

**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANASANAT DALI**

**OYUNCULUKTA ELEŞTİREL BİR YAKLAŞIM
VE BİR MODEL ÖNERİSİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Arda ÖZTÜRK**

**Danışmanı
Prof.Dr. Metin BALAY**

İstanbul – 2011

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

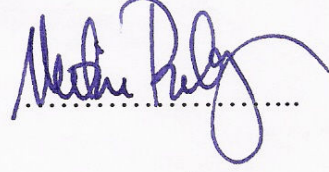
Tiyatro Anasanat Dalı Tiyatro Programı Tezli Yüksek Lisans öğrencisi **Arda ÖZTÜRK** tarafından hazırlanan “**Oyunculukta Eleştirel Bir Yaklaşım Ve Bir Model Önerisi**” adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi :25.02.2011


(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Prof.Dr.Metin BALAY
Danışman-Yeditepe Üniv. Öğr.Üyesi


.....

Jüri Üyesi : Doç.Dr.Fakiye ÖZSOYSAL
İstanbul Üniv. Öğr.Üyesi


.....

Jüri Üyesi: Yrd.Doç.Çetin KÖRÜKÇÜ
HAL.Üniv.Türk Musikisi ASD Öğr.Üyesi


.....

Jüri Üyesi:Prof.Ayşın CANDAN
Yeditepe Üniv.Öğr.Üyesi(Yedek)

.....

Jüri Üyesi : Doç.Dr.Müşfik KENTER
HAL.Ünv.Tiyatro ASD Öğr.Üyesi (Yedek)

.....

ÖNSÖZ

“Oyunculukta Eleştirel Bir Yaklaşım ve Bir Model Önerisi” isimli bu araştırma Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans tezi olarak hazırlanmıştır. Araştırmanın, oyuncu ve oyuncu adaylarına farklı bir oyunculuk modeli önerisi sunarak, oyunculuk eğitimine katkıda bulunması umulmaktadır.

Araştırmanın her aşamasında desteğini esirgemeyen danışmanım Prof. Dr. Metin BALAY’a; sevgileri ve maddi manevi destekleriyle her an arkamda olduklarını bildiğim başta annem S. Asuman KURÇ, babam Veli ÖZTÜRK olmak üzere aileme ve kız arkadaşım Gaye SAĞINÇ’a; mesleğimde beni her zaman cesaretlendiren hocam Gürhan ELMALIOĞLU’na; İngilizce çeviride bana yardımcı olan Duygu ÇELEBİ’ye; ve de hayatıma yön vermemde en büyük etkiye sahip olan, öğretirken öğrenmemi sağlayan Yeditepe Üniversitesi Tiyatro Kulübü’nde birlikte çalıştığım tüm arkadaşlarıma sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İstanbul, 2011

Arda ÖZTÜRK

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
KISALTMALAR	II
ÖZET	III
ABSTRACT	IV
GİRİŞ	1
1. STANISLAVSKI VE BOAL'İN OYUNCULUK TEKNİKLERİ VE FARKLI BİR OYUNCULUK MODELİ	3
1.1. Konstantin Stanislavski ve Fiziksel Eylemler Yöntemi	3
1.2. Augusto Boal ve Kafadaki Polis Teknikleri	8
1.3. Farklı Bir Model Önerisine Doğru	14
2. UYGULAMA	20
2.1. Torvald: Bir “Erkek” Evi	20
2.2. Ivanov: Bir Erkekliğin Çöküşü	38
2.3. Eril Hegemonyadan Geçen “Arzu Tramvayı”	55
SONUÇ	74
KAYNAKLAR	79
ÖZGEÇMİŞ	81

KISALTMALAR

vb. : Ve benzeri, gibi

GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı : Arda ÖZTÜRK
Anabilim Dalı : Sosyal Bilimler Enstitüsü
Programı : Tiyatro
Tez Danışmanı : Prof.Dr.Metin BALAY
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans – Ocak 2011

OYUNCULUKTA ELEŞTİREL BİR YAKLAŞIM VE BİR MODEL ÖNERİSİ

ÖZET

Bu çalışmada, gerçekçi oyunculuk ve sahnede gerçeklik izlenimi yaratmaya yönelik geliştirilen bazı tekniklerin eleştirel bir boyutta ele alınması amaçlanmıştır. Bu noktadan hareketle, Konstantin Stanislavski'nin, coşku belleği, “sihirli eğer”, imgelem gibi, oyuncunun iç aksiyonunu harekete geçirerek, sahne üzerinde yaşayan oyuncular yaratmaya yönelik geliştirdiği yöntemler, günümüzden bir bakış açısıyla değerlendirilmiştir. Değerlendirme sonunda, sahnede gerçekçi izlenim yaratma amacıyla oyuncunun kendi bilinçaltı coşkularını hedef alan bu tekniklerin, daha da derinlere, yani bilinçdışına yöneltilme olanakları sorgulanmıştır. Çünkü, söze dökülmemiş ve dökülemez olanı içeren bilinçdışı, insanın coşkularını, eylemlerini oluşturan ve tetikleyen bir boyuttur. Stanislavski'nin geliştirdiği tekniklerin ise, sadece bilinç ve bilinçaltı ile sınırlı tutulduğunda, toplumsal ideoloji tarafından tanımlanmış ve kalıplaşmış coşkuları yeniden üreterek, kısıtlı bir gerçeklik yaratabileceği düşünülmüştür. Bu nedenle söz konusu teknikleri oyuncunun bilinçdışına yönlendirmek amacıyla, Augusto Boal'in, insanın günlük hayattaki eylemlerini ve coşkuları tetikleyen, bilinçdışı düzeydeki baskı imgelerini açığa çıkarmak amacıyla geliştirdiği teatral terapi metotlarından da faydalanarak farklı bir model önerisi geliştirilmesi uygun görülmüştür. Modelin uygulanması için seçilen “Nora: Bir Bebek Evi”, “Ivanov” ve “Arzu Tramvayı” oyunları, öncelikle farklı birer dramaturji okuması ile ele alınmıştır. Tercih olarak toplumsal cinsiyet ve erkeklik üzerinden yapılan okumalarda, oyunlardaki karakterlerin eylemlerinin altında yatan coşkuların da ötesinde, coşkuları tetikleyen bilinçdışına ait baskı imgeleri açığa çıkarılmaya çalışılmıştır. Edinimlerden yola çıkılarak, oyuncunun da bilinçdışındaki benzer baskı imgelerini harekete geçirmesi amacıyla, yönetmenin oyuncuya çeşitli sorular yönelteceği modelin uygulanması ve oyuncunun bu yolla keşfettiği imgeleri rol karakteri üzerinden eyleme dökmesi düşünülmüştür.

Çalışmadan edinilen sonuç ise, oyuncunun bir coşkuyu sahnede daha derin bir gerçeklikle üretebilmesi için, öncelikle o coşkunun imgesini yaratması gerektiği ve Stanislavski'nin geliştirdiği tekniklerin bu potansiyele sahip olduklarıdır.

Anahtar Kelimeler: Oyunculuk, Model, Bilinçdışı, Gerçeklik

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Arda ÖZTÜRK
Field : Social Sciences Institute
Program : Theatre
Supervisor : Prof.Dr.Metin BALAY
Degree Awarded and Date : Master – January 2011

A CRITICAL APPROACH TO ACTING AND A MODEL PROPOSAL

ABSTRACT

In this paper, realistic acting and taking some techniques into consideration, developed for creating impression of realism on stage, in a critical dimension is aimed. Based on this point, the techniques developed by Constantin Stanislavski to create actors living on stage by evoking actor's inner action such as emotional memory, "Magic If", imagination is evaluated from a present-day perspective. At the end of the evaluation, the possibilities of these techniques targeting the actor's own preconscious mind enthusiasms for creating realistic impression on stage, to be directed into more deeper that is to the unconscious mind are questioned. Because, the unconscious mind including not expressed and cannot be expressed, is a dimension forming and triggering the enthusiasms, actions of people. Yet the techniques developed by Stanislavski are thought as they may create a limited reality by reproducing enthusiasm defined and stereotyped by social ideology when they are limited just to the conscious and preconscious mind. For this reason, in order to direct the mentioned techniques to the actor's unconscious mind, a different model offer is chosen taking the advantage of the theatrical therapy methods that Augusto Boal developed to release pressure images at the unconscious level that triggers man's actions and behaviours in daily life. The plays "Nora: A Doll's House", "Ivanov" and "A Street Car Named Desire" chosen for the model to be implemented, are first dealt with different dramaturgy readings. Preferentially, in the readings on gender and masculinity, even beyond the enthusiasm behind the characters' actions in the plays, the pressure images of the unconscious mind that triggers the enthusiasm are tried to be revealed. Based on the acquisitions, in order for the actor also to stimulate the similar pressure images of his unconscious mind, the implementation of the model in which the director asks the actor various questions and by this way over his role character the actor's putting into action the images that he explored, is thought.

The result acquired from this study is, in order for an actor to perform an enthusiasm with a deeper reality on stage, first he is to create the image of that enthusiasm and the techniques Stanislavski developed have that potential.

Keywords: Acting, Model, Unconscious Mind, Realism

GİRİŞ

Oyunculuk sanatında “gerçekçilik”, benzetme yoluyla, yaşamın sahnede dolayimsız olarak yansıtıldığı bir biçemdir. Bu oyunculuk biçeminin doğuşu, “realizm” (gerçekçilik) akımının da başlangıcına denk gelir. Sanayi devrimi, bilimdeki gelişmeler ve pozitivist felsefe ile değişen toplumsal değerler, sanat ve edebiyatta gerçekçilik akımının doğuşunu tetiklemiştir. Klasik akımın idealist kuralcılığına ve düş gücünü temel alan romantik akıma karşı, yaşamı, insanı, doğayı tüm çıplaklığı ve yalınlığı ile yansıtmayı hedef alan gerçekçilik akımı sayesinde, toplum ile sanat arasında açılmaya başlayan mesafe tekrar kapanması amaçlanmıştır.

Klasisizmin tabularından sıyrılan realist akım, tiyatroda yazınsal değişimin yanında, yönetmen ve oyuncuyu da farklı bir konuma taşımıştır. Tabulardan kurtuluş, yönetmen ve oyuncuya da özgürlükler getirmiş, bu özgürlük, tiyatro sanatını salt yazarın yaratıcılığından kopararak, yönetmen ve oyuncuyu da bu yaratım sürecinde daha aktif kılmıştır. Çünkü gerçekçi tiyatrodaki benzetmecilik, klasik akımdaki gibi sadece tipik ya da uygun olanı değil, özel olanı da yansıtmayı içerir. Bu nedenle gerçekçi tiyatroya göre özel olan, bir bilim adamı gibi incelenmeli ve en ince ayrıntısına kadar analiz edilmeli, metindeki karakterler psikolojik boyutlarıyla da işlenmelidir. Klasik tiyatronun “erdemli” karakterleri, yerini normal, sıradan karakterlere bırakır. Amaç, seyirciye sahnede bir oyundan çok, yaşamdan gerçek bir kesit sunmaktır. Dolayısıyla sahnede bu gerçekliğin yaratılması için metin, dekor, kostüm, aksesuarların “sahici gibi” olması gerektiği kadar, oyuncunun da inandırıcı olabilmesi ve yaratılması hedeflenen bu illüzyona uyum sağlaması gereklidir. Bu da sahnede “yaşayan” bir oyuncu olmakla mümkün kılınabilecektir. Ancak sahne üzerinde gerçekçi bir izlenim yaratmaya çalışırken, tiyatronun kurgusallığı da göz ardı edilemez.

İlk defa Diderot tarafından ortaya konan, daha doğrusu açığa çıkarılan ve en az önceden değindiklerimiz kadar oyunculuk yöntemlerinin şekillenmesinde belirleyici olan, “rol yapma paradoksu”; yani, oynanan rolün doğal ve gerçek hislerle donatılıp

yaşantılandırılmasıyla, kurgusal bir yapılandırma içinde temsil edilmesi arasındaki kararsızlığın doldurduğu çetrefil alan. (Karaboğa, 2005: 24)

Oyunculüğün temel paradokslarından birisi olan “gerçeklik ve kurgusallık” ilişkisi, gerçekçi oyunculuk biçiminin şekillenmesinde de önem teşkil etmektedir. Bu çalışmada da ele alınacak ilk mesele, bu kurgusallık içerisinde oyuncunun sahnede gerçeklik izlenimi yaratması amaçlanarak geliştirilen bazı oyunculuk tekniklerine yönelik eleştirel bir bakıştır. Bu yaklaşımdan varılacak sonuçların doğrultusunda, oyuncuyu sahne üzerinde gerçekliğe daha fazla yaklaştırabilecek bir modelin geliştirilmesi amaçlanmaktadır. Daha sonra amaçlanan model, seçilen oyun metinlerindeki rol karakterleri üzerinden uygulanmaya çalışılacaktır.

1. STANISLAVSKI VE BOAL'İN OYUNCULUK TEKNİKLERİ VE FARKLI BİR OYUNCULUK MODELİ

Tiyatro ve oyunculukta gerçekçilik, sonraki dönemlerde eleştirilere uğramasına, farklı tiyatro akımlarının ve oyunculuk biçimlerinin ortaya çıkmasına rağmen, günümüzde hala geçerliliğini koruyabilmiş, özellikle batı toplumu tarafında rağbet gören bir akım olmakla beraber, sahnede gerçeklik izlenimi yaratma çabaları da sürekliliğini korumuştur. Önceki dönemlerde sistemleştirilmeye gerek duyulmayan oyunculuk sanatının ve oyuncunun yaratıcılığının önemine bu dönemde ağırlık verilmesi, doğal olarak oyunculuk sanatının da bilimsel olarak incelenmesini ve bir sistematığe oturtulmasını gerektirmiştir. Oyuncuyu yapaylıktan kurtararak, gerçekçi, yaratıcı, başka bir deyişle sahnede yaşayan bir insana dönüştürmeyi amaçlayan teknikler ilk olarak Moskova Sanat Tiyatro'sunun oyuncusu ve yönetmeni Konstantin Stanislavski tarafından ele alınmıştır.

1.1. Konstantin Stanislavski ve Fiziksel Eylemler Yöntemi

Tiyatro sanatına gerçekçi akımın ışığında yaklaşan Konstantin Stanislavski (1863-1938)'nin çalışmalarındaki temel hedef, oyuncuyu yapaylıktan, abartıdan, teatrallikten ve stereotip eylemlerden kurtarmak olmuştur. Ona göre, sahnede oynanan oyunun hayattan gerçek bir kesit izlenimi verebilmesi için, her şeyden evvel oyuncunun ve oyunculuğun önemi ön planda olmalıdır.

Tiyatrodaki bütün yaratıcı araçlarla yöntemleri inceledikten; yaratıcılığın tüm çizgileri boyunca sahneye getirilen, tarihe, gelenek-göreneğe ilişkin, simgesel, fantastik vb. türden yapıtlara karşı ilgi ve sevgi borcunu ödedikten; gerçekçi doğalcı, izlenimci, fütüristik, heykelimsi, şematik, abartılı yalınlık, kumaşlar, perdeler, tüllerle, her türlü ışık efektleri ve yöntemin biçimleriyle, kısaca bütün sanatsal eğilimlerin yapım biçimlerini öğrendikten sonra şu sonuca vardım ki, bunların hiçbir anlamı yoktur. Bunlar içsel, etkin bir dramatik sanat yaratamazlar. Sahnenin biricik kralı ve yöneticisi, aktördür. (Stanislavski,1992: 470)

Stanislavski'ye göre sahnenin biricik kralı olarak görülen oyuncu, sergilenen oyunun seyirci üzerinde bir illüzyon etkisi uyandırabilmek amacıyla, inandırıcı olmalı; sahnede, oynadığı rol karakterinin salt sözcüklerini değil, ruhunu da yansıtabilmelidir. Bu amaç doğrultusunda oyuncunun, rol karakteri ile içsel bir bütünleşmeye girmesi; ayrıca rol karakterinin yaşantısı, içinde bulunduğu toplumsal koşullar ve bu koşullar içindeki konumunu araştırması gereklidir. Söz konusu içsel bütünlük, oyunculuk sanatını da “psikolojik gerçekçi” bir boyuta taşıyacaktır.

