyub'un dizleri kanadı.

Küçük Kara Balık
 Eyyub'un parmaklarından
 suya
 aktı.

Ağırlaştı zaman
 neredeyse duracaktı.

Küçük Kara Balık,
 - kuyruğundan yüzgecine
 her bir pulu -

hissetsin diye suyu
 Ağırlaştı zaman
 neredeyse duracaktı.

Küçük Kara Balık

Eyyub'un parmaklarından

suya

aktı.

Bir damla su sıçratacaktı

- ama çok küçüktü Küçük Kara Balık-

damla açmadan halkalandı

halkalandı

halkalandı.

Bir kum tanesi yuvarlandı suyun dibinde

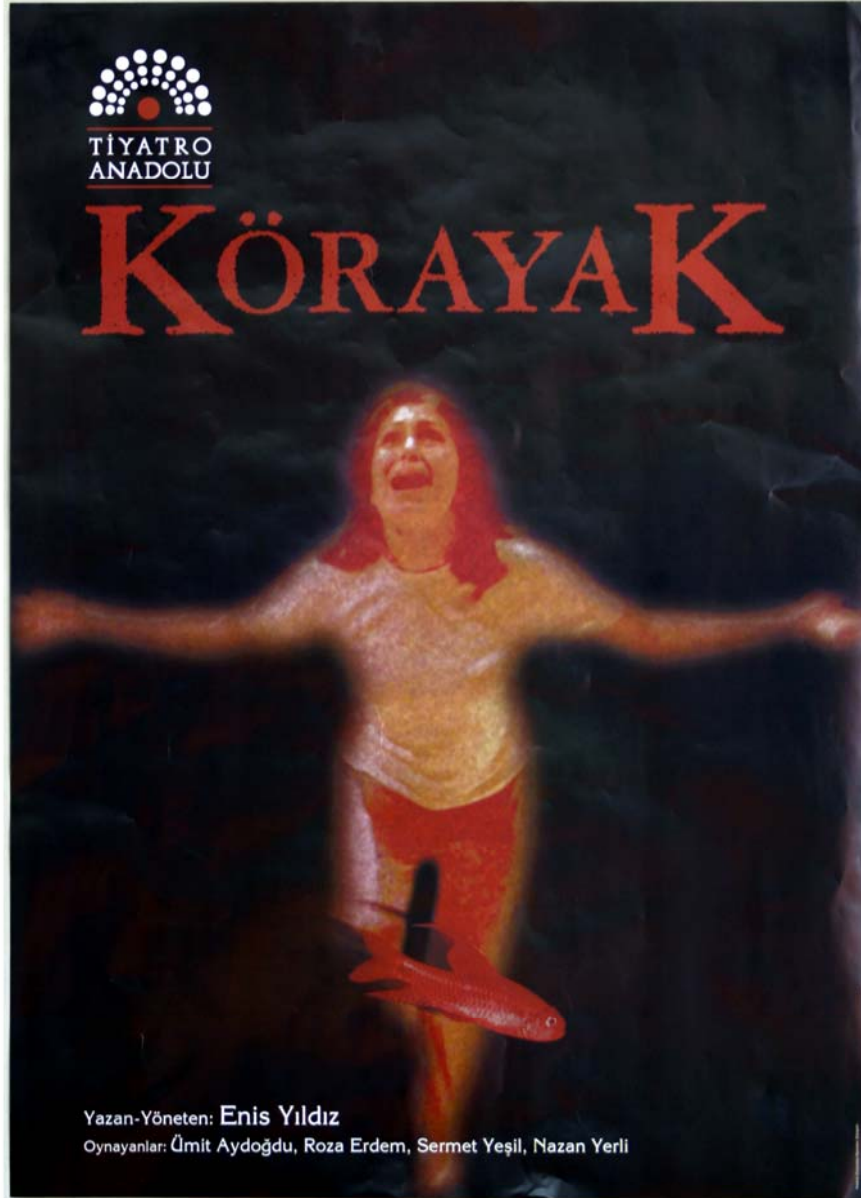
ve onu izledi bin tanesi

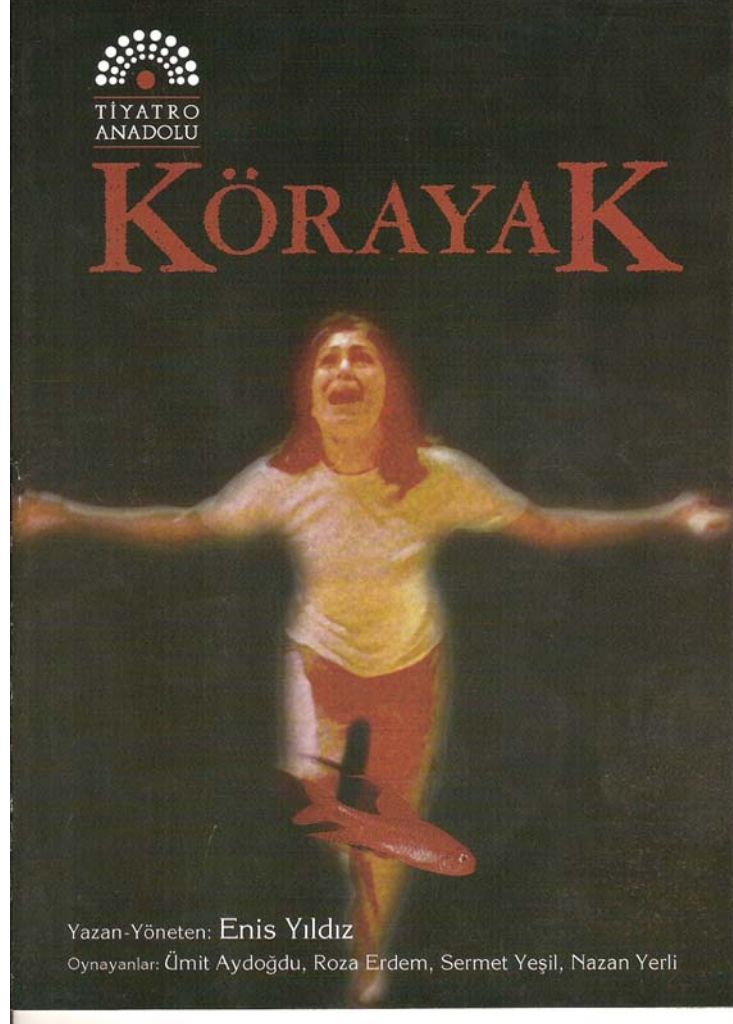
sinsi bir yengeç gözü parladı

küçük kırmızı bir balık hızla kaçtı.

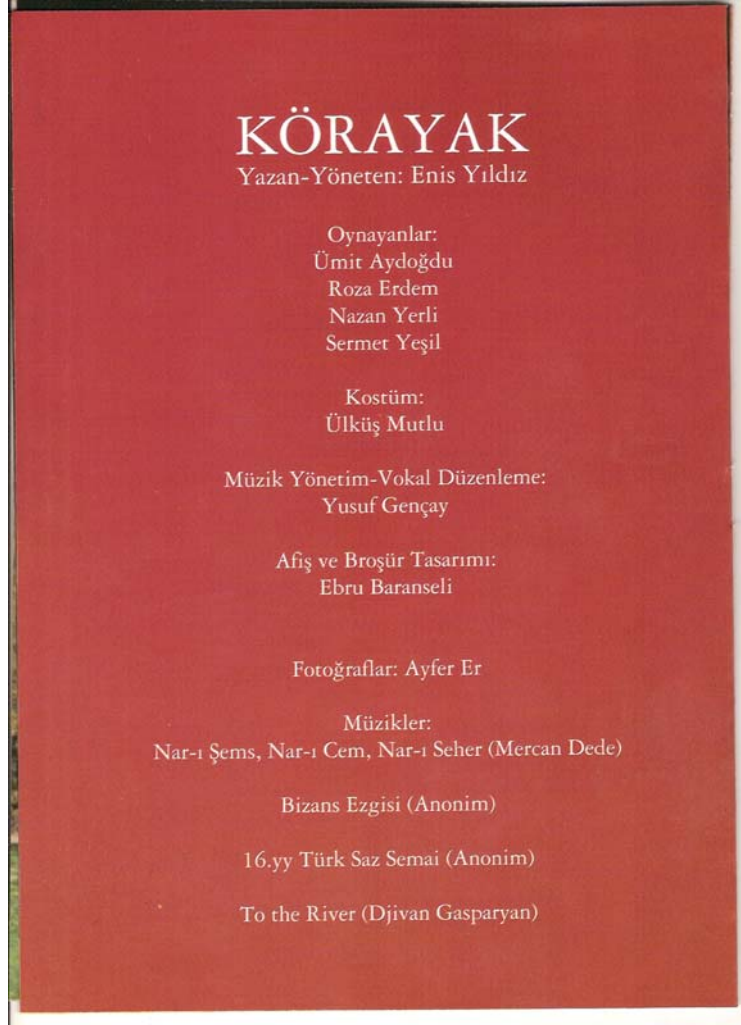
Küçük Kara Balık suyüzünden gülümsedi ve dedi:

“Eyyub dünyayı değiştirdi...”

EK 2. K ranyak Oyun Afifli

EK 3. Körayak Oyun Broşürü

Ön Kapak



Anadolu Üniversitesi olarak kültürel ve sanatsal etkinliklere büyük önem veriyoruz. Çünkü üniversitelerin toplumların öncü kuruluşları olarak, eğitim ve bilimsel çalışmalarının yanında bu alanlarda da etkin olmaları gerektiğine inanıyoruz. Bu anlayış doğrultusunda yılda 800'ü aşan bilim, kültür ve sanat etkinliğini öğrencilerimizle ve toplumumuzla buluşturmaktan büyük bir mutluluk duyuyoruz.

Ülkemizin profesyonel anlamda ilk ve tek "Üniversite Tiyatrosu" olan, Anadolu Üniversitesi Tiyatro Topluluğu TIYATRO ANADOLU, 1999 yılından bu yana haftanın dört gününü düzenli olarak perdelerini açmakta, sergiledikleri oyunlarla başta öğrencilerimiz olmak üzere Eskişehirli tiyatroseverlerle keyifli buluşmalar gerçekleştirmektedir.

