

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**21. YY'DA OYUNCU DANSÇI:
ÖZGÜN BİR DANS ESERİ YARATIM SÜRECİNİN "KOREOPOLİTİK" KAVRAMI
ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ**

**YÜKSEK LİSANS ESER METNİ
Ceyda ÖZCAN
20182313001**

**Sahne Sanatları Anasanat Dalı
Modern Dans Programı**

Tez Danışmanı: Doç. İlkay TÜRKOĞLU ÖZGÜR

HAZİRAN 2022

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No.</u>
TEŞEKKÜR.....	III
ÖZET.....	IV
SUMMARY.....	V
1. GİRİŞ.....	1
2. KOREOPOLİS VE KOREOPOLİTİK.....	3
2.1. Koreopolis.....	4
2.2. Antitez Olarak Koreopolitik.....	5
2.2.1. Performansların Koreopolitik Kavramı Üzerinden Değerlendirilmesi.....	7
3. 21. YY'DA OYUNCU DANSÇI.....	11
3.1. Oyun ve Oyun Oynayan İnsan (Homo Ludens).....	13
3.1.1. Homo Ludens ve Erk.....	15
3.1.2. Homo Ludens ve Dili.....	18
3.2. Postdramatik Tiyatro Döneminde Dans.....	19
3.2.1. Paranoia – Galip Emre DC.....	20
3.2.2. WDBDHMDHMNM – Ekin Tunçeli.....	22
3.2.3. Kalabalık Duası - Fiziksel Tiyatro Araştırmaları.....	26
4. KOREOPOLİTİK BİR DANS OYUNU ÜRETMEK.....	27
4.1. Eserin Ortaya Çıkmasına Etkisi Olan Deneyimler.....	27
4.1.1. Erkle Olan İlişki: Sporculuktan Dansçılığa... ..	27
4.1.2. Dil ile Olan İlişki: Ana Dilinde Konuşmak.....	29
4.1.3. Oyunla Olan İlişki: Fazlalık Olma Hakkı.....	31
4.2. Eserin Barındırdığı Tasarım Katmanları.....	33
4.2.1. Eserin Hikâye Plotu.....	33
4.2.2. Eser Tasarımının Koreopolitik Katmanları.....	37
4.2.2.1. Hareket Tasarımı.....	37
4.2.2.2. Metin Tasarımı.....	47
4.2.2.3. Ses Tasarımı.....	59
4.2.2.4. Seyirci Oturma Düzeni.....	60
4.2.2.5. Kostüm.....	61
4.2.2.6. Işık Tasarımı.....	61
5. SONUÇ.....	62
6. EKLER.....	65

EK-1 Öykü Akın'ın Prova Süreci Hakkında Yazısı.....	65
EK-2 Mahir Akgündoğdu'nun Prova Süreci Hakkında Yazısı.....	65
EK-3 Nazlı Deniz Mercan'ın Prova Süreci Hakkında Yazısı.....	67
EK-4 Patrick Kukwa'nın "İstanbul" Şarkısı Yaratım Süreci Hakkında Yazısı.....	67
EK-5 Provalardan Fotoğraflar.....	69
EK-6 Performanstan Fotoğraflar.....	76
EK-7 Afiş Tasarımı.....	80
7. KAYNAKLAR.....	81
8. ÖZGEÇMİŞ.....	83

TEŞEKKÜR

Obje-beden ilişkisi üzerine araştırmalarımın başlayıp, sahne üzerinde oyuncu ve dansçı kimliklerini bir arada taşımanın yollarına yönelen bu çalışmam 4. yılında nihayetine ererken en büyük minneti, sonsuz destek ve sonsuz sevgileri için aileme duyuyorum. İstanbul'a yerleşerek dansçı kimliğini resmen kazanmamla başlayan süreçte, birikimini ve desteğini benden asla esirgemeyen saygıdeğer, sevgili danışmanım Doç. İlkey Türkoğlu Özgür başta olmak üzere tanışma ve birlikte çalışma şansı bulduğum tüm bölüm hocalarıma, tez jürisinde yer alan kıymetli hocalarım Dr. Tolga İskit ve Dr. Ali Kayaalp'e, Dr. Şebnem Yüksel'e, bana oldukça değerli alanlar açan Beyhan Murphy'ye, Alice Müzikali dansçı ve oyuncu kadrosuna ve Studio Oyuncuları Mart 2021 1.1 döneminin tüm bileşenlerine mesleki hayatıma kattıkları değerler için yürekten teşekkür ederim. Bana yalnızca sahnede değil dostluklarıyla hayatımda da umut ve dayanışma veren, bu çalışmadan çıkan eserin her yerine güzellikle sinen Öykü Akın, Mahir Akgündoğdu, Nazlı Deniz Mercan, Deniz Bilgin ve çok sevgili Funda Şimşek ve Berk Kaya, Hazal Selenga Erbayram ve Mesut Çil; bu yolculuğumda insanı olduğum insanlarım oldular. Eserin sahnelenmesine yönelik tüm çalışma ve üretimlerimizi ise bana yuva gibi kucak açan Çadır Stüdyo'da gerçekleştirdik. Sirk insanları ve Okan Kuzer iyi ki varlar. Müzikler içinse eserin ifade dilini zenginleştiren Patrick Kukwa'ya, performans enstrümanı ve varlığıyla dâhil olan Deniz Bilgin'e şükran duyuyorum. Ayrıca, sevgili meslektaşım Ekin Tunçeli'ye WDBDHMDHMNM isimli işine dair paylaştığı kıymetli bilgiler için teşekkür ediyorum. Son olarak ise başa dönüyorum. Çağdaş dans ve dans tiyatrosu ile yakın temasım Ankara'da Galip Emre ile tanışmam ve GEDC üyesi olmamla başlıyor. Bu yüzden muhtemeldir ki bu çalışmadan bir eser oluşmasına önemli katkısı olanlar arasında GEDC'nin ve teşekkürü borç bildiğim Galip Emre'nin yeri büyüktür.

Bu çalışmanın, hayatı güzelleştirip daha yaşanabilir kılan sahne sanatçı ve emekçilerine umut ve dayanışma vermesini diliyorum.

ÖZET

(21. YY'DA OYUNCU DANSÇI:
ÖZGÜN BİR DANS ESERİ YARATIM SÜRECİNİN “KOREOPOLİTİK”
KAVRAMI ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ)

Oyun oynamak ile dans etmek arasındaki özdeşlik, bir canlılık ifade formu olarak insan kültürünün öncesinden başlar. Bir diğer yanda ise, insan kültürünün en köklü öğelerinden biri olarak tiyatro vardır. Bu çalışmada, tiyatral alandaki oyunculuk ile dansa içkin oyunculuk kutuplarının insan kültürü içinde gelişen uzlaşmaz çelişkilerine değinilir; ancak, ortalarındaki oyunsu, performatif alanda oynayan, konuşan, rol taşıyan; oyuncu dansçı olarak var olmak problem edilir. Çağdaş dans teorisyeni A. Lepecki'nin literatüre önerdiği “koreopolitik” kavramından beslenilerek bu probleme performatif cevaplar aranır. Dansçı, oyuncu, koreograf kimlikleriyle geçirilen bu süreçte, tiyatro ve çağdaş dans alanlarından doğan örnek işler, hibrit yaklaşım ve yöntemler dikkate alınır. Eser üretim sürecinin felsefi savunuları, J. Huizinga'nın Homo Ludens'inden ve A. Badiou'nun tiyatro ve dans arasındaki kıyaslamasından temel almaktadır. Çalışmaların sonunda ortaya çıkan sonuç ise, performans boyunca, bir özgürlük ısrarı olarak politik hareket etmeyi ve oyun oynamanın motivasyonunu hiç bırakmayan bir oyuncu dansçı olarak sahnede var olmayı gerektiren bir sahne eseridir.

ANAHTAR KELİMELER: Dans, Tiyatro, Oyun, Homo Ludens, Politik Hareket, Koreopolitik

SUMMARY

(ACTOR DANCER IN THE 21ST CENTURY:
THE EVALUATION OF CREATING AN ORIGINAL DANCE WORK BASED
ON THE CONCEPT OF "CHOREOPOLITICS")

The consubstantiality between playing and dancing predates human culture as a form of vitality expression. On the other hand, there is theater, one of the most rooted elements of human culture. In this study, the irreconcilable contradictions of the two poles, acting in the theatrical field and playing immanent to dance, are mentioned. However, existing as an *actor dancer* through playing, speaking, acting in the playful, performative field between them poses the problem of the research. Proposed by contemporary dance theorist A. Lepecki to the literature, the concept of "choreopolitics" feeds the research to create performative answers to this problem. In this process, spent with the identities of dancer, actor and choreographer, hybrid approaches and methods, sample art works arising from the fields of theater and contemporary dance are considered. The philosophical defenses of the production process are based on J. Huizinga's *Homo Ludens* and A. Badiou's comparison between theater and dance. The result at the end of the study is a stage work that requires transforming the movement into a political expression throughout the performance and being on stage as an actor dancer who never leaves the motivation to play.

KEYWORDS: Dance, Theater, Play, Homo Ludens, Political Movement, Choreopolitics

1. GİRİŞ

20. YY'dan bu yana, sahne sanatları alanında dans ve tiyatronun melez ürünleri sıklıkla görülmektedir. Bu üretimleri; dans tiyatrosu, fiziksel tiyatro, hareket tiyatrosu, performatif oyunculuk gibi adlandırmalarla kavramsallaştırma ve metodlaştırma girişimleri incelenerek bu girişimlerin, sahne sanatçısının tüm somatik yetilerini amaçlanan ifadeye hizmet edecek şekilde geliştirme ve kullanma ihtiyacına karşılık geldiği görülmüştür. DV8 fiziksel tiyatro grubunun kurucusu Lloyd Newson, Ersöz'ün aktarımıyla, bu ihtiyacı şöyle tanımlamıştır: "Bizim çalışmamız hareket veya tasarım kalıpları yaratmak yerine bireylerin duygusal ve zihinsel bakımdan birbirleriyle nasıl ilişkiler kurdukları ile ilgilenerek politik ve sosyal olaylarda karşılıklı yansımaları bulan bireysel eylemleri keşfetmektir."¹

Performansın dahiliyetiyle ve dramatik yapıyı kapsayacak şekilde genişleyen 21. YY postdramatik tiyatrosunda ise, dans ile oyun arasındaki özdeşlik artık politik bir bağlama taşınmıştır ve doğası gereği politik olan, tiyatral ifade biçimleri de dansın hizmetine girmektedir denilebilir.

21. YY'ın çağdaş dans teorisyeni André Lepecki dansçıyı doğrudan bir politik özne olarak konumlandırır. "Bir şekilde, bir yerlerde politik olarak hareket etmenin bir yolunu her zaman birinin bulacağını" ve o kişinin dansçı olduğunu söyler.² Kontrol toplumunun dayatmacı "koreopolis"³ yapısına karşıt olarak bir özgürce hareket etme ısrarı olan "koreopolitik"⁴ yapıyı acilen kurmayı ve geliştirmeyi önerir.

¹ Ayriin ERSÖZ, **Fiziksel Tiyatro'da Hareket ve İçerik: DV8 Örneği**.

² André LEPECKI, **Choreopolice and Choreopolitics: or, the task of the dancer**.

^{3,4} Jacques Rancière'in "polis" ve "politika" kavramlarını kullanımından geliştirilip, koreografik kapsamda düalist olarak, André Lepecki tarafından literatüre önerilen kavramlardır.

Yapılan ileri literatür taramaları ve performans incelemelerinden şu soruya ulaşılmıştır: Koreografi performansı sırasında dansçının bir oyuncu olarak da kuşanması; bakışını, mimik ve jestlerini, sesi ve sözünü, toplumsal/cinsel rollerini de birer koreografik malzeme olarak kullanması, Türkiye'nin "koreopolitik" alanında nasıl karşılık bulur?

Bu çalışmanın amacı, bu soruya dansçı, oyuncu, koreograf kimliklerini taşıyarak geçilecek bireysel süreçler üzerinden, "koreopolis" pratiklerine bir karşı hamle ve öneri olarak, sahne sanatları alanında literatüre uygun ve sahayı destekler yanıtlar içeren özgün bir eser yaratmaktır.

Çalışmanın ilk kavramsal başlığında, "koreopolis" ve "koreopolitik" kavramları açıklanır, Lepecki'nin ilgili makalesi değerlendirilir ve bu kavrayışın Türkiye'nin dans çevrelerine kazandırılması amaçlanır.

İkinci ve üçüncü ana başlıkta ise, Johan Huizinga'nın Homo Ludens kavramı esas alınarak, oyun oynamaya sahne sanatları cephesinden bakılır ve nihayetinde Alain Badiou'nun savununun aksine dans ve tiyatro geleneklerinin ortak oyunsu alanını yaratma yollarına odaklanılır. Şüphesiz ki "koreopolitik" kavramı burada devreye girecektir ve oyun oynadığının bilincinde olan insanın, doğası gereği politik olan hareket seçimleri, Türkiye sahnesinin çağdaş işlerinden incelenerek, tiyatro ve dans alanından doğan hibrit yaklaşım ve yöntemler üzerinden değerlendirilir. Örnek işler olarak Galip Emre Dance Company'den "Paranoia", Ekin Tunçeli'den "WDBDHMDHMNM" ve Fiziksel Tiyatro Araştırmaları'ndan "Kalabalık Duası" isimli işler incelenmek üzere seçilmiştir.

Çalışmanın son ana başlığının içeriği ise, "ve bi' kere de peki de!" isimli, tarafıma ait özgün eserin yaratım sürecinden, sürece etki eden faktörlerin detaylandırılmasından oluşmaktadır.

2. KOREOPOLİS VE KOREOPOLİTİK

20. YY’ın siyaset bilimcilerinden Hannah Arendt, insanın doğumundan itibaren sahip olduğu eylem yaratma gücü üzerine kurduğu felsefesinde, başlangıç eylemini; özgürlüğün gerçekleşmesi olarak tanımlar. Yani Arendt için özgürlük, başlangıç yapmak yeteneğidir ve her başlangıç beklenmedik olanı çağırır, siyasetin var oluş nedeni de işte budur. Bir arada ve özgürce hareket etmenin koşullarını tartışan Arendt, “Politikanın anlamı özgürlüktür.”⁵ der.

André Lepecki, “Choreopolice and Choreopolitics: or, the task of the dancer” isimli makalesine, Arendt’in “The Promise of Politics” kitabındaki bir pasajdan alıntı yaparak başlıyor: “(...) nasıl politik hareket edileceğini ‘en azından henüz’ bilmediğimiz bir durumdayız.”⁶ Lepecki bunu; özgürce hareket etmenin yollarını bilmediğimize tercüme ediyor. “En azından henüz” tabirini umutvar bir uyarı olarak kabul ederek, nasıl politik hareket edileceği problemine doğru ya da uygun bir cevap olmadığını, çünkü politik hareketin herhangi bir anda başardığı ve dünyaya getirdiği her şeyin her zaman geçici ve eksik olacağını sürekli olarak hatırlanması gerekliliğini öne sürüyor. Tekrar ve tekrar öğrenilmesi, prova edilmesi, beslenmesi ve tekrar ve tekrar denenmesi, uygulanması gereken (aksi halde konformist olacak olan), özgürlük olarak politik hareket deneyimini ve pratiklerini, makalesi boyunca üç çağdaş iş üzerinden irdeliyor, örneklendiriyor. Özgürlüğü, politik olanın hem yönelimi hem de anlamı olarak ele almanın onu yapısal olarak dansçı figürüne bağlı görmeyi gerektirdiğini savunuyor.⁷

Michel Foucault ve Jacques Rancière'e ait, “Polis” kavramının birbirini tamamlayan, teorik ve eleştirel iki farklı tanımından temellendirerek, André Lepecki, politik olanı, hareketi ve özgürlüğü birbirine bağlayıp Koreopolis ve Koreopolitik kavramlarını Koreografiye, William Forsythe'ın deyişiyle “komut sanatı”na içkin olarak öneriyor.⁸

⁵ Hannah ARENDT, *The Promise of Politics*, 108.

⁶ André LEPECKI, *Choreopolice and Choreopolitics: or, the task of the dancer*.

⁷ A.g.k.

⁸ A.g.k.

2.1. Koreopolis

İlgili makalesinin ilk taslaklarının 2011 ve 2012 yıllarında Lizbon (2011), Stockholm (2011 ve 2012) ve Florianópolis'te (2012) verdiği konferans derslerinden oluştuğunu ifade eden Lepecki, o yıllarda dünyanın dört bir yanındaki şehirlerde; Kahire ve Lizbon, Atina ve New York, Cezayir ve Londra, Madrid ve Bahreyn, Barselona ve Oakland, ve çok daha fazlasında düzenlenen protestoların, gösterilerin ve işgallerin değişmez bir unsurunun dikkatini çektiğine değiniyor: kalifiye, genelde çeşitlenemez, koreografisi olan bir polis varlığı.⁹

Foucault'dan yola çıkarak, Polis'i, verili sosyal düzene uyumlu hareket edilmesini sağlayan, iktidara ait bir güç fonksiyonu olarak konumlandırıyor. Polisin bu işlev bağlamınınsa, Rancière'in tartıştığı gibi, kolluk temsilcilerinden; belirli aktörlerden ayrı düşünülebilir olduğunu ve bu bağlamın, Deleuze'un "kontrol toplumu"nda eleştirel-teorik genişleme kazandığını açıklıyor.

Kavramsal olduğu gibi koreografik olarak da Polis'in, bireyleri sorgulayan, yargılayan bir kural koyucu değil de bir hareket kontrolörü pozisyonunda oluşunu; polis memurlarının sloganı haline gelen "Devam edin! Burada görülecek bir şey yok!" söylemi üzerinden vurguluyor. Ablukalar uygulayan, göstericileri kontrol altına alan, yönlendiren, kalabalıkları dağıtan ve hatta bazen bedenleri kelimenin tam anlamıyla kaldırıp etrafa sürükleyen bir kontrolör.

Dolayısıyla Lepecki, Rancière'in tanımındaki Polis'i, fiziksel varlığı ve becerileriyle "herkesin izin verilen bir yerde" olmasını sağlayan, dolaşım alanlarının dolaşım alanından başka bir şey olmadığı iddiasının temsilcisi olarak görmektedir. Tam da bu noktada, polis memurlarının esasen seslenmediğini; koreografi yaptığını ifade eder.¹⁰

⁹ A.g.k.

¹⁰ A.g.k.

Lepecki'ye göre polis bir koreografi icracısı olarak şunu garanti edendir: Bir sosyal ortamdakilerin uyumlu hareket ettirilmesiyle oluşan dolaşım, salt bir görüntü olarak kişilerin uzlaşmacı hareketliliğinden başka bir şey üretemeyecektir.

Lepecki bu anlamda (koreografi yapan) polisi, politik olan her şeyin karşısında olarak konumlandırır. O halde, Rancière'in polis kavramının zaten bir koreopolis kavramı olduğu da söylenebilecektir: Ana ilgi alanı harekettir, amacıysa özgürlükten uzaklaşan bir hareketi kendi hareketiyle teşvik etmektir; polis koreografisi, polis dinamikleri, polis kinetiği.

Bu durumda, Rancière'in düşüncesi genişletilerek, koreopolis hareketin; önceden verili hareketler, uyumlu bedenler ve dolaşım için önceden belirlenmiş yerler arasında zorunlu bir ontolojik uyumu dayattığı sonucuna ulaşılır. Amacı, politik olanın herhangi bir oluşumunu ve ifadesini engelleyen belirli bir tür hareketi uygulayarak politik eylemi terhis etmektir, denilebilir. Koreopolis hareket, bu nedenle, “önceden koreografisi yapılmış bir dolaşım modeli içinde, bedensellik taşıyan ve aidiyet göstermesi gereken; uzlaşmacı öznelliğin dayatılmış dolaşımının sonsuz yeniden üretimini kıramayan herhangi bir hareket” olarak tanımlanabilir.¹¹

2.2. Antitez Olarak Koreopolitik

Lepecki'ye göre, koreopolitik kavramının anlam ve yön bakımından karşılığı, yalnızca özgürlüğün deneysel pratiklerinde bulunabilecektir. Rancière'in açıklığa kavuşturduğu gibi; politika polisin tersine, dolaşım uzamını bir öznenin ortaya çıkış alanına dönüştürmekten ibarettir.¹²

Lepecki, önceden belirlenmiş dolaşım biçimlerinin ve alanlarının dışında olan özneyi ise *politik özne* olarak niteliyor. Bu öznenin pozisyonunun, hareket alanlarını geri kazanmak itkisindeki taşkın ve öngörülemez tavrından kaynaklandığını söylüyor. Dolaşım alanlarını özgürlük alanlarına dönüştüren bu politik öznenin belirli bir adı olduğunu ekliyor: Dansçı.¹³ Bir şekilde, bir yerlerde, birisinin her zaman politik

¹¹ A.g.k.

¹² Jacques RANCIÈRE, *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, 37.

¹³ A.g.k.

olarak hareket etmenin bir yolunu bulduğunu ve o kişinin dansçı olduğunu savunuyor. Dansçının bu koreopolitik rolünün, Hannah Arendt'in özgürlüğe doğru nasıl hareket edileceğine dair kinetik bilgi talep etme çağrısına da cevap verdiğini ekliyor. Dansçı, en denetimli, kontrollü alanlarda (diyelim ki en dar koreografik skorlarda bile), ille de bir özne olması gerekmez, son derece yüksek hareketlilikle politik olanı ortaya çıkarma potansiyeline sahiptir, diyor.

Bu noktada şu notu eklemek doğru olacaktır: Lepecki'ye göre, koreografik planlama çok önemlidir; koreopolis ve koreopolitik kavramları koreografi olmadan düşünülemez. Çünkü politik olan öznelere verili değildir, hatta insan türüne ait bir veri de değildir. Daha ziyade, toplu olarak var olmaya cesaret edilmesiyle gelen; başkalarıyla birlikte inşa edilmesi, ilişki içinde kurulması gereken toplumsal ve kişisel bir güç ve vaattir. Siyaset bir kez var olduğunda, öğrenilmeli, sürdürülmeli ve dünyadan kaybolmasın diye tekrar ve tekrar denenmelidir. Politik olan verili değilse; her mecra için yeniden keşfedilmesi ve yeniden üretilmesi gerekiyorsa, o zaman politik olan her zaman bir tür deneydir.

Lepecki buradan, Deleuze ve Guattari'ye atıfta bulunarak bu deneyin yani siyasetin işleyebilmesi için önceden belirlenmiş bir tür plana veya programa ihtiyacı olduğu sonucunu çıkarır ve bu anlamda plan ve programları koreografinin eşanlamlılarına haline getirir.

Böylece, Lepecki'ye göre, politik olanın dünyada ortaya çıkabilmesi; polislin kısa devre yapan itaat ve komuta sistemleri arasında hareket edebilmesi ve yüze çıkabilir, planlama yoluyla kalıcı olabilir olması için koreografi, *toplumsallığın gerekli asgari koşulu* olarak tanımlanabilecektir.¹⁴

Lepecki, diğer taraftan, koreografi algısının zorunluluklar ve emirler olmadan yapılamayacağı anlayışının tehdidinde olduğu konusunda uyarır. Hâlbuki koreografi, özgürlüğe dair hareketler bulmanın bir nevi teknolojisidir; polis pratiklerine ait olmayan hareketlerin ve bedenlerin planlı ve aykırı düzenlenmesi olarak, politik olanın ortaya çıkması olasılığının koşuludur.

¹⁴ A.g.k.

Koreografi, bir özgürlük disiplini.

O halde koreopolitik kavramı da koreografi içinde; açık yaratıcılık, cüretkar inisiyatif ve polise dayalı uyumdan uzak yaşama arzusunun ısrarlı ve hatta inatçı yinelenmesi arasında ortaya çıkan kolektif planların oluşumuna denk düşer. Hazırlığı, tekniği, kolektifi ve planın yazarına veya kural koyucuya değil de planın kendisine kişisel olmayan bir sadakati gerektirir. Böylece, kolektif bir yapı veya koreografik bir plan içinde kişinin kendini tamamen kendi eylemlerine adanarak bulduğu özgürlük, koreopolitik olandır.