Sanatın amacı insanlarla tinsel iletişim kurmaktır. İçsel yaratıcı süreç seyircilere iletilmelidir. Stanislavski “En önemli şey insan ruhunun yaşamını inşa etmektir” der. Onun geliştirdiği tekniğin yardımıyla oyuncular bir rolün ruhunu inşa edebilir ve sahne üzerinde yaratılmış insanın içsel dünyasını somutlayabilirler. (Moore, 2006: 33-34)

Günlük yaşantımızda verdiğimiz tepkiler(gülme, korkma, ağlama, öfke vb.) bizim kontrolümüz dışında oluşan birer reflektir. Stanislavski, oyunculardaki benzer tepkilerin, tıpkı günlük yaşamda olduğu gibi, sahnede de birer refleks olarak ortaya çıkması gerektiğini savunmuş, çalışmalarını da “gerçek duyguların kendiliğinden doğmasını sağlayacak belirli koşullar yaratma”(Stanislavski, 1996: 314) üzerine odaklanmıştır. Ancak oyuncunun coşkularını denetim altına alması o kadar da kolay olmayacaktır. Çünkü söz konusu coşkular, Stanislavski'nin “bilinçaltı” adını verdiği, insanın hükmedemediği bir tür içsel mekanizmanın ürünüdür. Bireyin sahip olduğu tüm duyguların görünen yüzleri bu alanda toplanır. Stanislavski ise çalışmalarında denetim dışında olan bu içsel mekanizmaya hükmederek, coşkuların içselleştirilmesinin yöntemini ararken, davranış psikolojisi ile ilgili araştırmalar yapan Fransız psikolog Theodule Ribot'un çalışmaları, ona yeni ufuklar açmıştır:

Ribot, “Coşkuların Psikolojisi” adlı kitabında ve “Yaratıcı İmgelem” üzerine makalelerinde Stanislavski'nin kendi kuracağı stüdyoda yürüteceği çalışmalara ışık tutacak fikirler öne sürmüştü. Bunlardan ilki, herhangi bir coşkunun fiziksel sonuçlar doğurmaksızın varolamayacağıydı. Ribot, biçimlendirilmemiş ya da gövdeselleşmemiş bir duygunun yok sayılacağını belirtiyordu. Ruh ve beden arasındaki bu ortak bağlılık teorisi, Stanislavski'yi, “her fiziksel aksiyonun içinde psikolojik ve psikolojik olanın içinde de fiziksel bir unsur yatar” önermesine götürdü. (Karaboğa, 2005: 49-50)

Stanislavski, fiziksel eylem ve psikolojinin karşılıklı etkileşim halinde olduğunu anladığında, çalışmalarını, somut fiziksel eylemden yola çıkarak psikolojik

olana ulaşma üzerine yönlendirmeye başladı. Bilinç ve bilinçaltını, “hükmedilebilir-hükmedilemez” karşıtlığında ele alan Stanislavski, “bilinç yolu ile bilinçaltına” giden bu süreçteki çalışmaların bütününe “Fiziksel Aksiyonlar Yöntemi” adını verdi.

Oyuncu, sahne üzerine çıkmadan önce bir coşkuyu zorlamak yerine, psiko-fiziksel eylemin psikolojik tarafını harekete geçiren ve böylelikle psiko-fiziksel birlikteliği yakalayan yalın, somut ve anlamlı bir fiziksel eylemi icra eder. Stanislavski'nin şunu kastetmediği açık bir şekilde anlaşılmalıdır: Oyuncu sahneye herhangi bir fiziksel hareketi icra etmek için çıkar. Fiziksel hareket mekanik bir edimdir. Fiziksel eylem ise bir amaca bir psikolojiye sahiptir. (Moore, 2006: 45)

Ayrıca Stanislavski, oyuncunun hem bilinçaltını hem de yaratıcılığını kışkırtarak sahne üzerinde inanç ve gerçekçilik durumunun oluşması için bazı yardımcı öğeler de keşfetmiştir. Bu öğelerden bir tanesi “Sihirli Eğer”dir. “Eğer” sözcüğü Stanislavski için özel bir anlam teşkil etmektedir. Oyuncunun bir rolü icra edebilmek için kendisine soracağı “Eğer ben böyle olsaydım ne yapardım?” (“Eğer Othello olsaydım...” ya da “Eğer karım beni en güvendiğim askerimle aldatsaydı ne yapardım?”) sorusu, iç uyarıları harekete geçirebilecek bir dinamiktir. Elbette kışkırtılan iç uyarılar sonucu oluşacak eylem, oyun metnindeki verili durumlara tezat oluşturmamak için, oyuncu tarafından kontrol edilmelidir. Başka bir deyişle, oyuncu kendi amacı ile oyundaki rolün amacı arasında bir ortaklık kurma durumundadır.

Anladım ki yaratıcılık, oyuncunun ruhunda ve düş gücünde yaratıcı, büyülü bir “eğer” ortaya çıktığı zaman başlıyor. Sadece gerçekler varsa, insanın doğal olarak inanacağı pratikler varsa, henüz yaratıcılık başlamamış demektir. Derken yaratıcı “eğer” görünür. Yani oyuncu pratik gerçeğe inandığından daha büyük bir coşkuyla ve içtenlikle düş ürünü olan gerçeğe inanır. Tıpkı bir çocuğun bebeğine, onun canlı olduğuna inandığı gibi, “Eğer”in görüldüğü andan başlayarak oyuncu gerçek yaşam düzleminden kendi yarattığı, kendi düşlediği bir yaşam düzlemine geçer. Bu yaşama inanarak yaratmaya başlar. (Şener, 2003: 217)

Oyuncu için başka bir yardımcı öge “Coşku Belleği”dir. Stanislavski'ye göre oyuncu, sahnede bir coşkuyu yaratmak için geçmiş deneyimlerinden ya da coşkularından yararlanabilir. Çünkü çeşitli deneyimler insanın belleğinden silinmeyeceği gibi, bu deneyimler sonucu oluşan her türlü coşku da hiçbir zaman silinmez. Oyuncu ise gerektiğinde kendi “coşku belleği”ne başvurarak, anımsama yoluyla sahnede yaratması gerekene yakın coşkuları yeniden yaratabilir.

İki gezgin, denizin kabarması üzerine, ıssız bir kayalığa sığınır. Kurtulduktan sonra izlenimlerini anlatırlar. Biri yaptığı her şeyi en ince ayrıntısına kadar anımsar; nasıl; niçin, nereye gitmiş; nereye tırmanmış, nereden inmiş; nereye atlamış, hepsini

bir bir söyler. Ötekinin belleğinde ise hiçbir anı kalmamıştır. Sadece, duyduğu coşkuları hatırlar. Hoşnutluk, kuruntu, korku, umut, kuşku, en sonunda panik birbiri arkasına çıkagelir. (Karaboğa, 2005: 58)

Ribot'tun bu hikayesini örnek veren Stanislavski'ye göre, ikinci gezgin, oyuncunun coşku yaratımı için ulaşması gereken bölümü temsil eder. Oyuncunun çeşitli yöntem ve egzersizlerle coşku belleğini geliştirebileceğini ya da kontrol edebileceğini savunan Stanislavski, bu noktada oyuncunun gözlemciliğine ve birikimine de vurgu yaparak coşku belleği ne kadar geniş ve “kullanıma açık” olursa yaratıcılığın da o kadar zengin olacağını düşünür.

Yaratıcı oyunculuğun en önemli öğelerinden birisi de “imgelem”dir. Oyunda bir katili oynayan oyuncudan gerçek hayatta da birisini öldürmüş olması beklenemez. Bu noktada devreye, oyuncunun yaratıcı hayal gücü girecektir. Oyuncu hayal gücü sayesinde sahnede gerçekten bir katil gibi davranabilmelidir. Ayrıca oyun metninde yazan bir replik, birçok farklı anlama gelecek şekilde söylenebilir. Yazılı olan metnin arkasındaki değişik anlamları oyuncu yine imgelemi sayesinde yaratabilir.

“Stanislavski ‘seyirciler tiyatroya alt-metin duymaya gelir.’ der ve ekler: ‘metni evlerinde de okuyabilirler.’ ” (Moore, 2006: 56) Stanislavski için oyunda esas önem, söylenmeyen sözcüklerde yatar. Sözcüklerin ardında yatan alt-metindir; bir karakterin söze dökmediği ya da dökemediği düşünceleri ve duyguları içerir.

Stanislavski, hem oyunculukta sahicilik, içsellik ve yaratıcılık için geliştirdiği farklı uyarıcı öğeleri aynı çatı altında toplamak, hem de canlandırılan rol karakterinde, oyunun başından sonuna kadar belirlenen eylemlerinin birbiriyle ilişkilendirmek ve tutarlı kılmak adına, yaratılan alt-metni düzenleyici tekniklere ihtiyaç duymuştur. Bu alt-metin oluşumunda öncelikle belirlenmesi gereken, rol karakterinin arzularından doğan “yönelim”leri keşfetmektir.

Yönelimlerin, verili durumla ilişkisinin mantıki ve organik olması şarttır, diğer taraftan yönelimlerin her zaman için eylem belirten fiillerle ve “isterim” kelimesiyle birlikte kullanılması oyuncuyu eyleme kışkırtacaktır. (Karaboğa, 2005: 61)

Oyuncunun oyunun başından sonuna kadar belirlediği bütün eylemler hatırlanmak üzere kaydedilir. Oyunda izlenecek bu plana eylem skoru adı verilir. Oyuncunun sahne üzerinde dağınık ve tutarsız bir izlenim oluşturmasını engellemek amacıyla, “yapılan tüm çalışmaların sonuçlarını bütünleştirecek olan şey, baştan sona eylem çizgisidir ve buna ulaşmak diğer yönelimleri de bütünleştiren üstün-yönelim

yoluyla gerçekleşebilir.” (Karaboğa, 2005: 64) Oyun içinde farklı anlarda ne kadar değişik yönelim olursa olsun, üstün-yönelim oyunun başından sonuna kadar sürekliliğe sahip olmalıdır.

Görüldüğü gibi, Stanislavski tiyatro çalışmalarında, fiziksel beceri ve tekniklerin geliştirilmesinden çok, karakter üzerinde psikolojik ve yaratıcı keşifler üzerinde durmuştur. Ona göre bu, oyuncunun en başta kendine dair bir keşfi ile mümkün olacaktır. Bilinç yoluyla bilinçaltına giden yolu ve buna bağlı olarak yazılı metnin arkasında söze dökülmemiş olan alt-metni keşfetme çalışmaları ile Stanislavski Sistemi genel oyunculuk eğitiminin de temeline oturtulmuştur. Fakat geliştirilen bu yöntem, Stanislavski'nin “kendisinin de belirttiği gibi bir reçete değildir, sürekli kendini yenilemedikçe, ondan söz edilemez.” (Karaboğa, 2005: 54) Dolayısıyla bu yöntemin oyuncuyu gerçekliğe ne kadar yakınlaştırdığı (ya da yakınlaştırayabileceği) ve günümüzde nasıl farklı bir bakış açısıyla ele alınarak derinleştirilebileceği irdelenebilir. Burada üzerinde durulabilecek nokta ise Stanislavski'nin hedef gösterdiği bilinçaltının da derinlerinde bulunan “bilinçdışı” boyut olabilir.

Psikanalizde insanın zihinsel süreci bilinç, bilinçaltı ve bilinçdışı olmak üzere üçe ayrılır. Bilinç, sözcüklere dökülebilen ve ifade edilebilen şeyleri kapsar. Zihinde bir alt bölüm olan bilinçaltı ise sözcüklere henüz dökülmemiş fakat dökülebilecek ya da ifade edilebilecek duygu ve düşünceleri içerir. Bilinçdışı ise en altta kabul edilir; sözle ifade edilmemiş ve edilmesi mümkün olmayan bir düzlemdir.

İlk olarak psikanalist Sigmund Freud (1856-1939)'un ortaya attığı bilinçdışı kavramı, istenilmeyen, kabullenmeyen, yasaklanan; bu nedenle de “sansür mekanizması” ile bastırılarak unutulmuş anıları, çatışmaları, itkileri ve temel biyolojik içgüdüleri içinde barındıran; psişik işleyişin en derininde bulunan, çok geniş ve karmaşık olan zihinsel boyuta karşılık gelir. Bunlar, bilinç ve bilinçaltı düzleminin aksine şekillenmemiş ve kelimelerle tanımlanamayan olgulardır, fakat bu düzlemdeki çatışmalar ve itkiler, bilinç boyutuna ulaşmasalar dahi, bilinçli eylemler ve düşünceler üzerinde en büyük etkiye sahiptirler.

...bilinç verilerinin içinde çok sayıda boşluk bulunur; hem sağlıklı hem de hasta insanlarda sık sık yalnızca bilincin yine hiçbir kanıtını vermediği başka eylemleri öngörerek açıklanabilecek ruhsal eylemler meydana gelir. Bunlar yalnızca sağlıklı insanlardaki sürçmeleri ve düşleri değil hasta insanlarda ruhsal belirti ya da takıntı olarak tanımlanan her şeyi içerir; en kişisel günlük deneyimlerimiz bizi aklımıza nereden geldiğini bilmediğimiz entelektüel sonuçlarla tanıştırır. Eğer bizde

gerçekleşen her zihinsel eylemin mutlaka bilinç aracılığıyla yaşanması gerektiğinde ısrar edersek tüm bu bilinçli eylemler ilişkisiz ve anlaşılmaz olarak kalır; öte yandan, aralarına çıkarsadığımız bilinçdışı eylemleri sokarsak belirgin bir bağlantı kazanırlar. (Freud, 2002: 164)

Freud'un bu kuramı göz önüne alındığında, Stanislavski'nin üzerinde durduğu "coşku belleği", "sihirli eğer" ve "imgelem" gibi yardımcı tekniklerin, sadece bilinçaltına yönlendirildiği takdirde, buradaki "indirgenmiş" coşkuları tetiklemeyle yetinileceği düşünülebilir. Daha önce verilen örnekten de yola çıkılacak olursa, Othello'yu canlandıracak oyuncuda bu teknikler yardımıyla bilinçaltında ortaya çıkarılacak "kıskançlık" duygusu, toplumsal alanda tanımlanmış bir duygudan ibaret kalabilecektir. Bu durum yaratıcılığı hedeflenen bir oyuncunun bunun gibi kalıplaşmış bir duygu ile "sınırlandırılmasına" da neden olabilir. (Oyunda, Othello'nun karısı Desdama'ya kışkırtıldığında, böylesi somutlaşmış bir duygu ile hareket ettiğini düşünmenin ne kadar doğru olacağı şüphelidir: "Şu an Desdama'ya çok kıskanıyorum, o nedenle onu öldürmek istiyorum" vb.) O halde; bilinçaltının daha da derininde (bilinçdışında) bu kıskançlığı doğuran ve tetikleyen imgeler aranabilir mi? Daha da önemlisi; oyuncuyu, kendi eylemlerine yön veren, ama farkında olmadığı mekanizmaların keşfine yönlendirerek; Stanislavski yöntemindeki teknikleri, bu yönde yeniden ele almak mümkün müdür?

Stanislavski yasaları keşfetti ve formüle etti, fakat onları tam anlamıyla geliştirmek için yeterli zamanı olmadı. Sistem'in bilimsel, estetik ve ahlaki temeli değiştirilmese de geliştirilebilir. (Moore, 2006: 32)

Stanislavski'nin öğrencisi Sonia Moore'un bu sözlerini de göz önünde bulundurarak, yukarıdaki sorulara, Brezilyalı Tiyatro adamı Augusto Boal'in geliştirdiği tiyatro felsefesi ışığında yanıt aramakta yarar vardır.