TIYATRO ANADOLU, Enis Yıldız'ın Körayak oyunuyla karşınıza çıkıyor ve yepyeni oyunlarının yanı sıra geçmiş sezon oyunlarının da yer aldığı zengin bir repertuarla sizlerle buluşmaya devam ediyor.



İyi Seyirler

Prof. Dr. Engin ATAÇ
Rektör

Tiyatro sanatı ölüyor mü? Tarihe mi karışıyor? Yalnızlığın kutusu televizyon, tiyatro sanatının yerini mi alıyor?

İnsanlık sanatı tarihe karışıyor ya da ölüyorsa, evet, tiyatro sanatı da ölüyor. Bu olası mı? Hiç mi sevmiyor, özlemiyor, acı çekmiyor ya da gülümsemiyoruz? Öyleyse tiyatro sanatı da ölmüyor.

Gerçekten yaşayan (seven, özleyen, acı çeken, gülümseyen...) ikinci kişi varoldukça tiyatro sanatı da ölmeyecek.

Peki yaşayan bir tiyatro topluluğu nasıl yaratılır, nasıl olur? Pek çok 'olmazsa olmaz' var bunun. Bunların arasından biri var ki hem zor hem de tarihsel önem taşımakta. Bu da o tiyatronun kendi gösterim metinlerini oluşturabilmesi. Tiyatro Anadolu, düzenli perde açtığı ilk yıldan beri kendi metinlerini üretme çabasında. Zamazingo bunun ilk başarılı örneği. Aziz Nesin'in öykü, şiir ve köşe yazılarından ekibimiz tarafından uyarlanan Zamazingo'ya 1999 yılından beri izleyicimizin hiç eksilmeyen ilgisi bu başarının bir kanıtı.

Zamazingo'yu, J. Faust " Büyükler İçin Bir Masal " ve Melekler Şehri izliyor. Tiyatro yazınının bu önemli yapıtları üzerinde çalışan oyuncularımız, bu oyunlardan yepyeni oyunlar ve sahneleme biçimleri üretmişti.


Çeşitli yapıtlardan yola çıkılarak oluşturulan ve kurgulanan bu oyunlardan sonra bir amacımız daha vardı: Kendi gösterim metnimizi oluşturabilmek. Körayak işte bunun bir sonucu. Sahneleme anlayışıyla kültürel kökenlerimize dayanan Körayak, aynı zamanda oyuncularımızın gizlerinin izlerini taşıyor.

Körayak, yazımı ve sahneleme anlayışıyla Grotowski'nin "Yoksul Tiyatro" düşüncesi ve "Araç Olarak Sanat" kavramıyla Türk Tasavvuf düşüncesi ve ayinleri arasındaki bağlantıyı araştıran bir gösterim olma özelliğini taşıyor.

Dileğimiz, siz izleyicilerimizin yüreklendirmesiyle, tiyatro yazınına yeni yapıtlar kazandırabilmektir.

İyi ve nice seyirlerde birlikte olabilmek umuduyla...

Tiyatro Anadolu



Körayak'ta sadece **dört insan** göreceksiniz. Bu insanlar soluk alıp veren, terleyen, kalpleri atan insanlar. Onlar acı çekebilir, incinebilirler. Onların şapkaları ve tavşanları yok. Gömleklerinin kollarından sihirli kartlar da çıkartamazlar. Ancak zemindeki bir kıymık ayaklarını kanatabilir. (Bir gün bir çocuk, oyundan sonra bir oyuncuya dokundu ve "Aaa bu canlıymış." dedi.)

Size bir öykü anlatacaklar, yalan söylemeyecekler...

Onlar sizin kulağınıza belki bir **sırlarını** fısıldayacaklar....

Öykünün

anlamının

yazarının hiçbir önemi yok.

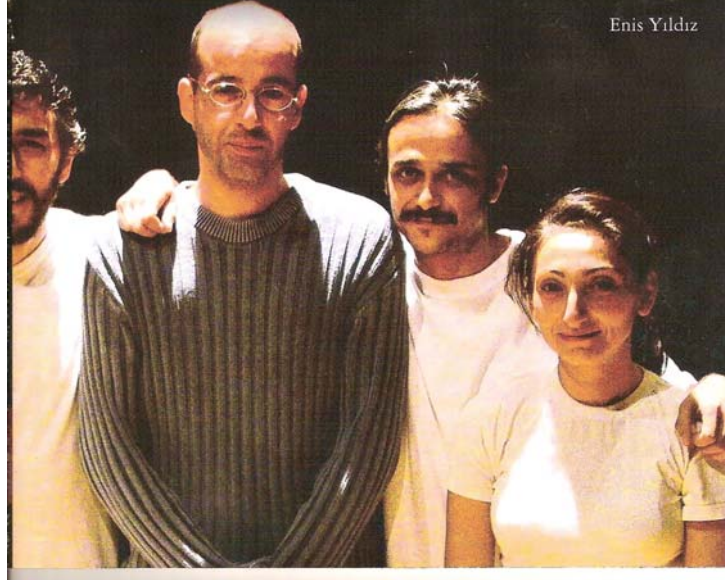
Dört oyuncuyla başbaşa kalacaksınız

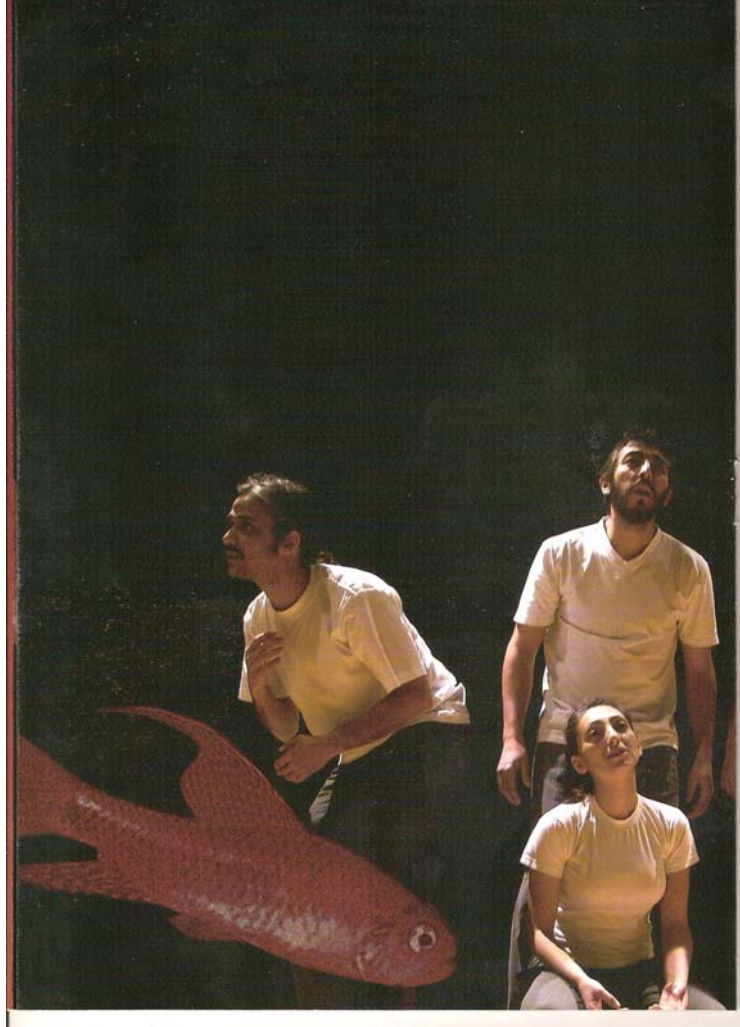
- bu bir mucize olsa gerek.

Bir **yolculuğa** çıkacaksınız

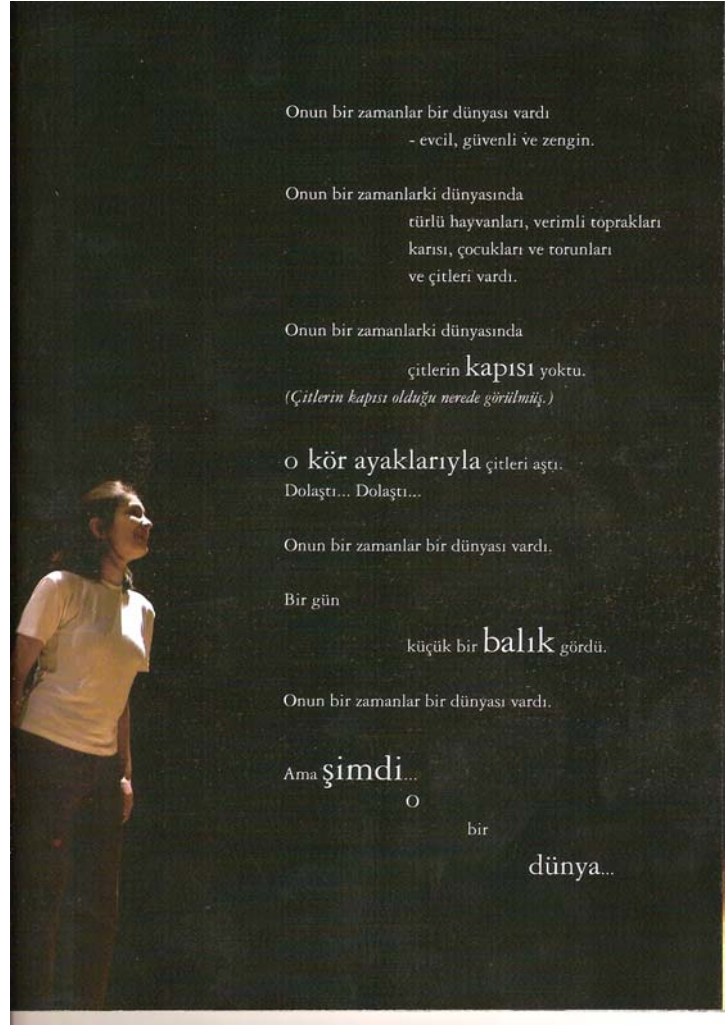
- bu bir **mucize** olsa gerek.