2.2.1. Performansların Koreopolitik Kavramı Üzerinden Değerlendirilmesi

Lepecki, ilgili makalesi boyunca üç farklı çağdaş sanat işini; Tania Bruguera'dan 2008 tarihli "Tatlin's Whisper #5", Yak Films'ten 2009 tarihli "Dancing in the Rain in Oakland Street" ve Sarah Michelson'dan 2012 tarihli "Devotion Study #1 - The American Dancer" işlerini ele alarak koreopolitik kavramını irdelemektedir. Dansçının özgürce hareket etme ve bir hareket siyaseti olarak özgürlük koreopolitikasını tüm sosyal-politik alanlarda gerçekleştirme görevini bu üç farklı iş üzerinden değerlendirir.¹⁵

Bunlardan ilki, Haziran 2008'de Londra'daki Tate Modern'de Kübalı sanatçı Tania Bruguera'nın, Turbine Hall'da "The Living Currency" sergisi bağlamında sunduğu bir performans parçasıdır. Lepecki, "Tatlin'in Fısıltısı No:5" başlıklı performansı, Deleuze'a atıfla bir kontrol toplumundaki polis ve halk arasında kurulan koreografik dinamiklerin olağanüstü bir araştırması olarak gördüğünü söyler; isyan önleyici atlı iki gerçek polis memuru, kalabalık kontrol becerilerini Tate'in geniş Turbine Hall'unda dolaşan izleyiciler üzerinde sergiliyordu.¹⁶ Performans boyunca polisler, atlarıyla alanı dolaşarak grupları ayırmakta, insanları bir yerden başka bir yere taşımakta, birkaçını köşeye sıkıştırmakta ya da bir kişinin hemen başka bir yere gitmesini emretmektedir.

¹⁵ A.g.k.

¹⁶ A.g.k.

Bruguera'nın 2000'lerin başında başlattığı "Arte de Conducta" (Davranış Sanatı) isimli performans dizisinden biri olan bu parça, Lepecki'nin aktarımıyla, insanlara iktidara dair küçük bir deneyim verme iddiasında.¹⁷

Lepecki, kendisini bu performansta en çok etkileyen şeyin, polis komutlarının esasen koreografik olması olduğunu belirtiyor. Stüdyodaki bir koreografin bir dansçıdan bir yere gitmesini, orada birkaç dakika kalmasını veya belirli şekillerde hareket etmesini istemesi gibi, polisin de tam olarak aynı şeyi yaptığına işaret ediyor. Polisin her zaman başarılı olmasını ise hem ilginç hem de rahatsız edici buluyor. Performans boyunca rahatsız edilen insanların asla polise karşı çıkmaması, müzede protestoya dair bir edimin hiç görülmemesi, önünde sonunda insanların komutlara itaat etmeleri ise Lepecki'ye göre; Deleuze'ün teşhis ettiği kontrolün içe yansımalarına işaret ediyor. Bu da, özgürlüğe giden yolda, çağdaş sanat müzesi gibi en "deneysel" ortamlarda bile hareket edişi engelleyen, yönlendiren, dağıtan ve (ön)koşullandıran bireysel edimlerle; "özpolislikle" mücadele edilmesi gerektiği anlamını doğuruyor.¹⁸

Tania Bruguera'nın Tate Modern'de "Tatlin's Whisper #5"i sunmasından bir yıl sonra, 2009'da, Oakland merkezli bir topluluk olan Yak Films tarafından yapılan bir video, TURF adlı bir hip hop tarzıyla internette viral olur. Yoram Savion tarafından yönetilen ve düzenlenen video, Turf Feinz dans ekibini içerir ve dört genç erkeği (No Noize, Man, BJ ve Dreal) Oakland'da MacArthur Bulvarı ile 90. Cadde'nin köşesinde yağmurda dans ederken göstermektedir.¹⁹ Lepecki, bu videoda olanlara detaylıca yer verir:

Filmin ilk birkaç saniyesinde bir Oakland polis arabası, dansçılardan No Noize ve Man'in hemen yanında durur. Devriye arabası ve dansçılar birkaç dakika hareketsiz kalırlar. Sonunda devriye arabası yavaşça köşeyi döner ve çerçeveden kaybolur. İki genç adam birkaç dakika bekler ve ardından No Noize dans etmeye başlar. Uzaktan çekim yapan kameranın burada bir belgesel cihazı işlevinde olduğunu belirtmek önemlidir: Geçen arabaların hareketleri belirlenmemiştir ve

¹⁷ A.g.k.

¹⁸ A.g.k.

¹⁹ Yak Films, **TURF FEINZ RIP RichD Dancing in the Rain Oakland Street.**

dansçılar herhangi bir gösteri izni olmadan konumlanır. Film, özünde belgesel olmasına rağmen, post-produksiyon aşamasında yoğun bir şekilde kurgulanmıştır. Bu TURF dansı filminde kurgu, koreografinin bir uzantısı haline gelmektedir. Dans eden bedeni de bir tür görüntü olarak ele almak TURF estetiğinin bir parçasıdır. Videoda müziğin ilk akorlarının duyulmasıyla polis arabası gider. Dans başladığında, film müziğinde senkoplu bir vuruş başlar. No Noize'ın ilk hareketleri, sembolik ve soyut kol ve el hareketlerinin bir karışımıdır. Ayak hareketleriye barok olduğu kadar hafif, bozuk olduğu kadar akıcıdır. Solo dansını takiben No Noize, kararlı bir şekilde trafik şeridine girer ve zarif bir poz alır: sağ bacak gerilmiş, sol bacak bükülmüş, baş eğik, sağ kol çapraz olarak gökyüzüne doğru uzatılmış, sol el sol diz üzerinde. Yarı saygılı bir asilzade, doğrudan bir hücumdan kaçan yarı boğa güreşçisi gibi; kendini yolun tam ortasında konumlandırır ve duruşunu sürdürüp yerinde kalırken, bir arabayı etrafından dolaşmak için yolundan sapmaya zorlar. Kaldırıma dönen No Noize, Man ile kısa bir pas-de-deux başlatır. No Noize daha sonra dansını durdurur; başlattığı hareketi Man'e devretmiş gibidir. Dansı sırasında, Man de yaya dolaşımı için uygun alandan dışarı çıkar ve yolu işgal eder, yağmurda dans eder, trafik şeridini karıştırır. Dans devam etmektedir. Dans ederek geçtiği araba yolunun karşısındaki köşede Man dans etmeyi bırakır, BJ hareketi devralır.²⁰

Lepecki'nin deyişiyle hareket sanki bir sokak köşesinden diğerine, bir dansçıdan diğerine aktarılmış gibidir. Tüm video boyunca, bir dansçı her durduğunda, bir diğeri hareketi alır.

“Hareket etrafa saçılan görünmez bir güç haline gelir, bedenden bedene hareket eder.”²¹

Bir tür duygusal aktarım, her seferinde bir dansçıyı canlandırır. Tek bir hareket, onu ifade etmenin birden fazla tekil modunda sürmektedir. Bu hareketi, şehrin dolaşım düzenlemelerini tanımadığı, pek çok Afro-Amerikan ve Latin mahallesini hedef alan gezinme yasağı ve küçükler için sokağa çıkma yasağı yasalarına aykırı olduğu, mahallede polis varlığına karşı durduğu ve bir uyumsuzluk gösterisi olduğu için, siyasi olarak tanımlamak gerekir. Polis'e iki kez karşı oluşuyla

²⁰ A.g.k.

²¹ A.g.k.

politiktedir; bir kurum olarak polise ve iktidarın içe yansıtılmış işlevi olarak özpolisliğe karşıdır.²² Dolayısıyla, MacArthur Bulvarı ile 90. Cadde'nin köşesinde, yağmurda trafiğe ve her türlü polisliğe karşı yapılan bu dansa, bir koreopolitik hareketin ortaya çıkışı, aktarımı ve aktivasyonu vardır.

Lepecki üçüncü örnek olarak ise Sarah Michelson'ın Whitney Bienali için yaptığı, Mayıs 2012 tarihli ve “Adanmışlık Çalışması No:1 - Amerikan Dansçı” başlıklı eseri ele alır. Çalışmada, New York'taki Whitney Müzesi'nin yaklaşık 35x10 metrelik dikdörtgen bir alan olan dördüncü katının tamamının Nicole Mannarino, Eleanor Hullihan, Moriah Evans, Maggie Cloud ve James Tyson tarafından yapılan bir buçuk saatlik dansa sahne oluşunu aktarır.²³ Koreografi, Michelson'ın seyirciler arasında oturması ve Richard Maxwell'in sıradan meselelerin Tanrı ve varoluş üzerine aşkın sorularla karıştığı bir metnini okumasıyla başlamaktadır. Okumayı bitirdikten sonra, Michelson gösterinin geri kalanı için teknik kabine çıkar ve Mannarino, işin tüm süresi boyunca devam eden yaklaşık 152 bpm'lik bir metronom vuruşunun sesiyle alanda tek başına ve geriye doğru yürümeye başlamıştır.

Mannarino kollarını açar, demi-pointe üzerine çıkar ve geriye doğru daireler çizerek yürür. Bunu tüm parça boyunca, bir buçuk saat süreyle kesintisiz olarak yapacaktır. Lepecki, başlarda büyüleyici gelen Mannarino'nun açık kollarıyla tuttuğu figür ve tekrar eden dairesel hareketinin, onuncu ya da belki on beşinci dakikada mecazi olarak bir uçuşu çağrıştırmaktansa, oldukça güçlü bir şekilde aşırı fiziksel rahatsızlık hissi uyandırdığını dile getiriyor. Beş dakikadan fazla sürdürülen bu pozisyonun, demokratik veya dikta altındaki pek çok rejimin her türlü siyasi mahkûma acı çektirmek için kullandığı, kötü şöhretli “stres pozisyonlarından” biri olduğunu da ekliyor. Diğer dansçıların bazen kendisine katılıp ayrılmasına rağmen bu pozisyonu hiç bırakmadan geriye dansını sürdüren Mannarino, Lepecki'ye göre, eseri isimlendiren ve böylece özellikle zorlu bir koreografi içinde dansçının görevi için bir anlam ve yön sunan aksiyonu taşıyor: “adanmışlık”. Ancak Lepecki, dansçının görevi olarak adanmışlığı, teolojik bir teşhis, bir feda eylemi olarak değil, gerekli bir politik doğrulama olarak öne sürüyor. Bu edimi politik olarak hareket etme sorunsalının koreografi içinde radikal bir şekilde yeniden çerçevesi olarak

²² A.g.k.

²³ A.g.k.

görüyor. Adanmışlığın yaptığı şeyin, koreografinin gerçekleşmesi için zorunlu olan şeyi artık yukarıdan gelen bir emir, dansçının apolitik bir şekilde körü körüne uyması beklenen bir komut olmaktan çıkarmak olduğunu savunuyor.²⁴

Lepecki, bu adanmışlık performansının; politik olanın dünyaya gelebilmesinin bağlılık, sebat, ısrar ve cesaret gerektirdiğini hatırlatan şey olarak kendini yeniden konumlandığını ve duygulanım yaratma gücü olan bir özne ürettiğini ifade ediyor. Ona göre, kişi politik olanı nasıl harekete geçireceğini bu şekilde öğrenmektedir.

3. 21. YY'DA OYUNCU DANSÇI

Dance can help to override language.

Crystal Pite

20. YY'ın modern toplum dinamikleri içinde dansçılık mesleği, aristokrat eğlencesinin himayesinde olmaktan tamamen kurtulmuştur. Dans insanları dans sanatını koreograf, dansçı, oyuncu kimlikleriyle bir asırdır akla hayale gelmez yerlerden zenginleştirmektedirler. Bu anlamda, balenin saraylardan kopup özerk bir disiplin haline gelişi ve sahneden sokaklara günbegün evrimleşen köklü kültürüyle sapsağlam koruduğu yer bir yana; pedagojik yaklaşımı, hareket notasyonu, dans yoluyla ruh-zihin-beden birlikteliği kavrayışını yaygınlaştırışıyla dansın bilimini geliştiren Rudolf von Laban, William Forsythe; devrimci danslarıyla Isodora Duncan, Trisha Brown; bedenleri belirli bir forma sokan yeni dans tekniklerinin yaratıcıları Martha Graham, Merce Cunningham gibi 20. YY dans öncülerinin de bugüne etkileri büyüktür. Ayrıca, tiyatro ile dansın melez işlerini geniş kitlelere ulaştıran Pina Bausch, DV8 grubunun kurucusu Lloyd Newson, Charlie Chaplin'in torunu James Thierre; Michael Jackson'ın en büyük ilhamı Broadway dans koreografı Bob Fosse gibi isimlerin dans algısını kitlesel olarak dönüştürdüğü 20. YY'da, gündelik hayatın parçası haline gelen teknolojinin de etkisiyle dans sanatı

²⁴ A.g.k.

kendi Aydınlanma Çağı'nı yaşamıştır denilebilir. Bu çağda dans olgusunu kökleriyle ve dallarıyla inceleyen dans etnolojisi, dans antropolojisi, etnokoreoloji gibi birçok araştırma alanı da doğmuştur. Dünyanın her yerinden etnik danslar daha da görünür olmuş ve dans sanatına ilham verir hale gelmiştir. Japon kültüründen yeni bir ifade formu olarak doğan Butoh dansı, bu durumun çok güzel bir örneğidir. Benim de bayrağını taşıdığım 21. YY dans sanatı buralardan kök salar.

Diğer yanda ise, yeni medya toplumunda görme ve algılama biçimleri hızla değişen insan dünyası içinde metine olan özsel bağlılığından kopmayı başararak ayakta kalan “postdramatik tiyatro” durur.²⁵ Bu kavramsallaştırma, avangard tiyatrocuların geliştirdiği biçimsel dilleri postdramatik olanın miladı kabul eden Hans-Thies Lehmann tarafından 1999 tarihli kitabıyla yapılmış ve sonrasında geliştirilerek yaygınlaşmıştır.

Lehmann'ın çalışmalarını Türkçe'ye kazandıran Emre Yalçın, sinema ve televizyonun baskın çıktığı, Guy Debord'un tanımıyla *gösteri toplumundaki* tiyatro için şunu söyler:

“Lehmann'ın Postdramatik kuramı, 1960'lardan itibaren Avrupa'da ve Kuzey Amerika'da etkili olan performans türleri üzerine oluşan odaklanmanın bir yansımasıdır. Happeningler, Fluxus olayları, canlı performanslar ve enstelasyonlar gibi neo-avangard sanat biçimlerinin ortaya çıkması tiyatro araştırmalarında bir paradigma değişikliği yaratmış ‘performans araştırmaları’ yeni bir disiplin olarak yapılanmıştır. Metinlerin daima asıl ilgi kaynağını oluşturduğu tiyatro araştırmalarında bu büyük değişim ile birlikte, metin sadece sahnelemenin bir ögesi olarak görülmeye başlanmıştır.”²⁶

Hayat algısının kuantum fiziği ve uzay-zaman çalışan insan akli ve sonuçları öngörülemez hızda gelişen insan tekniğiyle makro ve mikro evren spektrumunda genişlediği çağımızda tiyatro, dramatik yapısını Hollywood'a, metin merkezliliğini TV sektörüne miras bırakmıştır. Kendi ise tüm “verimsizliğine” rağmen; oyunsu özüne dönerek ve orada sırtını yasladığı performansın “şimdi ve burada, bir arada” olma gücü sayesinde kültür içindeki yerini koruyabilmiştir.

²⁵ Emre YALÇIN, *Postdramatik Tiyatro: Tiyatronun Yeni Rejimi Ve Alman Tiyatrosu*, 43, 44.

²⁶ A.g.k., 39.

Postdramatik tiyatro içinde oyun oynadığının ayırında ve tercihinde olan insanın, sahne aldığı politik bir özne haline gelmesi bu sebeple kaçınılmazdır.

Sadakatinin yalnızca kolektif olarak paylaşılan yaşam anlarına oluşunun; postdramatik tiyatroya koreopolitik bir nitelik kazandırdığı da söylenebilecektir. Ancak burada dikkatli olma zorunluluğu elbette doğar; esasen tüm çağdaş sahne işlerinde koreopolitik olanı yakalamak mümkün olsa da polis pratiklerinden olabildiğince uzaklaşmak görevi, yaratım ve sahneleme süreçleri boyunca hiçbir özne tarafından bırakılmamış olmalıdır.

Bu eser metni kapsamında, oyun olgusu ve oynayan insan kavramı Huizinga'nın Homo Ludens'inden temellendirilmektedir.

3.1. Oyun ve Oyun Oynayan İnsan (Homo Ludens)

Oyunun insandan bağımsız bir olgu oluşu 20. YY filozoflarından Johan Huizinga'nın "Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme"siyle tartışmaya açılmıştır. İnsan kültürüne öncül olarak canlılığın evriminde esasen çok farklı kanallardan gelişen ve yaşamı sürdürmeye birçok alanda hizmet eder görünen oyun oynamak olgusu, ilerleyen zamanlarda birçok bilim insanı, filozof, sosyolog, antropolog ve psikanalist tarafından ele alınır ve Huizinga'nın oyun bilincini derinleştiren çalışmalar yapılır. Böylece, Huizinga'dan hareketle oyunun insan kültürü ve hayatıyla olan bağlarının araştırılması, oynamaya toplum-iktidar ilişkisinde iktidarın dayattığı yaşama koşullarına meydan okur bir nitelik kazandırabilmiştir.

Oyun oynamak, kolektif veya bireysel yöntemlerle kurgulanmış engelleri yaratmaya ve aşmaya yönelik, gönüllü, gündelik toplum hayatının gerektirmediği eylemler olarak tanımlanabilir.²⁷ Oyuncu oynamayı her an bırakabilir durumdadır.²⁸ Oynanan oyunun kuralları(yöntemi) ve yasakları(kurgulanmış engelleri) ise her zaman değiştirilebilirdir.²⁹

²⁷ Bernard SUITS, *Çekirge: Oyun, Yaşam ve Ütopya*, 56.

²⁸ A.g.k., 41

²⁹ A.g.k., 56.

O halde insan kültüründe oyun irrasyonel ve kaçınılmaz bir konumdadır.³⁰ Kaçınılmazdır çünkü kültürün düpedüz bir temeli ve bir faktörüdür.³¹ İrrasyoneldir çünkü oluşu nedensizdir ve *amaçsız amaçlılığı* taşır; gündelik hayatın dışında, çıkar gütmeyen karakterli, kendi içinde tatmin bularak tamamına eren ve kendinde bir amacı olan, süreli bir eylemdir. Bu anlamda, modern insan dünyasının hayat akışına “gereksizliğiyle” müdahil olur.

Bu noktada oyuna ve oyunda kalmaya gösterilen bağlılık ise *oyunsu tavır* denilen şeyi doğurur. Yüzyıllardır bu tavrı, gündelik hayatı dışarıda bırakan oyun alanlarında kolaylıkla görmek mümkündür. Olimpiyat tesislerinde centilmenliği yüceltir, tiyatro sahnesinde büyü yaratır, golf sahasında zamanı değersizleştirir, satranç turnuvasında ileri görüşlülüğü yarıştıır.

Ancak bir diğer yanda, oyun oynamanın, doğası gereği hiçbir rasyonel nedeni olmaksızın hayatın her yerine sindiği ve oyunsu tavırla yetişkinlerin modern gündelik hayatında da karşılaşıldığı savunuları vardır. Hayatın bir sahne olduğu söylemi Antik Yunan’dan, Shakespeare’den izlerle yüzyıllardır süregelmektedir.

Huizinga bu algıyı, endüstriyel üretimin sportif bir karaktere büründüğü, rekor kırma hevesinin kendine uygun ekonomik bir alan bulduğu modern insan toplumunun teknik ve hızlı ilerleyen iş dünyası içinde okur.³² Burada oyunun ve ciddiyetin süreçleri tersine çevirip birbirine dolanık hallere girebilmelerini değerlendirir. Platon’un ortaya attığı *tanrının kuklası olarak insan* analogisine değinerek ciddiyetle oynamak sorgusunu açar ve savaş olgusu üzerinden düşüncelerini destekler. Oyun ve ciddiyet tartışmalarında cepheyi mantıktan değil her zaman etikten yana almak gerektiği konusunda da uyararak, kendi deyişiyile “oyunu her yerde gören entelektüel kolaycılığın karşısında”, politik bir tavır alır.³³ Keza ona göre, küçücük bir acıma duygusunun insanın eylemlerini, entelektüel seçimlerinden

³⁰ Aydın BEŞİKÇİ, *Homo Ludens Paralelinde Dramatik Oyuncunun Özellikleri*, 16,17.

³¹ Johan HUIZINGA, *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*, 22.

³² A.g.k., 264.

³³ A.g.k., 279.

uzaklaştırabileceği açıktır. Oyun ise dünyanın kusurluluğu ve hayatın karışıklığı içinde cereyan ederek geçici ve sınırlı bir mükemmellik alanı yaratan şeydir:

“Gerçek oyun, her tür propagandayı dışarıda bırakır. Kendisi bizatihi bir amaçtır. Onun ruhu ve iklimi, histerik bir ateşliliğin değil, neşeli bir coşkunun ruh ve iklimidir. Hayatın bütün alanlarını eline geçiren bugünkü propaganda, kitlelerin histerik tepkilerinden yararlanmaktadır. Bu nedenle, oyunsal biçimlere büründüğünde bile, modern oyun ruhu olarak değil, yalnızca onun bozulmuş ve sahte hali olarak kabul edilebilir.”³⁴

Huizinga’dan 20 yıl sonra “Oyun oynamak yapmaktır.”³⁵ diyen 20. YY psikanalisti Winnicott ise, oynamanın yeri ve zamanını, ne iç ruhsal gerçekliğe ne de dış gerçekliğe ait olan *bir ara deneyim bölgesinde* olarak belirliyor:

“Oyun müthiş heyecan verici bir şeydir. Bunun nedeni *esas olarak işin içine içgüdülerin girmesi değildir*, bunu anlayalım artık lütfen! Oyunun esası her zaman, kişisel ruhsal gerçeklik ile gerçek nesnelere denetlenmesi deneyimi arasındaki etkileşimin istikrarsızlığıdır.”³⁶

Winnicott yukarıdaki önermesine, oyun gibi sanatın da bu ara deneyim bölgesinde filizlendiğini ve birey yaratıcı yaşamayı bebekliğinden itibaren burada deneyimlediği için bu bölgenin birey adına kutsal olabileceğini de ekler.

Winnicott’ın birey açısından değerlendirip geliştirdiği gibi Huizinga da oyunsu unsurun toplum için kutsal ve değerli olan olgularla ilişkisini, canlılığın yaratıcılık karakteri üzerinden kurar. İnsan kültüründeki sanatsal ritüellerin, kutsal törenlerin, bayramın, öykünün, taklidin ve dansın da aynı sebeple aslında birer oyun olduklarını açıklar.³⁷

3.1.1. Homo Ludens ve Erk

Huizinga’nın oyun bilincinin geliştirildiği, güçlü bir felsefi inceleme değeri taşıyan Bernard Suits’in “Çekirge: Oyun, Yaşam ve Ütopya” isimli kitabında çekirge ve karınca hikâyesindeki Çekirge, ütopya olmazsa olmazının oyun oynamak

³⁴ Ag.k., 278, 279.

³⁵ Donald Woods WINNICOTT, *Oyun ve Gerçeklik*, 66.

³⁶ A.g.k., 74.

³⁷ Aydın BEŞİKÇİ, *Homo Ludens Paralelinde Dramatik Oyuncunun Özellikleri*, 5.

olduğunu savunur.³⁸ Aylıklık ilkesi uğruna evsizlikten donarak ölümü seçmesiyle başlayan kitap boyunca Çekirge'nin yaşam felsefesi Kuşkucu'nun Sağduyu'ya anlatıları üzerinden işlenmektedir.