1.2. Augusto Boal ve Kafadaki Polis Teknikleri

Sosyalist bir dünya görüşünü benimsemiş olan Augusto Boal'in (1931-2009) tiyatro üzerine çalışmaları, esas olarak, ülkesi Brezilya'daki anti-demokratik uygulamalara karşı, politik bir duruş olarak ortaya çıkmıştır. Brezilya'lı eğitimci Paulo Freire'nin "Ezilenlerin Pedagojisi" adlı çalışmasından da faydalanarak ortaya çıkardığı "Ezilenlerin Tiyatrosu" kuramında, mülkiyet kavramı ile ortaya çıkan ve toplumun her alanına yayılan "ezen-ezilen" ikileminin (ya da sorunsalının) tiyatro

yoluyla “değişim”ini amaçlar. Ancak, “ezen-ezilen” ikilemi, tiyatro sanatına da “oyuncu-seyirci” ikilemi olarak yansımıştır. O halde söz konusu dönüşüm ya da demokratikleşme hareketi, önce tiyatrodan başlamalıdır. Boal, 1979 yılında kaleme aldığı *Ezilenlerin Tiyatrosu* kitabının ilk bölümünde seyirciyi pasif kılan, baskılayan, toplumsal ideolojiyi empoze eden Aristotelesçi tiyatroyu ve seyirci üzerinde yarattığı *kathartik*¹ etkiyi eleştirir.

Kesin olan şudur: Aristoteles, devrim de dahil geneli kabul görmeyen her şeyi gerçekleşmeden önce bertaraf etme amacını taşıyan çok güçlü bir arındırıcı sistem formüle etmiştir. Onun sistemi bugün kılık değiştirmiş bir halde televizyonda, sinemalarda, sirkte, tiyatrolarda boy göstermektedir. Birçok farklı biçimde ve ortamda ortaya çıkmaktadır. Ama özü değişmemektir: Bireyi dizginleyecek ve önceden mevcut olana uyduracak şekilde tasarlanmıştır. Eğer istediğimiz buysa Aristotelesçi sistem bu amaca diğerlerinden daha iyi hizmet eder; tam tersine, eğer seyirciyi yaşadığı toplumu değiştirmesi, devrimci eylemlere katılması için uyararak istiyorsak, başka bir poetika aramalıyız! (Boal, 2003: 46)

Boal, Aristotelesçi tiyatronun seyirciye dayattığı izleme-etkilenme sürecine karşı olarak “seyirci/oyuncu” kavramını ortaya atar. Sahnede işlenen sorunların çözümü için seyirci de bir “oyuncu” olarak sahnedeki eyleme dahil olmalı, özgürleşmeli, baş kaldırmalı, çözüm üretmelidir. Bu noktada, Bertold Brecht’in kendi kuramında savunduğu izleyen-yargılayan seyirci kavramı da yetersiz görülmektedir. Boal’e göre tiyatroyu esas işlevsel kılacak olan şey seyircinin eyleme doğrudan katılmasıdır. Kitapta işlenen “Forum Tiyatro”, “Görünmez Tiyatro” “İmge Tiyatrosu” gibi teknikler söz konusu özgürleştirme politikasının birer ögesi konumundadır.

Seyirciler eyleme erkini ne kendileri yerine düşünmeleri, ne de eylemde bulunmaları için karakterlere devreder. Seyirci kendisini özgürleştirir; kendisi için düşünür ve eylemde bulunur! Tiyatro eylemdir! Belki de tiyatro kendi içinde bir devrimci değildir; ama hiç kuşku yok ki tiyatro bir devrim provasıdır! (Boal, 2003: 149)

Boal yarattığı bu tiyatro biçimini sahneden indirerek sokaklara, fabrikalara, okul kantinlerine, gecekonduklara taşımıştır. Amaç, tiyatroyu sömürünün ve şiddetin yoğun olduğu mekanlara taşımak ve daha geniş kitlelere yaymaktır. Brezilya ve Arjantin’deki diktatör rejimlerinden kaçan Augusto Boal, Avrupa’ya yerleşmiş, “Ezilenlerin Tiyatrosu” kuramını bu kıtada pratik etmeye devam etmiştir. Ancak,

¹ “Katharsis” Aristoteles’in *Poetika*’da tanımını yaptığı, seyircinin oyun kahramanı ile empati kurarak, izlediği korku ve acıma öğeleri, kendi başına geliyormuş gibi düşünerek, sapkın duygulardan arınma olgusudur.

fiziksel baskı ve şiddetin olduğu bir ülkeden gelen Augusto Boal'in, Avrupa'da karşılaştığı durum biraz daha farklıdır:

...bu Ezilenlerin Tiyatrosu atölye çalışmalarında, benim için yeni olan baskılar da ortaya çıktı: “yalnızlık”, “ötekilerle iletişim kurmanın imkansızlığı”, “boşluk korkusu”. Benim gibi, zalim ve vahşi nitelikli bir diktatörlükten kaçan biri için, bu temaların ilk bakışta yapay ve dikkate değmez görünmesi doğaldır. Mekanik bir şekilde sanki hep şunu soruyordum: “Peki ama polisler nerede?” Çünkü somut, gözle görünür baskılarla çalışmaya alışmışım. (Boal, 2008: 9)

Boal öncelikle bu yeni baskı biçimlerine mesafeli davranırsa da, özellikle İskandinav ülkelerinde görülen intihar vakalarının yoğunluğu, onu somut baskılardan sonra gözle görünmeyen, “soyut baskılara” da yönlendirmiştir. Bu yönelim sonucunda ortaya “Kafadaki Polisler” tekniği çıkmıştır:

Şu varsayımdan yola çıktım: Polisler kafamızda ama karargahları ve kışları dışarıda olmalı. Amaç bu “polislerin” kafamıza nasıl girdiğini keşfetmek ve bunları oradan atmanın yollarını bulmaktır. Bu, cüretkar bir tekliftir. (Boal, 2008: 32-33)

Tiyatroya bu biçimde töropatik işlev yüklemeyi hedef alan Boal, “Kafadaki Polis” tekniklerini işlediği “Arzu Gökkuşağı” isimli kitabının “Teori” bölümünde üzerinde durulan konulardan biri, tiyatronun icra edildiği “estetik mekan”ın önemidir:

Tiyatronun olağanüstü gnoseolojik (bilgi-arttırıcı) gücü şu üç temel özellikten kaynaklanır: (1) bellek ve imgelemin zincirinden boşanmış alıştırmaya, geçmiş ile geleceğin özgür oyununa izin veren ve neden olan plastiklik; (2) kişisel gözleme izin veren –ve mümkün kılan- “platformun” ikilik içeren ve ikilik kazandırıcı özelliğinin bir meyvesi olarak, sahneye çıkan öznedeydane gelen kişiliğın bölünmesi ya da ikiye katlanması; (3) son olarak, her şeyi büyüten, her şeyi güncel kılan ve sahne dışında daha küçük ve uzakta olduklarından gözümüzden kaçabilecek şeyleri görmemizi sağlayan telemikroskopik özellik. (Boal, 2008: 32-33)

Tiyatronun en önemli unsuru olan “insan”ı, duyulu, duygulu, muhakeme edebilen ve eylem halinde bir varlık olarak tanımlayan Boal, insan zihnini bilinç, bilinçaltı ve bilinçdışı boyutlarında ele alır. Boal'in bu çalışmasında ulaşmayı hedeflediği bölüm ise bilinçdışıdır:

Bilinçdışı olanın derinliklerine ulaşılacak güçtür: Sırf konuşarak onlara ulaşamayız. Ama oraya rüyalar aracılığıyla, Freud'un “bilinçdışına giden kraliyet yolu” olarak adlandırdığı halüsinasyonlar, söz oyunları, dil sürçmeleri ve istenmeyen jestler ve aynı zamanda mitler, sanat ve tiyatroyla varırız.

Bilinçdışını bir düdüklü tencereye benzetebiliriz. Tüm şeytani işler onun içinde pişer: Tüm azizler, tüm günahlar, tüm erdemler, bunların hepsi eyleme dönüşmeden potansiyel olarak vardır. Hepimizin içinde, diğer tüm erkeklerin ve kadınların sahip olduğu şeyler vardır; Eros ve Thanatos. Hepimizde sadakat ve ihanet, cesaret ve korkaklık, kahramanlık ve korku vardır. Kendimiz ve diğerleri için yaşamı ve ölümü isteriz. Bir düdüklü tencere saf bir potansiyel olarak kaynayan her türlü şeye sahibiz. İçimizde tam bir olasılıklar serveti gizli. Ve bunun hakkında çok az bilgiye sahibiz ve ne olduğumuzla ilgili neredeyse hiçbir şey bilmiyoruz! (Boal, 2008: 40-41)

Kitabın adı olan “Arzu Gökkuşağı” kavramı da bu fikirlerden doğmuştur. Augusto Boal’e göre, özümüzde hepimiz, akla gelecek her türlü duygu, arzu, ya da karakter niteliklerine sahip birer “kişi”yizdir. Fakat olgunlaştıkça dışsal koşulların da etkisi ile (aile, din, toplumsal ideoloji, yasalar, okul, medya vb.) “kişi”mizden ödünler verir, bazı niteliklerimizi ön plana çıkarırken bazılarını baskılar ve kullanmayız. (Bu baskılamanın Freud’un bahsettiği “sansür mekanizması”na paralel geldiği de düşünülebilir.) Özünde “kişi” olsak da, böylesi zorunlu bir indirgeme ile “kişilik”lerimiz oluşur:

Hepimiz, kendi kişininin zoraki bir indirgemesi olan bir kişiliği vardır. Bunların ilki bir düdüklü tencerede kaynar, ikincisi güvenlik sübabından kaçır. (Boal, 2008: 43)

Boal, bu noktadan hareketle, kendine göre oyuncuyu da tanımlar: Oyuncu, gerektiğinde sözü edilen düdüklü tencerenin kaynayan kısmına erişebilen, buradan aradığı karakteri ya da ihtiyacı olan duyguları serbest bırakabilen ve oyun bittiğinde tekrar “kafesine kilitleyebilen” insandır. Fakat, sahnedeki rol karakterlerini “hastalıklı kişilikler” olduğunu belirten Boal için bu kısa serüven -sağlıklı olan oyuncu kendisini sağlıksız bir kişiliğe döndüreceğinden- tehlikelidir de:

...tehlikeli olsun ya da olmasın, oyuncu, karakterlerini kişinin derinliklerinde aramak zorundadır. Aksi takdirde, belirli bir mesafeden kuklaları oynatan bir kukla ustası gibi karakterlerle oynayan ama onlarla hiçbir yakınlık kuramayan önemsiz bir hokkabaz ya da jonglör olurdu. (Boal, 2008: 44)

Oyunculuk sanatını bu şekilde tanımlayan Boal, tiyatrunun bu özelliklerini “teröpatik” bir forma sokabilmek için, önceden tamamen reddettiği katharsis kavramını, bu sefer yeniden yorumlama yoluna gitmiştir. Bu yeni yorumlamada katharsis, Aristoteles’in sunduğu gibi insanı toplumsal yasalarla örtüşmeyen eylemler ve duygulardan arındırmayı dayatan bir baskı biçimi olarak değil, insanın “kendisini

gerçekleştirme konusunda içsel engellerle karşılaşan bir bireyi bu engellerden ‘arınma’ya zorlayarak onu özgürleştirmek amacıyla” (Güllü, 2010) kullanılmaya çalışılır.

Augusto Boal, insanın, bilinçdışına yönelerek, derinlerde gizli baskı mekanizmalarını (kafadaki polisleri) keşfedebilmesi için birçok teknik geliştirmiştir. Bu teknikler genelde kolektif çalışmalardan oluşmaktadır. Öncelikle bütün teknikleri destekleyici bir takım “mod”lar belirlenmiştir. Örneğin; “Normal mod” (doğaçlamaların gerçeklik temelinde oynanması), “baskıyı kırma modu” (oyuncunun oyunu gerçekten oynadığı gibi değil, arzuladığı biçimle tekrar yaşayarak oynaması) ya da “ ‘dur ve düşün!’ modu” (doğaçlama esnasında yönetmenin, sahnedeki bir eylemin altında farklı bir şey barındığını hissettiğinde oyunu duraksatarak oyuncularını bir süreliğine sesli düşünmeye yönlendirmesi; daha sonra doğaçlamayı devam ettirmesi.) bunlardan birkaçıdır.

Augusto Boal’ın geliştirdiği tüm teknikler, temelde üç temel amaca hizmet etmektedirler:

Başkahramanın (protagonist) kafasında taşıdığı ve özgürleşmesini engelleyen içsel baskıların sahne üzerinde somut imgelere dönüştürülmesi, diğer oyuncu-seyircilerin de katılımıyla ortaklaşa olarak dönüşüme uğratılması ve nihayetinde etkinliğin gerçekleştiği mekânın artık tüm gruba ait olan bu baskı imgesiyle gerçek hayatta da mücadele edileceği varsayımıyla terk edilmesi. (Güllü, 2010)

Teknikler hakkında daha sağlıklı fikir edinebilmek bu çalışmalardan biri (“Kafadaki Polisler İmgesi”) örnek gösterilebilir. Çalışma birkaç aşamadan oluşur. İlk aşamada oyuncu belirlenen sahneyi “normal mod”da doğaçlar. Boal, “normal mod”da oynanan doğaçlamanın gerçekçi değil “gerçek” olması gerektiğini özellikle vurgular:

Bir doğaçlamadaki amaç gerçekçilik değil gerçekliktir. Başkahraman ve diğer oyuncular olasılıktansa hakikati, gerçeğe benzerliktense doğruyu amaçlamalıdır. (Boal, 2008: 68)

Tekniğin ikinci aşamasında yönetmen, oyuncudan, ilk doğaçlamada kafasında oluşan baskıcı imgeleri (görünmeyen “polis”leri), doğaçlamada olmayan diğer oyuncuların bedenlerini kullanarak, birer heykel gibi şekillendirmesini ister. Bu imgeleri heykelleştirirken soyutlamaya kaçmamakta yarar vardır. (Örneğin; “okul” soyutlaması yerine “ilkokul öğretmeni”nin tercih edilmesi, vb.) Üçüncü aşamada,

başkahramandan kendini merkeze koyacak biçimde bu heykelleri kümeleyerek düzenlemesi istenir. Heykellerin konumlanması önem teşkil etmektedir. (Bazı heykeller daha yakinken, bazıları daha uzakta; belki de bazılarının arkası dönük olabilir.) Bu yerleşim, baskıların şiddeti ve birbirleri ile ilişkisi hakkında ipucu niteliği taşır. O nedenle yönetmen, bu aşamada dikkatini çeken, ya da çelişkili bulunduğu durumları, sözlü olarak paylaşabilir. Burada önemli olan husus, bu konuşmaların “kesim hüküm” içermemek kaydıyla, çelişik durumları düzeltici, dengeleyici değil, bilhassa onları su yüzüne çıkararak ve oyuncularını kışkırtan nitelikte olmasıdır. Bu “dinamikleştirme” Boal’in tüm tekniklerinde başvurduğu bir yöntemdir. Dördüncü aşama, baş-kahramanın diğer heykel/oyuncuları bilgilendirme evresidir. Bu bilgilendirme, baş-oyuncunun dilediği sırayla, her heykelin karşısına geçerek onun geçmişine yönelik bir şeyler söylemesi ile oluşur.