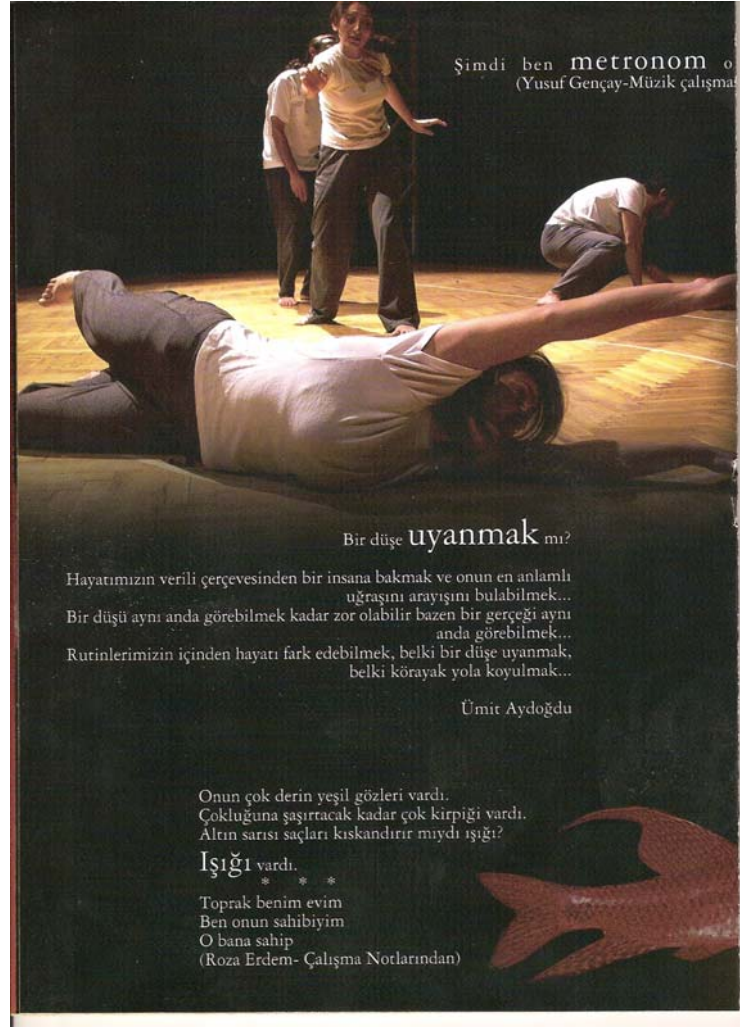
Enis Yıldız





Sayfa 5





Şimdi ben metronom o
(Yusuf Gençay-Müzik çalışması)

Bir düşünce uyanmak mı?

Hayatımızın verili çerçevesinden bir insana bakmak ve onun en anlamlı uğraşını arayışını bulabilmek...
Bir düşünce aynı anda görebilmek kadar zor olabilir bazen bir gerçeği aynı anda görebilmek...
Rutinlerimizin içinden hayatı fark edebilmek, belki bir düşünce uyanmak, belki körayak yola koyulmak...

Ümit Aydoğdu

Onun çok derin yeşil gözleri vardı.
Çokluğuna şaşırarak kadar çok kirpiği vardı.
Altın sarısı saçları kaskandırır mıydı ışığı?

Işığı vardı.

* * *
Toprak benim evim
Ben onun sahibiyim
O bana sahip
(Roza Erdem- Çalışma Notlarından)

ldum.
sından)

Kendi içime yaptığım bir yolculuk.
Unuttuğum birçok şeyi yeniden anımsadım, yaşamıma dair çoğu anıyı.
Kültür "anı" demekse kendi kültürümle yüzleştim.

Sermet Yeşil

Her şeyi ilk ve son kez yaşamak, her defasında yeniden doğmak...
Üçüncü bir kişiyi anlatırken kendi yolculuğumuza çıkmak...

Yeni bir yol, yeni bir deneme ve bir ilk.
Sadece sessizliği dinliyorum. Sanki için temizleniyor.

Nazan Yerli

Kampüste iki temizlik işçisi uzun uzun bir yere bakıyordu. Yanlarından geçerken biri ötekine "Bak süpürdük ne güzel, pırıl pırıl oldu." dedi. Oyun bittiğinde ben de bu duyguya erişebilecek miyim?
(Enis Yıldız-Yönetmenin notlarından)

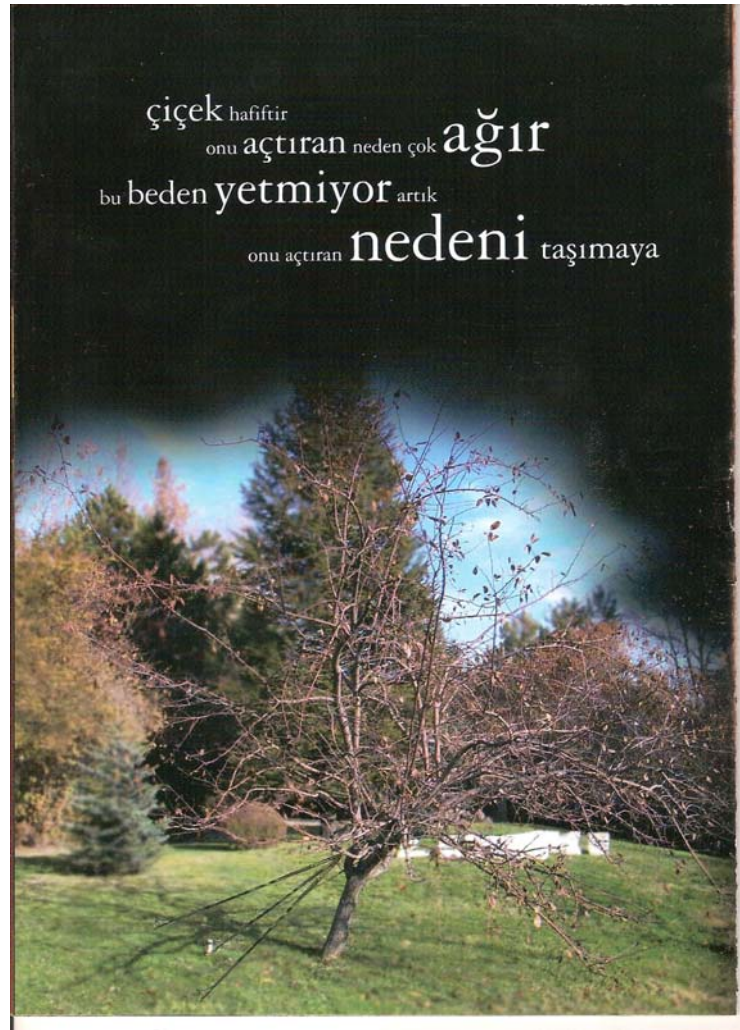
sevgili enis dost

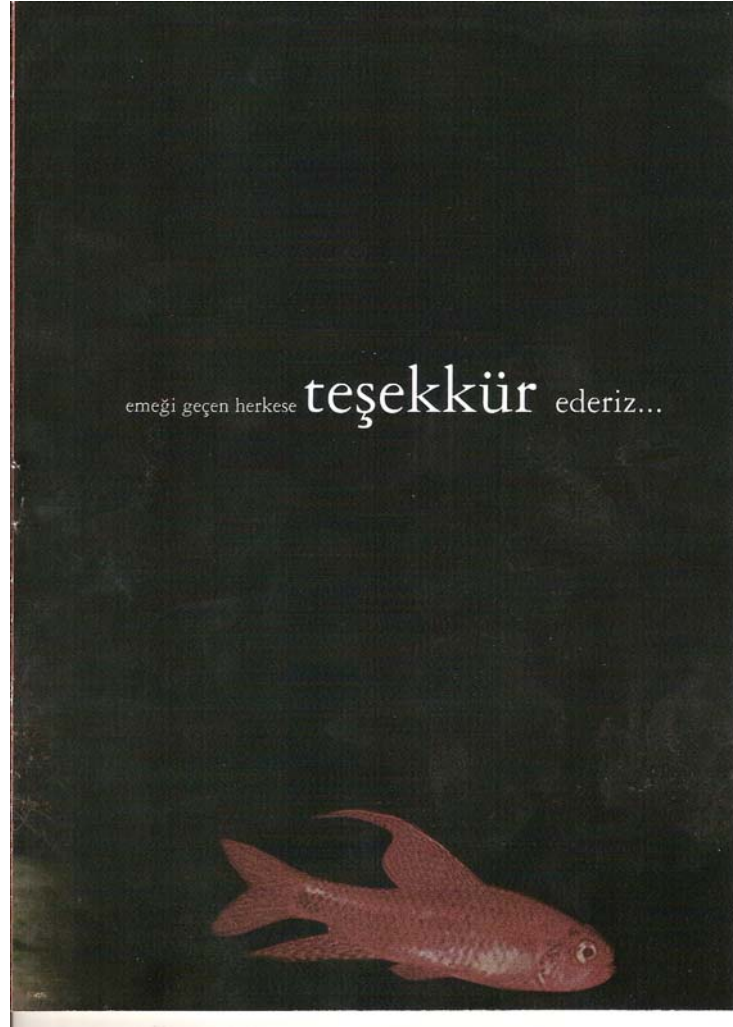
gönlün gibi nazik mesajın ve müziğimi kullanmak için izin istemek nezaketini gösteren altın kalbin için çok teşekkür ederim.. gönlünüzce kullanabilirsiniz, benim olduğu kadar da sizindir. tüm arkadaşlarınıza içten sevgilerimi iletin. başarılar dilerim.

muhabbetle
arkin (mercan dede)