Çekirge, Kuşkucu ile oyunun tanımı üzerine bir tartışmasında, çağdaş sosyolojinin temellerini atan filozoflardan Georg Simmel'in sözlerine, oyun oynamanın diğer etkinliklerin amaç ve araçlarını ütöpik tersine çevirme özelliği bağlamında yer verir:

“Biçimlerin yaşamın materyallerince belirlenmesinden yaşamın materyallerinin yüce değerlere dönüşmüş biçimlerce belirlenmesine giden bu tam dönüş herhalde en yaygın biçimde, oyun kategorisi altında toplayabileceğimiz bir sürü fenomende görülür.”³⁹

Simmel'in bireyler arası etkileşimden okuduğu toplum kuramında, bu etkileşimler belirli dürtüler temelinde veya belirli amaçlar uğruna ortaya çıkar. Oyunu da bu güdülerden biri arasında kabul eden Simmel'e göre, dürtü ve amaçlar insanın başka insanlarla birlikte yaşamasına, onlar için, onlarla birlikte, onlara karşı hareket etmesine neden olur.⁴⁰ Böylece insanlar, koşullarını karşılıklı olarak düzenlemek; kısacası başkalarını etkilemek ve onlardan etkilenmek durumunda kalırlar ve bir "toplum" oluşturmaya başlarlar. Etkileşimi sağlayan dürtü ve amaçları Simmel, toplum olmanın malzemeleri, hayatın gerçekleri olarak nitelendirir. Bu gerçeklerin yorumlanmasının kökenleri ise kesinlikle pratik ihtiyaçlardan ileri gelmektedir. Yine de pratik yaşamla iç içe olmalarından oldukça bağımsız olarak, kendi kendini amaç edinen, kendi başlarına ve kendi güçleri üzerinde etkili, seçici ve yaratıcı hale gelen yorumlar da türer. Simmel biliminki gibi sanatın kökenini de burada görür. Ona göre sanat yaşamdan tamamen ayrılarak otonomi kazanmıştır. Gündelik olandan yalnızca kullanabileceği kadarını alır, böylece kendisini adeta ikinci kez yaratır. Ama yine de bunu yapmak için kullandığı ve fiilen oluşturduğu biçimler, yaşamın gereksinimleri ve dinamikleri tarafından üretilmiştir. Oyun oynamanın hem neşesini hem de salt şakadan ayırt edilmesini sağlayan simgesel anlamını verenin de oyun ile gündelik hayat arasındaki bu diyalektik ilişki olduğunu savunur. Simmel'e göre sanat ve oyun arasındaki analogiyi haklı çıkarabilecek her

³⁸ Bernard SUITS, *Çekirge: Oyun, Yaşam ve Ütopya*, 211.

³⁹ A.g.k., 119.

⁴⁰ Kurt Heinrich WOLFF, *The Sociology of Georg Simmel*, 40.

şey burada yatmaktadır.⁴¹ Hem sanatta hem de oyunda, aslen hayatın gerçekleri tarafından geliştirilen formlar, bu gerçeklikler karşısında özerkliğini koruyan alanlar yaratmıştır. Derinliklerini ve güçlerini yaşamalarını sağlayan kökenlerinden alırlar ve hayatın gerçeklerine etki ederler.

Simmel, devletin koyduğu kurallar bütünü; kanunları da benzer bir otonomi içinde görür ve yukarıda bahsi geçen Çekirge'nin atıfta bulunduğu cümlesini yasamaya dair kurar.⁴²

Suits'in Simmel'in savunusuna eleştirel yaklaşımı, kültürel davranış kalıplarının günümüzde özellikle öneminin arttığı savını destekler biçimdedir. Kuşkucu, Çekirge'ye "ciddi taklitçi" ile "hayali taklitçi" arasındaki fark üzerinden oyun oynamada kullanılan ters dilin hayatın gerçeklerini ters yüz etme gücünü açıklar. Ciddi taklitçi, hayatın içinde başka biri olduğu düşünülün diye davranan bir sahtekârdır. Hayali taklitçi ise taklide konu olan şeyin rolünü oynayabilmek için davranır.⁴³

İlerleyen kısımda Suits, modern hayata sızan oyunsu tavrın farklı insanlar tarafından farklı amaçlarla kullanılabilen rolleri yarattığına, hayatın tiyatralleştiğine değinmektedir. Bir giysi biçimi olan üniformayı giyer gibi rollerin de günlük hayatta giyilen davranış biçimleri olduğundan bahseder.⁴⁴

Kitabın son diyalogunda, oyun oynamanın yalnızca "ciddiyetle" yaptığımız uğraşlar arasındaki "boş" vakitleri geçirmek için uydurulan oyalanmalar olmadığını ve sosyal hayatta da muhakkak en az bir rol taşıdığını fark eden insanın var oluş sancısı, Çekirge'ye kâbus olur. İnsanın tüm yaşamının bir sahne oyunundan başka bir hiç olduğunu; gereksiz olanın kendisi olduğunu duyumsadığındaki hâl, Çekirge'yi de çaresizleştirip bir kez daha ölüme yaklaştıracaktır. Ütopyasındaki oyun oynamanın hazzıyla devinen yaşam idealinin karşısında insanın ölümsüzlük hırsı durmaktadır.

⁴¹ A.g.k., 43.

⁴² A.g.k., 42.

⁴³ Bernard SUITS, **Çekirge: Oyun, Yaşam ve Ütopya**, 120.

⁴⁴ A.g.k., 142.

Bu noktada, insanın fani olsa bile önemsiz olmadığı tesellisini, soyut bir ölümsüzlük olgusunu en güçlü araçlarla, ideolojik aygıtlarla, kendi çıkarları için yaşatan erkin rol taşımayla olan ilişkisine bakmak isteği doğmuştur.

Çağdaş antropolog Georges Balandier, insanların gündelik yaşamını düzenleyen tüm iktidar bileşenlerinin ardında, siyasi aktörlerin kesintisiz hürmet etmesi gereken bir rejim; (Beckett'in alay tiyatrosunu kurmasına ilham olan) yönetmen ve oyun yazarı Nicolay Evreinov'un tabiriyle "teatrokrasi" rejimi olduğuna değinir.⁴⁵ Teatrokrasi içindeki tüm iktidar sistemlerinin ortak amaçları olan tertibat aygıtını (Foucault'nun deyişiyile dispositiv), yarattığı illüzyonlar bakımından tiyatro aygıtına benzeterek, Simmel'in savunusunu destekler biçimde, iktidarı koşullandıran sınırlarına bağlı olarak iktidarın içinden doğan bilgilerin, iktidarın düzenini oluşturduğunu savunur. "Sahnelenen İktidar" isimli kitabı boyunca, oyun oynamada kullanılan ters dilin hayata sızdığında hayatın gerçeklerini ters yüz etme gücünü; tarihteki cadılık, büyücülük, saray soytarıları, marjinaler, muhalifler ve diğer siyasi aktörler üzerinden açılar. İktidar bileşenlerinin bu güçle olan bağıını ise şöyle ifade eder:

"İktidarın kendini ne zorbaca tahakküm ne de salt rasyonel meşrulaştırmayla muhafaza etmesi mümkündür. Ancak biçim ve anlam değiştirerek, imajlar üreterek, sembolleri ve sembollerin törenselleşmiş bir çerçevede düzenlenişini manipüle ederek kendini mevcut kılar ve muhafaza eder. Bu işlemler, toplumun sunulmasına ve yöneten pozisyonlarının meşrulaştırılmasına dair, sökülüp takılabilir, değişken biçimlerde yürürlüğe konur."⁴⁶

3.1.2. Homo Ludens ve Dili

İnsan konuştuğu dil yoluyla hayatı anlamlandırmaktadır; bilimsel, tarihsel, kültürel birikimlerini yeni kuşaklara dil yoluyla aktarır. Bu yaratıcılık ise insanın var oluşu ve düşünme biçimiyle her anlamda bağlıdır. Çağdaş dilbilimci Noam Chomsky bu durumu şöyle ifade ediyor:

"Bilim Devrimi'nin kurucuları Galileo ve çağdaşlarını büyük ölçüde etkileyen, dil ile ilgili çarpıcı olan şeylerden biri, insan düşüncesinin yaratıcı yönü denilebilen şeydir. Zihnimize bir şekilde, sınırsız bir anlamlı ifadeler dizisi inşa edebiliyoruz. Bu

⁴⁵ Georges BALANDIER, *Sahnelenen İktidar*, 1.

⁴⁶ A.g.k., 5.

çoğunlukla bilincin ötesinde olur. Bilinçte bazen ortaya çıkar. Bu ifadeleri durumlara uygun olarak ve sürekli yeni biçimlerde kullanabiliriz. Yani bunlar ayrıca, çoğu zaman kendi dil tarihimizde olmayan, yeni kompozisyonlardır da. Yüzyıllar boyunca bu yaratıcı karakter, spekülatif ama şaşırtmayan bir şekilde, doğamızın bir parçası olan temel bir özgürlük içgüdüsüne; belki de aynı yaratıcı kapasitenin bir parçası olarak normal dil kullanımımızda çok çarpıcı bir biçimde ortaya çıkan, gayri meşru otoritelerin tahakkümüne ve kontrolüne karşı direnişe bağlanmıştır.”⁴⁷

Huizinga’ya göre ise insan zihni oyun oynayarak; maddeyle düşünülen şey arasında sürekli olarak gidip gelerek dili yaratmaktadır, “soyut olan her şeyin ifadesinde bir simge vardır ve her simge de bir kelime oyunu içermektedir”.⁴⁸

Toparlamak gerekirse, Huizinga’nın Homo Ludens kavramını temel alarak; Lehmann’ın postdramatik kuramından ve Lepecki’nin koreopolitik tanımından hareketle *oyuncu insan*; sahnede oynama, rol taşıma ve konuşma özelliklerinden ifade amaçlı düzenlemeler yaparak politik anlamlar üreten insan olarak ele alınabilir. Çağdaş dansçılık ise günümüzün postdramatik oyunculuğuyla özdeş olarak konumlandırılabilir.

3.2. Postdramatik Tiyatro Döneminde Dans

Çağdaş filozoflardan Alain Badiou, *Başka Bir Estetik* isimli kitabında dansı; “bedeni her türlü toplumsal mimikten, her türlü ciddiyetten, her türlü görgüden uzaklaştıran bir oyun” olarak tanımlıyor.⁴⁹ Dansın düşüncenin metaforu olduğunu savunuyor. Dans eden insanı ise, Nietzsche’ye atıfla, tiyatral bağlamda tepki vermeye mecbur olan, her dürtüye itaat eden olarak belirlediği amiyänenin karşısında konumlandırıyor. Dansın görevinin, kurmaca bileşenlerinin düzenlenmesinin doğrudan doğruya ürettiği “tiyatro-fikirlerin” aksine bedenin bir fikir taşıyıcısı olduğu fikrini üreten bir “beden-düşünce” yaratmak olduğunu dans ile tiyatro gelenekleri arasındaki uzlaşmaz çelişkiler üzerinden anlatıyor. Tiyatronun görevini ise “birkaç esas tipten hareketle oluşturulmuş yaşam durumlarını sahnede kurmak” olarak tanımlıyor.⁵⁰

⁴⁷ Noam CHOMSKY, *Transcript: Ezra Klein Interviews Noam Chomsky*.

⁴⁸ Johan HUIZINGA, *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*, 22.

⁴⁹ Alain BADIOU, *Başka Bir Estetik*, 72,73.

⁵⁰ A.g.k., 91.

Badiou'nun bahsettiği tiyatro-düşünceler ile beden-düşünceler arasındaki duvar, performatif olanın dahiliyetiyle gelişen ve dramatik yapıyı kapsayacak şekilde genişleyen 21. YY postdramatik tiyatrosunda yıkılmıştır. Doğası gereği politik olan, oyunsu ifade biçimleri dansın koreografisine ağırlık kazandırmakta, dansçılar ise tiyatro fikirleri hafifletmektedir.

Sadece metin merkezli olmaktan değil, dramatik rejimin temsil, anlam, zaman ve uzam algılarından da özgürleşen günümüz tiyatrosunun anlam ve ifadeyi kendisi haline getiren dansçı bedenlere kucak açması şaşırtıcı değildir. Yunan Dimitris Papaioannou'nun dansında, İsrail merkezli Ohad Naharin'in Gaga hareket dilinin özünde, İngiltere'de dans topluluğu yürüten Jasmin Verdimon'un eserlerinde, Kanadalı Crystal Pite'in tiyatro sanatçısı Jonathon Young ile ortak ürettiği sahne metinlerinde; dans kültürü üretiminde öncü dans topluluklarından Nederlands Dance Theater'ın tüm işlerinde, bir sirk insanı olan Yoann Bourgeois'nın koreografilerinde bu birlikteliği kolayca görmek mümkündür. Dünyanın her yerinde, tiyatro ve dans melezleşmiştir.

Bu başlık altında Türkiye sahnesinden üç ayrı melez iş ele alınacaktır. Üç iş de koreopolitik değerler taşımaktadır. İlki benim de performansçısı olduğum, 2015 tarihli, GEDC'nin işi Paranoia; ikincisi Ekin Tunçeli'nin 2016'da çalışmalarına başladığı ve 2017'den beri sahne alan işi WDBDHMDHMNM ve üçüncüsü Fiziksel Tiyatro Araştırmaları'nın 2020'den beri sahne alan ödüllü işi Kalabalık Duası'dır.

3.2.1. Paranoia – Galip Emre DC

Sahne işi üretmenin kolektif deneyimlerini ODTÜ öğrenci topluluklarında edinmiş olsam da Türkiye'de bir dans kumpanyası üyesi olmam, Galip Emre ile tanışma ve çalışma şansı bulmamla başlıyor. 2014 yılında, kendine ait bir yeri olmayan, ilk çalışmalarını henüz yaptığımız GEDC'nin sanat yönetmenliğini Galip Emre; yaratıcı dansçılığını, ders ve sahneleme organizasyonunu ise biz dansçılar yapıyorduk. Buluşmalarımızda çağdaş dans tekniği ve doğaçlama çalışmaları kadar dans tarihi, dans notasyonu, ritim bilgisi, drama çalışmaları da oluyordu. Kimi zaman konservatuvardan kimi zaman konuk eğitmenler, müzisyenler, oyuncular çalışmalarımıza dâhil oluyordu. Bir Ankara kumpanyası olarak geçirdiğimiz 1 yılın

sonunda, Galip Emre'nin koreografliğini yaptığı parçalardan oluşan bir sahne hazırladık ve 2015'te Ankara Tatbikat Sahnesi'ne çıkardık.

YouTube'dan kaydı izlenebilecek olan Paranoia, bu parçalardan biriydi. Parçanın başında, bir önceki parçadan geçiş olarak dansçılar bir kulisten diğerine düzensizce koşuyor ve ben beyaz gömlek, siyah etek giymiş bir kadın olarak tam orta yerde durup seyirciye yönelerek koşudan sıyrılıyorum. Diğer insanlar beni aralarına geri almaya çalışsalar da Narkissosvari bir büyülenmeyle seyirciye doğru yürüyorum. Yerimi aldığımda, dudığıma elimde tuttuğum ruj aynaya bakarcasına ve düzgün bir biçimde sürüyorum. "Ayna"da makyajımı, görünüşümü, kendimi kontrol ediyor ve bir alan kat edip sahne sağda, olmayan bir muhabata selam vererek yapay bir kahkaha atıyorum. Kat ettiğim alanı geri dönüp tüm bu eylemlere yeniden başlıyorum. Kendini tekrar eden bu kısımda hareketlerim ve kelimelerim her tekrarda giderek özensizleşiyor ve nefes seslerimle birlikte rahatsız edici bir karışıklığa varıyor. Döngüden bir anda çıkışım ya da yeni bir oyun alanına teslim oluşum, ruj bir silah gibi sahne sola aniden doğrultup ateş ettirmemle başlıyor. Ruj silahtan çıkan mermi oluyor ve mermiyi alanda ilerletirken hedefin konumuna yerleşiyorum, kendimi vuruyorum. Beyaz gömleğim rujun kırmızısına bulanıyor, yavaşça yere çöküyorum, kanımı rujdan yere damlatıyorum. Güçsüzlük içinde yere yığılıyorum ve söz geçiremediğim elim, olay mahallinde cesetlerin etrafına çizilen çizgilerden kendi bedenim etrafına çiziyor. Bir süreliğine, sahnede hareketsiz ve nefes almaksızın, tüm kaslarımı gevşetmiş halde, gözlerim kapalı yatıyorum.

Daha fazla soluksuz kalamadığım anda derin bir nefesle doğruluyor, yaptıklarına yabancılaşan, kendi yarattığı evrenden kadınlar tuvaletine geri gelen beyaz gömlekli kadın oluyorum. Ruj lekesine bulanmış gömleğim içinde, bükük dudaklarımdan taşmış ruj izlerinin üstünden geçerek, ağır ağır ve geri geri, seyirciye bakarak sahnede yürüyorum. Işık altında bir silüet olmamla John Cage müziği duyuluyor ve iki yandan biri yeşil biri kırmızı elbiseli iki güzel kadın dansçı arkadaşım sahneye giriyorlar. Sahnede diğer iki kadın, kadınlar tuvaletinde aynada kendileri ilgilenir gözüküyorlar ama ben ise gerçekten onları görüp görmediğimden emin olmak ister gibi gözlerimi kapatıp açıyorum, onlara dokunuyorum. Benim farkımdalar ama beni umursamaz tavırdalar. Ardından, birbirimizin hareketlerini manipüle ettiğimiz, yönlendirdiğimiz bazen de tamamladığımız, üçümüzün bir trio

dans oyunu kısmı başlıyor. Bu kısım boyunca devam eden hareketliliğimizin arasında sanki oraya fırlatılmışçasına “Gidin başımdan!” “Süslenin süslenin!” “Onlara sorsan saçımı yıkadım da çıktım derler.” “Makyajım az mı olmuş?” “Vücudu iyiymiş!” “Nereye gidiyoruz?” “Bu kesin beni kıskanıyor.” “Elektriği beni gerdi...” “Çok çirkinim!” “Bunun kırmızısını mı alsaydım?” “Rujum fazla mı olmuş?” “Neden kimse beni beğenmiyor?” gibi cümlelerimiz duyuluyor.

Benim canlandırdığım beyaz gömlekli kadının, trio dans kısmının sonlarına doğru sıralanan cümlelerin üstüne gelen “Susun!” nidasıyla, cümleler tekrar başlamak üzere kısa süreliğine kesiliyor ancak beyaz gömlekli kadın ve elbiseliler bu nidadan itibaren farklı kutuplara tamamen ayrılıyor. Devamında gelen cümlelerin hepsi, beyaz gömlekle karşı cephe almış olan elbiseliler tarafından, beyaz gömlekleliye yöneltiliyor. Sahneyi terk ederlerken, sahnenin ortasında sıkışıklık içinde kalmış, gözünü kulağını kapatarak yok olmaya çalışan beyaz gömlekli kadına hitaben; “Sen böylesin işte!” “Hep çirkindin zaten.” “Çok çirkin!” “Ne sanıyordun ki?” “Yazık sana!” “Her zaman çirkindin.” “...ya da değil.” diyorlar. Beyaz gömlekli, dizlerinin üstüne kapanmış, gözü kulağı yumulu, titremeler ve ağlama içindeyken ışık kararıyor.

Feminist eleştiriyle de incelenmesi gereken bu oyuna dair psikanalitik değerlendirmeler bu çalışma kapsamında, araştırmanın konusu olmadığı için paylaşılmayacaktır. Ancak oyuncu dansçı kimliğiyle yer alınan bu işin üretim ve sahneleme süreci; kolektif planlama içermesi, kontrol toplumunun kimlik dayatmalarını görünür kılması ve postdramatik yapısı bakımından koreopolitik değerlere sahiptir.

3.2.2. WDBDHMDHMNM – Ekin Tunçeli

Hacettepe Üniversitesi Tıp Fakültesi’nden doktorluk diplomasının üzerine MSGSÜ’den çağdaş dansçı unvanını da alan, şu anda Kadir Has Üniversitesi’nde Film ve Drama Bölümü’nde yüksek lisans yapan arkadaşım ve meslektaşım Ekin’le Ankara’dan İstanbul’a, yollarımız hep benzer rotalarda ilerledi ve sıklıkla kesişti. Ekin’in, uzun haliyle “What is dance? Baby don’t hurt me, don’t hurt me, no more...”

isimli işini 13 Mayıs 2022 tarihinde, Kadir Has Üniversitesi'nin sahnesinde izleme fırsatı buldum.

Seyirci alımıyla içeri girdiğimizde her seyirci koltuğunun üzerinde bir kâğıt ve kalem, bir de hediye olarak eserin logosundan mini bir çıkartma ile karşılaştık. Sahne zeminine 9 minik kareden oluşan beyaz, büyük bir kare, bantlarla işaretlenmiş ve her bir karenin içine düzenli bir biçimde katlanmış kırmızı tulumlar, yeşil kafa maskeleri, çoraplar ve ayakkabılar yerleştirilmişti. Seyirci yerleşince Ekin ışık kontrol masasından kalkıp sahneye geldi ve seyircilere kısa bir bilgilendirme konuşması yaptı. Dansçılar “en iyi dansçı” unvanını alabilmek için birbirlerine karşı yarışacak, kazananı önceden doğru tahmin eden seyirci, kazananla birlikte ödül alacaktı. Yarışma belli etaplardan oluşuyordu, başlamadan önce dansçılar kendilerini tek tek tanıyacaktı ve seyirciler destekledikleri yarışmacıyı tezahürat ve alkışlarıyla belli edebilirlerdi. Seyirciye dağıtılan kâğıtlarda dansçıların numaraları 1’den 9’a olmak üzere sıralanmıştı ve tanıtımın ardından dansçılar üzerine, seyirciler tarafından bahis oynanacaktı.

Ekin’in kontrol masasına dönmesiyle, dansçılar içeri tek tek girerek kendilerini bir *persona* içinde tanıtmaya başladılar ve her biri seyirciden destek beklediğini kendi yoluyla; dans ederek, rol yaparak, şarkı söyleyerek, konuşarak, özgün kostümleriyle ifade etti. Devamında, seyircinin bahis kâğıtları iki dansçı hostes tarafından toplandı. Numaralandırılmış dansçılar içeriye yeniden, hep birlikte girdiklerinde üstlerinde yalnızca iç çamaşırları vardı. Yan yana dizildiler ve bir süre seyircinin karşısında seyirciye bakarak durdular. Eserin sanatsal bağlamda tartışmasız en güçlü anlarından biriydi. Ardından her biri kendi karesine giderek oyun kıyafetlerini zirhlarını kuşanırcasına giydi ve oyunun ilk etabı Isınma’nın başlayacağını bir dansçı hostesin taşıdığı bilgilendirme panosundan öğrendik. Devamındaki etaplar Götü Kolla, Kapışma, Don Ateş, Yavaş Koşu, Issız Adam, Dön Bebeğim, Macarena, Topla Gel olarak sürerken, Isınma hariç her etapta bir oyuncu dansçının elenerek oyun ve sahne dışına çıkışını gördük. Her bir elenen, sahne dışına çıkmadan önce veda konuşması yaparak, destekleyenlerine kendi yoluyla teşekkür etti. Sonrasında, artık *esas oyunun* içinde olmasalar da; zaman zaman kulis kapısından çıkıp/baş uzatıp oyuna uzaktan dâhil olan elenmiş dansçıları kıyafetlerini değiştirmiş olarak gördük. Oyunun final sahnesinde tüm dansçılar sahnede toplandı

ve *esas oyunu* kazanıp birinci olan dansçının hariç, kare alanları belirleyen tüm beyaz bantları söktüler. Kazanamayan dansçılar gönüllerince dans ederlerken, birinci olan dansçı minik beyaz karesi içinde ve oyundaki hareket repertuarına sıkışmış olarak hareket ediyordu. Selam verildikten sonra tüm salon dansa katıldı.

Tüm bunlar boyunca Ekin ise, çoğunlukla belirleyici bir unsur olarak oyunun içindeydi ve yalnızca kendisiydi.

Rekabetin taşıyıcı güç olduğu bu dans oyunu, ilk olarak 2016 yılında tasarlanmış 2022 yılında yeniden sahneye konmuştu. Rekabet duygusuyla çalışmak benim karşısında konumlandığım bir şey olsa da, araştırma alanlarımı oluşturan “Dans nedir?”, “Oyun nedir?”, “Oyuncu dansçı ne yapar?”, “Seyircinin oyuna dahiliyeti ne yollarla olur?”, “Dansçının politik ifadesi nerelerdedir?” sorularını Ekin çok önceden sormuştu. Böylece, oyundan çıktığımda kendisiyle “WDBDHMDHMNM” üzerine konuşmak bu eser metninin kapsamı dâhilinde benim için bir gereklilik haline geldi.