Her “konuşma” “...olduğu zamanı hatırlıyor musun?” sözleri ile başlamalı “İşte bu yüzden...” sözleri ile kapanmalıdır. Bu şu anlama gelir: Her “konuşma” ikisinin arasında geçen ya da ikisinin tanıklık ettiği sonuçları olan gerçek bir olayı açığa çıkarmalıdır. Örneğin, “Baba, beni kemerinle dövdüğün o günü hatırlıyor musun? İşte bu yüzden senin zayıf bir adam olduğunun farkına vardım...” (Boal, 2008: 162)

Bu aşama, heykelle dönüştürülen oyuncuların, sadece fiziksel olarak dönüştükleri bu heykeller hakkında artık fikir edinmelerini sağlar. Beşinci aşamada ise ilk aşamadaki sahne yeniden doğaçlanır. İlk doğaçlamadan farklı olarak, bu defasında şekillendirilen ve bilgilendirilen heykel-imgeler de doğaçlamanın içine katılır. Bu, ilk doğaçlamasının dinamikleştirilmiş halidir. Baş-kahraman ve karşı-kahraman(lar) sahneyi “normal mod”da doğaçlarlarken, heykelleri oynayan oyuncular “görünmez” olanı temsil ettikleri için, gerçeküstü² bir biçimde, hareket etmeden ve sadece baş-kahramanın duyacağı şekilde konuşabilirler. Yönetmen tarafından baş-kahramana bu heykelleri fiziksel olarak hareket ettirme ya da uzaklaştırma imkanı tanınsa da, heykeller her zaman ağır çekimde yerlerine geri döneceklerdir. Bu aşamada, özellikle baş-oyuncunun yaşayacağı gerilim yoğun olabileceği için, doğaçlamayı kontrol etmesi bakımından yönetmene büyük görev düşmektedir. Tekniğin bundan sonraki aşamaları ise yaratılan polis/heykellerle mücadeleye yöneliktir. Bu nedenle yönetmen isteyen katılımcıların aktif olarak fikir

² Gerçeküstücülük, yani Sürrealizm, Avrupa’da 1. ve 2. Dünya Savaşları arasında gelişen bir edebiyat ve sanat akımıdır. Gerçekçiliğin mantıksal ve simgesel kuralcılığının aksine, bilinçdışı hedef alan imgesel ve mantıkdışı bir anlatım türüdür.

üretebilecekleri ve ürettikleri fikirleri teker teker başkahramanın yerinde geçerek uygulayacakları bir “yıldırım forum” oluşturur. Diğer katılımcıların fikir ve eylemlerinden güç alacağı düşünülen esas baş-kahraman ise “kafadaki polis”lerine karşı “antikorlar” yaratmaya ve bu polislerle gerçeküstü düzeyde bir mücadeleye yönlendirilir.

Augusto Boal, bu örnek gibi geliştirdiği birçok teatral metotla, “katılımcıların kendilerini engelleyen içsel baskıların farkına varmalarını ve bunları ortadan kaldıracak devrimci eylemlerini” (Güllü, 2010) hedefler. Bu çalışmada ağırlıklı olarak üzerinde durulacak nokta ise, bilinçdışı hedef alan bu metotların, bir oyuncu üzerindeki “farkındalık” ve “dinamikleştirme” boyutu olacaktır. Bu tekniklerin desteğiyle geliştirilecek öneriler sayesinde, oyuncunun sahnedeki gerçeklik ve yaratıcılık sınırlarının da genişletilmesi amaçlanmaktadır.

1.3. Farklı Bir Model Önerisine Doğru

Augusto Boal’in Arzu Gökkuşuğu kitabında söz ettiği “kişi”nin “kişilik”e indirgenme süreci, yapısalcı dilbilimci ve psikanalist Jacques Lacan’ın ortaya çıkardığı, “Babanın Adı” kavramı ile ilişkilendirilebilir. Kişiliğe indirgenme süreci, Lacan’a göre, *Ödipus Kompleksi*³ ile gerçekleşmektedir. Lacan, yeni doğan bir insanın dünyası imgesel bir alana ait olduğunu savunur. Dolayısıyla ilk arzu nesnesi “anne” ile olan ilişki de imgesel düzeydedir. Çocuk ile anne arasındaki bu imgesel ilişki ve bütünleşme arzusu, simgesel alanın otoritesini *-fallusu*⁴ temsil eden “Baba” ile engellenir. Bunun tanımı “Babanın Adı” olarak belirtilir. Anne ile çocuğun doğal ilişkisinin Babanın Adı ile yasaklanması ve simgesel bir dünya ile tanıştırılması doğal olarak bir karmaşaya yol açar: “Oidipus Kompleksi”. Lacan’a göre Oidipus kompleksi, kültüre ve insan olmaya giden zorunlu bir süreçtir; bu süreç olmadan kültür ya da uygarlık olamaz. Kendi bütünsel gerçekliğinden (“kişi”sinden) kopan çocuk, simgesel gerçekliğin alanı içinde insan (kişilik) olma yoluna girer.

³“Ödipus Kompleksi” Sigmund Freud’a göre çocuğun, kendisini besleyen ve sevgi veren anne ile bütünleşme arzudur. Bu arzu nedeniyle çocuk babasını bir rakip olarak görmeye başlar. Babanın fiziksel büyüklüğü nedeni ile üstün olduğuna kanaat getiren çocuk annesini bir aşk nesnesi olarak görmekten vazgeçip babasını tanıma yoluna girer. Anneye duyulan bu arzunun bilinçdışına atılması sonucunda ise çocuğun cinsel kimliği oluşur.

⁴ Latince’de erkeklik organı anlamına gelen Fallus, aynı zamanda eril gücü ve otoriteyi de temsil eden bir imgedir.

...simgesel anlamlama edimi narsist bir süreç değil, toplumsal bir süreçtir. Çocuğun simgesel dünyaya girişinin habercisi olan Oidipus bunalımını temsil eder. Dilin yasaları ve toplum; çocuğun, babanın adını ve onun 'hayır' yanıtlarını ister istemez kabullendiği bir yuvada oturması anlamına gelir. (Sarup, 2004: 44)

Simgesel düzeni dayatan “Babanın Adı” kavramının, bir bakıma toplumsal yasaları, ya da başka bir deyişle “toplumsal ideoloji”yi de temsil ettiği söylenebilir. Bir insanın davranışların ve yaşam içerisindeki rolünün büyük bir kısmının toplum tarafından verildiğini tartışan Louis Althusser, bütün ideolojilerin toplumu ve bireyi yönlendirmesinin ötesinde, onları birer “özne” yapmasından bahseder ve bu teoriyi somutlaştırma yoluyla örnekler: Yolda yürüyen bir kişi arkasından çalan polis düdüğünü duyduğunda, düdüğün kendisine çalındığı düşüncesiyle 180 derece döner. Hiçbir suç ya da hata yapmamış olsa dahi çalan düdüğü üzerine alınır. Bu nedenle bu kabullenme, aynı zamanda insanın özneye dönüşümünün de göstergesi niteliğindedir. İdeolojinin insan üzerindeki etkisi de bu somut örneğe paraleldir. (Bu teori, Augusto Boal’in “Kafadaki Polisler” kuramını da çağrıştırır niteliktedir.) Ayrıca Althusser, insanoğlunun dünyaya gelir gelmez (hatta anne karnındayken) “atandığı” toplumsal ideolojinin, bilinçdışından bağımsız düşünülmeceğinin de altını çizer.

Bütün bu ideolojik zorlama ve önceden-atanma kadar, önce aile içindeki bu evcilleştirmenin, sonra da eğitimin uydurduğu bütün kuralların, Freud’un cinselliğin genital ve pre-genital “evrelerinin” biçimleri olarak incelediği konuyla, yani Freud’un, yol açtığı sonuçlara bakarak, bilinçdışı dediği alanın “kavranılması” başlığı altında inceledikleriyle ilişkisi olması gerektiğini anlamak için müneccim olmaya gerek yok. (Althusser, 2006: 103-104)

Tüm bu teoriler göz önünde bulundurulduğunda, oyunculukta daha derin bir gerçeklik ve yaratıcılık arama sürecinde, bilinçdışını hedef alan farklı bir oyunculuk modeli geliştirilmesi düşünülebilir. Bu derin yolculuk denemesinde Stanislavski sisteminin temel tekniklerinden faydalanılabilir, fakat; gerçekliği bilinç ve bilinçaltında aramakla yetinilirse bu tekniklerdeki algı biçimi yetersiz kalabilir. Çünkü bu yaklaşım, toplumsal ideoloji temelinde idealize olup tanımlanmış coşkuların -dolayısıyla da toplumsal ideolojinin- yeniden üretilmesine sebep olabilir. Oysa ki; Stanislavski’nin bilinçaltı olarak tanımladığı, coşkusal tepkileri tetikleyen kontrol dışı mekanizmanın, kısmen bilinçdışına da karşılık geldiği düşünülebilir. Bu noktada Stanislavski’nin teknikleri, Augusto Boal’in teatral terapi metotlarında kullandığı, bilinçdışındaki baskı imgelerini tetikleyici keşfedici ve kışkırtıcı yaklaşımlarla beslenebilir. Örneğin; Stanislavski’nin önerdiği şekilde oyuncuyu,

herhangi bir arzuyu (“evlenme” arzusu gibi) yaratmaya yönlendirmeden evvel, bilinçdışında bu arzuyu tetikleyen baskı imgelerini (toplumsal ideolojinin dayatmaları) bulmaya ve kışkırtmaya yönlendirmekte yarar vardır. Bunun için üzerine çalışılan sahnede rol karakterinin durumuna paralel olacak ve oyuncunun “Coşku Belleği”, “İmgelem” ve “Sihirli Eğer” gibi tekniklerden de yararlanabileceği bir doğaçlama konsepti oluşturulabilir. Yönetmen ise, gerekli gördüğünde doğaçlamayı durdurarak (Boal’in “Dur ve Düşün Modu”ndaki gibi), oyuncuya baskı imgelerini kışkırtmaya yönelik sorular yöneltebilir. Burada önemli olan nokta, yönetmenin yöneltebileceği sorulara, oyuncunun sözlü cevap vermekten mümkün olduğunca kaçınmasıdır. Çünkü sorular karşısında keşfedeceği baskı imgelerini söze dökmeye çalışması, durumu yine bilinç boyutuna getirerek çalışmanın amacını engelleyebilir. Bunun yerine oyuncunun, kışkırtılan “kafadaki polisler”i, canlandırdığı rol karakteri üzerinden dinamikleştirilmesi, eylemlerim bu yolla temellendirilmesi sağlanabilir.

Bu öneriyi daha da ayrıntılandırmak için üzerinde çalışılacak üç oyun; “Nora: Bir Bebek Evi” (Henrik Ibsen), “Ivanov” (Anton Çehov) ve “Arzu Tramvayı” (Tennessee Williams), farklı dönemlerde yaşamış, gerçekçi akım yazarlarından seçilmiştir. İnsan psikolojisini ön plana çıkaran bu gerçekçi oyunlar, önerinin geliştirilmesi için daha sağlıklı bir temel oluşturabilir. Önerilerin oyunlardaki karakterler üzerinde işlenmesinden evvel yapılması düşünülen, farklı birer dramaturgi okumasıdır. Çünkü, oyuncunun bilinçdışına yönelmenin öncesinde, oyun metninin “gizli, görünmeyen, söylenmeyen içgörüsünün, bir anlamda metnin bilinçdışının” (Özsoysal, 2008: 29) açığa çıkarılması gereklidir. Bu çalışmada ise, farklı okuma biçimi bakımından, bireyin bilinçdışını baskıladığı düşünülen ve “ataerkil” toplumsal ideolojinin bir ürünü olan “erkeklik” olgusu tercih edilmiştir:

Erkeklik, bir biyolojik cinsiyet olarak erkeğin toplumsal yaşamda nasıl düşünüp, duyup, davranacağını belirleyen, ondan salt erkek olduğu için beklenen rolleri ve tutum alışları içeren bir pratikler toplamı. (Atay, 2004)

Yapılan antropolojik ve arkeolojik çalışmalar, ataerkil toplum yapısı ve “erkeklik” değerlerinin ortaya çıkışı hakkında bize ışık tutmaktadır. Tarım devriminden önce yeryüzünde, doğurgan(dişi) olarak görülen toprağın kutsal kabul edildiği, kadınların da erkekler kadar aktif olduğu avcı-toplayıcı düzeninin var olduğu bir yaşam biçimi hakimdir. “Bu, insanın doğaya hakim değil tabi olduğu,

doğayı içindeki tüm varlıklarla birlikte sahiplenmeyip, o varlıklarla birlikte ona uyumlandığı bir hayattır.” (Atay, 2004) Bu tabiata bağlı, eşitlikçi, mülkiyetin olmadığı, kadın ve erkeğin komün bir işbölümü içerisinde bulunduğu düzende, cinsiyet eşitsizliğine de neredeyse rastlanmaz. İnsanlığın yaşamını sürdürmesini sağlayan doğurgan toprağın kutsanması, dolayısı ile kadına da kutsiyet atfedilmesini beraberinde getirmiştir.

İnsanlık tarihinin ilk devrimi olarak kabul edilen tarım devrimi, insanoğlunun toprağın ekilip işlenebilirliğini kavraması ile ortaya çıkar. Toprağın ekilip işlenebilir oluşu, insanın yerleşik hayata geçmesine olanak tanır, çünkü artık av peşinde koşma zorunluluğu ortadan kalkmıştır. Bunun sonucunda şehirler kurulmaya başlar. Toprak artık “edilgendir”. Bu durum erkek ile kadın arasındaki dengeleri de doğrudan etkilemeye başlar. Çünkü toprağın sürülmesi, sürülerin güdülmesi ve en önemlisi kendine ait toprağın (mülkiyet) elde tutulması (gerekirse savaşılmaması) için “erkek gücü” zorunlu hale gelmiştir. Bu yeni düzen içerisinde erkek asileşirken, kadına biçilen rol evde yemek yapıp çocuk büyütmeyle ibaret olmuştur:

Toprak, özne iken nesne olur. Kadın(lık) da öyle: Kadın artık yaşamın kaynağı, cömert ve bereketli toprak değil, erkeğin yarattığı canı içinde tutup büyüten bir taşıyıcıdan (konteyner) ibarettir. (Atay, 2004)

Erkeğin artık toprağı da kadını da sürerek yaşamın öznesi haline gelmesi sonucu, yerleşik hayata geçilmesi ile ortaya çıkan iktidar mekanizmasının da “erkeklik” üzerine inşa edilmesi kaçınılmaz olmuştur. İktidar için gereken bu ataerkil yapılanmaya meşrutiyet kazandırılması için ortaya atılan mitlerde, kutsal metinlerde erkeğin “üstün”lüğü sürekli vurgulanmıştır. Kadının ise ikinci planda gösterilmesi bir yana; erkek ve erkeklik için sürekli bir tehlike ve tehdit unsuru oluşturduğu toplumlara aşılmalıdır. (Örneğin; yasak meyveyi yemesi için Havva’nın Adem’in aklını çelmesi ya da Helen yüzünden koskoca Truva Savaşı’nın patlak vermesi, vb.) Bu yolla erkeğin, “bir iktidar pratiği olarak kurumlaşan” (Atay, 2004) erkekliğini sürekli tehdit altında hissetmesi, doğal olarak bir takım savunma mekanizmalarının da gelişmesine yol açacak, onu baskıcı, ezici, rekabetçi bir “toplumsal cinsiyet” haline getirecektir.

1970’li yıllarda özellikle Batı’da feminist akımın kendini göstermesi ile kadın sorunları, cinsiyet eşitsizliği, kadının eril düzen içerisinde ezilişi, toplum içinde

kadına verilen rol, kadınlığın ideolojik ve kültürel alandaki inşası gibi konular gün ışığına çıkarılmış ve irdelenmişti. 80'lere gelindiğinde ise erkekliğin de biyolojik ya da meta bir mekanizmadan çok (tıpkı kadınlık gibi) toplumsal bir inşa ve “sorun” olduğu tezleri git gide artmaya başlamıştır.