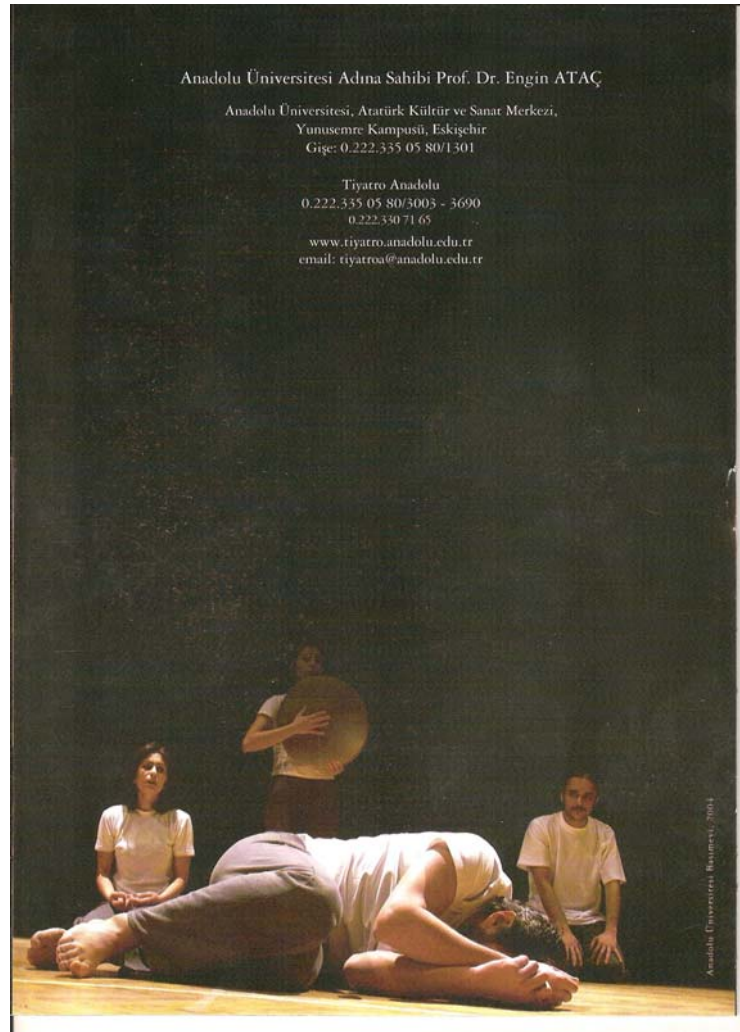
Düzlük balığın yapısında yok.
(Ebru Baranseli-Afiş tasarımı çalışmasından)







Sayfa 10



Arka Kapak

EK 4. Körayak Oyunu Fotoğrafları



Fotoğraf 1. Mukaddime



Fotoğraf 2. Eyyub ve ilek Ağacı



Fotoğraf 3. Eyyub ve ilek Ağacı



Fotoğraf 4. Eyyub ve Karısı



Fotoğraf 5. Kadının Laneti



Fotoğraf 6. Çilek "Ağacının" Encamı



Fotoğraf 7. Gitmek



Fotoğraf 8. İstemedim



Fotoğraf 9. İstemedem (Yabancı)



Fotoğraf 10. Eyyub'un Ayakları



Fotoğraf 11. Savaş



Fotoğraf 12.Eyyub'un Düşü



Fotoğraf 13. Küçük Kara Balığın  yk s 

EK 5. Körayak Eleştiri ve Haberler

Tiyatro Anadolu oyuncularından Enis Yıldız'ın yazıp yönettiği "Körayak" bir kez daha seyirciyle buluşuyor



▼ Erol CESUR

ecesur19@hotmail.com

Tiyatro Anadolu oyuncularından Enis Yıldız'ın yazıp yönettiği, Ü. Aydoğdu, R. Erdem, N. Yerli ve S. Yeşil'in oynadığı Körayak Cumartesi günü saat 15:00 da siz tiyatro severlerle bir kez daha buluşuyor.

Oyun , yazımı ve sahneleme anlayışıyla Grotowski'nin "yoksul tiyatro" düşüncesi ve "araç olarak sanat" kavramıyla Türk Tasavvuf düşüncesi ve ayinleri arasındaki bağlantıyı araştıran bir gösterim olma özelliği taşıyor. (T. Anadolu) Körayak' ta sadece dört insan göreceksiniz. Bu insanlar soluk alıp veren, terleyen, kalpleri atan insanlar. Onlar acı çekebilir. Onların şapkalı ve tav-

şanları yok. Gömleklerinin kollarından sihirli kartlarda çıkaramazlar. Ancak zemindeki bir kıymık ayaklarını kanata bilir. (bir gün bir çocuk, oyundan sonra bir oyuncuya dokundu ve "Aaa bu canlıymış" dedi.)
Siz bir öykü anlatacaksınız, yalan söylemeyeceksiniz.

Onlar sizin kulağınıza belki bir sırlarını fısıldayacaklar. Dört oyuncuyla baş başa kalacaksınız. Bir yolculuğa çıkacaksınız. Bu bir mucize olsa gerek. (Enis Yıldız)

Mercan Dede'nin de müzikleriyle destek verdiği oyun, kültürümüze bize tasavvuf düşüncesinin etkileyici dili ve tarzıyla anlatıyor. Kendimizi sorgulatan bir üsluba sahip bu oyunu izlemeyenler için kaçırılmaz bir fırsat. Sonraki gösterim günleri 21 ve 23 Nisan tarihlerinde.

5-3

KURTULUŞ
02-04-05

Tiyatro Anadolu Almanya yolcusu

■ Anadolu Üniversitesi'nin (AÜ) tiyatro topluluğu Tiyatro Anadolu, Enis Yıldız'ın yazıp yönettiği "Körayak" adlı oyun ile Almanya'da düzenlenecek uluslararası festivale katılacak. AÜ Rektörlüğü'nden yapılan açıklamaya göre, Tiyatro Anadolu, "Körayak" adlı oyunla 5-12 Mart tarihlerinde Köln Üniversitesi tarafından düzenlenen Uluslararası Tiyatro Festivali'ne katılacak. Grup oyuncularından Enis Yıldız'ın yazıp yönettiği Körayak'ta, bir yolculuk öyküsü anlatılıyor. Oyunda, çitlerle çevrili, zengin ve rahatyaşantısını terk eden Eyyüb'un dünyayı tanıması ve yolculuğunun sonunda yaşamının en anlamlı eylemini gerçekleştirmesi konu ediliyor. Oyuncular Ümit Aydoğdu, Roza Erdem, Nazan Yerli, Sermet Yeşil, oyun boyunca bütün rolleri kimi zaman birlikte kimi zaman da dönüşerek üstleniyor.

S-3

SAXARYA
19.02.05



Mittwoch, 9. März 2005, 20 h

Tiyatro Anadolu (Eskişehir) »Körayak« von Enis Yıldız

Çarşamba, 9 Mart 2005, 20:00 / Tiyatro Anadolu (Eskişehir): "Körayak", Enis Yıldız / Tiyatro Anadolu, 1993 yılında Anadolu Üniversitesi ve Tiyatro Anasanat Dalı Oyunculuk Bölümü'nün ilk mezunları tarafından kurulmuştur. Türkiye'nin ilk ve tek profesyonel üniversite tiyatrosu olan Tiyatro Anadolu, aynı zamanda o dönemde Eskişehir'deki kalıcı tek tiyatro topluluğudur. 1999 yılında yeni bir yapılanmayla profesyonel niteliğine kavuşup düzenli gösterilere başlamıştır. / Anadolu Üniversitesi'nin, bünyesindeki konservatuvarda nitelikli bir sanat eğitimi vermekle yetinmeyip, aynı zamanda sanat yaşantısının gelişiminde sorumluluk üstlenerek yetişmiş sanatçıların üretimlerinin toplumla buluşmasına da olanak sağlamak temel hedefiyle oluşturduğu topluluk, ülkenin geleceğini yönlendirecek üniversite gençliğine sanatın diğer dallarıyla birlikte tiyatroyla da iç içe bir eğitim süreci sağlar. / Bu noktada Tiyatro Anadolu, kimi öğrencilerin tiyatro ile ilk kez karşılaşmasına aracı olarak sanatsal ve estetik bir kapının aralanmasına, kimi kez de sanatsal beklentili ve algılayışların daha üst düzeylere yönlendirilmesiyle öğrencilerin düşünce üretip tartışmalar yaratmasına olanak sağlayacak düzenli gösteriler sunmaktadır. / 1993'ten günümüze sadece üniversiteyle sınırlı kalmayıp şehrin zengin seyirci potansiyelinin beklentilerini de karşılayan bir repertuar politikasıyla tiyatro tarihinin birçok önemli başyapıtını sahnelemekte birlikte bazen varolan metinlerden yola çıkarak bazen de kendi metinlerini yaratarak durağan tiyatro yaşantısına yeni önerilerde bulunmaya çalıştı. / Tiyatro Anadolu'nun, Anadolu Üniversitesi Oyunculuk Bölümü'nden mezun profesyonel onüç oyuncudan oluşan genç bir kadrosu vardır. / Tiyatro Anadolu haftada dört gün şehirden ve üniversiteden gelen seyircilerine düzenli olarak perde açmaktadır. / Tiyatro Anadolu'nun kendi metinlerini oluşturma amacıyla yola çıkılan Körayak, yazımı ve sahneleme anlayışıyla Grotowski'nin "Yoksul Tiyatro" düşüncesi ve "Araç Olarak Sanat" kavramıyla Türk Tasavvuf düşüncesi ve ayinleri arasındaki bağlantıyı araştıran bir gösterim olma özelliği taşıyor. / Körayak'ta sadece dört insan göreceksiniz. Bu insanlar soluk alıp veren, terleyen, kalpleri atan insanlar. Onlar acı çekebilir, incinebilirler. Onların şapkaları ve tavşanları yok. Gömleklerinin kollarından sihirli kartlar da çıkartamazlar. Ancak zemindeki bir kıymık ayaklarını kanatabilir. (Bir gün bir çocuk, oyundan sonra bir oyuncuya dokundu ve "Aaa bu canlıymış," dedi.) / Size bir öykü anlatacağlar, yalan söylemeyecekler... / Onlar sizin kulağınıza belki bir sırtlarını fısıldayacaklar... / Öykünün, anlamının, yazınının hiçbir önemi yok. / Dört oyuncuyla başbaşa kalacaksınız - bu bir mucize olsa gerek. / Bir yolculuğa çıkacaksınız - bu bir mucize olsa gerek.

Das Theater Anadolu wurde 1993 von den ersten Absolventen des Bereichs Schauspiel an der Universität Anadolu gegründet. Das erste und bisher einzige professionelle Universitätstheater der Türkei ist zugleich das einzige feste Theater in Eskişehir. Seit seiner institutionellen und finanziellen Absicherung 1999 gibt es ein regelmäßiges Aufführungsprogramm. / Das Theater möchte die bisherige Ausrichtung des Konservatoriums erweitern und macht die Abschlussarbeiten der ausgebildeten Künstler auch einer breiten Öffentlichkeit zugänglich. Einen wichtigen Aspekt seiner künstlerischen Verantwortung sieht es darin, durch das Theater Kontakte zwischen verschiedenen Kunstbereichen und Studenten - die ja die Zukunft des Landes bestimmen werden - zu ermöglichen. Es versucht, Studenten, die am Beginn von Theaterarbeit stehen, eine Diskussionsforum zu bieten, und ihnen Denkanstöße zu geben, die über gewohnte ästhetische Ansätze und Deutungen hinausgehen, um ein eigenständiges Denken zu fördern. / Von Anfang an war das Programm des Theaters darauf ausgerichtet, über die Universität hinaus das Zuschauerpotential der gesamten Stadt zu erreichen. In seinem Repertoire finden sich die großen Dramen der Weltliteratur und moderne, selbst kreierte Stücke, die dem Publikum neue Deutungen und Herangehensweisen präsentieren. / 13 junge Theaterkünstler arbeiten in diesem Ensemble zusammen.