Ekin’le görüşmemizde ilk sorum, işinin 2022 yapımında ilk haline göre ne tür değişikliklere gidildiği idi. Yapısal olarak çok büyük değişikliklerin olmadığını söyleyen Ekin, persona tanıtımlarının, etapları tanıtan hosteslerin, ödül olarak bölüşülecek 9 adet muzun dramaturjik geri bildirimler ve duyulan ihtiyaçlardan dolayı eklenişinden bahsetti. Önceki versiyonda bahsin monopoli parasıyla oynanmasını da ekledi. Bahsin bir gündelik meta olarak para değil de bir dansçı metası olarak muz olmasını ise şöyle ifade etti:

“İnsanlara yine bahis oynatıyorduk, monopoli parasıyla yapıyorduk. Kazananı bilenlere ödül yoktu, dansçıyaysa küçük bir kupa. Paylaşılan ödülü muz yaptık çünkü en iyi dansçı olmak, tüm o *audition*ları geçmek ve günün sonunda tüm bunları eklemek parası için yapıyor olmak gibi bir yerden o muz geldi.”

Bu işinin bir *dans dünyası simülasyonu* olduğunu söyleyen Ekin, konservatuvarlarda verilen teknik eğitimin herkesi tek tipe sokması ve belirli bir tekil görünüş istemesine atıfla, yeşil kafa maskelerini ve kimi dansçıya bol kimi dansçıya küçük gelen tek tip kırmızı tulumları oyunun üniforması olarak seçişlerini anlattı. Bu noktada Ekin’e kendisinin ve seyircilerin oyuna dahiliyetini nasıl konumlandığını sordum. Koreograf, performansçı, yönetmen kimliklerinden hangisine yakın

hissettiğini merak ediyordum. Ekin acı bir gülüşle bu kimliklerinin yanında yapımcı, sahne amiri, görsel tasarımcı, teknisyen kimliklerini de taşıdığını, kendini konumlandırmakta bu nedenle güçlük çektiğini söyledi. Ancak işin lokomotif olmanın verdiği kaçınılmaz hiyerarşi üzerine daha çok çalışmak ve kendisinden de bir persona yaratmak fikrinden bahsetti. Seyircinin dahiliyeti üzerine ise şunları söyledi:

“Türkiye seyircisinde dansın anlaşılabilir olması gibi bir ön kabul, bir çekince var. Bunu kırma hevesim hep baskındı. Genel izleyiciye ulaşma kaygım bu formatı yaratmama sebep oldu. Seyirciye bahis oynatacağım bir oyun kurmak nasıl olurdu, diye düşündüm. Çünkü sen seyirciye bahis oynattığın an içerde takip etmesi gereken bir izleği veriyorsun ona ve pasif bir konumdan daha aktif bir konuma sokuyorsun onu. Bir çapa verip eline, takip edebileceği bir hat sunuyorsun. Seyircinin katılımı elbette büyük önem arz ediyor, bunu çok temel bir yerden alıyorum. Sahne sanatlarında güzel olan sosyal paylaşım, birlikte olma, birlikte bir şeyler yapma hali. Üretimimde bunun altını bol bol çiziyorum, ilham aldığım yer de orası. İşin seyirciyle buluştuğu anlar güzel. O anları merkeze alıp iş yapmak artistik pratiğimi güçlendiriyor.”

Bunun üzerine Ekin’e onun için dans ve oyun olgularının nerelerde buluştuğunu sordum. İlk olarak, Yoann Bourgeois’ın “Celui qui tombe” işinden etkilenişini anlattı. Bu işte insanlar hareketi yapmıyordu; o mekanizma ve o dünya insanları hareket ettirecek şartları yaratıyordu. Hareket doğuyordu, beliriyordu. Ekin, buradan aldığı ilhamla, insanların oyundan ötürü hareket etmek durumunda kalacakları bir oyun tasarımına yönelmişti. İşindeki fiziksel bazen manasız olan oyunların, absürt olsalar da bir fiziksel gerekliliği mutlaka istediğini, onun da koreografik olarak seyirlik bir şey doğurduğunu söyledi. Tam da bu nedenle oyuncularla değil dansçılarla çalışmayı seçmişti. Oyuncuların kurguya dair kaygıları, çatışma arayışları oluyordu ama dansçılar belirli bir fiziksel vazifeyi yapmak üzere var oluyorlardı. Dansçıların hareketinin içindeki o rahatlık ve ustalık oyunculara nadiren yakalanabiliyordu. Ayrıca, etapların kuralları çok belirgin olsa da geriye kalan şeylerin belirsiz olması, dansçılar ve seyirciler için her defasında taze ve ferah bir oyun getiriyordu.

Burada Ekin, işinde koreografik olarak teknik hiçbir şey yaptırmamış olsa da işin bu kadar seyirlik oluşunun o teknik altyapıdan geldiğini kabul ediyor. Yine de işini teknik dans eğitiminin doğrudan bir eleştirisi olarak sunuyor. Son olarak şunları söylüyor:

“Dans sadece birilerinin karar verdiği, belirlediği, yapılması gereken hareket dizgesi değildir, kalan her şey de danstır aslında. Seyircilerin selamdan sonra sahneye çıkıp dansa katılmak istemesini anlıyorum çünkü oraya taşıyoruz. Keyifle özdeşleşen bir yere varıyor dans. Birinci olanı; “en iyi olanı” karesinde, oyunun içinde kullandığı hareket dağarcığına hapsediyorsun. Onun dışında herkes çok eğleniyor. Ama o, birinci olmuş olmasına rağmen; eğlenen o değil, oyunun sınırları içerisinde sıkışıp kalıyor. Bütün mevzu bu bence. Her şeyi finaldeki şeyi söylemek için yapıyoruz aslında.”

Ekin’in işinde oldukça keyifli anları tüm salonla paylaştım. Kesinlikle eğlenceli ve kolektif bir etkinlikti. Bir tiyatroydu.

Performansçıların ana branşları dans olsa da son sahneye kadar dansın birincil öge olmaması ise, bu işi dansçılara açılmış bir oyun alanı olarak değerlendirmeme sebep oldu. Dansçılar için performans hazzı ve görülme fırsatı sunan bir dans oyunu. Bu yönüyle Ekin’in işini saygıdeğer ve ilham verici buluyorum.

WDBDHMDHMNM, koreopolis dinamiklerine başkaldırı içermesi ve dansçı kimliğine oyuncu kimliği ile bir alan açması bakımından koreopolitik değerler taşımaktadır.

3.2.3. Kalabalık Duası – Fiziksel Tiyatro Araştırmaları

Türkiye’nin ve Dünyanın her yerinden göç alan, Avrupa metropolitenlerinin en kalabalık şehri İstanbul’da, doğu ve batı kültürlerini bir arada en zengin haliyle yaşamak mümkündür. Kalabalık Duası oyunu da benim için o zenginliği en güzel taşıyan ve gösteren işlerden biri olma değerinde. Oyunun başında Oryantal Didem’in dans müziği duyulurken seyirciler yerleşiyor, oyuncu Tolga İskit zaten sahnede konumlanmış, seyirciye arkası dönük halde, ceket giydirilmiş bir torso mankeni muhatap alarak hafiften bir salınım ve mırıldanma eşliğinde dans ediyor. Seyircilerin ve oyuncunun bu oluşa alışmasına izin verecek kadar vakit geçiyor. Ardından oyuncu Tolga İskit seyirciye kırmızı burnuyla dönerek hikâyeler anlatmaya başlıyor, bir İstanbul karakterinden diğerine seyircinin gözleri önünde, bedeni ve sesiyle geçiyor, şarkılar söylüyor, dans ediyor, mimik ve jestlerini ustalıkla kullanıyor. Dansın dahiliyetiyle; karakter değiştirirken oyuncunun sesi ve sözünü de aslında birer koreografik malzeme olarak biçimlendirilişleriyle ifadenin kazandığı özgünlük seyircide beklenmedik olanla karşılaşma hissi yaratıyor. Yaratım sürecinin kolektif bir

planlama içinde gerçekleştiği, oyuncunun bedeninin istemediği hiçbir şeye zorlanmadığı aksine hareket edişinin rejiyi belirlediği okunabiliyor. Seyirci varlığının en güçlü otorite olarak kabul edilişi, oyunun başından sonuna tutulan tavır ve hitabetle açık ediliyor. Kalabalık Duası'nın koreopolitik değerlerinin buralardan kaynak aldığı söylenebilir.

4. KOREOPOLİTİK BİR DANS OYUNU ÜRETMEK

Bu başlık altında, bu eser metninin konusunu oluşturan “ve bi’ kere de peki de!” isimli, tarafıma ait özgün eserin oluşmasında etkin olan deneyimlerin yanı sıra eserin yaratım süreci ve barındırdığı tasarım katmanları detaylandırılacaktır.

4.1. Eserin Ortaya Çıkmasına Etkisi Olan Deneyimler

İyi bir kurmaca üretmek için kurmaya sondan başlamak gerektiği söylenir. Sonunu bilmek; kurmacanın ölümü ve aynı zamanda doğumu olmalıdır. Bu eseri kurarken, varmak istediğim yer olarak kendime “İnsanların Var!” diyebileceğim bir yer seçtim.

Aşağıda, eseri yaratım sürecimin anlaşılmasına ışık tutacak deneyimlerim yer alacaktır. Erke karşı taşıdığım rolü temellendirmesi bakımından ritmik cimnastik sporculuğundan dansçılığa geçişime, bir yıl önce kaybettiğimiz annemin bana çocukken oynattığı dil oyunları üzerinden ana dili algım ve sahnede konuşmak ihtiyacıma, son olarak da oyun arkadaşı olarak gördüğüm insanlara değinmek istiyorum.

4.1.1. Erkle Olan İlişki: Sporculuktan Dansçılığa...

Bedenimle olan ilişkilennem, henüz 2. yaşında, benden 4 yaş büyük ablamla birlikte yazıldığımız ritmik cimnastik dalı içinde başlıyor. Sonrasında takıma dâhil edilişimle, 15. yaşına kadar profesyonel sporculuk deneyimim oldu. Başlarda “umut vaat eden”, sonrasında “gözde” sporculardan biri olarak yarışmalara katıldığım bu spor dalı içinde çocuk halimle kesintisiz çalışırken, profesyonel sporculuğun sağlıklı

yaşamakla ilgisi olmadığını; insan psikolojisini de fizyolojisini de tek bir hedefte zorla keskinleştirdiğini iliğime kadar yaşayarak öğrendim. Var oluşlarını bir adanmışlık içinde gerçekleştiren sporcuların en üst düzeyde yarıştığı olimpiyatlarda eğlence sektörüne, profesyonel sporculuğun ise insanın sınırlarını zorlama deneyleri olarak bilime hizmet ettiğini fark etmem, ilk gençliğime denk düşüyor. Özellikle bireysel yarışan sporcuların arasında performansla dair oyun hazzı yaşayanların oldukça az olduğuna eminim. Yalnızca hatasızlığın değil “güzel” olmanın da puanlandırılmasını bir çelişki olarak taşıyan ritmik cimnastikle hayata başlamamış olsam, bu durumu daha ılımlı ifade etmem mümkün olabilirdi. Ancak ben emirle, değerlendirmeye tabi bir güzellik taşımak istemiyordum. Bir yandan, politik bir aileden yetişmem bana kendi var oluşunu gerçekleştirme idealinin ne olduğunu, “güzel” olanı hep sorgulatıyordu. İzleyicisi olmanın halen çok hoşuma gittiği her türden spor müsabakasında profesyonel anlamda artık ne sporcu ne de çalıştırıcı olmak istediğimi; hırs ve başka insanlara karşı rekabet duygularını “güzellik” başlığı altında hayatımda daha fazla üretmek istemediğimi fark eder etmez sporculuğu bıraktım. İçinde ritmin, dansın, bale tekniğinin yerleşik olduğu ritmik cimnastikten bana kalan beden disipliniyle ne yapmak istediğimi çok iyi biliyordum; ömrümün kalanında özgürce dans edecek, hayatı güzelleştirenlerden olacaktım. Bu kararımın beni mücadeleden uzaklaştırmak bir yana, attığım tüm adımlarda şıklarda olmayan seçeneği arama ve kendi kendimi yaratmak için risk alma cesareti verdiğini söyleyebiliyorum.

Bir çocuk olarak birçok derece sahibi bir profesyonel sporcu olmak, Türkiye koşullarında hiçbir güvence sağlamaz; örgün eğitimde de iç disiplininizi kanıtlamanız zorunludur. Neyse ki ben okuyup yazmaya, matematik ve bilim öğrenmeye hep hevesli oldum, ailemin entelektüel düzeyine erişmeye en küçük üye olarak çok yolum vardı. Bir yandan insan dansının türlerini ve dünyadaki karşılığını keşfederken, ODTÜ Fen Bilgisi Öğretmenliği Bölümü’ne kaydoluşumdan mezuniyetime kadar aldığım tüm dersler, akademik disiplin, kampüs hayatının deneyimleri; dans ve hayat arasında daha da bağlantı kurmama yarayacaktı.

Nihayetinde, konservatuar içinde deneyimlenen ve gözlemlenen hiyerarşi ve teamüller, bir sanat ve eğitim kurumunun içerdiği koreopolis dinamiklerine sanatsal bir yanıt olarak koreopolitik bir eser üretme fikrini netleştirdi.

Danışmanım Doç. İlkay Türkoğlu Özgür ile yollarımız, geç olsa da, bu eser sayesinde kesişti. Kendisine kafamdaki tasarıdan bahsetmek için bulduğumuz günden bu yana, fikirlerimi fikirleriyle zenginleştiren İlkay Hocam, sürecin gerektirdiği akademik her sorumluluğu benimle birlikte taşıdı. Benim için en değerlisi, süreç boyu güvende hissettiğim bir zemin sağlamasıydı. Eserin her bir anı, bu zemin üzerine inşa edildi. Birikimlerini hiç şüphe etmeksizin paylaşan; her stüdyo çalışmamızda ihtiyacım olanı ve istediğimi görerek kritik yerlerine özenle dokunan danışmanım, bu eserin oluşmasında ve tamamlanmasında benimle birlikte en etkin kişidir.

4.1.2. Dil ile Olan İlişki: Ana Dilinde Konuşmak

(Bademin neşesi, dedi, al bak, dedi, kısacık, dedi.)

Birhan Keskin

2021 yılının Mayıs ayında, 2 yıldır tedavisini gördüğü kanser hastalığından kaybettiğimiz annem ihtilalci Binbaşı Fethi Gürcan'ın en küçük kızı olarak dünyaya gelmiş; 2 yaşındayken babasının idamıyla adeta ölüme doğmuştur. Ben hayatımda, ölümün ve yaşamın birbirine bu kadar dolanık olduğu başka bir ruhla henüz karşılaşmadım. Annem, gözlerinden hiç eksik olmayan kederine karşın oyunlar oynamadan, kahkaha atmadan ve konuşmadan duramazdı. Benimle her şeyi aklına geldiği gibi konuşur, taklitler yapar, oyunlar yaratarak hayatın yaşamaya değer olduğunu hem kendine hem bizlere, aldığı keyifle gösterirdi. Ölümün karşısında yaşatmayı, kederin karşısında oyunu tutardı.

Çocukluğumdan aklımda kalan, annemle oynadığımız iki dil oyununu paylaşıyorum:

“AAAA! dem'in babası,

Hiii! caza gitmiş....

EEEE? şek olmuş!

AAAA... nırıyormuş.”

“Hadi gelmek fiilini Karadeniz şivesiyle, –di’li geçmiş zamanda, istek kipiyle çekimleyelim:
 Geleydum da
 Geleydun
 Geleydu
 Geleyduk
 Geleydunuz da
 Geleydular”

Eserde gözlemlenen; oyuncu dansçının kakhaha atmaya çalışması ve bir şekilde bunu sahnede yapamaması, oyunlar yaratmaya çalışması, bedeninden keyif alması, bedenine sınırlar koyması, aklına geldiği gibi metinler düzerek konuşup taklitler yapması, başkanların sözlerine yer vermesi; annesinin hayatı algılayışı ve kullandığı dil ile doğrudan bağlantılıdır.

Herkes tarafından sevilen uyumsuzlar komik olanlardır. Komiklikleriyle her türden otoriteye meydan okurlar. Annem bunu çok önceden keşfetmiş olacak ki kalabalıklar içinde taklit yapmadan da duramazdı. Etraftakilerin, arkadaşlarının, hocalarının, abilerinin yanı sıra çok sevdiği Devekuşu Kabare oyuncularını da onlarınkine benzer jest, mimik, ses tonlarıyla taklit ederdi. Oyunlar ve danslar hayatımızda annemle hep vardı. Geçmişinin tüm yüküne karşın, hayatı hepimiz için, her an yeniden kuran bu kadının en değerli iki oyun partneri ise babam ve ölüm oldu hep. Annemin hayattaki var ve yok oluşu beni şu fikre götürüyor:

Ancak ölümü gören insan yaşamı da görebilir. Ölüme yaklaşmak demek gerçeğe yaklaşmak demektir. Bunu her ölen bilir. Nerede olsanız, orada olmamanız gerekiyor gibidir. Bu durumu absürtleştiren de budur. Bana hayatın absürtlüğünü öğreten annem olmuştur.

Camus için de insanın ölümle olan ilişkisi, absürt olanın bilinçte ortaya çıkışının merkezinde yer alır.⁵¹

⁵¹ Fatma Didem ALTUNAY ERDUVAN, *Albert Camus’da Saçma ve Ölüm İlişkisi*, 542.

Annemin 2 yıl süren, giderek ağırlaşan ve sonunun kötü biteceğini başından beri bildiğimiz hastalığı boyunca sınırlarda dalgalanan duygu ve düşüncelerimin bu iki yıl içinde beni başka bir insan ve bir dans sanatçısı yaptığını söyleyebilirim. Hayatı kavrayışım derinleşti, oldukça hassaslaştım ve dilemediğim bir hızda olgunlaştım. Tutulacak şeyin hayatın kendisinden başka bir şey olmadığını ve bunu da ancak insanlarımla bir arada, güzellikle yapabileceğimi ise annem sayesinde kavradım. Büyük bir yasın ardından, “İnsanların Var!” cümlemi yüksek sesle sahnede söylemek isteğim “ve bi’ kere de peki de!” eserinin omurgası oldu.

Bu eserin “ve bi’ kere de peki de!” başlığı, annemin çocukluğumda sık kullandığı bir cümle olan “bi’ kere de peki annecim de evladım!” cümlesine atıfla seçilmiştir. “Peki.” demek ilk gençliğimden itibaren annemle aramızdaki bir oyun haline gelmiş ve hemen her önermesine “Peki annecim.” deyişim onu sevgiyle kabul edişimi, dinlediğimi ve gördüğümü ifade etmiş ancak aynısını ondan da talep edişime zemin olmuştur. Bu yönüyle, peki demek benim için sağlıklı bir tartışma zemini yaratma yoludur. Annemin oluşu benimle sürmektedir.

Eser boyunca seyircinin karşısında, yalnızca bir kere, tüm gerçekliği ve taşıdığı kabul edişle “Peki.” deyişim ve ardından gelen “Bu ana kadar yaptığının bu ana kadar yaptığından farkı yok!” cümlemin muhatabı ise kendim, taşıdığı felsefi alt metin ise ölümlü hayatın absürtlüğüdür.

4.1.3. Oyunla Olan İlişki: Fazlalık Olma Hakkı

Tiyatrodan öğretmesi bile beklenmemelidir; tiyatronun öğretebileceği en yararlı şey, insanın gerek bedensel, gerekse ruhsal bakımdan nasıl hazla hareket edebileceği olabilir. Çünkü tiyatro, bütünüyle bir fazlalık olarak kalmak hakkına sahip bulunmalıdır; elbet bu, insanın zaten fazlalıklar için yaşadığı anlamına gelir.

Bertolt Brecht

Bitirme eserimdeki jonglörlik kısmının yanı sıra oyunculuğumun gelişmesinde de sirk sanatçılarından aldığım ilham büyüktür.

Sirk sanatları çocukluğumdan bu yana, beni en çok heyecandıran ve bana ilham veren alan olmuştur. Hayran bırakıcı bedensel, zihinsel, ruhsal disiplinleriyle sahneledikleri yüksek performans içeren gösterileriyle ve Brecht'e atıfla, fazlalıklarıyla sadece eğlendirmeyi başaran sirk sanatçıları, oyunculuğun kadim ve kutsal bir yerinde görüyorum. Hokkabazlar, "clown"lar, akrobatlar, "flow artist"ler dansla, müzikle bir araya gelip bir gösteri tasarladıklarında, tiyatro tanrılarına tadını çıkarmak kalacaktır ancak. Bu durumun güncel örneği olan Cirque du Soleil topluluğu, bugün dünyada her sahne otoritesi tarafından tanınır ve çok kaynaklı tasarımları, yalnızca sahne sanatlarına değil birçok sanat dalına yıllar boyu yön verir niteliktedir.

Benim de bir öznesi olduğum ve bu eserin tüm çalışmalarının gerçekleştiği Çadır Stüdyo bünyesinde Dünyanın birçok yerinden alanında çok başarılı sirk sanatçılarıyla tanışma ve oynama fırsatı buldum ve sirk kültürünü okumakta da günden güne yetkinleşiyorum. Sirk insanların, sadece bireysel değil topluluk olarak da, sınırların ötesine güzellikle geçişlerine; hayata getirdikleri neşeyle fazlalık olma hakkını taşıyışlarına şahit oluyorum. Bu anlamda bana oyun arkadaşlığı yaparak, bu eseri üretmemde etkilerinin büyük olduğunu biliyorum.

Eserin jonglörük kısmında geçen aşağıdaki konuşmalar, sirk sanatçıları hayatın getirdikleriyle ve onlara rağmen, hazla oyun oynayışlarına ithafen yazılmıştır.

“NAZLI DENİZ: Başka bir karakter oyuna giriyor.

MAHİR (*Ceyda 'ya*): Ne bunlar?

NAZLI DENİZ: Dışsal olan her şey! Etrafımızdaki dikkat çekecek özelliğe sahip,

ÖYKÜ: Pasparlak kırmızı

NAZLI DENİZ: Bizimle temas halinde olan, isteğimizi

ÖYKÜ: irademizi, free will'imizi

NAZLI DENİZ: yok sayarak hayatımıza dâhil olan her şey!

ÖYKÜ (*Şen bir tonda*) : Şeytani hediyeler!

MAHİR: Atıp turalım, çevirelim madem. Oynayalım hep.”

4.2. Eserin Barındırdığı Tasarım Katmanları

Bu bölümde eserin hikâye plotunun paylaşılması yanı sıra koreopolitik tasarım katmanları detaylandırılacaktır.

4.2.1. Eserin Hikâye Plotu

Seyirciler içeri girerken, kayıttan şehir kalabalığı sesleri duymaktadırlar. Seyirci tamamen yerleşene kadar bu gürültü duyulur. Dansçının sahneye girerek seyirciye arkası dönük olarak kollarını gerdirip ensesinde birleştirmesiyle şehir kalabalığı sesi eşzamanlı olarak kısılır. Sessizliği, kadın oyuncu dansçının ani başlayan hızlı tempodaki lateral sekmesiyle ve yaptığı dudak ısıtma egzersiziyle çıkardığı sesler bozar. Oyuncu dansçı, dans tekniklerinde kullanılan egzersizlerden figürlerle bedenini ve tiyatro çalışmalarındaki ses, dudak, dil ısıtma egzersizleriyle sesini ısıttığı ilk bölümün koreografisine başlar. Bu kısımda “Ses. Ses, ses. Ses!” gibi şarkıcıların mikrofonun uygunluğunu kontrol ettiği anları, “Şemsi Paşa Pasajı’nda sesi büzüşesiceler!” gibi çocuklara öğretilen artikülasyon tekerlemelerini imleyen sözler de kullanılır. Ayrıca seyirciye “İyakşamlar!” , “Bu kısımdan hâlâ emin değilim.” ve “Şimdi kahkaha atmam gerekiyor.” gibi cümlelerle hitap edilerek yeni bir şeyin her an başlama ihtimalinin tekinsizliği korunur. Koreografinin ortalarında şehir gürültüsü, eklenen elektronik ses tasarımıyla yeniden duyulmaya başlar. Koreografi sonlanırken, kahkaha atmaya çalışan ama atamayan, seyirciye arkasını dönmüş oyuncu dansçıda ise gerilim duygusunun arttığı ve artırıldığı bedensel ve vokal bir titreme gözlemlenir. Kayıttan duyulan, telefona gelen mesaj bildirim sesiyle dansçı sabit kalır ve kendi fısıltısı kayıttan duyulur: “İçeride her şey çok sesli.” Oyuncu dansçı tekrar seyirciye dönüp konuşmaya başladığında kendi hareketlerini kendi kendine manipüle ettiği bir sıkışmışlık içindedir. Bu koreografi esnasında oyuncu dansçı tarafından söylenen metin şöyledir:

“Ne demek elma dersen çikayım, armut dersen çakayım? Bu ne saçmalık lan böyle? Kaç bardak kırdı çibanın, görüyorum. Tanrı lağvetsin benim gibi donu: Kapak suratlı dal am. Baştan beri çağırıyordum ya silgi tozlarımı. Bunları artık sana ben öğreticem. Evet, bir değil on üç değil üç heceli. Duştayım yine. Aç dedin aklını. Aşk, şokların en doktrini. Gözlerime tat, gözlerime TAK, dedin. ‘Eğer... Eğer bir kere daha zamandan düşersen, karbon şahidim olsun, Türkiye’de doğarım.’ Çık bakayım oradan. Ver, ver bana. Bu boşuna taşacak mı? Oyunsun lan sen. Benimle dalga mı ses benzeşmesi. Bi’ mana mı arıyorsun? Peki. Bu ana

kadar yaptığının bu ana kadar yaptığından farkı yok. Hey sen! Sana söylüyorum, Havva'nın kanı.”