...”erkeklik çalışmaları” alanı da, “Kadın Çalışmaları”na benzer bir biçimde, toplumsal cinsiyet farklarının oluşumu problemini merkezine alan bir çalışma alanı olarak ortaya çıktı ve hatta biraz onun tamamlayıcısı konumunda oldu.” (Sancar, 2009: 26)

Erkeklik kavramı her ne kadar toplumdan topluma kültürden kültüre farklılıklar gösterse de güç (ekonomik ya da fiziksel), rekabet, cesaret, başarı, akılcılık, bağımsız davranış, hükmetme ve kahramanlık gibi özelliklere erkek sahip olmalıdır. Toplumun kadına yakıştırdığı duygusallık, zayıflık, kırılabilirlik, pasiflik, şefkatlilik gibi özelliklerden herhangi birinin erkekte görülmesi ise erkeğin toplumun gözünde eksik, ezik ya da gülünç bir duruma sokacaktır. Bu nedenden ötürüdür ki;

Yeterince erkek olmak bir kere elde edilip sonuna kadar süren bir şey değildir. Erkek topluluğu tarafından izlenerek, tartılarak ve yargılanarak verilen bir şeydir. Aslında erkek olmak”, bir erkeğe referans topluluğu tarafından kişinin erkekliğinin onaylanmasıdır. Erkekliğin oluşması, sosyal bir süreçtir. Dişiliğin tersine, verilir. Bağışlanan bir şey olduğu için geri de alınabilir. (Real, 2004: 176)

Erkekliğin “sürekliliği” daha da zorlu bir yoldur. Erkeklik de, Boal’in bahsettiği “kişiliğe indirgeme” sürecinde oluşan bir tür “kod”lar bütünüdür. “Kişi”si hiçbir zaman yok olmayan; buna karşılık erkekliği sürekli tehlikede olan erkeğin, bu engebeli yolda yapacağı en küçük hata ise beraberinde “çöküş”ü getirecektir. Depresyonu “örtülü” ve “açık” olmak üzere ikiye ayıran Terrence Real, böylesi bir çöküş olmadığında dahi erkeğin devamlı örtülü bir depresyon içinde olduğu kanaatinde. Erkek, bu tür bir depresyonla yüzleşmemek için kadın, içki, kariyer, seks gibi bağımlılık yapan savunma mekanizmalarına sığınmak durumundadır.

Örtülü depresyonda, savunma mekanizmaları ya da bağımlılıkları, kişiyi hemen daima “daha eksik” olma durumundan “daha iyi” olma durumuna çeker; ama nadiren ortalama bir içkin değerlilik hissine kavuşur. (Real, 2004: 59)

Görüldüğü üzere, ataerkil toplumsal ideoloji, insanların davranışlarını doğrudan yönlendiren, kadını olduğu kadar erkeği de baskı altında tutan önemli bir

etkendir. Nora, Ivanov ve Arzu Tramvayı oyunlarının dramaturjik okumalarında da erkek egemen toplumsal ideolojinin ve yukarıda değinilen erkeklik olgusunun yarattığı baskıların, oyunların alt-metni ile oyun karakterlerine, bilinçdışı düzeyde nasıl yansıdığı ve dolayısıyla da oyuncunun bilinçdışına nasıl ulaşarak bu baskı imgelerinin kışkırtılacağı, uygulama yoluyla aranacaktır.

2. UYGULAMA

2.1. Torvald: Bir “Erkek” Evi

Sanayi Devrimi ve kapitalizmin, insanı ince duygular ve hayal gücünden uzaklaştırması, liberal ekonominin kışkırttığı serbest rekabet sonucu kazanma hırsının artması, yoksul-zengin arasındaki mesafenin git gide büyümesi ve insanların sistem içinde mekanikleşmesi, gerçekçilik akımının doğuşuna zemin hazırlayan en önemli etkenler olarak görülebilir.

XIX yüzyılda yaşanan bu çarpıcı gerçek karşısında romantik yazını ilgilendirmiş olan birey dertleri, aşk acıları, ince duygular önemini yitirmiştir. Aydınlar, sanatçılar, yaşam savaşının çetin koşulları üzerinde, düşünmeye başlamışlardır. Yazarlar toplumun yaygın sorunlarına el atarlar. Sömürüye, ezici tutkulara, ahlak değerlerinin yitirilmesine karşı tepki gösterilir. XIX. yüzyılın ortalarından başlayarak dram sanatı da yaşam savaşımını tüm acımasızlığı içinde yansıtmaya başlar.(Şener, 2003: 167)

Söz konusu eleştirel-gerçekçi akımın tiyatro alanındaki öncülerinden olan Henrik Ibsen (1828 - 1906), aristokrasiye ait olan tragedya sanatını, burjuva toplumu üzerinden işleyerek “modern dram”ın da kurucusu olmuştur. İbsen, oyunlarında “evreni bir oturma odası ölçeğinde küçültür. Sonra bu odayı adeta mikroskobun lamına yerleştirir ve odanın içindekileri incelemeye alır.”(Öndül, 2007) Bu sayede burjuvazinin getirdiği baskıcı düzenin, toplum üzerinde oluşturduğu travmaları, eleştirel bir bakışla irdeler.

Yazarın en gerçekçi oyunlarından sayılan, 1879’da yazdığı “Nora: Bir Bebek Evi” oyununda, toplumsal rolü sadece evinin kadını olmaktan ibaret olan bir kadın (Nora) konu edilir. Evdeki çocukları ile meşgul olan Nora, kendisini “sincabım” diye seven, bir bankada müdür olan kocası Torvald’ın sözünden hiç çıkmaz; bir mesele hariç: Geçmişte kocasının ağır hastalığı sırasında bakım masraflarını bir senet imzalayarak karşılayabilmiş, ayrıca o dönemde kadınlar imza atamayacakları için ölü babasının imzasını taklit etmiştir. Nora bu durumu kocasından saklamaya çalışsa da,

oyunun son bölümünde her şey ortaya çıkar. Durumu öğrenen Torvald, karısının kendisini kurtarmak için bu işe kalkışmasını hiçe sayar; onu kendisini küçük düşürmekle ve sorumsuzlukla suçlar. Torvald'ın kısa bir süre sonra, senedin iade edilmesi ile rahatlayarak eski (sevecen) haline geri dönmesine rağmen Nora, evi terk etme kararı alır. Çünkü bu olayla Nora, kocası ile arasındaki sevgi bağını ve evliliğin esas yüzünü sorgulamaya başlayarak gerçeklerle yüz yüze kalmıştır.

Ibsen, Nora: Bir Bebek Evi'nde, "kadın özgürlüğü temasını işlemekten çok, özgüvensiz, yapay, sığ, seviyesiz ve bencilce burjuva insan ve evlilik ilişkilerini açığa koyar." (Çalışlar, 94: 224) Bu nedenle oyunu daha detaylı incelerken, hegemonik eril toplum düzeninin kadında olduğu kadar erkekteki etkilerini de göz önünde bulundurmak, oyunda bir evin içine indirgenmiş toplumun, iç yüzü ile dış yüzü arasındaki zıtlıkların daha da görünür kılınmasına yardımcı olacaktır.

Oyunun birinci perdesi, mutluluk ve huzurun görüldüğü bir yuvada, Noel için hazırlık yapan Nora ve bir bankada henüz müdürlük mertebesine erişmiş olan avukat eşi Torvald Helmer'in diyalogu ile başlar. Torvald'ın, Noel alışverişinden dönen karısına karşı üslubu sanki bir babanın küçük kızı ile konuşuyormuş izlenimini verir:

Helmer: Peki, benim küçük sincabım mı etrafta koşuşturan?

Nora: Evet.

Helmer: Sincabım ne zaman gelmiş eve?

Nora: Şimdi girdim. (Acı badem kurabiyelerini cebine koyar ve ağzını siler.) Buraya gel Torvald, gel de ne aldığıma bir bak.

Helmer: Rahatsız etme beni. (Biraz sonra, kapıyı açar ve odaya bakar, elinde kalem) Aldım mı dedin? Bütün bunları mı? Benim küçük müsrifim, yine para mı harcamış?

...

Helmer: Ama biliyorsun düşüncesizce para harcayamayız. (Ibsen, 2007: 10)

Erkeğin iktidar olma yolunda kadını etkisiz (ya da tehlikesiz) hale getirme çabası göz önüne alındığında, Torvald'ın Nora'ya karşı takındığı bu babalık tavrı anlam kazanacaktır. Torvald bir erkek olarak, mutlak öznesi olduğu bu küçük evren (ev) içindeki hakimiyetinin devamlılığını sağlamak için, bu babalık rolü ile Nora'yı bir çocuk gibi hissettirmekte, böylelikle onun bir dişi -bir birey- olmasını engellemektedir. Çünkü "erkekler açısından birbirinden farklı iki öznenin varlığı düşünülemez. Bu bağlamda yalnızca bir özne olabilir ve bu özne cinselleşmiş farklılığın reddiyle oluşur." (Cournut, 2005: 245) Yani, Nora'nın bir birey olduğunun bilincine varması, Torvald'ın bu tek özneli düzenini tehlikeye atacaktır. Bu nedenle Nora'nın dişiliği Torvald tarafından bastırılmalı, benlik farkındalığı engellenmelidir.

Oyunu sahneleyecek yönetmen, bilinçdışı düzeydeki böylesi bir baskı mekanizmasına dikkat çekmek için bu sahneyi uygulamaya geçmeden evvel, Torvald rolündeki oyuncudan bir doğaçlama talep edebilir. Bu doğaçlamada oyuncu, sevdiği bir kadına (tıpkı bir çocuğa olduğu gibi) şefkat dolu bir sevecenlikle yaklaştığı bir an yaratabilir. Söz konusu şefkatin yoğun olduğu bir anda yönetmen oyunu duraksatarak (“Dur ve Düşün” modunda olduğu gibi) oyuncuya bazı sorular yönelterek bu eylemin altında yatan olası baskı imgelerini kışkırtmaya yönelebilir. (“Karşındaki insan bir yetişkin olmasına rağmen neden ona bir bebek gibi davranma ihtiyacı hissediyorsun?”, “Bu davranışınla karşındaki kadını ezmiş olmuyor musun?”, “Bu yaklaşım seni neden memnun ediyor?”, “Karşındaki kadını olgun bir birey olarak görmek seni ürkütüyor olabilir mi?”, “Yoksa erkekliğin ve yuvadaki hakimiyetin tehdit altına mı girer?” vb.) Yönetmen, yönelttiği sorular yoluyla oyuncunun kafasında arzu ve baskı imgelerinin oluştuğuna kanaat getirdiğinde, söz konusu imgelerin yardımı ile esas sahnenin uygulamasına geçebilir ve oyuncu bu imgeleri rol karakteri üzerinden yansıtmaya yönelebilir.

Diyalogun devamında, Nora’nın Noel için daha çok alışveriş yapmak istemesine, gerekirse bir süreliğine borç alabileceklerini dile getirmesine karşılık Torvald, borç aldıktan sonra başına bir şey gelirse Nora’nın ne yapabileceği sorusunu sorar. Torvald’ın bu sorusu, erkeğin kadına bakışının çok açık bir göstergesi niteliğindedir. Çünkü Torvald’a göre Nora kendisini tek başına var edemez, ekonomik özgürlük sağlayamaz. Evi finanse etmek erkek işidir ve erkeğin olmadığı bir evin varlığı mümkün değildir.

Helmer: İşte tam bir kadın! Ciddiyim Nora, bu konuda ne düşündüğümü biliyorsun! Borç yok, ödünç almak yok. Borca ve ödünç almaya dayalı, özgür ve mutlu bir ev hayatı olmaz. Biz ikimiz, bu düz yolda devam ediyoruz ve bir süre daha böyle devam edeceğiz.

Nora: (Sobaya doğru giderken) Nasıl istersen Torvald. (Ibsen, 2007: 11)

Kapitalizmin gelişi ile artan kazanma hırsı, “küçük burjuva”ya ait bir erkeklik söylemini doğuracak en önemli faktördür:

Bu söylemin temel uğrakları: iş, güç, başarı, kariyer, para, araba vs.’dir. İyi para getiren saygın bir iş her şeydir. Onlar için erkek olmanın yegane koşulu ekonomik anlamda güçlü olmaktır. Toplumsal yaşamın diğer değerleri; insan ilişkileri, arkadaşlık, dayanışma ve kadınlar, evlilik, sevgililik vs. hepsi paranın dolayımından geçer. (Kurtuluş, Tol ve Küçükural, 2004)

Bunun yanı sıra Torvald'ın söz ettiği “ev hayatı”nın, aynı zamanda erkeğin iktidar alanı olduğu göz önünde bulundurulduğunda, maddi sıkıntının olmadığı bir evin mutluluğu, temelinde bir erkekliğin varoluşunu yansıtmaktadır:

Helmer: İnsanın, güvenli bir işinin ve iyi bir gelirin olması ne harika. Bunu düşünmek bile güzel... (Ibsen, 2007: 15)

Sahnenin bu bölümünde de yönetmen Torvald'ı oynayan oyuncudan ekonomik durumun iyi olduğu ve içerisinde huzur bulacağı bir “yuva” doğaçlaması isteyebilir. Doğaçlama esnasında ya da sonrasında yönetmen oyuncuya bu huzurun altında yatabilecek bir takım imgeleri açığa çıkarmaya yönelik sorulara başvurabilir. (“Huzurlu musun? Neden?”, “Bu huzurun temeli evi senin finanse ediyor olman olabilir mi?”, “Bu yuvayı eşin finanse ediyor olsa yine aynı huzuru hisseder miydin?”, “Yoksa bu yuva bir bakıma senin hüküm sürdüğün bir krallık mı?”, “ Evi finanse edemezsen hükümdarlığını kaybetmekten korkuyor olabilir misin?” vb.) Bu sayede oluşabilecek baskı imgeleri önceki yaratılan imgelerle birleştirilerek sahnenin uygulanmasına devam edilebilir.

Oyunda söz konusu karı-koca ilişkisine Nora açısından da bakmakta yarar vardır. Torvald'ın amaçladığı varsayılan kadını etkisiz hale getirme eylemlerinin Nora üzerinde oldukça etkili olduğu gözlemlenir. Nora, çocuksu şirin tavırlarıyla kendisine dayatılan rolü fazlasıyla icra eder. Bu rol sayesinde kendini var edebilmekte, “bebek evi⁵”inin içerisinde kocasının sözünden çıkmadan (bir kez hariç) kendini mutlu kılabilmektedir. Torvald'ın, kendisini babasına benzetmesi üzerine Nora'nın söylediği bir cümle, onun çocuksu duruşunun temeli hakkında farklı bir ipucu da verebilir:

Nora: Ah keşke babamın daha çok özelliği geçseydi bana. (Ibsen, 2007: 14)

Bu cümle Nora'nın babasına karşı duyduğu hayranlığın çok belirgin bir göstergesidir. Baba onun için bir idol konumundadır. Fakat kız çocuğu, babayı bir idol olarak görse dahi, toplumsal rolü gereği babanın (ya da erkeğin) tüm özelliklerine sahip olamayacaktır. Bu nedenle:

⁵ Türkçe'ye “Bir Bebek Evi” olarak geçen “A Doll's House”da bulunan “doll” kelimesinin tam karşılığı “oyuncak bebek”tir. Yazarın bu yolla Nora'yı kocasının bir oyuncakı olarak göstermek istediği düşünülür.

Babası gibi olamayan ama babaya hayran olan kız babasının beklentilerini gerçekleştirmek için yaşayacaktır. Babasının kızının tüm ihtiyaçları evin içinde babası tarafından karşılanır. Kız bir taraftan acizlik eğitimi alırken bir taraftan da ilelebet evin içinde kalmaya mahkum edilir. Kendi kendine yetersizdir ve erkeğe – babaya (ve daha sonra da kocaya)- bağımlıdır. Varlığı artık babasının (ve daha sonra kocasının) varlığının parçası olur. (Öndül, 2007)

Yani, Nora'nın toplumsal ideolojiye göre mutluluğu ve huzuru yakalayabilmesi için babanın/kocanın istediği gibi olmaktan başka seçeneği yoktur. Bu noktadan hareketle, Nora karakterini yaratım aşamasındaki oyuncudan, karşısındaki erkeğe şirin ve çocuksu görünmeye çalışacağı bir doğaçlama istenebilir. Hatta bu, oyunun başında Torvald'ı oynayan oyuncuya önerilen doğaçlamada da denenebilir. Yönetmen, karşısındaki erkeğe şirin ve çocuksu görünen kadın oyuncuya “Neden böyle davranma ihtiyacı hissediyorsun? Sen böyle istediğin için mi, yoksa karşısındaki erkek senden bunu beklediği için mi? Karşısındaki erkek seni güçsüz ve korunmaya muhtaç görmek istiyor olabilir mi? Bu isteğe karşılık vermezsen ne olur? Yoksa kendini erkeğin gözünde var edememekten mi korkuyorsun? Erkeğin gözünde var olamaman toplumda da var olamaman anlamına geliyor olabilir mi?” gibi sorular eylemi ve arzuyu tetikleyen baskı mekanizmasının oyuncunun zihninde imgelenmesini sağlayabilir. Oluşabilecek imgeler ile oyuncu sahnenin icraatına geçebilir.