Körayak Das Tiyatro Anadolu begibt sich mit seinem Stück Körayak auf die Suche nach einer eigenen Theatersprache. Dabei versucht es, ausgehend von Grotowski's Ansatz von einem armen Theater eigene künstlerische Mittel mit den Ideen und Riten des türkischen Sufismus zu verbinden. / »Körayak« zeigt vier Personen. / Diese Menschen atmen, schwitzen und ihre Herzen schlagen. Sie können verletzt werden und Schmerzen erleiden. Sie zaubern keine weißen Kaninchen aus dem Hut und ziehen keine versteckten Spielkarten aus dem Ärmel. / Sie werden eine Geschichte erzählen. Sie werden nicht lügen. Vielleicht werden sie ihnen ein Geheimnis ins Ohr flüstern. Die Geschichte, ihre Bedeutung und der Autor spielen keine Rolle. / Sie werden allein mit 4 Schauspielern sein - Wunder sind möglich, sie sind nötig... / Sie werden auf eine Reise gehen - Wunder sind möglich, sie sind nötig. / (Nach einer Aufführung berührte einmal ein Kind einen Schauspieler und sagte: »Ach, der ist ja echt.«)

mit: Sermet Yeşil, Roza Erdem, Ümit Aydoğdu, Nazan Yerli / Regie: Enis Yıldız

Tiyatro Anadolu
Anadolu Üniversitesi
Yunus Emre Kampüsü
Atatürk Kültür Merkezi / Eskişehir
Tel.: +90 222 330 71 65 und +90 222 335 05 80 -3003
tiyatroya@anadolu.edu.tr





"Körayak"

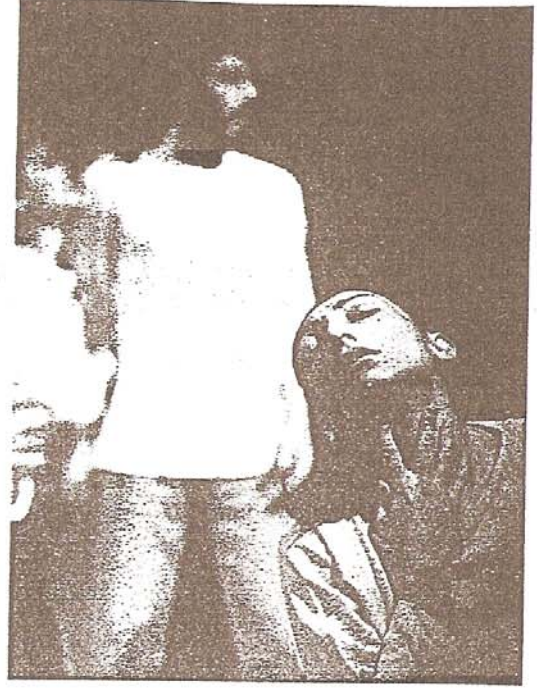
yaşlandırılmamış Leonato'ya falan: "...sizin gibi saçlı sakallı ağarmış beylere..." derken, bu söylemi örneğin: "...böyle olgun insanlara..." olarak değiştirmeyi düşünmemişti. Seçkin Arslan'ın Arnavut lehçesi yerine bazen Ermeni, bazen de Roman şivesi yapmasına kanışmamış, Sevgi Sanlı'nın "kompliman" ve benzeri yabancı sözcüklerini ayıklamaya üşenmişti ya da: "... böylesi daha iyi," demişti.

Yaratıcı Kadroda Küçük Savsaklamalar

Sahne Tasarımını yapan Zeki Sarayoğlu ise, olanaklar dahilinde elverişli bir dekor yapmaya çalışmış, ancak yuvarlak masanın üstüne dönemsel bir örtü koymamış, masanın altını seyirciden saklamamıştı. Benedick'in iki kez, Beatrice'in bir kez girdiği "o ağacın altındaki" havuza bir leğen su koymamış, inandırıcılıktan kaçınmıştı. Toprak testi yerine, etiketi soyulmuş rakı şişesini kullanmış, evlenme hazırlığındaki Hero tablosunda, haydi günümüz konfeksiyon mağazalarındaki askılığı kullanmış, neyse ne de, tel askıya kumaş sarmayı savsaklamıştı. Nalan Türkoğlu'nun kostümleri iyiydi, Cihan Yöntem'in koreografisi de capcanlı, sımsıcaktı. Yakup Çartık, zaman ve mekân değişikliği için tepe ışıkları kullanırken, gölgelerden hiç mi hiç korkmamıştı ve de Yusuf Gençay'ın müziği kulağı okşar nitelikteydi.

Oyunculuk ve Oyuncular

Düşündüğü evliliği bir yandan romantizme, diğer taraftan akılcılığa dayandıran savaş kahramanı Claudio'da Fatih Akın'ın Hero'ya kur yapma aşamasında savaşlardaki atılganlığının utangaçlığa dönüşmesini doğrusu daha açık sergilemesini beklendim. Yaratıcı atılımını çıkmaza sokmuştu Fatih Akın ve bunu Mehmet Ergen görmemişti. Shakespeare'in güzel, zengin, iyi yetişmiş ve uysal bir karakter olarak çizdiği Hero'da Burcu Ergenekon bana sorulursa tam istenilen bir Hero çizmişti. Hero, Beatrice ile Benedick'i bir araya getirmek için kurulan kumpasta oynadığı rol dışında bütünüyle edilgen bir durumdaysa, Burcu Ergenekon'un da Hero'yu çok öne çıkarmadan, hatta biraz silik yorumlaması gerekirdi, öyle de olmuştu. Ama anlayamadığım, özellikle Don Pedro, Don John, Leonato, Rahip Francis, Claudio, Benedick ve Beatrice'li sahnede Burcu Ergenekon'un sırtını neden seyirciye dönerek oynadığıydı. Tepkilerini oyundaşları mutlaka görüyordu, ama seyircilerin hiçbiri zürafa boyunlu değildi ki!



Birileri Nazan Yerli'ye "Hırçın Kız"da Kate'i oynatmalı Üst sınıftan kadınların bile kişiliklerini geliştirmeye olanak bulamadıkları bir ortamda pırl zekâsıyla, kılıç gibi keskin diliyle, söz düellolarından aldığı hınzırca hazla, erkekleri aşığalayan zehir zemberek söylemleriyle, bağımsızlığın erdemlerini övmesiyle sıra dışı bir kadın olan Beatrice'e Nazan Yerli, canlı fiziksel ve psikolojik yönelimleriyle can vermişti. Yerli'yi, sahne üzerinde çok istekli buldum. İsteğini performansıyla, performansını da elde etme güdüsüyle birleştirmeyi biliyordu. Beatrice'in coşkusal olarak yaşamasının yaratıcı sürecini bu bilgiyle saptamıştı. Enis Yıldız ise, gerek Antonio'da, gerek Yargıç'ta, gerekse Birader Francis'de başarılıydı. Roza Erdem, çok kısa rolünde iyi bir müzikal oyuncusu sinyalleri veriyor; Seçkin Arslan hem Balthazar'da, hem de Kolcu'da zayıf kalıyordu. Arif Pişkin Leonato'da "eh" kıvamındaydı. Borachio'da Sinan Tuzcu iyi bir çizgi tutturuyor; Polat Bilgin (Don John), Tuna Öztunç (Conrade), Ezgi Uzşen (Ursula) görevlerini "bihakkın" yapıyordu.

Aylin Aydoğdu küçük bir rol olmasına karşın Margaret'de, özellikle Hero ve Ursula ile olan sahnede, herhangi bir rolü pek iyi biçimlendirebileceğini örneklerken; Sermet Yeşil, Benedick ile organik yaratıcı bir sürecin içine giriyor; Ümit Aydoğdu ise, yaratıcı itkilerini aksiyona yönelten dürtülerini başarıyla oluşturuyordu.

Velhasıl-ı kelâm, emek verilmiş, çalışılmış, düşünülmüş, hiç de kötü olmayan bir yapımdı "Kuru Gürültü". Seyrederken heyecanlandım.

Devrisi gün Enis Yıldız'ın yazıp, yönettiği, bir yolculuk öyküsünü anlattığı "Körayak"ı izleyecektim. Heyecanlıydım.

"Körayak"

Oyunda, çitlerle çevrili, zengin ve rahat yaşantısını terk eden Eyyub'un dünyayı tanımaya ve yolculuğunun sonunda yaşamının en anlamlı eylemini gerçekleştirmesi konu ediliyordu. Sahnelenişinde şamanın, tasavvuf ayinlerinin, "Yoksul Tiyatro" düşüncesinin ve "Araç Olarak Sanat" kavramının izleri vardı. Oyunda ağırlıklı olarak beden ve ses kullanımına yer verilerek, oyuncu (insan), tüm teknik, estetik öğelerin, hatta yazılı metnin önüne çıkıyordu.

Bendirin sessel dürtüsüyle gelişen fiziksel devinim... Eş anlı düzenlemeler içinde birleşme, akış, kopuş... Yaşama ve yaşam ötesine yapılan göndermeler... Dönüşüm, değişim, çocukluk, ergenlik, oyun, savaş, aşk...

Kendiliğinden Bir Kompozisyon Yaratabilme

Evet... "Laboratuvar Tiyatro" sunun olmazsa olmazı sayılan, oyuncunun kendiliğinden bir kompozisyon yaratabilme dayanağını bulabilmesi için, konuşurken gereksiz el kol hareketleri yapmaması ve ses kurallarına ilişkin o inanılmaz güç disiplin, bu kere de vardı, hatta daha da ilgi çekici boyuta ulaşmıştı. Oyuncuların oyunu kendileri için gizli ve zorunlu bir eylem saymaları, ilk kez seyrediyormuşçasına bana gene çok ilgi çekici geldi. Dört oyuncu, kendi kişiliklerini oynarlarken "evren"den uzaklaşlar. Çizdikleri kompozisyon elbette kendi kişilikleri değildi, ama bu kompozisyonu kendi öz kişiliklerine varması için bir amaç doğrultusunda araç olarak kullanıyorlardı. Tüm oyuncular kendi organizmalarını inceler ve "araştırma" etmenine kavuşurlarken, alıştırmalarına ritim ve dans öğesi de katmışlardı.