Son cümlesiyle kendini sakinleştiren ve dinginleşen oyuncu dansçı, seyircinin karşısında dizlerinin üzerine çöker ve izleyenlerin gözlerinin içine bakarak onları buyur eder: “Hoş geldiniz.”

Sahneye uzaktan kumanda edildiği anlaşılan kamyon görünümlü bir oyuncak araba girer. Kasasında taşıdığı hoparlörden Alman, erkek bir müzisyenin aksanlı Türkçe'yle söylediği, melodik cümleleri duyulur. Seyirciye zikzaklı hareketler yaparak yaklaşan araba da onları buyur ediyor gibidir. Siyasi iktidarın söylemlerinden esinlenilerek seçilmiş, kamyondaki hoparlörden seyircilere hitaben çeşitli cümleler duyulur. Oyuncu dansçı, kamyonun varlığını kabul eden bir tavırla ama ilgi göstermeksizin çeşitli pozlardan geçer. Kamyonun dansçının yanında konumlanmasıyla ses ve müzik hoparlörden tüm salona yayılır. Kukwa'nın “İstanbul” isimli şarkısı başlar. Şarkının ilk bölümünde kamyonun ve dansçının düeti vardır. Dansçı ilk bölüm boyunca, yere temas eden ayak parmaklarının üstünde, geri kalan vücut bölümleriyle dans ederken yükselmeye ve denge bulmaya çalışacaktır. Bu sırada kamyon, dansçının etrafında bir koreografi gerçekleştiriyordur.

Yeterince doğrulan dansçı Roman oyunu figürleriyle oynamaya ve bu sayede konumunu değiştirebilmeye başlar. İstanbul şarkısının Almanca ve rock türündeki bu bölümünün ritmi 9x8'dir.

Dansçının oynaması son bulurken müziğin türü Balkan sirk müziğine döner ve sahneye, kamyonu kontrol eden kadın oyuncu girer. Ardından erkek bir jonglör oyuncu, ellerinde 2 lobut, 1 çekiç çevirerek girer ve diğer kadın oyuncu sahneye girerken olgun Aloe Vera bitkisinin büyük bir saksısını ve bir ampul kutusunu taşımaktadır. Kamyonu sahne ön, ortada konumlandırın kadın oyuncu kumandayı kamyon kasasına bırakır, ayakkabılarını çıkarıp sahne sol, öne doğru fırlattıktan sonra oyuncak arabayı kapatır, cebinden minik bir el feneri çıkarıp kamyonun parçalarına ışık tutar. Teknik bir inceleme yapar gibidir. O sırada jonglör oyuncu elindeki çekiçle havadan düşmekte olan lobutlara vurur ve etrafa savrulan lobutlarla birlikte kendi de yere devrilir. Saksıyı sahne sağ, arkada konumlandırın oyuncu ise

ampul kutusunu açar, içinden bir limon çıkar. Limon ve kutuyla ne yapacağını bilemez bir tavırla etrafa bakar ve gidip sahne sol, öndeki ayakkabıların birinin içine limonu koyar ve kutuyu da yanlarına atarak bitkisinin yanına geri döner. Yerden kendini toparlayarak kalkan jonglör oyuncunun cebinden bir ilaç kutusu düşmüştür, kutuyu fark etmeden çekicini alır ve sahne sağ, öne gidip çekici dik bir şekilde konumlandırır. İlaç kutusunun cebinde olmadığını anlar, aranır ve yere düştüğünü görür. Gidip kutuyu alır, çekicin yanına yerleştirir. Etrafa bakar ve limonu görür, gidip onu da alır ve çekiç ile ilaç kutusunun yanına koyar. O sırada sahne sol, öndeki ayakkabıların sahibi, elindeki fenerle ayakkabılarına yönelmiştir. Jonglör oyuncunun limonu almasıyla geriye kalan ayakkabılar ve ampul kutusu ve elindeki fenerle bir kompozisyon oluşturmak istercesine farklı enstalasyonlar dener. Bu süre boyunca bitkisiyle ilgilenen diğer oyuncu, enstalasyonların şekillendiğini görür ve aceleyle kulise gider. Döndüğünde elinde bir kırmızı top ve bir de kelebek çakı vardır. Topu çakı ile yarar ve sahne ortaya bırakıp çakısını cebine koyup bitkisinin yanına geri döner. Jonglör oyuncu ise sahne ön, ortadaki kamyona yönelmiş, kasasından sarkan ipi fark etmiş ve onu tutup çekmeye başlamıştır. İpi çektikçe çeker ancak ip çok uzundur. Hızlanarak çekmeye devam ederken müzikte de tempo yükselmektedir. Nihayetinde jonglör oyuncu 3 metrelik ipin sonuna ulaşır, ucuna poşet çay bağlıdır. Şaşkınlık içinde ipi bırakır, sahne ortaya geriler.

Tüm bu bölüm boyunca oyuncu dansçı ise, olan biteni anlamaya çalışmakta, sahnesine giren insanları ve yaptıklarını izlemekte, kendini nerede konumlandıracağını aramaktadır. Sahne ortasına bırakılan kırmızı topu görmesiyle hareketleri netlik kazanır ve dansçı oyuncu kırmızı topu alarak kendinden emin bir biçimde sahne ortaya yerleşir. Temposu artan müzikle birlikte diğer oyuncular da sahne ortaya sürüklenircesine çekilir ve müziğin türü baskın bir bas sesiyle tekno müziğe döner. Sirk müziği bölümünde sözler İngilizce'dir ve İstanbul'da gezinen bir yabancı'nın hikâyesidir.

Tekno bölümünün başında tüm oyuncular ortaya toplanmışken ve trans halindeymişçesine, fütursuzca hareket ederlerken ışık da disko ışığı gibidir. Şarkıda vokalin yeniden söze başlamasıyla oyuncu dansçı trans halinden çıkar ve aldığı derin bir nefes ve büyük bir adımla diğer oyuncuların arasından sıyrılır. Diğer oyuncular bu bölüm boyunca sahne ortadaki trans halde dans edişlerini sürdürürken oyuncu

dansçı onların hareket ve eforlarına tezat bir sakinlikle etrafta gezinir, derin nefesler alır; orada ve o zamanda var oluşunun tadını çıkarır gibidir. Şarkının sonlarına doğru yeniden aralarına atlar ve onlardan da büyük bir eforla şarkının ritmine hareket eder. Diğer oyuncuların hareketleri sahneye dağılırlarken giderek küçülür, sönmümlenerek biter. Etraftaki objelerin toplanmasının ardından sessizlik ve herkesin kendisine bakışı altında, kafasında devam eden tekno müziğe halen dans eden oyuncu dansçıya hitaben diğer oyuncular şunu söyler: “Eee? Hani oyun oynayacaktık? Hep birlikte?” Oyuncu dansçı kısa bir süre sonra durur ve diğer oyunculara yönelip; “Nasıl bir oyun?” diye sorar.

Oyuncuların bir arada sahneleyecekleri, “Masa Oyunu” isimli bölüm başlar. Masa Oyunu bölümü postdramatik tiyatro dilinde, Lehmann’ın tabiriyle “peyzaj metin” halinde tasarlanmış bir metinden oluşmuştur. Metnin tam hali 4.2.2.2. bölümündedir. Metin boyunca tüm oyuncular, sahneyi hiç terk etmeden bir karakterden diğerine geçer, rol taşır, karakterini dans ettirir, birlikte hareket eder ve konuşurlar. Onlara bir müzisyen eşlik etmektedir. Ayrıca oyuncular, üstü iki tarafa çekilerek açılabilen, alt ortasında bir kat bölme olan, tekerlekli ve 180x100 cm boyutlarında bir masayı da hareket ettiriyor, onunla birlikte veya onun içinde veya üstünde hareket ediyorlardır.

Masa Oyunu bölümünün ikinci sahnesi olan “Şeytan ve Aşk Oyunu”nda oyuncu dansçı, masadan çıkarak dans ettiği, diğer oyuncularla düet ve jonglörük yaptığı kısımlardan sonra, müzisyen tarafından jonglörük kısmındaki 3x4’lük ritme atfen sorulan “Neden vals?” sorusuna; “Çok güzel.” diye cevap verir. Buradan hareketle, oyuncu dansçının oyun içinde oyuncular tarafından kritik edildiği jüri temsil sahnesine geçilir. Bu sahnede, diğer oyuncular oyunu ve oyuncu dansçıyı birer jüri edasıyla değerlendirirken, oyuncu dansçı da masanın parçalarını söküyordur.

Metindeki “**ÖYKÜ**: Yaşamak çok dehşetli!” repliğiyle sadece iskeleti kalmış masanın lataları arasından dans ederek geçip üstüne çıkan oyuncu dansçı son cümlesi olan “Dansçı imgesi kendini toparlar ve der ki: İnsanların var!” cümlesini, masanın arka ince lataları üstünde, müzik eşliğinde ağırca parmak ucunda yükselerek, umut dolu tonda söyler. O sırada diğer oyuncular, masa başında aynı pozda, yan yana ve

hareketsiz oturur hallerini korumaktadırlar. Oyuncu dansçının en yukarıya yükselmiş bir halde söylediği cümlesinin tamamlanmasıyla ışıklar kapanır.

Işıklar yeniden yandığında 5 performansçı yan yana oturmaktadır. Geçen bir sürenin ardından oyuncular kalkıp masanın önüne geçer, seyirci selamlanır.

4.2.2. Eser Tasarımının Koreopolitik Katmanları

Eserin yaratım süreci boyunca, özpolisliğin sorgulanması, koreopolitik inşa ve oyun oynama ilkeleri bir arada, tüm tasarım katmanlarının çekirdeğini oluşturmuştur.

4.2.2.1. Hareket Tasarımı

Konuşarak Dans Etmek ve Özpolislik

Hareket çalışmalarına ilk olarak, “Oyuncu dansçı ne yapar?” sorusu ile başlandı. Literatür taraması sonucu, oyunun dans ile özdeşliğinin kabulünün ardından, Homo Ludens’in muhakkak en az bir rol taşıdığı ve politik olmanın taşınan rollerin ayırdı ve seçimiyle başladığı bilincine ulaşıldı. *Oyuncu insan* için ulaşılan “sahnede oynama, rol taşıma ve konuşma özelliklerinden ifade amaçlı düzenlemeler yaparak politik anlamlar üreten insan” savunusu koreopolitik değerlendirme altına alındı. Dans eden insanın oynadığı ve roller taşıdığı su götürmez bir gerçek iken, geriye kalan oyuncu insan özelliği *konuşmak* bu araştırma kapsamında çalışılması zorunlu bir hale geldi. Bunun için de ilk olarak neyin, nasıl söyleneceğini belirleme yoluna gidildi. Yukarıdaki soruya verilen ilk yanıt, yapısı bozulmuş ve “dans eder gibi” yani ifadesi doğrudan olmayan ve beklenmedik olanı taşıması yönüyle koreopolitik olana alan açan bir metin oluşturmak oldu. Metin, işlenmesi istenen özpolislik kavramı üzerinden son halini aldı.

Öfke metni yaratıldıktan sonra, sesteki vurgu, tonlamalar ve ritim yoluyla metnin örtük anlamları, ana duygusu ve yan duygularını ifade etme üzerine, Studio Oyuncuları eğitmeni Sema Mağara ile çalışma yapıldı. Bu çalışma sonunda metindeki duygu durumları ve metnin seslendirilişi belirlendi. Metin, öfke duygusuyla birlikte alaycılık, sitem, çaresizlik ve sıkışmışlık, can yanması,

saldırganlık ve kırılma getiriyordu. Metnin muhatabı ise okuyan dansçının kendisiydi. Bu eserin ilk hareket tasarımı da yaratılan bu metin üzerinden gerçekleştirildi; solo performans, dansçı ile metnin bir düeti olarak doğdu.

Metni söyleyişten emin olunduktan sonra, ritim, vurgular, tonlamalar ile sesin hareketinden ilham alarak bedensel doğaçlama çalışmalarına başlandı. Dansçının bakışı, mimik ve jestleri, sesi ve sözü, toplumsal/cinsel rolleri birer koreografik malzeme haline getirildi ve böylelikle konuşma biçiminin hareket ediş biçimini koreopolitik bağlamda yönlendirmesi üzerine odaklanıldı. Sesin yükseldiği yerlerde bedensel eforun da yükselmesi, ses tonunun kalınlaşmasıyla daha maskülen bir rol taşımaya geçilmesi, tekrar eden kelimelerde hareketin de tekrar etmesi fikirleri üzerinden bedensel araştırmalar yapıldı. Söylenenlerin hareket ediş biçimiyle örtüşmesi için ayrıca, hareketin ve sözün duyguda ortaklaşmaları şartı konularak da araştırma yapıldı. Yani sürekli olarak kendine saldıran, kendine kırılan; sitem eden ardından kendiyi alay eden bir dansçı olunmalıydı. Bu, özpolislikten kurtulmadan önce özpolisliği su yüzüne çıkarma zorunluluğuydu. Bunu yapabilmek adına sözün yanı sıra beden de duygusal ifade keskinleştirilmesi gerekiyordu. Ayrıca, bilhassa eylem taşıyan kelimelerin ayrı ayrı kendi anlamları da koşullu doğaçlama çalışmalarına konu oldu. Buradan, kendine sürekli olarak bedensel komutlar verir, onlara uymaya ve bir yandan bu sıkışmışlıktan kurtulmaya çalışır bir hal doğdu. Bu halin bedende gerçekleşmesi adına, bir *ev* tasviri üzerinden; “kendi bedenini ev yapmak, merdivenlerinden çıkmak, salonuna girmek, içine yatmak” gibi imgeler üzerinden çalışıldı.

Eserin tüm bunlardan ortaya çıkan bölümünde, seçilen bedensel sınırlar içinde *self-leading* hareket kalitesiyle bir şekilde öbürüne kendini geçiren ve dış koşullardan değil iç aksiyon tarafından zorlanan bir beden gözlemlenir.

Ayrıca, dansçı kimliğinden sıyrılıp seyirciye doğrudan hitap ederek kendini ve eylemini açıklama, yapılması gereken zorlayıcı hareketten kaytarma, dansı durdurup dansa tekrar geri dönme sekansları, yalnızca bu koreografiye değil, tüm eserin çeşitli bölümlerine koreopolitik birer aksiyon olarak yerleştirilmiştir. Burada, özpolisliğin yıkımının ancak bu tür koreopolitik edimlerle gerçekleşebileceği

savunulmaktadır. 28 Mayıs 2022 tarihli provaya katılarak bu koreografiyi değerlendiren Dr. Şebnem Yüksel'in katkılarıyla bu seçim yapılabilmiştir.

Koreografi, danışmanım Doç. İlkey Türkoğlu Özgür ile yaptığımız stüdyo çalışmalarının sonucunda olgunlaşmış ve son haline ulaşmıştır. Bu bölümün süresi dört buçuk dakikadır.

Bir Otorite Olarak Seyirci

Metnin fonetik ifadesine dair verimli bir çalışmadan söz edebilmek adına, metinden önce, ses ısıtma ve nefes egzersizleri; artikülasyon için dil, dudak alıştırmaları yapmak, ritim, vurgu ve tonlamayı da dahil ederek tekerlemeler okumak gerekir. Bu amaçla, her çalışmadan önce dudak titretme, sert ünsüz harflerin vurgusu, Ş ve S harfleriyle diyafram nefesi güçlendirme, kahkaha tonlaması gibi egzersizler yapıldı. Metni söyleyişe dair yapılan çalışmalara bu egzersizlerle başlamak bir rutin haline getirildi. Bu esnada bedensel olarak gerdirmeler, kasılmalar, karnı tutma, sesin maskeye alınmasını kontrol için kafayı tutma, yere yatma, öne eğilme gibi hareketlerden de geçildiği fark edildi. Çalışmalar geliştikçe, beden ve sesin bir arada ısındığı daha iyi algılandı.

Nihayetinde hazırlanılan esas şey ise, seyirci varlığında gerçekleşecek bir performanstır. Burada, seyircilerin varlığına nasıl hazırlanılabileceği ve bu eserin seyirci profilinin nasıl olacağı soruları doğdu.

Alain Badiou, halka açık tiyatroların *rastlantısal seyircisi* için şöyle diyor:

“İzleyiciyi bir cemaat olarak, bir kamusal töz olarak, tutarlı bir birliktelik olarak gören her türlü kavrayışa karşı çıkmak gerekir. İzleyici tam da tutarsızlığıyla, sonsuz çeşitliliğiyle insanlığı temsil eder.”⁵²

Oysa 21. YY'nin acımasız koşullarının karşısında Alain Badiou'nun duruşu romantik ve değerlendirmeleri sınıf bilinci yönünden eksik kalmaktadır. Çünkü eserin seyircisinin büyük kitleler olması arzulansa da kaçınılmaz olarak belirli bir azınlığa ulaşabileceği açıktır. Bu eserin muhtemel seyircisi, oyuncuların kendini açık

⁵² Alain BADIOU, **Başka Bir Estetik**, 89.

edebileceği, oyunlarına davet edebileceği bir otorite konumundadır. Tam da bu yüzden, eseri izlemeye gelecek seyircilerin varlığı en büyük otorite, konumları ise en saygın konum olarak kabul edilmiştir.

Böylelikle, seyirciye yüklenen bu değerli konum; sahneye çıkmadan önce hazırlanmak yerine sahnede seyirci varlığında, gerçekleşecek performansın seyircisiyle birlikte ısınmak fikrini doğurmuştur ve eserde ilk sıradaki koreografinin üretilmesine sebep olmuştur. Burada ısınma, icranın kusursuzlaştırılması için yapılan bir ön çalışma olmaktan çıkarılmış ve virtüözitenin yarattığı mesafelenmeye meydan okur; sahnelenir bir hale getirilmiştir.

Koreografide oyuncu dansçı, dans tekniklerinde kullanılan egzersizlerden figürlerle bedenini ve tiyatro çalışmalarındaki ses, dudak, dil ısıtma egzersizleriyle sesini ısıtmaktadır. Ayrıca “Ses. Ses, ses. Ses!” gibi şarkıcıların mikrofonun uygunluğunu kontrol ettiği anların imlenmesinin yanı sıra, “Şemsi Paşa Pasajı’nda sesi büzüşesiceler!” , “Al şu takatukaları takatukacıya takatukalatmaya götür. Takatukacı takatukaları takatukalamam derse, takatukaları takatukalatmadan al getir.” gibi çocuklara öğretilen artikülasyon tekerlemeleri de bu koreografide kullanılır. Yalnızca artikülasyon çalışması olmaları bakımından değil, emir ve ilenme içermeleri bakımından da bu cümleler seçilmiştir. Bunların yapı sökümlü ile hareketin birleşmesi ise koreopolitik bir sunum yaratmıştır.

Seçilen tekerlemelerden birinin koreopolitik aksiyonla ifadesi, oyuncu dansçının seyirciyle ilk iletişiminin gerçekleştiği aşağıdaki tasarım notunda bulunabilir:

“Şemsi Paşa Pasajı’nda sesi büzüşesiceler!” tekerlemesi ilkin, telaffuz zorluğu yüksek bir tekerleme oluşuyla dansçının zorluklara göğüs germesini imlemesi bakımından seçildi. Ağırca ve dikkatle söylenen Şemsi kelimesinin ardından “Şemsi Paşa! Şemsi Paşa!” tekrarına ulaştığında dansçı, *grand battement* çalışması yapıyor olabilir. “Pasajjjjjjjjjjjj” sesiyle birlikte *penché* hareketine iner ve bu pozisyona elleri aynı taraf bacaklarını tutar bir biçimde yerleşerek başını ve çalışan ayak bileğini çevirir. Nefesini tamamen boşalttığında “JJJJZZZZZ” sesiyle birlikte nefes alıp doğrularak geriye doğru *slide* hareketiyle sahne arkada, seyirciye dönük olarak konumlanabilir. Artık rol taşıma egzersizine geçebileceği konumdadır: “Sesi büzüşesiceler! Şemsi Paşa Pasajı’nda Sesi Büzüşesiceler! Sesi... Büzüşesiceler! Şemsi Paşa Pasajı’nda Sesi Büzüşesiceler!” sözlerini siyasi bir aktörün halka

seslenişi edasıyla seyirciye yönelik ve kol jestleriyle söyleyebilir. Ardından yalnızca bir “İyakşamlar.” sözüyle arkasını dönerek siyasi aktör rolünden çıkar.

Burada, bu sekansın çıkmasına ilham olan, hiciv ustası José Saramago'nun *Görmek* isimli kitabından alıntı yapılması gerekmektedir:

“Başbakanın oturaklı son tümcesi olan ve vatanseverlik edebiyatının en tozlu ambarlarından, davul gümbürtüleriyle ve borazanların cırlak sesleriyle birlikte çekilip çıkarılmış: Vatanın yüz akı olun, çünkü gözler sizin üzerinizde, sözleri, o tümcenin hemen ardından gelen içtenliksiz İyi akşamlar, sözüyle bozuldu. Yalın sözcüklerin sevimli yanı budur işte, insanları kandırma konusunda bir işe yaramaz.”⁵³

Oyuncu dansçı, siyasi aktör rolünü taşıyarak, yüksek vurgulu ve seyirciye hitaben söylediği “Sesi büzüşesiceler!” ve takiben yalnızca söylediği “İyakşamlar.” sözlerinin ardından taşıdığı rolü bırakarak “Buradan hala emin değilim.”, “Şimdi kahkaha atmalıyım.” gibi cümlelerle seyirciye doğrudan kendisi olarak konuşmaya başlar. Eserdeki, özpolisliğe karşı başlıca koreopolitik aksiyon olan bu *kendi olarak konuşma edimi* de ilk olarak bu sekansta gözlemlenmektedir.

Koreografi sonlanırken, kahkaha atmaya çalışan ama atamayan, atamadıkça seyirciden biraz daha uzaklaşan ve sonunda arkasını dönmüş oyuncu dansçıda gerilim duygusunun arttığı ve artırıldığı bedensel ve vokal bir titreme gözlemlenir. Bu *kahkaha atamayış*, kahkahanın oldukça politik bir edim oluşuna ve özpolisliğin kahkaha attıramayacağına bir göndermedir. Çünkü kahkaha ancak kontrol yoksunluğu içinde, beklenmedik bir öztepki olarak ortaya çıkar ve tam da bu nedenle politiktir ve hakikati barındırmaktadır. İlgili olarak çağdaş kültür teorisyeni Terry Eagleton, “Mizah” isimli kitabında kahkaha için şunları söyler:

“Kendinden başka hiçbir şeyi ifade etmeyen saf bildirim olarak kahkaha, bir hayvanın çığlığı gibi, içkin anlamdan yoksundur, fakat buna rağmen, zengin bir şekilde kültürel anlamla yüklüdür. Bu itibarla müzik ile akrabalığı vardır. Kahkaha sadece özsel bir anlama sahip olmamakla kalmaz, aynı zamanda en gürültülü, en kasıtlı haliyle, beden kişinin konuşmalarını parçalara ayırdıkça ve id egosunu geçici kargaşaya soktukça, anlamın dağılmasını da içerir. Keder, şiddetli acı, aşırı korku veya kör öfke gibi, gerçekten de şamatalı kahkaha, beden bir anlığına

⁵³ José SARAMAGO, *Görmek*, 38.

kontrolden çıktığında, fiziksel öz denetimi de yitirir, bizler de bebeğin koordinasyonsuz durumuna dönmüş oluruz. Bu tam anlamıyla bedensel bir kargaşadır. Daha sonra göreceğiz ki, bu durum aşırı bir kahkahanın siyasi olarak tehlikeli bulunarak sık sık sansürlenmesinin bir nedenidir.”⁵⁴

Bu sebeple, kahkaha atamayışın getirdiği titreme ve ardından kayıttan duyulan, telefona gelen mesaj bildirim sesiyle sabit kalma, oyuncu dansçının kayıttan fısıltısıyla duyulan “İçeride her şey çok sesli.” cümlesi; kendi özpolisliğiyle hesaplaşma koreografisine geçişi sağlama göreviyle seçilmiştir.