İlk perdenin devamında Nora'nın eski bir arkadaşı olan Bayan Linde'nin eve geldiği görülür. Uzun süre sonra karşılaşan arkadaşların konuşmasında konu kısa bir süre önce kocası ölen Bayan Linde'nin yaşadığı zorluklara gelir. Burada ilgi çekici nokta Nora'nın sözü bir anda maddiyata getirmesidir hiç kuşkusuz:

Nora: ...Zavallım kim bilir nasıl acı çektin? Sana hiçbir şey kalmadı değil mi?
(Ibsen, 2007: 17)

Nora'nın, birlikte olduğu insanı kaybeden arkadaşına ilk olarak bu soruyu sorması, küçük burjuva insanının para merkezli düşünce mekanizmasını görünür kılar. Bu durum aynı zamanda, dönemin ataerkil değerlerinin bir kadın tarafından nasıl benimsendiğini ve kadının da olaya erkek gözü ile bakmak durumunda kaldığını açık eder. Nora arkadaşına kendi durumlarından bahsettiğinde bu bakış açısı daha net gözlemlenebilir:

Nora:... Ne kadar mutlu olduğumuzu tahmin edersin. Yeni yılda bankadaki işine başlayacak sonra da yüksek bir maaşı olacak ve bir sürü de komisyonu. Bundan

sonra epey farklı yaşarsınız artık, istediğimiz her şeyi yapabiliriz. Ne kadar rahatladım, nasıl mutluyum bilemezsin Christine! Bir tomar paranın ve hiç sıkıntının olmaması ne harika olur, değil mi? (Ibsen, 2007: 18)

Küçük burjuva hayatında kariyer ve kazancın erkekliğin yegane şartları olduğu göz önünde bulundurulduğunda, Nora'nın bu sözleri müsrifliğin daha ötesinde nedenlerden söylemiş olabileceğini düşündürür. Mutluluk veren şey erkeğin para kazanıyor olmasıdır. Çünkü erkekliğin meşrulaştırılması nedeniyle, para kazanan erkek mutlu bir erkektir. İktidarın öznesi (Torvald) mutlu olduğuna göre iktidarın nesnesi (Nora) de mutludur, dolayısıyla iktidar alanında (ev) huzur ve mutluluk hakimdir.

Konuşmanın devamında Bayan Linde'nin durumu göz önüne serilir. Gerçekten sevmediği bir adamla, hasta olan annesi ve iki erkek kardeşine bakmak için evlendiğini dile getirir. Bu durum, kadının kendi hayatını erkek olmadan idame etmesine olanak tanımayan ataerkil yapılanmayı ve toplumsal varoluş uğruna “kendini” feda ederek bu düzene boyun eğen bir kadını okura/izleyiciye sunar. Bayan Linde kocasının ölümünden sonra da kendisine istikrarlı bir yaşam sağlamayı başaramamıştır. Annesinin ölümü ve kardeşlerinin iş sahibi olarak kendisine muhtaç olmadıklarından dolayı kendini bağımsız hisseden Bayan Linde, son çare olarak Nora'nın eşinin kendisine bir iş sağlayabileceği umudu ile evlerine geldiğini açık eder. Nora ise bu talebe: “Sen onu bana bırak, bu konuya son derece akıllıca yaklaşacağım, önce onu memnun edecek bir şey bulurum. Sana yararım dokunursa çok sevinirim.” (Ibsen, 2007: 22) diyerek karşılık vermesi önemli bir ayrıntıyı barındırabilir:

Kadın sezgisel gücüyle erkeğin “fallus bağımlılığı”nı fark eder... Geleneksel anahtar-kilit benzetmesi (erkeğin penisinin anahtar, kadının cinsel organının kilit oluşu) tersine döner. Anahtar artık kadının elindedir, kilit erkeğin önündedir. (Atabek, 1998: 28)

Görüldüğü gibi Nora kocasından bir istekte bulunmak için önce erkeğini memnun edecek bir şey bulma gerekliliğini, akıllıca bir “taktik” olarak yorumlamaktadır. Nora'nın kocasını edilgen bir konuma sokmayı düşündüğünde kaçıracağı (ya da görmek istemediği) nokta, kendisinin bu toplum düzeni içerisinde varlığını sürdürmek için “ilelebet” takınacağı edilgen tutumdur.

Tam da bu noktada Nora, Bayan Linde'nin, kendisini hayatın zorluklarını bilmemekle tarif etmesine karşı çıkar ve kocası dahil herkesten sakladığı bir sırrını

açığa çıkarır: Kocasının ağır hasta olduğu zor dönemlerinde, tedavi masraflarını herkesin bildiği gibi babası değil, bizzat kendisi sağlamıştır. Bayan Linde, o zamandan beri bu sırrı kocasına anlatıp anlatmadığını sorduğunda, böyle bir şeyin mümkün olamayacağını dile getirir ve arkasından şu dikkat çekici cümleleri söyler:

Nora: Hem ayrıca özgürlüğüne düşkün Torvald için, bana borçlu olduğunu bilmek, ne kadar üzücü ve küçük düşürücü olurdu bir düşünsene! Bu kurduğumuz huzurlu ilişkiye zarar verirdi, mutlu evimiz asla şimdiki gibi olmazdı. (Ibsen, 2007: 26)

Kocasının kendisine muhtaç olduğunu idrak ettiğinde yaşayacağı yıkımın farkında olan Nora, böyle bir durumda kocasının kendisini iktidarın öznesi olarak göremeyeceğini hissedebilmektedir. Ayrıca kısa süreliğine de olsa, Nora'nın iktidar alanında özne konumuna geçmiş olması, kocası tarafından bir tehdit olarak algılanmasına yol açabilecektir. Daha önce de değinildiği gibi, kendisini özne konumunda hissetmeyen bir erkeğin iktidar alanı da mutluluktan ve huzurdan yoksun kalacaktır. Böylesi bir hissiyat Nora'yı, evin mutluluğu ve kendi varoluşu uğruna, bunu bir sır olarak saklayıp kendini daima edilgen konumda tutmaya itecek bir faktördür. Nora'nın aldığı borcu ödeyebilmesi için evde yapabileceği işler aldığından bahsederken; "Çok yoruluyordum ama bir yandan da orada oturup çalışmak ve para kazanmak da müthiş zevkliydi. Sanki erkek olmuştum." (Ibsen, 2007: 27) demesi ise, para kazanmak için ya erkek olmak, ya da "erkek gibi" olmak düşüncesinin, bir kadın tarafından nasıl meşru kılındığı net bir biçimde görülür.

Nora'nın Madam Linde ile olan diyalogunun sonunda, eve Krogstad isimli bir avukat gelir. Bayan Linde'nin de önceden tanıdığı anlaşılan bu adam, Nora'nın zamanında kocası için borç aldığı kişidir. Krogstad, Torvald'la bir iş görüşmek için görüşmeye gelmiştir. Görüşmek için Torvald'ın odasına girdiğinde, Nora ve Helmer'in dostu Dr. Rank odadan dışarı çıkar ve Bayan Linde ile tanışır.

Doktor Rank: O zaman herhalde şehre bizim eğlencelerimizle biraz neşelenmeye geldiniz?

Bayan Linde: İş aramak için geldim.

Doktor Rank: Çok çalışmanın tedavisi bu mu?

Bayan Linde: Yaşamak zorundayız Doktor Rank.

Doktor Rank: Evet, genel kanı bunun gerekli olduğunu söylüyor. (Ibsen, 2007: 30)

Bu diyalogun devamı, kapitalizmin insanları, yaşayabilmeleri için çalışmaya ve rekabete sürüklediği bu erkekler dünyasına bir taşlama niteliğindedir. Nora ise bu konuşmaların sonunda, kocasının işindeki mevkisini aklına getirerek sevinçle ellerini

çırpar. Çünkü kocası bu rekabet içerisinde kazanan ve hükmeden konumundadır. Nora'nın bu durumdan büyük haz duyması, onun da dünyaya aslında bir "erkek gözü" ile baktığını düşündürülebilir.

Helmer'in az sonra içeri gelmesi ile Nora kendine göre akıllıca taktiğini uygular:

Nora: Christine evrak tutmakta son derece iyidir ve akıllı bir adamın yanında çalışarak kendini geliştirmek istiyor.

Helmer: Çok etkileyici Bayan Linde. (Ibsen, 2007: 33)

Nora tarafından erkekliği fazlasıyla kabartılan Torvald, Bayan Linde için bir iş ayarlayabileceğini söyler. Bu sayede yardıma ihtiyacı olan birine kol kanat geren "akıllı" bir "müdür" olarak eşinin de önünde erkekliğini yeniden inşa etme fırsatını değerlendirmiş olur.

Yönetmen, sahnenin bu bölümünü uygulatmadan evvel Torvald'ı oynayan oyuncudan söz konusu duruma yakın, yardıma ihtiyaç duyan birisine yardım ederek kendisinin iyi hissedebileceği bir doğaçlama isteyebilir. Doğaçlamada yardımcı oyuncularından da gurur okşayıcı davranışlar istenebilir. Doğaçlamada ettiği yardımla oyuncunun hissedeceği büyüklüğün ve memnuniyetin temelini sorgulatacak sorulara başvurulabilir. ("Bu yardım seni mutlu mu etti?", "Mutluluğun karşındaki için mi, kendin için mi?", "Kendini daha büyük ve önemli bir erkek gibi hissediyor olabilir misin?" vb.) Daha sonra oyuncudan, oluşabilecek arzu imgelerini kullanılarak sahneyi oynaması istenebilir.

Kendisine kalacak bir yer aramak isteyen Bayan Linde'nin Torvald ile birlikte evden çıkması üzerine çocukları ile saklambaç oynamaya başlayan Nora'nın yanına Krogstad adında bir kişi gelir ve kendisi ile özel olarak konuşmak istediğini söyler. Krogstad önceden de tanıdığı Torvald'ın müdürü olduğu şirketin eskiden kadrolu elemanıdır, ancak Torvald müdür olunca kendisini işten çıkarmıştır. Bunun üzerine Krogstad Nora'dan, kocasına kendisini yeniden işe alması için ikna etmesini talep eder. Krogstad için bu kadroya sahip olmak maaş almaktan daha önemli nedenleri barındırır. Geçmişte adı bir usulsüzlüğe bulaşan Krogstad bu kadro sayesinde bu suçundan kendini arındırabilecektir:

Krogstad: Mesele hiçbir zaman mahkemeye gitmedi ama ondan sonra bana tüm kapılar kapandı sanki. Ben de bildiğiniz işi aldım. Bir şey yapmak zorunda kaldım ve aslına bakarsanız öyle çok korkunç bir şey falan da değildi. Ama şimdi bütün

bunların geçmişte kalması lazım. Oğullarım büyüyor, onların iyiliği için eski saygınlığımı kazanmam gerek. Bankadaki bu iş benim için ilk adım gibi ve şimdi de kocanız beni tekrar aşığılara, çamurlara itecek. (Ibsen, 2007: 39)

Söz edildiği gibi durumun en az maddiyat kadar bir varoluş meselesi olduğu çok açıktır. Dönemin ataerkil toplum şartlarında değer gören “dürüst ve şerefli aile babalığını” kaybeden erkek için bu kadro, yıkılan erkekliğini yeniden inşa etmesi için hayati önem taşımaktadır. Öte yandan, Nora’nın talebini reddetmesine karşı Krogstad’ın elinde bir de koz vardır. Nora kendisinden borç aldığı o dönemde kadınlar senede imza atamadıkları için kısa süre önce ölmüş babasının imzasını taklit etmiştir. Öte yandan imza atılan tarih babanın ölüm tarihinden sonra olduğu için Nora dolandırıcı konumuna düşmüştür. Bu etkili kozu elinde bulunduran Krogstad bu kadroyu almak için her şeyi yapabileceğini belirterek evden ayrılır.

Bu bölümde oyunu sahneleyecek yönetmen, Krogstad rolündeki oyuncu için bir doğaçlamaya başvurabilir. Doğaçlamada oyuncudan, şerefının zedelendiğini düşündüğü ve agresif tutum takınabileceği herhangi bir “kayıp” durumu yaratması beklenebilir. (Örneğin; sevdiği kadın tarafından terk edilmesi, malına haciz gelmesi, ya da oyundakine benzer şekilde işten kovulması gibi.) Doğaçlama esnasında yönetmenin soracağı sorular, “Seni agresif kılan nedir?”, “Zedeleneceğini düşündüğün bu şeref, senin toplum içindeki varoluşunun yegane ögesi olabilir mi?”, “Şerefının zedelenmesinden korkarken aynı zamanda erkekliğinin yıkılmasından da korkuyor olabilir misin?” tarzında olabilir. Bu sorular yolu ile kışkırtılması hedeflenen baskı imgeleri ile rolün icrasına geçilebilir ve sahnedeki eylemlerin altı bu sayede doldurulabilir.

Krogstad’ın bu beklenmedik talebi karşısında Nora’nın büyük bir panik yaşadığı görülür. Duruma inanmak istemeyen ve düşünmek istemediği için şuursuzca Noel ağacını süslemeye başlayan Nora şu sözleri söyler:

Nora: ...Seni mutlu etmek için aklıma gelen her şeyi yaparım Torvald... Sana şarkı söylerim... Senin için dans ederim... (Ibsen, 2007: 45)

Nora’nın kocasının mutluluğu için yapacağını söyleyeceği her şey aslında kendi varlığını –hem evinin içinde, hem de toplum içinde- sürdürebilmek için yapmak zorunda olduklarıdır. Dolayısıyla bu durum neticesinde varoluşun tıkanma ihtimali, Nora için dolandırıcı olarak hapse girmekten bile daha tehlikelidir. Nora eve gelen kocasının ağzını yoklamaya kalksa da olumsuz bir yanıtla karşılaşır. Torvald,

Krogstad'ın imza sahteciliği yaptığını, bunun affedilmeyecek bir suç olmamasına rağmen, Krogstad'ın bu suçu gizleyerek (Nora gibi) aile şerefini ve namusunu zedelediğini, bu nedenle böyle bir adamla aynı iş yerinde bulunmasının imkansız olduğunu gerekçe gösterir ve odasına gider. Bunun üzerine Nora daha da panik olur:

Hizmetçi: Ufaklıklar annelerinin yanına gelmek için yalvarıyorlar.

Nora: Hayır, hayır! Gelmesinler yanıma! Sen ilgilen onlarla Anne!

Hizmetçi: Tabi efendim. (Kapıyı kapatır.)

Nora: (Korkudan bembeyaz olur) Çocuklarıma mikrop bulaştırmak mı? Evimi zehirlemek mi? (Kısa bir an durur) Bu doğru değil. Doğru olamaz. (Ibsen, 2007: 50)

Kocasının sözlerinden sonra çocuklarının dahi yüzüne bakmak istemez Nora; artık onlara layık bir anne olmadığını düşünür. Çünkü kocasının gözünde bir hiç olacaktır. Daha da ötesi, yaptığı sahtecilik iyi niyetle yapılan bir iş olsa dahi, bu durum en başta idol olarak görüldüğü düşünülen babaya karşı bir ihanet olarak yorumlanabilir.

Baba öldüğünde bile babanın hayaleti kızı rahat bırakmayacaktır. Çünkü o her zaman kızın içindedir. Kızını her zaman izler ve yargılar. Kız kendine ait bir iç benlik geliştiremez. Bir "iç baba" gelişir. (Öndül, 2007)

Sözü edilen "iç babanın" yanında Torvald'ın (şimdiki baba/koca) sözleri Nora'nın, bu durum karşısında hayattaki varoluşunu uçuruma sürükleyecektir. Bu noktada oyunun yönetmeni Nora'yı canlandıran oyuncudan toplumsal normlara uygun düşmeyen, ailesine ya da eşine karşı kendisini suçlu hissedebileceği bir durum oluşturmasını isteyebilir. Doğaçlama esnasında yönetmen altta yatan baskı imgelerini uyarıcı sorulara yönelebilir. ("Kendini kime ya da neye karşı suçlu hissediyorsun?", "Babanın/kocanın öğretilerinin dışına çıkarsan ne olur?", "Bu öğretiler aynı zamanda senin varoluşunun temelini mi oluşturuyor?", "Bu babaya/kocaya/aileye layık olamama korkusunun ve utancının altında kendini var edememe kaygısı yatıyor olabilir mi? vb.) Böylesi bir çalışma ile Nora karakterini canlandıran oyuncunun kafasında yaratılabilecek korku ve baskı imgeleri sadece bu sahnede değil, oyunun geri kalan kısmında da oyuncunun eylemlerindeki ana dinamikler olarak kullanılabilir.