Öyküler biraz fazla mı iç içe

"Nankör değilim," derken Ümit Aydoğdu'nun bedensel tepkilerini gördüm. "Gökler susuyor, susuyordu" yan akrobatik alıştırmalarla verildi. "Bahar can verdi Eyyub'a / Eyyub'un gözüne," dedi Nazan Yerli, "Soluğuna," diye ekledi. Roza Erdem. Derken, Roza Erdem ceylan oldu, koştu, kaçtı, avlandı... "Bak ağzımda soluğum / Soluğum / Soluğum," diye sızlandı. Damutık bir tat alınmaya başlanmıştı. "Ne kadar uzağa giderse kişi / O kadar az şey bilir," dedi Ümit Aydoğdu, inandım.

Öyküler birbirinin içine girip çıkmaktaydı. Hatta, biraz fazla girip çıkmaktaydı, ipin ucunu kaçırır gibi oluyordum. Gene de, çığırın gibi koşuyordum imgesel alanlardaki gelişmelerin ardından. Enis Yıldız sürekli taş atıyordu, tam da durulmakta olan suyun ortasına. Sermet Yeşil, seyircilerin göz küllanları altında yalnızca içsel itkisini, bedenini kullanarak kendisine dönüştü...

Enis Yıldız ne yapmak istemiş?

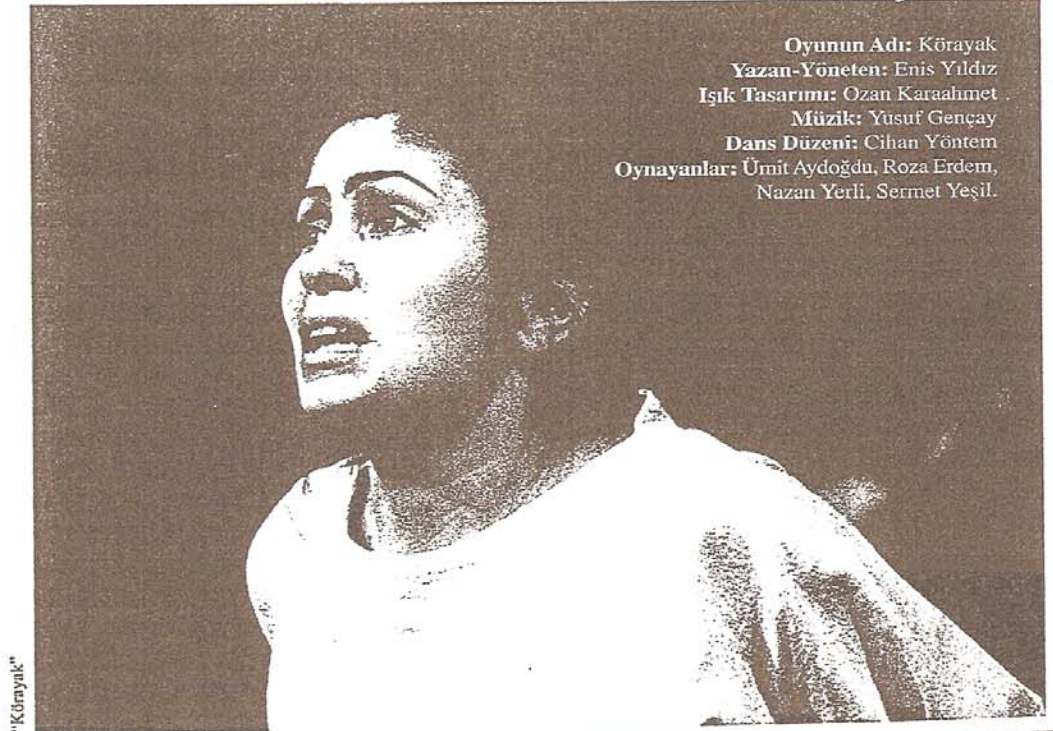
Grotowski: "... Oyuncu rolünü kendi bağrına basabileceği bir neşter gibi kullanabilmeyi öğrenmelidir." der ya, ben Nazan Yerli'yi, Ümit Aydoğdu'yu, Sermet Yeşil'i, Roza Erdem'i bağrılarına neşter batırırken gördüm. Dördü de kendi insansal özlerini ortaya çıkarmak için kendilerini neşterlediler. Zira, dramatik rolün dışlanması, oyuncu ve metin arasında yeni bir ilişkiyi zorunlu kılıyordu.

Oyundan sonra, tiyatro sanatının yazınsal anlamda, yaratım sahneleme boyutunda bir tasarım olduğunu düşündüm. Topluları eğitime, eğlendirme ya da susturma görevlerini benimsemiş gibi görünse de, tanrının mucizelerini ve mesajlarını iletse de, tiyatronun önce misyon kavramıyla hesaplaşmaya başladığı aklıma düştü. Her ne kadar dilimiz varmasa da, tiyatronun yapısının, dilinin, iletisinin ölümcül bir aynılığa doğru sürüklendiğinin de farkındaydık. Yeni söylemlerin önünü tıkayan bu dar görüşlere ve kurallara karşı bir karşı duruş muydu Enis Yıldız'ın yaptığı?

... ve ne yapmış

Enis Yıldız, "Körayak"ta sanatı bir araç olarak görmüştü. Açıkça öğretici olmayan bir metin yazmıştı. Sanat yapmayı bir amaç olarak gözetmemiş gibi görünse de, seyircisine güzel sözlerle seslenmek istemişti. Sesleneceği insanları, tasavvufun aydınlık yüzüyle toplumdaki seviyelerine bakmaksızın; insanları dinine, mezhebine, ırkına, rengine göre ayırmaksızın belirlemiştir. İnsanlar arasında hiçbir ayırım gözetmemiş, tüm insanlığı kucaklayan bir tutum izlemiş, ayrılıkçı değil birlikçi, birleştirici söylemler yaratmıştı. Dilinde kurmayı başardığı sadelik, anlaşılabilirliğini kolaylaştırmıştı.

Enis Yıldız, sahneyi yalnız boyutları ve hacmiyle değil, harekete kattığı mekân olanağı ile değerlendirmişti. Bu ortamda bol hareket, dans, ses, titreşim, ışık ve renk yoğunluğu, haykırma, çarpışma, susma, tekrarlama, göstergeler olarak kullanmış, bütün bu göstergeleri tıpkı rüyalarındaki gibi yapay bir uyuma sokmadan, kendine özgü



"Körayak"

Oyunun Adı: Körayak
Yazan-Yöneten: Enis Yıldız
Işık Tasarımı: Ozan Karaahmet
Müzik: Yusuf Gençay
Dans Düzeni: Cihan Yöntem
Oynayanlar: Ümit Aydoğdu, Roza Erdem,
Nazan Yerli, Sermet Yeşil.

ODAK NOKTASI

AHMET CEMAL

Tiyatro Anadolu'da 'Körayak' Şöleni...

Geçen hafta Tiyatro Anadolu'da izlediğim "Körayak" adlı oyun, benim için çok uzun sürmüş bir özlemin giderilmesi oldu. Çünkü Enis Yıldız'ın yazdığı ve yönettiği "Körayak", her şeyiyle bizim has kültürümüzden, Anadolu'nun binbir zenginlikteki kültür katmanlarından yola çıkılarak kotalanmış bir oyun; oyunun başında da açıklandığı gibi, bir yol öyküsü:

"Körayak"ta sadece dört insan göreceksiniz. Bu insanlar soluk alıp veren, terleyen, kalpleri atan insanlar. Onlar acı çekebilir, incinebilirler. Onların şapkalı ve tavşanları yok. Gömleklerinin kollarındaki sihirli kartlar da çıkartamazlar. Ancak zemindeki bir kıymık ayaklarını kanatabilir. (Bir gün bir çocuk, oyundan sonra bir oyuncuya dokundu ve "Aaa bu canlıymış" dedi... Size bir öykü anlatacaklar, yalan söylemeyecekler... Onlar sizin kulağınıza belki bir sırları fısıldayacaklar... Öykünün, anlamının, yazının hiçbir önemi yok. Dört oyuncuyla baş başa kalacaksınız -bu bir mucize olsa gerek. Bir yolculuğa çıkacaksınız- bu bir mucize olsa gerek."

Evet, "Körayak", birbirinden başarılı dört oyuncuyla -Ümit Aydoğdu, Roza Erdem, Nazan Yerli ve Sermet Yeşil- çıkarılan bir yolculuk. İşin mucize yanı sıra sahnedeki seyirciye her an katıksız tiyatronun akması; müthiş bir 'yoksul tiyatro'; sadece ve sadece beden hâkimiyetine, bendirle yapılan, yalın mı yalın, ama aynı ölçüde zengin mi zengin, her tınısıyla bizi kendi uygarlık geçmişimize, Anadolu'nun düşünce, tasavvuf ve türlü yaşantılar dünyasına taşıyan bir Mercan Dede müziği. Enis Yıldız, bu müziği kullanmak için izin istediğinde, Mercan Dede'den gelen yanıt şöyle: "Sevgili Enis dost, gönülün gibi nazik mesajın ve müziğini kullanmak için izin istemek nezaketini gösteren altın kalbin için çok teşekkür ederim... Gönülünüzce kullanabilirsiniz, benim olduğum kadar da sizindir..."

Ne demeli, kocaman yürek dediğimiz böyle oluyor herhalde! Bu yazıda "Körayak" oyununu anlatmayacağım. Çünkü ancak seyredilebilecek, fakat asla anlatılamayacak bir oyun ve sahnedekinin asla anlatılmadığı nokta, aynı zamanda gerçek anlamda tiyatronun başladığı noktadır; artık mucizeyle karşılaşmıştı; sahnede sergilenen öyküler, her seyirciye kendi öykülerinin kapılarını açmak üzeredir:

"Bir düşünce uyanmak mı? Hayatımızın verili çerçevesinden bir insana bakmak ve onun en anlamlı uğraşını, arayışını bulabilmek... Bir düşünce aynı anda görebilmek kadar zor olabilir bazen bir gerçeği aynı anda görebilmek... Rutinlerimizin içinden hayatı fark edebilmek, belki bir düşünce uyanmak, belki körayak yola koyulmak..."