Dört dakikalık ısınma koreografisi boyunca oyuncu dansçı seyirciyle temasını mümkün olduğunca minimal boyutta tutmaktadır. Buna rağmen, devamında gelecek olan kendi özpolisliğiyle hesaplaşma koreografisi için yaptığı hazırlık provalarını da sahneliyor ve seyirciye açık ediyor oluşu, bu eserdeki önemli koreopolitik aksiyonlardan biri olarak yer almaktadır.

İstanbul ve Koreopolis

Oyuncu dansçı, ısınma ve kendisiyle hesaplaşma koreografilerinin ardından dizlerinin üzerine çöküp seyirciye gerçek bir “Hoş geldiniz.” der. Burada, özpolisliğiyle hesaplaşmasına tanıklık eden seyircisini açık yüreklilikle buyur etmesi ve güven bağı inşası amaçlanmıştır. Seyircinin ilk tepkisinin toplanmasının ardından sessizlik içinde bekleyiş getirilir. Bu bekleyiş sırasında dansçı ve seyirci arasındaki karşılaşma; görülmeyi ve yeni gelecek olanın bilinmezliğinin yarattığı tedirginliği taşıması bakımından koreopolitiktir. En nihayetinde dansçı kulise yönelip eliyle buyur etme jesti yapar ve içeriye kamyon görünümlü oyuncak araba girer.

Akılcı olmayan ve hayata zarar veren her iktidara başkaldırma, koreografin öz tarihinden ötürü ve koreopolitik araştırması kapsamında bu eser için kaçınılmaz konumdadır. Bu bölümün hareket tasarımı da buradan doğan; iktidarı ve ideolojik aygıtlarını sanat malzemesi yapma fikri temelinde oluşmuştur.

Tarihsel olarak orman ekosisteminden kaçıp binalara kendini hapseden insan ve o binaların sürekli olarak yıkılıp düzensizce yeniden inşa edilmesi; pazarlanması,

⁵⁴ Terry EAGLETON, **Mizah**, 15.

kentsel planlamanın zayıflığı, bu medenileşememiş şehir hayatı içinde barınma hakkı sürekli olarak tehdit altındayken var olmaya çalışan sosyoekonomik sınıflar bu bölümün odağını oluşturmuştur. Koreografi, inşaatın ve rantın hüküm sürdüğü şehir hayatında toprağın, ağacın, hayvanın canlılığını sürdürme hakkını ve politik insanın var olmaya çalışmasını işlemesi açısından polis dinamiklerine karşı, koreopolitiktir.

İlk olarak, kasasındaki hoparlöründen iktidarı temsil etmek üzere bazı müzikli cümleler söyleyerek sahnede dolaşan oyuncak kamyon ile bir karakter yaratmak üzerine çalışılmıştır. Kamyon, dansçıya karşı cümlelerinde bazen sever bazen kızar bir tondadır. Seyirciyi ise hep sever. Cümlelerini söylerken ileri ve geri hareketlerinin yanı sıra dairesel hareketleri de olur. Dansçı, kamyonun varlığının farkındadır ve onu kabul eder bir tavırdadır. Ancak kamyon sahnede dolaşırken onunla bir iletişime geçmeksizin, ağaç, hayvan, kadın insan, kelebek gibi imgeleri taşıyan pozlarından geçer. İki buçuk dakika boyunca kamyon ne yapsa dansçının pozlarındaki ifadeyi; canlılık ifadesini bozamaz. Bunun üzerine kamyon, dansçıya ayrılmış lokal ışığın içine tehditkar bir şekilde girer.

Takiben Patrick Kukwa'nın İstanbul isimli şarkısının 9x8'lik ilk bölümünün başlamasıyla kamyon ve dansçının yaptıkları düet ve denge oyununda, bir inşaat aracının dansçı tarafından inşa edilmeye çalışılan dengeyi tehdit etmesi, dansçı ayak parmakları üstünde yükselmeye çalışırken ona defaatle çarpması ve ardından dansçıda dengenin bozulup Roman oyununa dönüşmesi gözlemlenir. Bu koreografi kentsel dönüşüm olgusunu ve kontrol toplumunun dayatmacı "koreopolis" uygulamasına karşı dans etmek fikrini içerir. Roman halkın gündelik hayattaki direnişi, dansçının sahnedeki ayağına çarpan kamyonu karşı direncine ilham olmuştur. Denge oyununun sonunda dansçı, kamyonun çarpmasını ustalıklı savuşturan bir halde ve keyifle dans etmektedir. Kamyon ise içeri giren bir oyuncunun elindeki kumandayla sahne ön ortada durdurulur.

Sıklıkla çaresizlik içinde kalan ve acıyla yaşayan ama her şeye rağmen oynamayı seçen Romanların kültür temsiliyeti, bu eserin ilham kaynağı olan anne figürüyle ve anneye oynanan oyunlarla da paralellik göstermektedir.

Ardından Kukwa'nın şarkısındaki Balkan sirk müziği bölümünün başlamasıyla içeri giren 3 oyuncu için hareket tasarımı; İstanbul'un hızı, kaosu, şiddeti ve güzelliğinden etkilenilerek yapılmıştır. Yapılan enstelasyonlar ise sanat müzelerine, kadın eylemlerine, Gezi direnişine, siyasi iktidara, iklim sorununa göndermeler taşır.

Devamında gelen tekno müzik/dans kısmında ise yine İstanbul'un koreopolisi ile koreopolitiği üzerinde durulmuş ve bunun için *şehrin hızı* merceğe altına alınmıştır. Polis dinamiklerinin ve politik aksiyonların diyalektik ilişki içinde yer aldığı bu koreografi üretiminde Einstein'ın izafiyet teorisi; zamanın gözlemciye bağlı olarak değişebilir olduğu gerçeği, çalışmaların fikrî çekirdeğini oluşturmuştur. Teoriye göre uzay, zaman ve cismani hareket birbirinden bağımsız değildir; hepsinin belirli bir aradığı bir olayı meydana getirir ve hız denklemini verir. Kuantum mekaniğine kıyasla insanların hareketi Newton fiziğiyle açıklanabilir olsa da görelilik bilinci koreopolitik düzenleme yapmaya ilham olmuştur. Şarkının bu kısmında, Avrupa metropolitenlerinin en kalabalığı İstanbul'da turist olarak gezinen bir Alman'ın gördüğü güzellikleri yorumlayan aheste sesine tezat olarak duyulan yüksek bpm'li tekno ritmi gibi, oyuncuların en yüksek eforlarıyla oradan oraya *amaçsızca* hareket etmeleri esnasında oyuncu dansçının aralarından sıyrılıp etrafta sakince dolaşması gözlemlenir. Minimal ölçekte olsa da, zamanın akışı oyuncu dansçı için seyircilerinkine yakinken tekno ritimle hareket eden diğer oyuncular için yavaşlamıştır, denilebilir. Oyuncu dansçı koreopolitik aksiyon almayı imlerken, diğer oyuncular şehrin hızına uyum sağlayan insanların birbirleriyle iletişimlerinin kaçınılmaz olarak azalmasını temsil etmeleri bakımından koreopolis dinamiklerini imlerler. Lepecki'ye atıfla, onlar için dolaşım alanları, dolaşım alanlarından başka bir şey değildir. Zaman akışının onlar için yavaşlaması bir kazanç gibi dursa da ancak şarkının bitmesiyle trans haldeki danslarından çıkabileceklerdir. Şarkı bittiğinde yalnızca, nefesini düzenlemeye çalışan oyuncuların hızlı soluk alışverişleri duyulur. Bu sırada kafasında çalan tekno ritme dans eden dansçı ise uzay-zamanındaki hareketinin kontrolüne ulaşmış olmayı yani koreopolitik edimi gösterir.

Bu bölümün toplam süresi altı dakikadır.

“İnsanların Var!”

Patrick Kukwa'nın şarkısının sonunda, etraftaki objelerin toplanmasının ardından sessizlik ve herkesin kendisine bakışı altında, oyuncu dansçı kafasında devam eden tekno müziğe halen dans etmektedir. Kendisine hitaben diğer oyuncuların sitemkâr tondaki “Eee? Hani oyun oynayacaktık? Hep birlikte?” sorusu koreopolitik bir oyunun kolektif olması gerekliliğine bir göndermedir. Oyuncu dansçı kısa bir süre sonra durur ve diğer oyunculara yönelip; “Nasıl bir oyun?” diye sorarak “Masa Oyunu” isimli bölümü başlatır. Bu bölüm boyunca tüm oyuncular, masayı getirmek ve kostüm değiştirmek için olan tek çıkışları dışında sahneyi hiç terk etmeden bir karakterden diğerine geçer, rol taşır, karakterini dans ettirir, birlikte hareket eder ve konuşurlar. Sahneyi terk etmeden karakter değiştirmek, bir otorite olarak seyirciye yüklenen değerli konumu desteklemek amaçlı, virtüözitenin yarattığı mesafelenmeye yine meydan okuyan bir seçimdir. Oyuncuların bedenlerini; seslerini, hareketlerini, rollerini seyirci varlığında dönüştürmesi koreopolitik bir katman yaratmaktadır. Eserdeki, özpolisliğe karşı başlıca koreopolitik aksiyon olan *kendi olarak konuşma edimi* de tüm performansçılar tarafından zaman zaman, plansızca gerçekleştirilir. Onlara bir müzisyen de eşlik etmektedir ve müzisyen için de aynı oyun kuralları geçerlidir. Ayrıca oyuncular, üstü iki tarafa çekilerek açılabilen, alt ortasında bir kat bölme olan, tekerlekli ve 180x100 cm boyutlarında bir masayı da hareket ettiriyor, onunla birlikte veya onun içinde veya üstünde hareket ediyorlardır. Bu masaya da ilk provadan itibaren başka bir beden, bir performansçı ve oyun arkadaşlarından biri gibi yaklaşılmış; hareketinin ve kapasitesinin sınırları, oyunculara tanıdığı imkânlar provalarda araştırılmış ve ortak hareketler geliştirilmiştir.

Bu bölümdeki hareketler tarafımca son haline getirilen bir koreografi içinde, performansın 5 yetişkin oyuncusu tarafından kolektif yapıda tasarlanmıştır. Ben koreografi konusunda bir otorite iken; Mahir Akgündoğdu oyunculuk ve jonglörlük konusunda bir otorite, Öykü Akın sosyoloji ve dramaturji konusunda bir otorite, Deniz Bilgin müzik ve “flow art” konusunda bir otorite, Nazlı Deniz Mercan ise fiziksel tiyatro konusunda bir otorite olarak tüm performansçılar tarafından kabul edilmiştir.

Provalara başlanmadan önce, her performansçıyla bire bir görüşmeler yapılmış; bu görüşmelerde çalışmanın içerik paylaşımının yanı sıra teorik tartışmalar yapılmış, ortak zeminler belirlenmiş ve kendilerine oyun arkadaşlığı teklif edilmiştir. Gündelik hayattaki politik duruşlarımızın ise sömüren, tüketen olmayı azaltmakta ve kolektif bilinçle hareket etmekte ortaklaştığı görülmüştür. Ardından oluşturulan ekiple “Masa Oyunu” metninin ilk taslağı paylaşılmış; tarafımca yürütülen beden güçlendirme çalışmaları, dans tekniğı dersleri, jonglörük pratiklerine geçilmiştir. Kimi provalar bire bir, kimi provalar ise hep birlikte yapılmıştır.

Lepecki'nin ifade ettiğı gibi politik olanın her zaman bir tür deney olduğı ve kolektif olarak tekrar ve tekrar inşa edilmesi, öğrenilip sürdürülmesi gerektiğı kabul edilerek; istisnasız her prova bir tür araştırma çalışması olarak gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmalarda, yazılı oyun metni adeta bir yol haritası olarak işlev görmüş; defalarca kat edilen ve ihtiyaçlara göre dönüşen bu yol boyunca ise hareket ediş, söyleyiş, performansçılar arası iletişim kuruluş her provada yeni araştırmalarla ve önceki provalardan beslenilerek geliştirilmiştir. Ortak motivasyon ise, Lepecki'nin savunusundan hareketle, oyunun kendisine kişisel olmayan bir sadakat ve herkesin kendi eylemlerinin sorumluluğunu taşıyarak olgunlukla oyun arkadaşlığı yaptığı bir hal; *koreopolitik özgürlük* olarak belirlenmiştir. Böylelikle sabit olarak korunan tek şey performansçıların birbirine güveni olarak kalabilmiştir. Oyunun sahnelenmesinde dahi ne metin, ne hareketler, ne seyirciyle iletişim, ne de duygu-durum ve düşünce-durumlar temsil sınırlarına sıkıştırılmamıştır.

Masa Oyunu bölümünün ilk kısmındaki renkler sekansı için söylenen renklerin kişide çağırdığı duygu üzerinden hareket araştırma, Öykü Akın ile yapılan Şeytan düeti için temel anatomik duruştayken başın olabildiğince yavaş ve tüm ağırlığıyla eksenler arası hareket edişinin çağırdığı duygu üzerinden hareket araştırma, Mahir Akgündoğdu ile yapılan Aşk düeti için kırmızı topların bedenlerle oluşturduğu görsel kompozisyonları ve güçlü imgeleri araştırma; hareket çalışmalarına örnektir. Deniz Bilgin ile ise provalara enstrümanıya dahiliyeti sırasında karşılıklı geri beslemelerle müziğın ana hatları belirlenmiştir.

4.2.2.2. Metin Tasarımı

“ve bi’kere de peki de!” isimli eser, üç yazılı metin ile birlikte biçimlenmiştir. Bunlar, ilk kısımdaki solo performansta kullanılan “Öfke” metni, Patrick Kukwa’nın “İstanbul” şarkısındaki sözler ve “Masa Oyunu” metnidir.

Sahnedeyken oynamak isteğinden doğan, sahne ve sirk sanatlarından sentez bir eser üretmenin yanı sıra bu eserde bizzat tasarlanan rolleri taşıyarak konuşmanın yollarını arama sürecinde bir koreografi yanında bir de metin gerekliliği sezilmiştir. Ancak bu metinde sözün “dans eder” olması koşulu konmuştur. Bununla, dilin ifade ettiklerinin, hareketin anlamlarını baskılamasından kaçınılmaya çalışılmıştır. İsmail Aygün ile 2020 yılı içinde bu konu üzerine yapılan bir çalışmanın sonucunda, baskın olarak öfke, umut, bitkinlik duygularını ayrı ayrı taşıyan şu üç metin ortaya çıkmıştır:

“ÖFKE:

Ne demek elma dersem çık armut dersem tırman? Bu ne saçmalık böyle? Kaç bardak muşamba bulandı çibanıma görmüyor musun? Enerjik bir kâğıtta ateş yakmaya çalışırken kaç ampul öttü? Tanrı lağvetsin senin gibi külodu! Kapak suratlı dal am. Baştan beri çağırırsan ya silgi tozlarını? Bunları artık sana ben öğretmek istemiyorum! Ayranın yok düşmeye, taşla koşarsın göl olur. Hayır, bir değil on üç değil kaç heceli? Yoksa duşta mısın yine? Aç dedim sana aklını! Kaç şok doktrini bir renk eder? Gözlerime tat! Gözlerime tat, dedim! Eğer! Eğer bir kere daha zamandan düşersen, karbon şahidim olsun Türkiye’de doğarım! Git bakayım buraya! Al sana! Al bakalım bu hoşuna taşacak mı? Oyun mu bu? Benimle dalga mı ses benzeşmesi? Ne? Ne sedir ne sedir? Bir mana mı arıyorsun? Peki! Bu ana kadar yaptığının bu ana kadar yaptığından ne farkı var? Yoksa koşmacalar kalem açacağıyken keyfin daha mı yerindeydi? Hey sen! Sana söylüyorum Havva’nın kanı!”

“UMUT:

Ama ya öyle değilse? Ya tatlı dört selim tahtta sevişirse? Sonsuza bir eklesene? O zaman bu zaman gibi zamlanmamış hem? Biraz Hürriyet teması yok mu eylemlerimizde? Daha uzağa düşemez miyiz sırf Newton’u basur küstürmek için? Ha-ha-ha ay düşünsene erken kalktığımızı! Birden komik

gibi bir şey ölürdü. Takunyalardan sekmezdik o zaman kaçça kaçça. Direktten mesela basket dansa kalkar? Ooo, neler meler... Mesela, mesela açabiliriz saçlarımızı gece saat yedi buçuklara rakunlar kadar! Yürür durur bizden sonraki kuş üzümleri! Güzel tartılır bazı kuşlar! Ah inanır mısın, bence hoşumuza düşer gelenek! Debdebeli leblebiler öperiz her öğün! Tuşlar gibi olur su yüzünde! Anlarınız bile belki o zaman? İşler bile soğanlaşır! Daha beriye hem daha ötekine sek saha rakısına yol alır! Düşünmesi bile insanı geylerle dolduruyor! Hem zaten kimin evi kadran kadar ılık değil ki? Hadi topla kendini biraz da pek umurumuzda olmasın!”

“BİTKİNLİK:

Öff... Uganda kremi değer mi kaybetmiş? Ben zaten kullanmıyorum sözcük. Yani inanır mısın, alet kutusunun dışındaki çekiç kadar sıkın sağ dalağım. Hıhmm... Evet banlıyorum. Kapı ziliyle evet... Hayır canım korkmuş pandaya kim tuzak kurabilir ki? Yok, yok o senin cemre kurulun. Üçüncü toplantısını kaktı ya geçen zaman? Yok, yok, öfff... Takım mı pohpohluyorsun sen? Hayır, canım, evet. Belki sekmez benim kulağında. Gerçekten ama gerçekten takla atmak elde kalır. Hem ben ne zaman senden bir şey yokladım? Aşk olsun. Diren canım sen de biraz yerçekimine! Aaa! Usandım salla senin negatifliğinden! (Derin nefes) tamam lazım anladım. Olur olur, o şekilde tükürelim. Hı hım... hı hım... Ben de duydum kasların selini. Bu neymiş böyle? Öfff, yine mi kulaklık? Her sabah her sabah ben seni mimlemek vergisi mi vericem ben? Ben anlamam, anla. Bırak artık seçimi... Biraz benden ışık alama ya! Biraz mesafe, altı yedi! Tamam, hadi tamam..”

Bu metinler arasından, işlenmek istenen özpolislik kavramına en uygun bulunan öfke metni seçilerek “ve bi’ kere de peki de!” eserine uyarlanmıştır.

Eserde, öfkeyle sıkışmışlık duygusundan geçilen, bedensel sınırların mümkün olduğunca açık edildiği ve zarar vermeksizin zorlandığı kısmı takiben, sakinleşmek ve seyirciyle ilişkiyi artırmak isteği baskın gelmiştir. Özpolislikten kurtulma koreografisinde dansçı, kaçınılmaz olarak kendisine yöneliktir; iletişimi kendisiyledir ve seyirci de burada yalnızca dikizleyen konumundadır. Halbuki dansçı, kendisiyle hesaplaşmasına tanıklık eden seyircisiyle oyunun devamı için güven bağı inşası

amaçlamakta ve onları oyuna davet etmek istemektedir. Bunun için açık yüreklilikle söylediği, gerçek bir “Hoş geldiniz!” cümlesinin ardından, geleneksel ritimdeki bir şarkıya çağdaş dans koreografisi üretmek fikrinin etrafında çalışılmıştır. Bununla; yapılan solo dansın ve bu dansa eşlik eden, yapı söküme uğramış olan metnin seyircide yarattığı sıkışmışlığı ve anlamlandırılmama stresini dağıtmak amaçlanmıştır. İzleyici ile daha arkaik bir bağ kurulabileceğine inanılan ve izleyiciyi bir yüksek sanat izleyicisinden çıkarıp içindeki dans etme dürtüsünü uyandıracak beklentisiyle Anadolu ritim ve melodileri araştırılırken, 2021 yılının ortalarında, Türkiye’ye turist olarak gelmiş ve İstanbul’dan büyülenmiş bir Alman müzisyen olan Patrick Kukwa’yla tanışılmıştır. Berlin’deki evinde sıklıkla, festivaller için gelmiş sirk ve sahne sanatçılarımlı ağırlayan, Captain Zorx isimli müzik grubuyla kostümlü ve mümkün olduğunca koreografili sahne alan ve fırsat buldukça da gezen Kukwa’yla bireysel süreç paylaşılmış, birlikte çalışma teklifi yapılmıştır. Teklifin kabulüyle, temanın İstanbul olması; Kukwa’nın kendi grubundaki gibi farklı müzik türlerinde, farklı dillerde bir şarkı bestelemesi; benim de şarkının koreografisini sahnelemem kararı alınmıştır. Şarkının yaratım süreci boyunca, Berlin ve İstanbul’dan iki ayrı sanatçı olarak birlikte çalışılmış, işitsel tasarım yapılmış ve şarkı son haline birlikte getirilmiştir. İlk olarak Kukwa’dan Türkiye’deki deneyimlerini ve izlenimlerini yazıya dökmesi istenmiştir; İstanbul şarkısının sözleri de buradan temel almıştır. Besteleme sırasında ise seyircilerin eğlenebileceği bir hat bulunması ve Doğu ritimlerinin kullanılması merkeze alınmıştır. Ortaya çıkan sentez şarkıdaki müzik türlerinin çeşitliliği İstanbul’daki kültür çeşitliliğine; popüler ritimlerle birleşen yabancı dildeki sözlerin birlikteliğiyle globalleşen hayatın saçma bir aradalığına gönderme taşır. Ayrıca bir yabancı olarak Kukwa’nın İstanbul üzerine icrası yalnızca seyirciye değil, dansçıya karşı da bir dış göz konumuna yerleşmiş ve böylelikle dansçı ile seyircisi arasındaki bağ kaçınılmaz olarak güçlendirilmiştir.

Kukwa ile çalışmalarımızdan ortaya çıkan “İstanbul” isimli şarkı müzikal olarak 9x8’lik ritimde rock, Balkan sirk müziği ve tekno dans müziği türlerinin kompozisyonundan oluşmaktadır ve sözleri şöyledir:

“

Istanbul

das erste Mal hier
total heiß
Menschen, Häuser, Autos
weit und breit
ich lieb' das Reisen, fremde Orte
fremde Gerüche und fremde Worte
ein Muezzin singt in der Ferne sein Gebet
es beruhigt mich auch wenn ich nichts versteh
ich weiß nicht genau warum das so ist
ich war noch nie hier doch ich hab dich vermisst
ich komm aus Berlin
ich fühl mich wohl hier
das Leben pulsiert und trotzdem viel Platz
ab und an muss ich auch was and'res sehen
mein Haus ist groß die Tür niemals zu
komm rein und setz dich
du mein Istanbul

I walked a lot of miles with flip flops boy I had fun
more than 60 miles from east to west under the sun
I had coffee in the north and I had çay in the south
back and forth all around cats and dogs

more than 15 million people and I wonder
I don't have an idea of that number
I walked in sand and found a stone
but didn't take it home
I'm going back once in a while
see its beauty see its shine
you belong to the sea
I hope one day

I'll take you home
home with me”

Eserde diğ er performansç ıların dâhil oldu ğ u sahneleri ise, temsil olanın sınırlarını zorlayacak bir dans oyunu kurgulama iste ğ im şek illendirmiştir. Kontrol toplumunun ş eeffaflık kisvesi altında hayatı biçimlendir işi ve tiyatralleştirmesiyle kendini sergileme ve tüketme çağ ında yaş adı ğ ımız faciasının beni bu sentezi sahnelemeye itti ğ i sö ylenebilir. Oyuncunun yeri sahnedir ve oyuncu sahnede bulundu ğ u her an oynadı ğ ı oyunun bilincinde olan bir öz nedir ve seğı imleri de bu sebeple politiktir. Lepecki'nin koreopolitik kavramı ile Lehmann'ın postdramatik tiyatro kuramı bu sentezin yaratılmasında anahtar iş levi görmüştür. Bir yandan, oyun arkadaş ılı ğ ı teklif edilen insanların, bu sentezin deneyselli ğ ini taşı yabilecek kadar polis pratiklerine karşı donanı mlı, alanında birikimli ve iç tenlikle oynamaktan haz duyan insanlar oldu ğ u sürecin kendisince onanmış tır. Güven zeminini yaratım sürecinde oldu ğ u kadar sahnelemede de bir arada ve sürekli inş a etme, toplumsal ve bireysel olarak uymaya alış ılan gizlilik ve ş eeffaflık ilkelerine meydan okuyuş uyla seyirciye tedirginlik veren bir oyun oynama konularında ortaklaş ılmış tır.