İkinci perdenin başında Nora'nın ve çocuklarının dadısının hikayesi hakkında fikir edinilir. Dadı yıllar önce kendi evini ve çocuklarını terk edip Nora'nın dadısı

olmak durumunda kalmıştır. Nora nasıl böyle bir şey yapabildiğini sorduğunda dadının verdiği cevap şudur:

Hizmetçi: Mecburdum, küçük Nora'nın dadısı olabilmek için.

Nora: Ama böyle bir şeyi yapmayı niye istedin ki?

Hizmetçi: Buradan iyi bir yeri nereden bulabilirdim? Başı dertte olan zavallı bir kızın buna minnettar olması lazım. Hem ayrıca o hayırsız adam benim için hiçbir şey yapmadı. (Ibsen, 2007: 52)

Toplumsal rolü annelik olarak belirlenmiş bu kadın, erkeğin yetersizliğinden ötürü kendi evi içerisinde hayata tutunma imkanı bulamamıştır. Bu nedenle çareyi, kendi çocuğuna annelik yapmaktan vazgeçerek başkasının çocuğuna annelik yaparak bulmuştur. Yani toplumsal varoluşunu, yine toplumun kendisine dayattığı annelik rolü ile idame ettirebilmiştir.

Nora'nın, dadısına bu soruları soruşunun nedeni, ilk perdenin sonunda olduğu gibi, artık babasının/kocasının istediği gibi bir kadın olamayacağı, bu yüzden de çocuklarına annelik yapamayacağı (yani var olamayacağı) düşüncesidir. Yine de bu düşüncelere kapılmamak için kendisi ile mücadele eder ve "kocasının istediği" olmaya devam etmeye çalışır. Bir sonraki akşam arkadaşlarının evinde düzenlenecek olan kıyafet balosu için bürüneceği rolü de Torvald seçmiştir. Ibsen bu durumu, erkekliğin kadın kişiliği üzerindeki aktif konumunun çok güçlü bir göstergesi olarak kullanmıştır.

Nora:...Baksana, yarın akşam bizim üstümüzde oturan Stenborglar'da bir kıyafet balosu var; Torvald da benim Napolili balıkçıkız olarak gidip, Kapri'de öğrendiğim Trantella dansını yapmamı istiyor. (Ibsen, 2007: 53)

Eve gelen Torvald'ı yeniden ikna etmeye çalışacak olan Nora, konuyu açmadan evvel yine küçük bir kız gibi şirinlikler yaparak erkeğini iyi hissettirmek, bu sayede onu ikna etmeyi amaçlamaktadır. Torvald karısının bu şirin tavırlarından bir hayli memnun olsa da Krogstad konusunun açılması ile agresif bir tutum takınır. Fakat tartışma ilerledikçe Torvald'ın Krogstad'ı tekrar işe almaya yanaşmamasına neden olan tek şeyin sahtecilik olmadığı açığa çıkacaktır. Torvald'ı rahatsız eden faktörlerden biri karısının bu konuda aracılık yapıyor olmasıdır. Bu durum, Torvald'ın erkekliği için çok büyük bir tehlikedir. Çünkü Torvald evde olduğu gibi iş yerinde de özne konumuna gelebilmiş, erkekliğini güçlü bir biçimde inşa edebilmiştir. Ama erkekliğin bir kez inşa edilen bir olgu olmadığı, sürekli sınımadan

geçtiği için daima tehdit altında olduğu ve tekrar tekrar inşa edilmesi gerektiğini varsaydığımızda, Torvald'ın bu kaygısı daha da anlam kazanabilecektir.

Helmer: Ah tabi ya! Bütün mesele bu küçük inatçı kadının istediğinin gerçekleşmesi! Bütün çalışanlarımın önünde kendimi rezil edeceğimi mi sanıyorsun, insanların benim her tür telkine açık olduğumu mu düşünsünler istiyorsun? Bunun nelere mal olacağını tahmin bile edemezsin. Hem ayrıca ben müdürken Krogstad'ı bankada tutmamı imkansızlaştıran bir şey daha var.

Nora: Neymiş o?

Helmer: Belki ahlaki zaaflarını görmezden gelebilirdim.

Nora: Evet yapabilirsin, yapamaz mısın?

Helmer: Ve hatta duyduğuma göre iyi de çalışan biriymiş... Ama ben onu çocukluğumuzdan tanıyorum. Sonradan seni pişman edecek edinilmiş arkadaşlıklardan biri işte. Beni rahatsız etse de şunu söyleyebilirim, eskiden birbirimizin her sırrını bilirdik. Ama bu densiz arkadaşım, yanımızda başkaları varken hiç kendini tutamıyor. Tam tersi benimle son derece laubali “bana bak Helmer, eski dostum” falan diye konuşuyor. Bunun beni ne kadar rahatsız ettiğini anlatamam. Bankadaki mevkiimi dayanılmaz hale getirebilir. (Ibsen, 2007: 60)

Bu sözler Torvald'ın Krogstad'ı tekrar işe almamasındaki “temel” nedeni açığa kavuşturmaktadır. Krogstad'ı çocukluğundan beri tanıyor olması Torvald'a göre şirketteki itibarı için bir tehdit oluşturmaktadır. Bu noktada Krogstad'ın oyunun daha ileriki kısmında söylediği: “Bizim sevgili Torvald Helmer'de o cesaret nerede...” (Ibsen, 2007: 72) cümlesi, bu iki erkeğin geçmişteki ilişkisinin yorumlanması bakımından önemli bir ipucu niteliğini taşımaktadır. Bu ilişki nasıl yorumlanırsa yorumlansın, şurası kesindir ki Krogstad, şirketteki konumunu (erkekliğini) yükseltmiş olan bu erkeğin yakınındadır. Hatta yoruma bağlı olarak, belki geçmiş dönemden zaaflarını da biliyor olabilir. Önceden de değinildiği gibi, iş yerindeki mevkisi ile erkekliğini tekrar inşa etmiş olan Torvald, inşa ettiği bu yapıyı korumak adına zaaflarını saklamalı; yani erkekliğinden ödün vermemelidir. Çünkü “erkeklerin hiyerarşik dünyasında güç bir ölçüye kadar güvenlik için gereklidir; terk edilme ya da boyun eğdirme korkusunun güvencesidir”. (Real, 2004: 183) Bu nedenle kendisine yakın duran ve davranan Krogstad'ın şirketteki varlığı, Torvald'ın erkekliği için fazlasıyla bir tehdit unsurudur. Buna karşılık Nora'nın ısrarına iyice sinirlenen Torvald, işten çıkarma bildirimini postaladıktan sonra odasına dönerken, toplumsal ideolojinin erkek üzerinde de nasıl bir iç baskı oluşturduğunun görülmesini sağlar:

Helmer: ...ben seni yine de affediyorum çünkü bu bana olan aşkın ispatı. (Ona sarılır) Ve bu da tam olması gerektiği gibi Noracığım. Ne olursa olsun, gerektiğinde güçlü ve cesur olacağımdan emin ol. Göreceksin her şeyin üstlenebilecek kadar erkeğim ben. (Ibsen, 2007: 62)

Yönetmen bu ölümdede, Torvald'ı oynayan oyuncudan güçlü olduğunu hissettiği herhangi bir ortamda başkasından duyduğu bir rahatsızlık durumunu doğaçlaması istenebilir. Oyuncunun rahatsızlık duyacağı bu kişiyi eski bir ahbab olarak belirlemesi de özel tercih olabilir. (Örneğin; hakimiyet sürdüğü bir grup ile yapacağı toplantıya bu kişinin de dahil olma durumu gibi.) Doğaçlama esnasında oyuncunun hissedeceği rahatsızlık anlarında yönetmen oyuncuya çeşitli sorular yöneltebilir. (“Rahatsız mısınız? Neden?”, “Bu rahatsızlık bir çeşit tedirginlik olabilir mi?”, “Bu kişinin varlığı bir şeylere engel mi oluyor? Neye?”, “Ortamdaki gücünün azalmasından korkuyor olabilir misin?”, “Bu güç senin erkekliğine olabilir mi?” vb.) Sorular oyuncudaki korku imgelerini açığa çıkması açısından yararlı olabilir. Altta yatabilecek bu korku imgelerinden hareketle esas oyunun uygulanmasına geçilebilir.

Kocasının tutumu karşısında varoluş kaygısı daha da artan Nora, az sonra odaya gelen Doktor Rank ile durumunu paylaşmak ister. Çünkü Nora için Doktor Rank bir sırdaş gibidir; kocasıyla bile paylaşmadığı bir çok şeyi, bir dost olarak gördüğü Rank ile paylaşabilmektedir. Ancak tam meseleyi açacağı sırada Doktor Rank kendisine duygusal yönden ilgi duyduğunu itiraf etmesi, Nora'yı kızdırır ve paylaşımından vazgeçtirir. Rank'in Nora'ya ilgi duymasının nedeni onun, işsiz ve tüberküloz hastası olduğu için yıkık varsayılacak erkekliğini, kendisi ile yoğun bir paylaşım yaşayan, kendisini dinleyen, belki kendisinden birçok şey öğrenen Nora sayesinde yeniden inşa edebilmesi olarak düşünülebilir. Fakat Nora'nın kendisi ile yakın ilişkide olmasının nedeni bambaşkadır.

Nora: Ben evdeyken en çok babamı severdim ama her zaman hizmetçilerin odasının daha eğlenceli olduğunu düşünürdüm, çünkü hiç nasihat etmezler birbirleriyle çok eğlenceli şeylerden konuşurlardı.

Rank: Anladım; ben de onların yerini aldım.

Nora: (Zıplayıp yanına gider) Ah sevgili Doktor Rank, ben bunu kastetmedim. Ama tabii ki Torvald'la olmak biraz babamla olmaya benziyor... (Ibsen, 2007: 70)

Babanın “yerleşik/doğru olarak kabul edilmiş toplumsal doğruları” (Öndül, 2007) simgelediği varsayıldığında, Nora'nın hizmetçilerin ya da Doktor Rank'in yanında kendini rahat hissetmesi, babanın/kocanın (yani toplumsal ideolojinin) kendisine dayattığı kişilik sınırlarının biraz olsun dışına çıkabileceği bir alan olarak yorumlanabilecektir.

Bu nedenle Nora rolündeki oyuncudan da, kendini yanında en rahat, en özgür hissettiği kişi ile geçirdiği bir anı konu alan bir doğaçlama istenebilir. Olası baskı

mekanizmalarının oyuncunun zihninde imgelenmesi amacıyla yönetmenin sorabileceği sorular, “Onun yanında neden rahatsız?”, “Kendini kurallardan ve tabulardan arınmış mı hissediyorsun?”, “Bu durum zorunlu olarak gittiğin okuldaki kısa süreli bir teneffüse benziyor olabilir mi?” şeklinde olabilir. Yöneltilen bu çeşit sorulardan sonra sahnenin icra edilmesi, Nora’nın yaşadığı baskıların daha derin yansıtılmasını sağlayabilir.

Oyunun devamında eve tekrar gelen Krogstad istediğini yaptırmakta kararlıdır. Bu nedenle tehdit olarak Nora’ya karşı bir suç duyurusunda bulunmak yerine daha etkili bir yola başvurmaya karar vermiştir: Cebinde Torvald’a söz konusu durumu anlatan bir mektup vardır. Krogstad, tekrar işine geri alınmadığı takdirde bu mektubu yollamakta kararlıdır ve Nora’nın para teklifini de reddeder.

Krogstad: ...Size şunu söyleyeyim; ilerlemek istiyorum. Tekrar bankaya girmek istiyorum ama bu kez daha iyi bir mevki. Kocanızın bana böyle bir yer ayarlaması lazım...

Nora: Bunu asla yapamaz!

Krogstad: Yapacak; onu tanım, itiraz edemeyecek. Tekrar onunla aynı iş yerinde çalışmaya başlar başlamaz göreceksiniz! Bir sene içinde müdürün sağ kolu olurum. Sonra da bankayı yöneten Torvald Helmer değil, Nils Krogstad olur. (Ibsen, 2007: 75)

Bu sözler Krogstad’ın sadece çocuklarına layık bir baba olmaktan öte şeyler arzuladığı gerçeğini sunmaktadır. Esas mesele kapitalist ataerkil toplum düzeni içerisinde yarışan (ya da yarıştırılan) iki erkeğin meselesidir. Torvald Krogstad’ı nasıl iktidar alanında bir tehdit unsuru olarak görüyorsa, Krogstad da kendine yakın (hatta belki de kendinden daha aşağıda) bu erkeğin karşısında kendi erkekliğinin yenilgiye uğramasını kabullenmek istememektedir. Bu nedenle erkekliğini yeniden inşa etmek için işini geri alması ile yetinmek istemeyerek, mevki olarak Torvald’ın da üstüne çıkmayı arzulamaktadır. Nora’nın direnmesine karşı evden çıkarken elindeki mektubu posta kutusuna bırakarak, (kendi bu yarışta yenilse bile) Torvald’ın galip gelmesini engellemiş olacaktır.

Erkek çocuklar, çocukluklarının bir döneminde “işeme yarışı” yaparlar. 5-10 yaşlar arasındaki bir yarışmadır bu. Erkek çocuklar yan yana dizilirler, pipilerini çıkarırlar, birlikte işerler. Kim daha uzağa işerse yarışı o kazanır. Bu olayın simgesini büyüdükleri zaman da “sidik yarışı” diye kullanacaklardır... Daha doğmadan nice beklentiye neden olmuş “erkeklik”leri artık hayatları boyunca onlar için “yaşamsal önemde” olacaktır. (Atabek, 2008: 26-27)

O halde Krogstad'ı oynayacak oyuncu da buna paralel olabilecek bir yenilgi durumunu doğaçlamaya yönlendirilebilir. Oyuncunun doğaçlamada yaşadığı bu yenilgiyi hazmedemeyerek gösterebileceği agresif tutumlarda yönetmen yine devreye girerek bu agresifliğin altında yatabilen “erkeklik” ile ilgili baskı ve korku imgelerini kışkırtacak sorulara başvurabilir. Oluşan imgelerle Krogstadı oynayan oyuncu rolünü daha derin ve sağlam temeller üzerine inşa edebilir.

Her seferinde kaygısı bir kat daha artan Nora, durumu Bayan Linde'ye açar. Durumu öğrenen Bayan Linde bu sorunu kendi çözmeye niyetlenir. “Eskiden, benim için her şeyi yapardı.” diyen Linde'nin geçmişte Krogstad ile duygusal bir ilişki yaşadığı anlaşılmaktadır. Nora Bayan Linde mektubu geri çektirene kadar, Torvald'ı oyalayarak evden çıkmasını engellemeye çalışır ve posta kutusuna ertesi gün bakması için onu ikna eder. İkinci perdenin sonunda Nora: “Yirmidört, yedi daha. Yaşamak için otuz bir saat daha var.” diyerek mektubun Torvald tarafından okunmasının bir nevi ölüm olarak görür. Çünkü ataerkil düzende varoluşu olanaksız hale gelecektir.

Üçüncü perdenin başı iki eski sevgili Krogstad ile Bayan Linde'nin buluşmasına sahne olur. Bayan Linde'nin kendisini zengin bir adam için terk etmesini hala içine sindiremeyen Krogstad, sitemini sürdürür.