Oyunculardan Ümit Aydoğdu'nun sözleri: Hayatı fark edebilmek için bir düşünce uyanmak -en anlamlı, en zengin hayatlar, düşler kurmasını bilenlere layık değil midir? Anadolu'nun tükenmez zenginlikte tinsel zenginlikleri de hayatı hep en sıradanlığa dönüştüğü anda kurguların tükenmez evrenine yerleşmiş, böylece de her zaman parçasına kendi sonsuzluğunu katmış olanların eseridir.

Enis Yıldız'a, yıllar önce, daha öğrencim olduğum yıllarda, bir gün mutlaka tiyatro için kendi metinlerini yazmasını söyledim. Şimdi kalemini sahne için oynatmaya başlamış, üstelik "Körayak" gibi olağanüstü bir metinle. Tiyatro Anadolu, kendi kültürel geçmişimizin, kendi düşünsel zenginliğimizin, kısacası kendi katıksız kültürel kimliğimizin bir simgesi sayılabilecek olan, yalnızca bizim değil, ama dünyanın bütün sahnelerine yakışabilecek "Körayak"la, çok kısa bir geçmişe karşın bir tiyatronun -tiyatro yapmakta direndiğinde- ne kadar ileri noktalara varabileceğini de kanıtlamış oluyor.

e-posta: ahmetcemal@superonline.com
acem20@hotmail.com

5.15

CLMHLR4ET
31-03-05



Körayak ilgi görüyor

Türkiye'deki üniversiteler içinde ilk yerleşik tiyatroya sahip olan Anadolu Üniversitesi'nin Tiyatro Anadolu topluluğu bu yıl 'Kuru gürültü' ve 'Midasın kulakları' oyunlarından sonra, sahneye koyduğu Körayak oyunu ile de ilgi çekmeye devam ediyor.

Oyun, hafta içi her gün saat,19.00'da, Cumartesi günleri ise saat,15.00'de Anadolu Üniversitesi Yunus Emre Kampusu içindeki Atatürk Kültür Merkezinde sahneleniyor. Tiyatro Anadolu topluluğundan Enis Yıldız'ın yazdığı oyunda, Ümit Aydoğdu, Roza Erdem, Nazan Yerfi ve Sermek Yeşil oynuyor. Oyunun yazarı ve yönetmeni Enis Yıldız, "Körayak'ta sadece 4 insanı göreceksiniz. Bu insanlar soluk alıp veren, terleyen, kalpleri atan insanlar. Onlar acı çekebilir, incinebilirler. Onların şapkaları ve tavşanları yok

Gömlüklerinin kollarından sihirli kartlarda çıkartamazlar. Ancak, zemindeki bir kıymık ayaklarını kanatabilir. Size bir öykü anlatacaklar, yalan söylemeyecekler. Onlar sizin kulağınıza belki bir sırlarını fısıldayacaklar. Öykünün anlamının yazının hiçbir önemi yok" diyor.

Anadolu Üniversitesi rektörü Prof. Dr. Engin Atag, Anadolu Üniversitesi olarak kültürel ve sanatsal etkinliklere büyük önem verdiklerini belirterek, "Çünkü, üniversitelerin toplumların öncü kuruluşları olarak, eğitim ve bilimsel çalışmalarının yanında bu alanlarda etkin olmaları gerektiğine inanıyoruz. Bu anlayış doğrultusunda yılda 800'ü aşkın bilim, kültür ve sanat etkinliğini öğrencilerimizle ve toplumuza buluşturmaktan büyük bir mutluluk duyuyoruz" diye konuştu.

58-2

iki Bülül
11.01.05

Tiyatro Anadolu'dan Körayak bir yolculuk

Tiyatro Anadolu, yeni oyununu "Körayak"la izleyici karşısına çıkıyor. Grup oyuncularından Enis Yıldız'ın yazıp yönettiği Körayak'ta, bir yolculuk öyküsü anlatılıyor. Oyunda; çitlerle çevrili, zengin ve rahat yaşantısını terk eden Eyyub'un dünyayı tanınması ve yolculuğunun sonunda yaşamının en anlamlı eylemini gerçekleştirmesi konu ediliyor. ● Haberi 6'da



S.1



Tiyatro Anadolu'dan Körayak bir yolculuk

Tiyatro Anadolu, yeni oyununu "Körayak"la izleyici karşısına çıkıyor. Grup oyuncularından Enis Yıldız'ın yazıp yönettiği Körayak'ta, bir yolculuk öyküsü anlatılıyor. Oyunda; çitlerle çevrili, zengin ve rahat yaşantısını terk eden Eyyub'un dünyayı tanınması ve yolculuğunun sonunda yaşamının en anlamlı eylemini gerçekleştirmesi konu ediliyor. Körayak, Anadolu Üniversitesi Atatürk Kültür ve Sanat Merkezinde izleyiciyle buluşturuluyor.

Körayak'ın sahnelenişinde şamanın, tasavvuf ayinlerinin, Yoksul Tiyatro düşüncesinin ve 'Araç Olarak Sanat' kavramının izleri bulunuyor. Oyunda ağırlıklı olarak beden ve ses kullanımına yer verilerek oyuncu (insan) tüm

diğer teknik, estetik öğelerin hatta yazılı metnin önüne çıkarılıyor.

Tevrat, Faust (Goethe), Yedinci Mühür (Bergman), Ölen Adam (Lawrence), Küçük Kara Balık (Behrengi) gibi birçok yapıta göndermelerde bulunan Körayak, müzik seçimiyle de dikkat çekiyor. Mercan Dede'nin Nar albümünde yer alan Nar-ı Şems, Nar-ı Seher, Nar-ı Cem ve Gasparyan'ın To the River adlı parçalarının yanı sıra bir Bizans ezgisi ve bir 16. yüzyıl Türk saz semaii oyuncular tarafından seslendiriliyor.

Tiyatro Anadolu'nun yeni oyunu Körayak'ta Ümit Aydoğdu, Roza Erdem, Nazan Yerli, Sermet Yeşil oyun boyunca bütün rolleri kimi zaman birlikte kimi zaman da dönüşerek üstleniyorlar.

SON HABER
14.01.05

Esk'li gruplar ODTÜ'de

Ne var ne yok?

► Kùltür ve Turizm Bakanlığı Devlet Türk Halk Müziği Korusu "Türk Halk Müziği" konseri Anadolu Üniversitesi AKM'de saat 20.30'da

► Anadolu'nun Bahar Şenlikleri kapsamında "İcan Film ve Müzik Yarışması" ve "Cola Türkü ile Spring Fest 2005 Etkinliği" bugün Yunusemre Kampüsü Migros yanındaki şenlik alanında.

Bu yıl 11-14 Mayıs tarihleri arasında yapılacak olan ODTÜ Bahar Şenlikleri'ne Eskişehir'den de gruplar katılıyor.

Eskişehir'den de 2 grup (Zardanadam ve Gri-FF) ve Anadolu Üniversitesi Vurmalı Çalgılar Topluluğu'nun yer alacağı şenliklerde, gruplar festivalin son günü olan 14 Mayıs'da stadyumda sahne alacaklar. Festival

programına da şöyle bir baktık. İçimiz eridi gerçekten. 4 gün boyunca sayamadığımız kadar grup ve müzisyen tam bir şenlik yaşatacaklar Ankara'da. Umarız biz de Eskişehir'de öyle bahar şenliklerini götüreceğiz ilerde.

Körayak

Tiyatro Anadolu'nun oyunları özelliğiyle hep dikkatimizi çekiyor. Gösterimi süren oyunlardan Körayak da bunlardan biri. Körayak'ta sadece dört kişi bulunuyor ve bir öykü anlatıyor. Tiyatro Anadolu, oyunu şu şekilde tanımlamış. "Tiyatro Anadolu'nun kendi metinlerini oluşturma amacıyla yola çıkan Körayak, yazını ve sahneleme anlayışıyla Grotowski'nin "Yoksul Tiyatro" düşüncesi ve "Araç Olarak Sargı" kavramıyla Türk Tasavvuf düşüncesi ve ayinleri arasındaki bağlantıyı araştıran bir gösterim olma özelliği taşıyor. Biraz karışık geldi değil mi... Emin olun oyun o kadar karmaşık değil. Daha çok başta dediğim gibi. Dört kişi bir öykü anlatıyor. Oyunun önümüzdeki gösterimleri 10-11 Mayıs tarihlerinde Anadolu AKM'de saat 19.00'da...



s.5

ANADOLU
04-05-05

Tiyatro Anadolu'dan Körayak oyunu

Tiyatro Anadolu "Körayak" oyunu ile tiyatro severlerin önüne çıkıyor. Körayak oyunu Anadolu Üniversitesi Atatürk Kültür ve Sanat Merkezinde sahnelenecek.

Tiyatro Anadolu, yeni oyunu "Körayak" ile izleyicilerinin önüne çıkıyor. Grup oyuncularından Enis Yıldız tarafından yazılan ve yönetilen Körayak oyunu, bir yolculuk öyküsünü anlatıyor. Oyunda, çitlerle çevrili, zengin ve rahat yaşantısını terk eden Eyyub'un dünyayı tanınması ve yolculuğunun sonunda yaşamının en anlamlı eylemini

gerçekleştirmesi konu ediliyor. Körayak oyun, Anadolu Üniversitesi Atatürk Kültür ve Sanat Merkezinde sahnelenecek.

Tiyatro Anadolu'nun yeni oyunu Körayak'ta Ümit Aydoğdu, Roza Erdem, Nazar Yerli, Sermet Yeşil oyun boyunca bütün rolleri kimi zaman birlikte, kimi zaman da dönüşerek üstleniyorlar.



Körayak oyunu Tiyatro Anadolu tarafından sahnelenecek.

S.2

MILLİ İRADE
15.01.05

Tiyatro Anadolu'dan Körayak bir yolculuk

Tiyatro Anadolu, yeni oyunu "Körayak"la izleyici karşısına çıkıyor. Grup oyuncularından Enis Yıldız'ın yazıp yönettiği Körayak'ta, bir yolculuk öyküsü anlatılıyor. Oyunda; çitlerle çevrili, zengin ve rahat yaşantısını terk eden Eyyub'un dünyayı tanınması ve yolculuğunun sonunda yaşamının en anlamlı eylemini gerçekleştirmesi konu ediliyor. Körayak, Anadolu Üniversitesi Atatürk Kültür ve Sanat Merkezinde izleyiciyle buluşturuluyor.