Oyuncuların, aynı dansta söz konusu oldu ğ u gibi, hiç duyulmayan kendi adlarıyla oynamaları kıstası ař ağı daki metni oluş turmama baş langıç vermiş tir. Metin son haline, eserin yaratım ve sahneleme sürecine dâhil olan oyun arkadaş larımla ç alış malarımız sonucunda ulaş mış tır. “Masa Oyunu” metni ş öyledir:

“

BİRİNCİ SAHNE: Masa Oyunu

NAZLI DENİZ: Eee?

ÖYKÜ: Hani oyun oynayacaktık?

MAHİR: Hep birlikte?

CEYDA: Nasıl bir oyun?

NAZLI DENİZ: FRP?

ÖYKÜ: Yok yok, daha masa oyunu olsun.

MAHİR: Amacımız nedir?

NAZLI DENİZ: DANS!

ÖYKÜ: İhı ıhı...

CEYDA: RENK!

ÖYKÜ: İhı ıhı...

NAZLI DENİZ: DANS!

ÖYKÜ: İhı ıhı...

MAHİR: RENK!

ÖYKÜ: İhı ıhı...

HERKES: DANS!

ÖYKÜ: İhı ıhı...

HERKES (*seyirciye*): ?

MAHİR: Ne renk?

CEYDA: Ne ne renk?

MAHİR: Masa ve oyun.

(Kadınlar birer renk söyler. Kısa bir sessizlik.)

CEYDA: Mavi ve turuncu.

NAZLI DENİZ: Yeşil.

MAHİR: Turkuaz.

ÖYKÜ: Pembe.

NAZLI DENİZ: Yeşil yeşil.

MAHİR: Sarı?

ÖYKÜ: KIRMIZI ULAN!

NAZLI DENİZ: SİYAH! VE BEYAZ!

ÖYKÜ: Turuncu?

CEYDA: Turuncu turuncu.

MAHİR: Cam böceği?

NAZLI DENİZ (Mahir'e): E bu maviiii?

NAZLI DENİZ, ÖYKÜ ve CEYDA: Mavi ve turuncu!

MAHİR: Hadi bu dansçı, biz n'apcaz?

NAZLI DENİZ: E sen de jonglörsün olm?

ÖYKÜ: Biz de akıllı kadınlarız tabii.

NAZLI DENİZ: Kesinlikle hiçbir şey anlamıyorum!

CEYDA: Başlayalım mı o zaman?

MAHİR: Müzik lazım...

CEYDA: Nasıl bir müzik?

MAHİR (beden perküsyonu ve ardından göstererek): Şöyle mesela?

(Müzişyen girer. Bir süre müzişyeni izler ve dinlerler.)

NAZLI DENİZ: Çok güzel!

ÖYKÜ: Hadi başlayalım.

(Mahir kostümünü bir kat çıkararak sahne ortaya sırt üstü yatar. Kadınlar sahneden çıkar. Sahneye geri girdiklerinde, Nazlı Deniz ve Öykü tekerlekli bir masayı sürüyor ve Ceyda masanın altındaki orta bölmede sırt üstü, rahat bir halde yatıyordur.)

MAHİR: Birinci Oyun: Masa Oyunu.

ÖYKÜ: İnsanın hakiki olanla ilişkisi, şımarıklığıyla ters orantılı.

NAZLI DENİZ: Ama ne kadar insanca, şımartmak... Ölüm var sonuçta!

CEYDA: Bu ne saçmalık lan böyle?

MAHİR: Ne bu, oyun mu şimdi?

NAZLI DENİZ (*Alaylı bir alkışlamayla Mahir'e*): Mükemmel bir kavrayış, farkındalık!

(Mahir kadınlara doğru, yattığı yerden öpücük atar.)

ÖYKÜ: Öpücük yogası!

(Mahir yattığı yerden öpücük atmaya devam eder. Nazlı Deniz ve Öykü öpücük yogası yapıyor, Ceyda alt bölmede seyirciye arkası dönük, cenin pozisyonunda yatıyordur.)

ÖYKÜ: Sahnede güzel hissetmek çok iyi geliyor. Bu hazzı tatmanızı isterim.

NAZLI DENİZ: Sahnede çirkinleşmenin de çok özgürleştirici bi' yanı var ama.

MAHİR: Kıçımı sallıyorum!

NAZLI DENİZ: Erkeklerin üstünde zıplıyorum!

ÖYKÜ: Yaşamak çok dehşetli...

NAZLI DENİZ: Sahne mahrem bi' yer, kaldırır. Ama sen otel odasında yaşıyor gibisin, mahremiyetin hep kırılğan.

ÖYKÜ: Biraz daraltmamız lazım. Biraz ortaklıklarımıza bakmamız lazım.

NAZLI DENİZ: Ortaklıklar bir: Bizi sikiyorlar!

MAHİR: Kendin ol sadece.

NAZLI DENİZ: Kapak suratlı dal am.

ÖYKÜ: Hepimizi kusturmadı mı bu hayat?

(Masanın her yerinden çıkan ve salınan insan bacakları görülür. Ceyda masanın içinden üstüne tırmanır.)

CEYDA: Umudu kirleten her otorite çağ dışıdır. Ama anlayacaklar.

MAHİR: Dansçı manifesto okuyor!

ÖYKÜ: Yetmez ki...

CEYDA: Anlamak zorundalar! Bırakmıyoruz lan yaşamayı!

ÖYKÜ: Kutsalın yok senin. İnsan olmanın utancıyla baş başasın!

NAZLI DENİZ: Hadi bunu biraz kibarlaştırırım. Bunları artık size ben öğreteceğim.

(Masanın üstündeki Ceyda'nın dengesini bozma oyunu başlar. Öykü ve Mahir kapakları elleriyle iterek kapamaya, Ceyda ise ayaklarıyla iterek açık tutmaya çalışacaktır. Oyunun kuralına göre 3 saniyeden uzun aynı kapakla temas edilemez. Nazlı Deniz hakemdir.)

MAHİR: Şu nasıl: "Böyle olmasını sen istedin."

NAZLI DENİZ: Yok hayır, bu değil.

ÖYKÜ: Düzen kafayı yememek için var.

NAZLI DENİZ: Evet, işte böyle!

NAZLI DENİZ: *(Ceyda'ya):* İlla ikna olman lazım di' mi, neden fazlasının olamayacağına?

CEYDA: Özür dilerim.

NAZLI DENİZ: STOP!

(Ceyda her zaman bu oyunu kaybeder.)

ÖYKÜ: Ah, biz ve duramayan bedenlerimiz...

NAZLI DENİZ: Nerde olsa orda olmaması gerekiyormuş gibi.

(Mahir, Nazlı Deniz ve Öykü, seyirciye boyu dönük olan masanın arkasına yerleştirdikleri sıraya, yan yana otururlar. Ceyda masanın içindedir.)

MAHİR: İkinci Oyun:

ÖYKÜ: Şeytan ve Aşk!

NAZLI DENİZ: Birkaç hakikat!

İKİNCİ SAHNE: Şeytan ve Aşk Oyunu

MAHİR: Şeytan çağırıyor. Söz veremez ama. Sen geldiğinde hâlâ bekliyor olacağına. Zaten kimse de duymuyor. Anca AŞK... Aşk, şokların en doktrini! Duyamaz kimse, öyle bir hoparlör yok.

ÖYKÜ: Mutlu, özgüvenli bir insan dansı. Müzik stabil, fade in.

(Müziyen çalmaya başlar. Ceyda masadan çıkarak 20 saniye kadar dans eder. Öykü bir süre Ceyda 'yı izledikten sonra masanın üstüne çıkar.)

NAZLI DENİZ *(Müziyene işaretiyle müziği düşürerek):* Şeytan geldi, hayat dolu.

MAHİR: Sahneyi işgale çıkıyor.

Çıktı mı o izleniyor, diğeryise... Eşlik ediyor.

ÖYKÜ *(Ceyda 'ya, masadan yavaşça inerken Ceyda 'nın hareketlerini kontrol edercesine):* Dövmelerin, kapanmayacak yaraların, anne çiçeğin, ölü bebeğin var artık; iyi dansçılığın geride kaldı. Senkrona uyamıyorsun. Çok dağınıksın, taşıyorsun vıcık vıcık. Sistemle uyumlu değilsin.

NAZLI DENİZ: Mutlu yürüyenin elinden tutup koşturuverdi onu.

ÖYKÜ: Olgun bir dansçısın çünkü. Yetişkinsin. Sorumluluklarının farkındasın ve aksatmıyorsun.

MAHİR: Daha da yükseklerle çıkardı.

ÖYKÜ: Bunun için herkes sana teşekkür etmeli! Yaşamak hiç kolay değil, bir başına hep. Tüm o saçmalıklara rağmen böyle güzel gözükmek, iyi olmak...

MAHİR: Bir anda, en yüksek yerden, şeytan diğerini bırakıyor; güçlü bir çarpma anı.

NAZLI DENİZ: Seyircinin bedeninde hiçbir ıstırap emaresi yok.

MAHİR: İmge: Ödün vermemeye kararlı, asi kız.

ÖYKÜ: Şeytansa dönüp arkasını, yürüyerek, hayal kırıklığı içinde çıkıyor.

(Ceyda yerde sürünerek, dans ederek masanın altına geçer. Masanın içinden kırmızı toplar dökülür ve etrafa saçılır. Ceyda topların dağılmasını önlemeye çalışıyordur.)

MAHİR: Düşen insan yerde kıvranıyor ve kanıyor. Kendinden çıkanları keşfediyor, barışıyor onlarla. Başka şeyi yokmuşmuş çünkü.

NAZLI DENİZ: Bu duyguyu vermek önemli, zaman harcanacak orda.

(Masa başında oturan üç oyuncu bir süreliğine aynı pozda, yan yana, hareketsiz kalır. Ceyda halen topların dağılmasını önlemeye çalışıyordur. Mahir kalkıp Ceyda'nın yanına gider, başında dikilir.)

NAZLI DENİZ: Başka bir karakter oyuna giriyor.

MAHİR *(Ceyda'ya):* Ne bunlar?

NAZLI DENİZ: Dışsal olan her şey! Etrafımızdaki dikkat çekecek özelliğe sahip,

ÖYKÜ: Pasparlak kırmızı

NAZLI DENİZ: Bizimle temas halinde olan, isteğimizi...

ÖYKÜ: irademizi, free will'imizi

NAZLI DENİZ: ...yok sayarak hayatımıza dâhil olan her şey!

ÖYKÜ (*Şen bir tonda*) : Şeytani hediyeler!

MAHİR: Atıp turalım, çevirelim madem. Oynayalım hep.

(*3 dakikalık top sekansı başlar.*)

NAZLI DENİZ: Duygu bu mu olmalı esasta?

(*Müzik vals ritminde oyunculara eşlik etmektedir.*)

ÖYKÜ: Toplar yere dağılır.

Karakterlerimiz sarılırlar.

Çünkü sarılmak harika bir şey!

DENİZ (*Mahir ve Ceyda birbirinden henüz ayrılırken, göz göze gelmelerine izin vermeden*): Neden vals?

CEYDA: Çok güzel.

ÖYKÜ: Güzel miydi?

MAHİR: (*Masadaki yerine dönerken*): Güzellikle mi ölçeceğiz?

NAZLI DENİZ (*Cebinden bir mezura çıkararak, Mahir'e*): Bu nasıl? Böyle olmasını sen istedin!

(*Ceyda masanın parçalarını sökmeye başlar.*)

ÖYKÜ (*"Checklist"leri masanın altından çıkarıp kendine, Nazlı Deniz ve Mahir'e birer tane vererek*): Isındı mı?

NAZLI DENİZ: Check!

MAHİR: Konuştu mu?

NAZLI DENİZ: Check!

ÖYKÜ: 13 takla atıldı mı?

NAZLI DENİZ: Yani...

MAHİR: Hadi kabul...

NAZLI DENİZ: Politik miydi?

MAHİR: Koreopolitik miydi?

CEYDA: Mümkün meretebe.

ÖYKÜ: Peki biz nasıl oynadık?

MAHİR: Çok iyiydik.

NAZLI DENİZ: Ben bir şey anlamadım. Oyun muydu bu şimdi?

HERKES: Oyundu.

(Performansçılar kendini ve birbirini alkışlar.)

ÖYKÜ: Duyuldu mu?

(Sessizlik)

ÖYKÜ: Yaşamak çok dehşetli...

CEYDA: Dansçı imgesi kendini toparlar ve der ki:

İnsanların var!

”

4.2.2.3. Ses Tasarımı

“ve bi’ kere de peki de!”nin seyircileri salona girerlerken duyulan şehir gürültüleri, İstanbul’un Şişli ilçesinin sokaklarında kaydedilmiştir.

Oyuncu dansçının sahneye girip pozisyonunu almasıyla sesi kısılan kayda, ikinci dakikadan sonra Deniz Bilgin’in tasarımını yaptığı elektronik ses efektleri eklenir. Gerilimi artıran kaotik, üst üste binmiş seslerin yanı sıra oyuncu dansçının

ısınma egzersizleriyle çıkardığı ses de bir buçuk dakika boyunca duyulur. Tüm sesler, kayıttan duyulan mesaj bildirim sesiyle susar ve ardından oyuncu dansçının sesi fısıltıyla yine kayıttan duyulur: “İçerde her şey çok sesli.”

Takiben, yaklaşık iki dakika boyunca yalnızca, oyuncu dansçının çıkardığı sesler ve sözleri duyulur. Bu oluş halini salona sindirdikten sonra hareketlerine elektronik müzik bu sefer ritmik halde yeniden dâhil olur. Hareketlerinde ve sesindeki şiddetin artmasına tezat olarak müzikal ritimdeki sabitlik bir buçuk dakika boyunca devam etmektedir. “Bir mana mı arıyorsun?” soru cümlesinin ardından tüm sesler kesilir ve sessizlik olur. Ardından gelen “Peki.” cümlesini oyuncu dansçı durarak, sessizlik içinde söyler.

Ardından oyuncu dansçının seyircilere hitaben söylediği “Hoş geldiniz!” cümlesiyle içeri giren oyuncak arabadan da Kukwa’nın aksanlı “Hoş geldiniz!” cümlesi melodik bir biçimde duyulur. İstanbul parçası tüm salonda duyulmaya başlayana kadarki sesler kamyonun içindeki hoparlörden gelmektedir. İstanbul parçasının başlamasıyla oyuncak arabanın hareketleri sürerken sesi tüm salona yayılır. Parça boyunca aralarda Kukwa’nın yorumuyla “Hey, hoş geldiniz!”, “Aşkım, sevdam!”, “Bunlarda kök yok kök!”, “Bizim ablalar da burda!”, “Aziz İstanbul!” gibi Türkçe cümleler de duyulur.

Masa bölümüne geçişle müzisyen Deniz Bilgin performans müziği ve varlığıyla dâhil olur. Selam bölümüne kadar, bir yandan oyuncusu ve seyircisi de olduğu oynanan oyunlarla eş zamanlı olarak enstrümanını çalmakta ve konuşmaktadır.

4.2.2.4. Seyirci Oturma Düzeni

Eser, 70 kişilik kapasiteden az olmak üzere düzayak sahneler için tasarlanmıştır. Seyirciler mekânda yarım daire düzeninde dizilmiş sandalyelerde otururlar. Bu tasarımla seyircinin oyuna fiziksel yakınlığı ve oyunun orta alanda gerçekleşmesi amaçlanmıştır.

4.2.2.5. Kostüm

Kostüm olarak, masanın getirilmesi kısmına kadar tüm oyuncular için gündelik hayatta sıklıkla giyilen, sıradan kıyafetler seçilmiştir. Ancak bu kıyafetler canlı renklerde ve birbirine yakın, açık tonlardadır. Oyunda İstanbul temasının olduğu kısımda karakterlerin kılık olarak sıradan, genç insanlar görünümünde olmaları amaçlanmıştır.

Masanın getirilmesi için sahneden çıkan kadınlar kuliste, erkek oyuncu ise sahnede kıyafetlerini bir katman çıkararak içlerindeki ten rengi ve toprak tonlarındaki kıyafetlerle kalırlar. Bu katman azaltmanın hakikate yaklaşmayı imlemesi amaçlanmıştır. Kadın oyuncuların sahne dışında, erkek oyuncunun ise sahnede soyunması toplumsal/cinsel rol dayatmalarına yapılan bir göndermedir.

4.2.2.6. Işık Tasarımı

Oyunun mekânsal koşullarına göre ışık tasarımı genel ışık, geçiş ışıkları, lateraller ve yer ışıkları ile oyun içi aksesuar ışıkları üzerine kuruludur.

Genel ışık, tersten soğuk renkler ve önden sıcak renkler olmak üzere iki parçadan oluşur. Sahne geçişlerinde ise lacivert/koyu mavi jel takılmış 2 adet spot ile loş ortam oluşturulacaktır. Ayrıca, performans boyunca koyu maviden amber renklerine doğru geçilerek sıcaklık da artırılacaktır. Tersten soğuk renkler için, konvansiyonel ışıklara 201 kodlu jelin takılması veya teknik imkânlarla göre doğrudan 5200 Kelvin ışık sağlayabilecek bir kaynağın kullanılmasıyla oyun alanında silüetlerin daha belirgin hale getirilmesi, sahne geçişlerinde gölgelerin oluşturulması amaçlanır. Önden sıcak renkler içinse konvansiyonel ışıklardan amber ve sarı filtrelerin kullanılması, 2700-3400 Kelvin aralığında sıcaklık skalası oluşturulması amaçlanmaktadır. Bu renkler ve tonlar sayesinde hem performansın hikâye anlatısı güçlenecektir hem de oyuncuların sahne gerçekliği içerisinde konumlanmaları sağlanacaktır. Ek olarak, sahne imkânları dâhilinde 'Profil Spot'a yerleştirilen dallar ve kökler temalı bir gobo ile anlatının desteklenmesi amaçlanmıştır.

Sahnedeki performansçuların hareketlerinin estetik algısında ışık tasarımının da sorumluluğu vardır. Bu nedenle grotesk anlar için yer ışıklarıyla oyuncuların büyük gölgeleri oluşturulacak ve alttan vuran ışık sayesinde ifadedeki grotesk öğeler ön plana çıkarılacaktır. Lateraller (yan ışıklar) ise aynı etkinin ağırlıklı olarak ellerinde ve bedenlerindeki yansımada işe yaracaktır. Hikâyenin ön plana çıkan dansçısı/oyuncusu ile arkada kalan oyuncuları ayırmak için de bu yan ışıklar bir yol gibi geçiş alanı sağlayacaktır.

Oyunun yer yer yükselen ritmi ve yapısı gereği kimi zaman robotlardan faydalanılacaktır. Bu robotlar sayesinde yer yer 140 BPM'i bulan müziklerdeki performans anlarında strobe efekti kullanılacak ve ritme uygun bir ışık şovu oluşturulacaktır.

Oyunda kullanılan oyuncak araba led ışıkla kaplanacaktır.

Işık tasarımı Berk Kaya ve Funda Şimşek tarafından yapılmıştır.

5. SONUÇ

Dansın bilimi, tekniği, kültürü kadar politikasına dair de eleştirel çalışmalar yapmak, 21. YY koşullarında zorunluluk haline gelmiştir. Deleuze, Foucault, Arendt, Ranciere gibi siyaset felsefecilerinden referansla “koreopolitik” kavramını sunan çağdaş dans teorisyeni Lepecki, dansçının kendisini bir politik özne olarak görür ve dansçının görevini özgürce hareket etmenin yollarını sürekli yaratmak olarak belirler. Koreografi, bir *komut sanatı* değil, bir *özgürlük disiplini*dir. Koreopolitik kavramı da koreografi içinde; açık yaratıcılık, cüretkar inisiyatif ve polise dayalı uyumdan uzak yaşama arzusunun ısrarlı ve hatta inatçı yinelenmesi arasında ortaya çıkan kolektif planların oluşumuna denk düşer. Hazırlığı, tekniği, kolektifi ve planın yazarına veya kural koyucuya değil de planın kendisine kişisel olmayan bir sadakati gerektirir.

Tüm çağdaş dans sanatı işlerinde koreopolitik değerler yakalamak mümkün olsa da ancak koreopolitika kavrayışıyla üretilen işlerde koreopolitik bir söylemden bahsedilebilecektir ve koreopolitik kimlikler somutlaşacaktır.

Bu çalışmada Lepecki'nin koreopolitik kavramı bir ilke olarak kabul edilmiştir. Özgün bir sahne eseri yaratım ve sahneleme süreci, koreopolitika kavrayışıyla inşa edilmiştir. Dansın politik köklerini Türkiye'de de daha görünür, daha tartışılabilir kılmak, Lepecki'nin perspektifini yaratım ve sahneleme süreçlerine kazandırmak amacı başarıya ulaşmıştır.

Çalışmanın esas araştırma alanını ise oyuncu ve dansçı kimliklerini bir arada taşıma yolları oluşturur. 21. YY'da sahne sanatçısının tüm somatik yetilerini amaçlanan ifadeye hizmet edecek şekilde geliştirme ve kullanma gerekliliği, bu odağı doğurmuştur. Bunun için Huizinga'dan referansla oyun olgusu ve oynayan insan kavramı temel alınmış; oyunun ve dansın özdeşliğinin gösterilmesi yanı sıra tiyatronun postdramatik dönemi içinde gelişen tiyatro ve dans melez işleri örneklendirilmiştir. Bu çalışma kapsamında *tiyatro*, konvansiyonel anlamında kullanılmaz; bir seyir alanında insanları buluşturan, keyif verici, kolektif bir etkinlik olarak ele alınır. Buradan hareketle üretilen eserde, sirk sanatı disiplinlerinden öğeler de kullanılmıştır.

Çalışma boyunca Huizinga'nın Homo Ludens kavramını temel alarak; Lehmann'ın postdramatik kuramından ve Lepecki'nin koreopolitik tanımından hareketle *oyuncu insan*; sahnede oynama, rol taşıma ve konuşma özelliklerinden ifade amaçlı düzenlemeler yaparak politik anlamlar üreten insan olarak konumlandırılır. Yaratılan eserde dansçılığın yanı sıra oyuncu kimliğini de taşıyabilmek için konuşma yollarına odaklanılmış, iktidar, ana dili ve oyunla olan bireysel ilişkiler üzerinden süreç ilerletilmiştir.

Sonuç olarak “ve bi' kere de peki de!” isimli eser doğmuştur.

Eserin yaratım süreci boyunca, özpolisliğin sorgulanması, koreopolitik inşa ve oyun oynama ilkeleri bir arada, tüm tasarım katmanlarının çekirdeğini oluşturmuştur. Lepecki'nin ifade ettiği gibi politik olanın her zaman bir tür deney olduğu ve kolektif olarak tekrar ve tekrar inşa edilmesi, öğrenilip sürdürülmesi gerektiği kabul edilerek; istisnasız her prova bir tür araştırma çalışması olarak gerçekleştirilmiştir. Provalardaki ortak motivasyon ise, Lepecki'nin savunusundan

hareketle, oyunun kendisine kişisel olmayan bir sadakat ve herkesin kendi eylemlerinin sorumluluğunu taşıyarak olgunlukla oyun arkadaşlığı yaptığı bir hal; *koreopolitik özgürlük* olarak belirlenmiştir. Böylelikle sabit olarak korunan tek şey performansçıların birbirine güveni olarak kalabilmiştir. Oyunun sahnelenmesinde dahi ne metin, ne hareketler, ne seyirciyle iletişim, ne de duygu-durum ve düşünce-durumlar temsil sınırlarına sıkıştırılmamıştır.

Bu çalışmadan çıkan en değerli sonuç ise, kişinin kendi öz tarihinin ve edimlerinin ayırdına varmadan koreopolitik seçim yapmasının mümkün olmayacağı bilincine ulaşılmasıdır. Kendini taşıyabilmek; hareketlerinin ve sözlerinin sorumluluğunu almak gündelik hayatta da bir gereklilikken, her anı kurgulanmış olan sahnede, bir politik özne olabilmek adına, kaçınılmaz bir başlangıç noktasıdır. Lepecki'den hareketle kurgulanmaya başlanan eserde, hem seyirciler hem performansçılar; tiyatrodaki tüm insanlar için, taşınan kişisel bellekle toplumsal bellek arasında koreopolitik aksiyonu besleyen bir köprü bu bilinç sayesinde kurulabilecektir.

6. EKLER

EK-1 Öykü Akın'ın Prova Süreci Hakkında Yazısı

Prova sürecimizi iki bağlamda ele alabilirim. Birinci bağlam; anlam, hareket ve seslerle bir topluluk olarak deney yapma ve tartışma sürecinin yapan kişi olarak bendeki izdüşümleri, ikincisiyse bugün Türkiye'nin malum koşullarında, bir yandan esnek ve güvensiz şartlarda tam zamanlı çalışırken bir yandan böyle bir sürecin parçası olma deneyiminin açtığı olasılıklar ve ortaya koyduğu çelişkiler. Prova sürecimiz benim için bu iki hal ve bağlam arasındaki çelişkileri görünür kılan, tecrübe ettiren bir süreç.

Yani sadece emek sürecinden değil, sürecin olası özgürleştiriciliğinden, farklı bir yaşam örgütleyebilme ihtimallerinden de büyük oranda boşanmış, olabildiğine bireysel bir hayatta kalma mücadelesiyle, başkalarıyla birlikte, sadece öyle istediğimiz için yapabilmek, oynayabilmek, sahnede var olabilmek halleri arasındaki farklar benim için prova sürecinin en aydınlatıcı tarafları diyebilirim. Bu farklılıklar herhangi başka bir prova süreci içinde (veya başka bir toplumsal bağlamda) aynı şekilde kendilerini açık etmeyebilirlerdi. Üretim süreci üstüne söz söylemeye, düşünmeye, çalışmaya davet edilmemiş olsaydım, profesyonel bir oyuncu/dansçı olarak işin içinde olup safi bir yönetmen ya da koreografin gözetiminde verili bir programı yerine getirmeye çalışıyor olsaydım, elbette gözlemlerim daha farklı olacaktı.

Aylardır içinde olduğum bu iki “iş yapma” ya da “üretme” hali arasındaki farklılıkları nasıl ifade edebilirim? Daha az zamanda daha çok değer üretmek prensibinin kendisinin kurucu ve örgütleyici bir amaç olduğu modern yaşam ve bu yaşamın ürettiği tüm bilgi ve pratiklerin karşısında; yine bu dünyada var olmaya çalışan ama deneyi ve deneyimi merkeze koyan bir çabanın öznesi olmanın farklılıkları neler? Neden böyle bir çaba içindeyim? (Tam burada bir parantez açıp, provalarımızda öne çıkan modlardan ve yapma hallerinden biraz bahsetmek gerekiyor muhtemelen ama çok da uzatmamak adına şunları sıralayabilirim: Hem mental hem materyal bir dayanışma hali, kollayıcılık, daha farklı bedensel ve zihinsel halleri keşfetmek için birbirimize açtığımız, ya da bana açıldığını hissettiğim güvenli bir alan, oynama cesaretine davet)

Sürecin bu noktasında verebildiğim tek cevap, bu yolun şeklini bilmediğim ve ismini koyamadığım başka güç ve arzu hallerini keşfetme ihtimaline uzandığımı hissetmem.

Bu keşif hali için Ceyda'ya ve diğer ekip arkadaşlarıma teşekkür ediyorum.

Mayıs 2022

EK-2 Mahir Akgündoğdu'nun Prova Süreci Hakkında Yazısı

Bir sahne işine başlarken genelde, başlayacağım işe dair fikrim, bir öngörüm olur ve bu doğrultuda ufak tefek planlamalar yaparım. Ceyda böyle bir işle geldiğinde; önceden kendisiyle tanışma ve ufak bir çalışma fırsatı da bulduğum için

içeriğine eğilmeden evet dedim. Benim için başlangıcı biraz, içinde Ceyda'nın olmasıydı. İlk toplanmada projeden bahsettiğinde, kafamın içinde, kendimin anlayacağı şekilde tercüme etmeye başladım. Akışın (bana göre) havada olan yerlerinin ve net yerlerinin altını çiziyordum. Burada ne demek isteniyor, buradaki anlam akışın diğer yerlerinde nereye tekabül ediyor gibi daha önceden edindiğim reflekslerle az çok bir yerlere vardım.

İkinci prova benim için sanırım çok ayrı bir tecrübeydi. Projede yer alan Öykü ve Hazal'ın daha önce aldıkları sahne eğitimi dışında tecrübeleri olmaması bana 'normal rutinimden biraz daha fazla eğilmeliyim' dedirtti. İkinci provaya Ceyda'nın yazdığı metin üzerinden, kendi anladığım şekilde bir deşifre yapmışım. Bu prova gerçek anlamdaki ilk provamız olacaktı. Toplandık ve hadi okuyalım denildi başladık. Tam anlamıyla yabancı olduğum kendi elimdeki deşifre dışında bir bağlantı kuramadığım metinde, diyaloglar arka arkaya söyleniyordu. Bir anda, 'çok hızlı gitmiyor muyuz' diyerek biraz daha alt metni kurcalamak istedim. Elimde ne olduğunu bilmeden ne söyleyebilirdim ki? Nasıl yapacağımdan önce neyden bahsedildiğini ve neden yapacağımı bilmem gerekiyordu. Alt metni kurcalama işi çok hızlı açıldı ve aynı hızda kapandı. Yaşadığım o an herhalde bir provada en hızlı karar almak zorunda hissettiğim andı. "Peki" deyip tüm alışkanlıklarımın büyük bir kısmını bilmediğim bir yerden aşağı doğru attım. Sonraları açıkçası, biraz daha dinlemek ve denemekle geçti. Bu noktada sanırım en yardımcı olan şey, Ceyda her zaman çalışmaya hazırı. Ben de elimde olan bu en büyük şans; onunla daha fazla denemek, metnini ve neyi anlatmak istediğini matematiğime oturtmaya çalışmak adına kullandım. Tiyatrodaki provalar genelde, nereye gideceğini ve nasıl gideceğini daha rahat bilir. Bu yüzden de hikâye biraz olsun su üstüne çıktığında, oyuncuların provaya karşı toleransı da aynı oranla azalır. Bu da zamanla, provanın zoraki bir şey olduğu algısını yaratıyor sanırım. Bu yüzden çok daha atıl oyuncularla çalışmak durumunda kalınabiliyor. Buradaki sanırım benim için en rahatlatıcı unsur buydu. Prova alabiliyoruz. Çok güzel. Kendi yerimi, dilimi oluşturmam için yeterince zaman.

Şu an geldiğimiz süreçte sahnelerin çoğunun akışını biliyoruz. Tabi son halini almasına daha var sanırım.

Tüm bu; deneyimlerimin daha az olduğu, sahneyi paylaştığım arkadaşların farklı disiplinlerden olması gibi faktörlerle başladığım süreçte, gayet rahat ve daha özgür hissettiğim bir yerdeyim. Bir prova hali var, bilmiyorum bir yeri var mıdır, ama şöyle: Provalar akarken bir 'hal' gelir ki sanırım bir provada en çok sevdiğim şey, o anın geliyor olması. Daha içeride, özgür alanları, kapalı alanları görebildiğim bir hal ve orayı nasıl dolduracağımın bana kalması. Onun detaylarının keyfini çıkarma. Çok romantik bir tablo çizmiş olabilirim fakat tam olarak değil. Benim için bir matematik problemi gibi somut. Kendi birikimlerimden yansıyan, işle buluşabilen ve buluşamayan alanlar. Bağlamlar, soyut alanlar, ritim, resim... Tüm bu denklemlerin içinde, kendi ifademi de yerleştirebileceğim, söze yorum katabilme imkânı da sağlayan parçalar...

Tabii hala çok net bir öngörüm yok fakat ona çok da uzak hissetmiyorum.

EK-3 Nazlı Deniz Mercan'ın Prova Süreci Hakkında Yazısı

Ceyda ile yollarımız Studio Oyuncuları çatısı altında kesişti. Bu projede yer alma şansına erişmemi ve yaratım sürecinde ortak bir dilde konuşabilmemizi sağlayan şeyin orda harcadığımız mesai olduğunu düşünüyorum. Sahneye koymak amacı ile yola çıkılan her eserde uzun süreçler gerektiren ortak bir zeminde buluşabilme mücadelesini bu sayede biraz daha kısalttık ve üretime geç dâhil olsam da hâlihazırda belli bir kıvama gelmiş olan eserde kendime de yer bulabildim.

Şimdiye kadar biri *Zoom* üzerinden olmak üzere dört buluşma gerçekleştirdik. İlk buluşmamızı Ceyda ile projenin teorik detaylarını ve nasıl bir entelektüel çerçeveye oturduğunu konuşmak üzere yaptık. Projenin nasıl bir kaynaktan beslendiğini, Ceyda'nın şahsi hikâyelerine de içkin olan kısımlarını ayrıntılı konuştuk ve o zamana kadar hazırlanmış olan taslağın yazılı kısmını okuduktan sonra tekrar haberleşmek üzere toplantımızı bitirdik. 2. buluşmamız projede sahne üzerinde birlikte olacağımız Mahir ve Öykü'nün de dâhil olduğu yani dördümüzün toplandığı ilk görüşme oldu. Bu prova daha çok tanışma ve masa başında metin okuma, metne ısınma minvalinde geçti. 3. buluşmamızda meşhur masayı kurduk ve metni ayağa kaldırdık. 4. buluşmamızda benim açımdan en ağır işleyen ama aynı zamanda en verimli geçen prova oldu. Fiziksel ısınma ile başladığımız provada bedenlerimizin işleyişlerini tanıma fırsatı buldum. Herkesin yapabilirliklerinin çok çeşitli olduğu oyun arkadaşlarımdan bedenlerini tanımak ve benim o ortamda nasıl bir varoluş sergilemem gerektiğini araştırmak keza hatta hala tam bulamamış olmak ve bunu keşfetmenin hazzına varmak prova sonrası zihnimde ve bedenimde kalan tortu diyebilirim.

Proje henüz sonlanmadığı için kapsamlı ve ayakları köklenmiş bir süreç yazısı yazamıyorum. Bu yarıda kalmışlık hissine rağmen bu yazıyı yazmak bile benim için alışıl gelmedik bir şey. Bu durumda içinde olduğum bu proje sayesinde daha evvel deneyimleme fırsatı bulmadığım ve şahsi örüntümde olmayan işlere kalkışıyorum.

Mayıs 2022

EK-4 Patrick Kukwa'nın "İstanbul" Şarkısı Yaratım Süreci Hakkında Yazısı

About the Recording Process of "İstanbul"

I started the recordings by improvising with Turkish words and sentences given to me by Ceyda which was strange because I hardly spoke Turkish and we laughed a lot about my funny pronunciation. I mainly did all spoken parts by myself but spiced it up a bit with other voices, mainly in the end. Thank you very much Hayat, Fränze and Ivy.

Once I had a few melodies I improvised some chords at the piano, found something suitable for the first verse, and started recording the intro and the beginning. The lyrics were inspired by a journey to Istanbul in 2021. After I came home to Berlin I started writing about the amazing time I had in this city. It was the

very last day of my travel that I met Ceyda and just a few months later we are working on a project together.

Life is unpredictable but sweet.

From the start it was a mix between composing and recording at the same time. Different sounds create different ideas. You start with an idea but in the end it's completely different. It's like being surprised by your own output, I like that. It was clear that this song needed different parts like putting a few songs into one. That's kind of home territory to me because I have been doing that a lot with my band "Captain Zorx" for several years.

When once I had created a part, I sent it to Ceyda. Sometimes I had to change rhythms and sounds because she had something else in mind but in general our ideas about this song were quite similar.

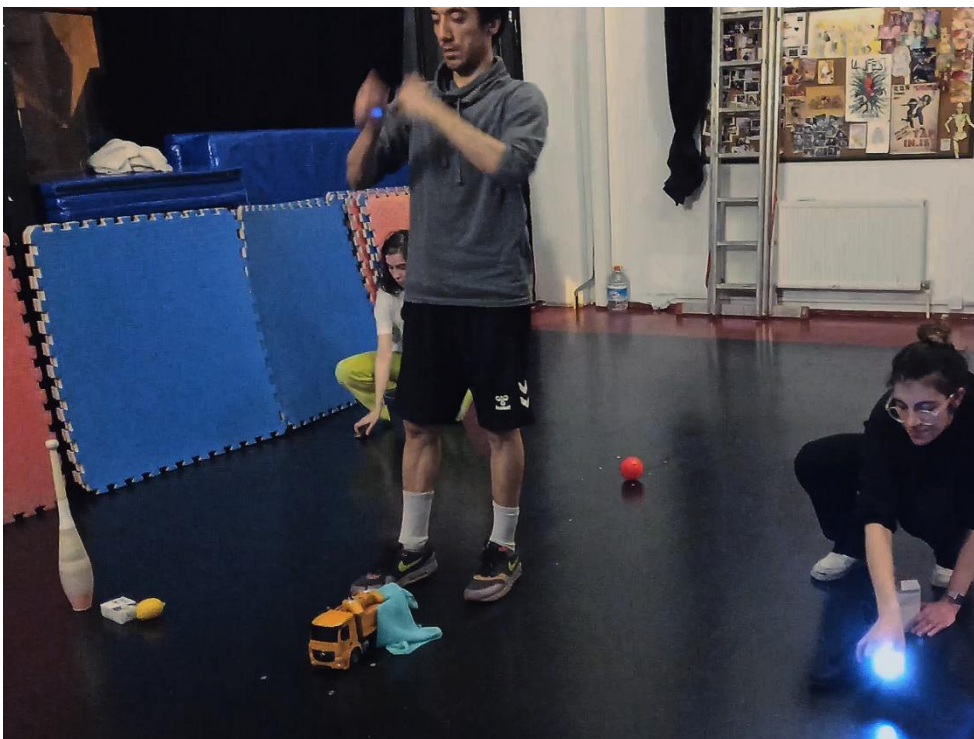
You find a lot of 9/8 rhythms in traditional Turkish music so I was asked to integrate that, too. I directly heard some kind of metal sound so there you go, part two was on its way.

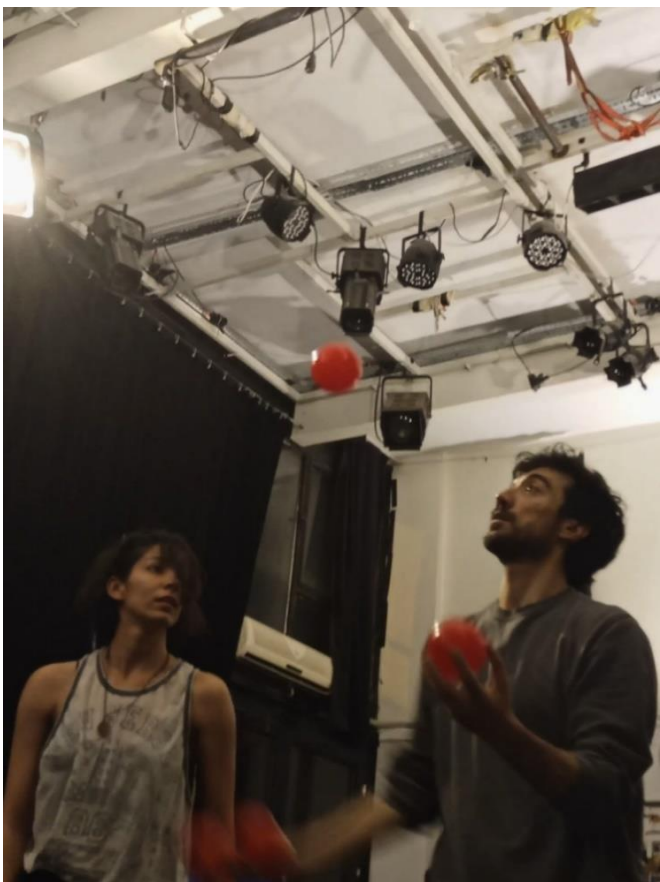
In the meantime Ceyda told me about her idea of having a psytrance ending with something about 140 bpm. So I used the Balkan part to break the metal and as an introduction to the new tempo. To put it kindly my experiences with electronic music are quite limited so I asked LYBRA, a friend and techno DJ to help me with the basics, the kick and bass.

A big thank you also to my dear friend Knut Jürgens from phinmusic studio for his mastering skills.

April 2022

EK-5 Provalardan Fotoğraflar















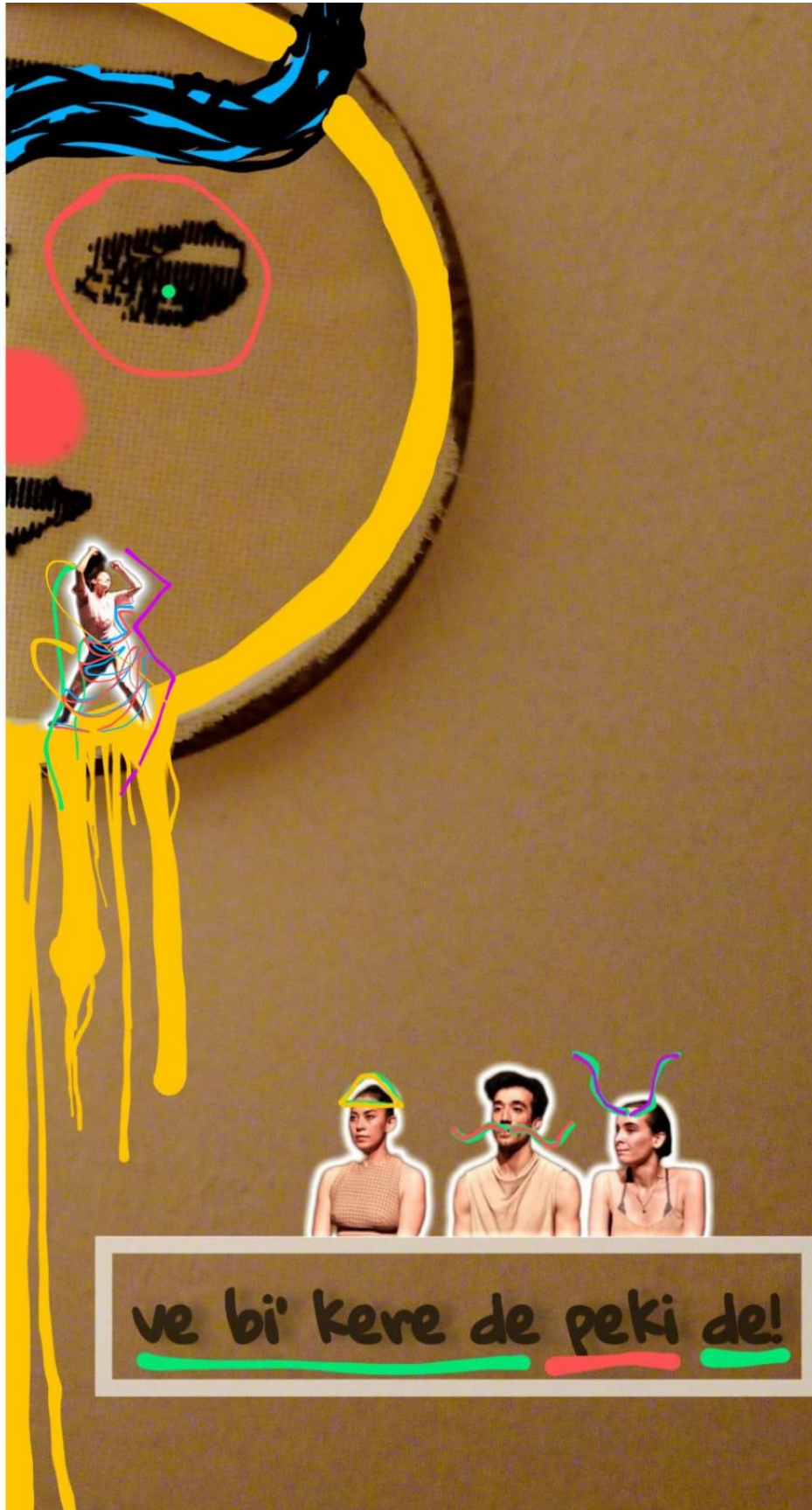
EK-6 Performanstan Fotoğraflar







EK-7 Afiş Tasarımı



7. KAYNAKLAR

ALTUNAY ERDUVAN, Fatma Didem (2020), “Albert Camus’da Saçma ve Ölüm İlişkisi”, **Söylem**, 5(2), Aralık: 541-548.

ARENDR, Hannah (2007), **The Promise of Politics**, Ed. Jerome Kohn, Schocken Books, New York.

BADIOU, Alain (1998), **Başka Bir Estetik**, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, 3, Metis Yayınları, İstanbul.

BALANDIER, Georges (2006), **Sahnelenen İktidar**, Çev. Öznur Karakaş, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

BEŞİKÇİ, Aydın (2021), **Homo Ludens Paralelinde Dramatik Oyuncunun Özellikleri**, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.

CHOMSKY, Noam (2021), <https://www.nytimes.com/2021/04/23/podcasts/ezra-klein-podcast-noam-chomsky-transcript.html>

HUIZINGA, Johan (1951), **Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 9, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

EAGLETON, Terry (2018), **Mizah**, Çev. Melih Pekdemir, 2, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

ERSÖZ, Aydin (2008), “Fiziksel Tiyatro’da Hareket ve İçerik: DV8 Örneği”, **Tiyatro Elestirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi**, 79-96.

LEPECKI, André (2013), “Choreopolice and Choreopolitics: or, the task of the dancer”, **TDR/The Drama Review**, Vol. 57, Issue 4 (220), Aralık: 13-27.

RANCIÈRE, Jacques (2015), **Dissensus: On Politics and Aesthetics**, Ed. Steven Corcoran, Bloomsbury Academic, Londra.

SARAMAGO, José (2004), **Görmek**, Çev. Aykut Derman, 9, Can Sanat Yayınları, İstanbul.

SUITS, Bernard (1978), **Çekirge: Oyun, Yaşam ve Ütopya**, Çev. Süha Sertabiboğlu, 2, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

WINNICOTT, Donald Woods (1971), **Oyun ve Gerçeklik**, Çev. Tuncay Birkan, 4, Metis Yayınları, İstanbul.

WOLFF, Kurt Heinrich (1950), **The Sociology of Georg Simmel**, The Free Press, Illinois.

YALÇIN, Emre (2020), **Postdramatik Tiyatro: Tiyatronun Yeni Rejimi Ve Alman Tiyatrosu**, Mitos Boyut, İstanbul.

Yak Films,

https://www.youtube.com/watch?v=JQRRnAhmB58&ab_channel=YAKfilms

8. ÖZGEÇMİŞ

1999-2006 yılları arası profesyonel ritmik cimnastik sporculuğu yaptı. 2014 yılında bünyesine katıldığı Galip Emre Dance Company’de asistan koreograflık ve oyuncu dansçılık rollerini 3 yıl boyunca üstlendi. 2017 yılında ODTÜ Dans Tiyatrosu Topluluğu’nu kurdu ve 1 sezon yönetti. 2018 yılında Orta Doğu Teknik Üniversitesi Fen Bilgisi Öğretmenliği Bölümü’nden mezun oldu. Aynı yıl yüksek lisans eğitimi için Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sahne Sanatları Anasanat Dalı Modern Dans Programı’na kabul aldı. 2018-19 sezonunda İDOB MDTİst bünyesinde çalıştı. 2022 yılında Studio Oyuncuları’nın 1.5 yıllık tiyatro ve oyunculuk eğitimini burslu olarak tamamladı. 2010 yılından bu yana birçok yerli ve yabancı projede dansçı, oyuncu, koreograf olarak yer almaktadır.