Körayak'ın sahnelenişinde şamanın, tasavvuf ayinlerinin, Yoksul Tiyatro düşüncesinin ve 'Araç Olarak Sanat' kavramının izleri bulunuyor. Oyunda ağırlıklı olarak beden ve ses kullanımına yer verilerek oyuncu (insan) tüm diğer teknik, estetik öğelerin hatta yazılı metnin önüne çıkarılıyor. Tevrat, Faust (Goethe), Yedinci Mühür



(Bergman), Ölen Adam (Lawrence), Küçük Kara Balık (Behrengi) gibi birçok yapıta göndermelerde bulunan Körayak, müzik seçimiyle de dikkat çekiyor. Mercan Dede'nin 'Nar' albümünde yer alan Nar-ı Şems, Nar-ı Seher, Nar-ı Cem ve Gasparyan'ın To the River adlı parçalarının yanı sıra bir Bizans ezgisi ve bir 16. yüzyıl Türk saz semaii oyuncular tarafından seslendiriliyor.

5-3

“Körayak” tiyatro oyunu Tiyatro severlerle buluşuyor

Körayak oyunu Anadolu Üniversitesi Atatürk Kültür ve Sanat Merkezinde tiyatro severlerle buluşuyor. Körayak'ın sahnelenmesinde şamanın, tasavvuf ayinlerinin, yoksul tiyatro düşüncesinin ve Araç olarak sanat kavramının izleri bulunuyor. Oyunda, ağırlıklı olarak beden ve ses kullanımına yer verilerek oyuncu(insan) tüm diğer teknik, estetik öğelerin hatta yazılı metnin önüne çıkarılıyor.

Tiyatro Anadolu'nun yeni oyunu "Körayak"ta Ümit Aydoğdu, Roza Erdem, Nazan Yerli, Sermet Yeşil, Sermet Yeşil oyun boyunca bütün rolleri kimi zaman birlikte, kimi zaman da dönüşerek üstleniyorlar.

Körayak oyunu 1-2 Şubat'ta AKM Oda Tiyatrosunda, 3-22-23 Şubat'ta Atatürk Kültür Merkezi'nde, 24-26 Şubat'ta AKM Oda Tiyatrosunda sahnelenecek.

S.8

MILLİ İRADE
12.02.05

KAYNAKÇA

Kitaplar

Afşar, Timuçin. **Felsefe Sözlüğü**. Üçüncü basım. İstanbul : Bulut, 2000.

Aktulum, Kubilây. **Metinlerarası İlişkiler**. İkinci basım. Ankara : Öteki Yayınevi, 2000.

And, Metin. **Geleneksel Türk Tiyatrosu**. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1985.

And, Metin. **Oyun ve Bugü, Türk Kültüründe Oyun Kavramı**. İkinci basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.

And, Metin. **Ritüelden Drama. Kerbela, Muharrem, Ta'ziye**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

Baltacıoğlu, İsmayıl Hakkı. **Tiyatro**. İstanbul: Sebat Basımevi, 1941.

Barba, Eugeno., Savarese, Nicola. **Oyuncunun Gizli Sanatı**. İngilizceden çeviren: Aysın Candan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

Behrengi, Samed. **Küçük Kara Balık**. Onuncu basım. Farsçadan çeviren: İlknur Özdemir. İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2007.

Bergmann, Ingmar. **Yedinci Mühür**. İngilizceden çeviren: A. Turhan Oflazoğlu. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1966.

Birkiye, Selen Korad. **Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim Peter Brook-Eugenio Barba-Robert Wilson**. Ankara: De Ki Basım Yayım, 2007.

Bonnefoy, Yves (Yöneten). **Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü**. Yayına hazırlayan: Levent Yılmaz. Ankara : Dost Kitabevi, 2000.

Brockett, Oscar. **Tiyatro Tarihi**. Yayına hazırlayan: İnönü Bayramoğlu. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2000.

Brook, Peter. **Boş Alan**. İngilizceden çeviren: Ülker İnce. İstanbul: Afa Yayınları, 1990.

Brook, Peter. **Oyunculuk ve Tiyatro Üzerine Düşünceler**. İngilizceden çeviren: Metin Balay. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.

- Candan, Aysin. **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994.
- Elverdi, Ezel ve diğeri. **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**. İstanbul : Dergah Yayınları, 1977-1998
- Eraydın, Selçuk. **Tasavvuf ve Tarikatlar**. İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, 1997.
- Fromm, Erich. **İtaatsizlik Üzerine**. Çeviri: Ayşe Sayın. İstanbul : Yaprak, 1987.
- Goethe, Johann Wolfgang. **Faust**. Almandan çeviren: Nihat Ünler. Ankara: Öteki Yayınevi, 1992.
- Grotowski, Jerzy. **Yoksul Tiyatroya Doğru**. İngilizceden çeviren: Hatice Yetişkin. İstanbul: Tavanarası Yayınları, 2002.
- Hançerlioğlu, Orhan. **Dünya İnançları Sözlüğü**. İkinci basım. İstanbul : Remzi Kitabevi, 1993.
- İnan, Abdulkadir. **Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar**. Üçüncü basım. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1986.
- Kitabı Mukaddes**. Çeviren: Belirtilmemiş. İstanbul: Kitabı Mukaddes Şirketi, 1972.
- Lawrence, D. H. **Ölen Adam**. İngilizceden çeviren: Bilge Karasu. İstanbul: Adam Yayıncılık, 1985.
- Moran, Berna. **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**. İstanbul: Cem Yayınları, 1992.
- Nutku, Hülya. **Düşünsel Boyutu ve Kavramlarıyla Tiyatro Yazarlığı**. İstanbul: MitoşBOYUT, 1999.
- Nutku, Özdemir. **Dünya Tiyatro Tarihi Cilt II**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985.
- Nutku, Özdemir. **Meddahlık ve Meddah Hikayeleri**. İkinci basım. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 1997.
- Nutku, Özdemir. **Meddahlık ve Meddah Hikayeleri**. İkinci basım. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 1997.

- Özkırımlı, Atilla. **Türk Edebiyatı Ansiklopedisi**. İstanbul: Cem Yayınevi, 1982.
- Öztürk, Yaşar Nuri. **Tasavvufun Ruhü ve Tarikatlar**. İstanbul: Sidre Yayıncılık, 1988.
- Pavis, Patrice. **Gösterimlerin Çözümlemesi, Tiyatro Dans Mim Sinema**. Fransızcadan çeviren: Şehsuvar Aktaş. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2000.
- Postman, Neil. **Televizyon : Öldüren Eğlence**. İngilizceden çeviren: Osman Akınhay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1994.
- Propp, Vladimir. **Masalın Biçimbilimi**. Fransızcadan çevirenler: Mehmet Rifat, Sema Rifat. İstanbul: Bilim Felsefe Sanat Yayınları, 1985.
- Richards, Thomas. **Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak**. İngilizceden çevirenler: Hülya Yıldız, Aysın Candan. İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2005.
- Sevengil, Refik Ahmet. **Eski Türklerde Dram San'atı**. Birinci basım. İstanbul: Devlet Konservatuvarı Yayınları Serisi, 1957.
- Şener, Sevdâ. **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**. İkinci basım. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yayınları, 1991.
- Şener, Sevdâ. **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**. İkinci basım. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2003.
- Tuna, Erhan. **Şamanlık ve Oyunculuk**. İstanbul : Okyanus, 2000.
- Urgan, Mîna. **d.h. Lawrence**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.
- Yöndemli, Fuat. **Mevlevilikte Sema Eğitimi**. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 1997.
- Yücel, Tahsin. **Anlatı Yerlemleri**. İkinci basım. İstanbul: Ada Yayınları, 1993.
- Makaleler*
- Barba, Eugenio. "Tiyatro laboratuvarı 13 Rzedow,". İngilizceden çeviren: Çiğdem Genç. **Mimesis**. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları: 39-47, 1991.

- Forsythe, Eric. “Ludwik Flaszen’le Söyleşi,”. İngilizceden çeviren: Çiğdem Genç. **Mimesis**. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları:139–170, 1994.
- Grotowski, Jerzy. Schechner, Richard. “Amerika Karşılaşması,”. İngilizceden çeviren: A. Cüneyt Yalaz. **Mimesis**. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları: 91–111, 1991.
- Grotowski, Jerzy. “Aksiyon Literal’dir,”. İngilizceden çeviren: Hülya Bahçeci. **Mimesis**. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları:171–180, 1994.
- Grotowski, Jerzy. “İsta ve Kaynaklar Tiyatrosu,”. İngilizceden çeviren: Sevilay Saral. **Mimesis**. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları:191-194, 1994.
- Grotowski, Jerzy. “İlkeler,”. İngilizceden çeviren: Sevilay Saral. **Mimesis**. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları: 1-8, 1991.
- Grotowski, Jerzy. “Kutlugün,”. İngilizceden çeviren: A. Cüneyt Yalaz. **Mimesis**. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları: 99-129, 1994.
- Grotowski, Jerzy. “Sen Birinin Oğlusun,”. İngilizceden çeviren: Sevilay Saral. **Mimesis**. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları:195-207, 1994.
- Grotowski, Jerzy. “Skara Konuşması,”. İngilizceden çeviren: A. Cüneyt Yalaz. **Mimesis**. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları: 53–63, 1991.
- Grotowski, Jerzy. “Yoksul Bir Tiyatroya Doğru,”. İngilizceden çeviren: Hülya Bahçeci ve Handan Öz. **Mimesis**. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları:39 –47, 1991.
- Grotowski, Jerzy. “Yöntem Araştırması,”. İngilizceden çeviren: Ömer F. Kurhan. **Mimesis**. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları: 65–68, 1991.

Diğer kaynaklar

<http://w3.gazi.edu.tr/web/giyaytas/turkkulturgeyik.htm>

<http://www.Muhammetkuzubas.com/makaleler/ruya.htm>

Tiyatro Anadolu. **Anadolu Üniversitesi Tiyatro Topluluğu**. Arşivi.