Krogstad: Seni kaybettiğimde dünya ayağımın altından kaydı. Bana bir baksana şimdi, batan bir geminin kırık bir tahtasına tutunmuş gibiyim. (Ibsen, 2007: 86)

Krogstad ve Torvald ile ilgili önceki yorumlar dikkate alındığında, “batan gemi” Krogstad'ın erkekliği, tutunulan kırık tahta ise yıkılan erkekliği -son çare olarak senet yolu ile- yeniden inşa etme eylemi olarak algılanabilir. Linde kendi durumunun da aynı olduğunu belirtir; kocası öldükten sonra çalışmaya devam etmiş ama yaşadığını hissedememiştir:

Bayan Linde: İnsanın sırf kendi karnı doysun diye çalışmasının bir anlamı yok.Nils bana uğruna yaşayacak bir iş ya da bir insan lazım. (Ibsen, 2007: 87)

Linde'nin sorununun bir varoluş meselesi olduğu çok açıktır. Yaşamını anlamlandırmak zorundadır; o halde ataerkil toplum değerlerine hizmet etmeye mahkumdur. Bu nedenle “Ben birileri bana anne desin istiyorum...” (Ibsen, 2007: 88) demesi, sadece bir çocuk istemenin ötesinde, ataerkil toplum değerlerine ait bir

role bürünerek, hayatını anlamlandırma arzusundan kaynaklı olabilir. Linde'nin, ilişkilerine yeniden başlama, yani batan geminin tahtalarına tutunmuş iki kişi olarak güçlerini birleştirme teklifine karşılık Krogstad: “Şimdi dünyanın gözünde kendimi temizlemenin bir yolunu bulabilirim.” (Ibsen, 2007: 88) der. Bu cümleye bakılarak, toplumda hüküm süren eril düşüncenin aslında erkeği de nasıl baskı altına aldığını göstermektedir. Linde'nin bu teklifi ile Krogstad yıkılan erkekliğini inşa edebileceği farklı bir alan bulduğu için, diğer alandan (mevki sahibi olmaktan) vazgeçecektir. Ancak Linde, Nora ve Torvald'ın birbirlerini daha iyi tanımaları gerektiğini düşündüğünden, Krogstad'ın mektubu geri çekmesini istemekten vazgeçer.

Oyunda Madam Linde'yi canlandıran oyuncu, yönetmen tarafından aidiyet arzusu hissedeceği bir duruma yönlendirilebilir. (Bir erkeğe ait olma, yuvaya ait olma, ya da bir çocuğa ait olma gibi.) Oyuncu bu durumu yarattığını düşündüğünde yönetmen, “Hiçbir şeye, hiçbir yere ait olmazsan ne olur?”, “Kendini boşlukta mı hissedersin? Neden?”, “Bu boşluk korkusu ataerkil toplum gözünde varolamama tedirginliği olabilir mi?” gibi sorulara başvurarak oyunculadaki korku imgelerinden kaynaklanan arzuları kışkırtarak, bunları rol kişisi üzerinden eyleme yansıtılmasını sağlayabilir.

Oyunun son kısmında Torvald, Nora ile bir süre konuşup ona iyi geceler diledikten sonra posta kutusuna bakmaya gider ve Krogstad'ın mektubu ile karşılaşır. Posta kutusuna gitmeden az evvel karısına: “...kaç kere bir şeyler seni, hatta yaşamını tehdit etsin; ben de böylece seni kurtarmak için hayatımı ve her şeyimi feda edeyim istedim.” (Ibsen, 2007: 100) diyen Thorvald, hem kendi erkekliğini pekiştirmiş, hem de Nora'yı az da olsa umutlanmasını sağlamıştır. Fakat bu sözün aksine Torvald'ın mektubu açtığında verdiği tepki çok büyüktür. Neredeyse çılgına dönen Torvald'ın öfkelenmesinin sebebi ise karısının bir suça bulaşmış olması değildir, hatta karısının bu suçu kendisini kurtarmak için yaptığı umurunda bile olmaz. Nora'nın sandığından çok daha bencilce bir sebeptir bu:

Helmer: Şimdi bütün mutluluğumu yok ettin! Geleceğimi mahvettin. Düşünmesi bile korkunç! Şimdi vicdansız bir adamın elindeyim! Bana istediğini yapabilir, benden her şeyi isteyebilir, onu mutlu edecek her hangi bir emri verebilir... Ben de karşı çıkmaya cesaret edemem. Ve bütün bu sefilliklere düşmemin nedeni de bu düşüncesiz kadın! (Ibsen, 2007: 102)

Bu sözlerin yanı sıra, az evvel Nora'yı en kıymetli “hazinesi”si olarak seven bu erkek, şimdi bu hazineyi reddederek “babasının kızı” olmakla suçlamaktadır.

Torvald'ın bu öfkesinin nedeni görülebileceği gibi, erkekliğin yıkım noktasına gelmesinden kaynaklı korkunun dışı vurumudur. Erkeklik yarışını kazanan (belki geçmişte de olduğu gibi) Krogstad olmuştur. Torvald erkekliğini sadece iş alanında değil, ev hayatında da kaybetmiştir aslında. Her ne kadar söz etmese de hayatını Nora kurtarmış ve böylelikle iş yerindeki mevkisini de Nora sayesinde kazanmıştır.

Kibirlik sınavında çuvallamak; hükmederek özel biri olma şansını kaybetmek erkekliği yitirme anlamına gelmektedir; en nefret edilen şey olmaktır; “karı gibi” olmaktır. (Real, 2004: 175)

Bir bakıma, Torvald'ın bu durumu inkar ederek görmezden gelme nedeni, kendisinin bu evlilik içinde bir nesne konumuna düşmüş olacağını hazmedemediğinden kaynaklı olduğu da söylenebilir. Bu kabullenememe hali Torvald'ın tepkisinin daha da artmasına neden olabilecektir. Torvald, bu daimi erkeklik sınavında aldığı ağır darbeyi kabullenmek istemediği için, en başta “yenilmez”i oynamaya niyetlense de daha sonra bunun mümkün olamayacağı kanaatine varır.

Helmer: Senle ben, diğer insanların gözünde hayatımızı hiç değiştirmemiş gibi sürdüreceğiz. Sen benim evimde kalmaya devam edeceksin, her şeyin aynı devam etmesi için. Ama çocukları büyütme izin vermem; bu konuda sana güvenmem. Bunu çok sevdiğim birine söylediğime inanamıyorum, ve hala da çok... Hayır, artık bitti. Bu dakikadan sonra mutluluk diye bir şey olamaz, bütün mesele kalanları korumak, kırık parçaları, görüntüyü kurtarmak. (Ibsen, 2007: 103)

Burada yönetmen daha önce Krogstad rolü için önerilen yenilgi doğaçlamasının bir benzerini Torvald'ı oynayan oyuncudan da isteyebilir. (Bu duruma ek olarak bir kadın yüzünden toplumun gözünde küçük düşme durumu da eklenebilir.) Yönetmen yine Krogstad'ı oynayan oyuncuya sorduğu soruların benzerlerine başvurabilir. (“Neden bu kadar büyük bir tepki veriyorsun?”, “Önceden sakladığın korkuların gerçekleşiyor olabilir mi?”, “Bu korku erkekliğini kaybetme tehlikesi olabilir mi?”, “Erkekliğini sürdüremezsen toplum gözünde varoluşunu da yitirmekten mi korkuyorsun?” vb.)

Torvald tam her şeyin bittiğini düşündüğü sırada bir mektup daha gelir. Açılan zarfın içerisinde Krogstad'ın iade ettiği senet vardır. Torvald'ın büyük öfkesi yerini büyük bir sevince bırakmıştır. Torvald'ın “Kurtuldum Nora! Kurtuldum!” (Ibsen, 2007: 103) diye bağırması, sevincini bile ne kadar bencilce yaşadığının bir işaretidir. Kurtulan hiç kuşkusuz erkekliğidir. Senet Torvald'ın eline geçtiğine göre,

Krogstad'ın elinde iş yerindeki iktidar gücünü yıkıma uğratacak bir koz da kalmamıştır. Ama evin içindeki öznelliği hala tehdit altındadır. Bu durumu hisseden Torvald hamlesini hemen yapar:

Helmer: ... yemin ederim; her şeyi affettim. Her şeyi beni sevdiğin için yaptığımı biliyorum.

Nora: Bu doğru.

Helmer: Sen beni bir kadının kocasını sevmesi gerektiği gibi sevdin. Sadece kullandığın yollar hakkında bilmen gerekenleri kaçırdın. Ama sorumluluklarına uygun davranmadığın için seni daha az mı seviyorum sanıyorsun? Hayır, hayır; sadece yaslan bana; ben sana rehberlik eder, doğru yolu gösteririm. (Ibsen, 2007: 104)

Kendini “affeden” konumuna getirerek üste çıkarmaya çalışan Torvald, bu sayede kendini, karısının geçmişteki öznel eyleminin altında ezilmekten kurtarmaya çalışmaktadır. Yeniden bir baba/koca olarak hem erkekliğini yeniden inşa edecek, hem de kendisini çok sevse de toplumsal rolünün dışına çıkmış olan karısına rolünü yeniden benimseterek iktidar alanındaki mutlak hakimiyetini sağlamlaştıracaktır.

Helmer: Bir erkek için bütün kalbiyle karısını affettiğini bilmesi kadar tatlı ve tatminkar bir şey olamaz. Böylece eşini tekrar yaratır erkek; karısına yeni bir hayat verir, böylece kadın bir anlamda hem karısı hem çocuğu olur. (Ibsen, 2007: 105)

Kocasının bu affedici sözlerine rağmen Nora'nın gözleri artık açılmıştır. Odasına gider ve giysilerini giyer; evi terk edecektir. Artık “kocasını için oyun evindeki porselen bebeklerden, ve hatta kendi çocuklarından hiçbir farkı olmadığını” (Öndül, 2007) anlamıştır. O zamana kadar kocasıyla ciddi bir mesele konuşamadıklarını dile getirerek aralarındaki ilişkinin aşk olmadığı kanaatine varır. Zamanında babasının nasıl oynucağıysa şimdi de aynı şekilde kocasının oynucağı olduğunu, karakterini babasının ve kocasının zevklerine göre şekillendirdiğinin bilincine varmıştır. Kendini artık bir “birey” olarak görmek ister. Toplumun ataerkil bir yapıda olduğunu ve bu yapı içerisinde bir birey olmasının çok zor olduğunu hissettiği halde, kimseye muhtaç olmadan kendi ayakları üzerinde durmayı kafasına koymuştur. Bu nedenle anneliğin, toplumun kadına biçtiği rolün esas parçası olduğunu düşündüğü için, çocuklarından bile vazgeçer ve evden ayrılır. Oyunun final kısmı daha çok, Henrik Ibsen'in mevcut ataerkil yapılanmayı okur/izleyici için deşifre ettiği bir “ders” niteliği taşımaktadır.

Getirilen oyunculuk önerilerini bir sonuca bağlamak gerekirse; Torvald karakteri için oyuncuda kışkırtılan baskı ve korku imgelerinden (erkekliğin tehdit altında oluşu) hareketle yaratılacak “evdeki ve işyerindeki iktidarını (erkekliğini) koruma arzusu” üstün-amaç olarak tercih edilebilir. Nora’ya gösterdiği “babaca” şefkat, zor durumda olan Madam Linde’ye yaptığı iyilik (büyüklük), tehdit algıladığında eski arkadaşı Krogstad’ı saf dışı bırakma arzusu, mevki kaybedildiğinde gösterilen saldırgan tutum ve daha başka eylemler, belirlenen bu üstün-amaç temeline oturtulabilir. Torvald rolündeki oyuncunun, oyunun son sahnesinde iktidarı kaybettiğinde yaratacağı korku imgeleri, Krogstad’ı oynayan oyuncunun oyunun başında yaratacağı imgelere paralellikler gösterebilir. Krogstad rolünde kaybetme hissi ile yaratılacak boşluk ve korku imgeleri, üstün-amaç olarak görülebilecek “iktidarı (erkekliği) yeniden kazanma” arzusunun dinamikleri olabilir. Bu arzu doğrultusunda takınılan agresif tutum, Torvald’dan daha üst seviyede olma (daha erkek olma) arzusu ve Linde ile beraber olma arzusu (erkeklik inşası için yeni bir şans), üstün amacı da temellendiren imgelerden hareketle yaratılabilir. Ataerkil toplum düzeninde varoluş kaygısını içinde barındıran olası baskı imgelerinden hareketle Nora ve Madam Linde’nin üstün-amaçları temellendirilebilir. Madam Linde rolünün üstün-amacı aidiyet arzusu olarak tercih edilebileceği gibi, Nora rolü için de ait olduğu ve hissettiği kocayı mutlu etme arzusu olarak düşünülebilir. Borç aldığını kocasından saklaması, sırrın ortaya çıkma ihtimali doğduğunda çocuklarından uzak durma tercihleri yan amaçlar olarak yine yaratılacak baskı ve korku imgeleri ile temellendirilebilir.

2.2. Ivanov: Bir Erkekliğin Çöküşü

Çarlık Rusyası’nın son dönemlerinde toplumun alt üst olmuş değerlerini, yıkılan toplumsal katmanları ve laçkalaşmış ilişkileri oyunlarının ana konusu yapan Anton Çehov (1860-1904) “Ivanov” oyununu 1887 yılında yazmıştır.

Bir dönem güçlü, toprak sahibi bir aydın olan Ivanov son zamanlarda yüklü bir borcun altındadır. Yahudi asıllı olan karısı Anna’nın, dinini değiştirmek pahasına Ivanov ile evlenmesinin bedeli, ailesi tarafından reddedilerek drahomadan mahrum bırakılması olmuştur; fakat verem hastalığına yakalanan karısına karşı artık sevgi hissetmeyen Ivanov’un en büyük sıkıntısı borçlarıdır. Borçları yüzünden kendine acımakta, sürdürdüğü boş yaşamda kendini bir “yıkıntı” olarak görmektedir. İlgi

duyduğu tek şey, önceden borçlandığı Lebedevler'in kızı Saşa'dır. Ivanov'a karşı romantik bir sevgi besleyen Saşa, bu "çökmüş" adamın yeniden hayata tutunması için çabalamaktadır. Bir akşam Ivanov ve Saşa'nın yakınlaşmasına tanık olan ve Ivanov'un kendisi ile sırf drahoması yüzünden evlendiğine artık emin olan Anna'nın üzüntüsü, hastalığını ilerleterek ölümüne yol açar. Ivanov karısının ölümünden sonra Saşa ile nişanlanır, fakat daha sonra Saşa'ya karşı da gerçek bir sevgi hissetmediğini anlar ve Anna'ya yaşattığı acıları Saşa'ya da yaşatmak istemez. Hayata olan bağı hepten kopan Ivanov, intihar etmeye karar verir.

Anton Çehov hemen hemen tüm oyunlarında olduğu gibi Ivanov oyununda da, yıkılmaya mahkum toprak soyluluğunu oyunun ana teması olarak ele alır. Geçiş dönemi Rusya'sında toplumsal ilişkilerin ve değerlerin yozlaşmışlığı oyun kurgusu içerisinde bir "sıradanlık" temeline oturtulmuştur:

"Bir oyun öyle yazılmalı ki, insanlar gelsinler gitsinler, yemek yesinler, havadan sudan konuşsunlar, kağıt oynasınlar. Yaşam nasılsa öyle olmalıdır. Karmaşık ve aynı zamanda basit... Fakat bütün bu olaylar sırasında mutlulukları yaratılmakta ya da hayatları paramparça olmaktadır..." (Çehov, 2002: 14)

Yazarın bu bakış açısı özellikle oyunun ikinci perdesinde net bir şekilde görülür. Toprak sahibi Lebedevler'in evinde geçen ikinci perdede kadınlar kendi aralarında, iftira dolu dedikodular üretirlerken, erkekler bir yandan kağıt oynar; bir yandan da parasal meseleler üzerine ahkam keserler. Hemen herkesin canı sıkındır; fakat bu "can sıkıntısına aylıklık eşlik eder." (Öztürk, 2007) Can sıkıntısı gidermek için çalışmak yerine "Godot" misali bir "kurtuluş"un gelmesi beklenir. Burada önemli olan nokta yazarın söz konusu tabloları okura/izleyiciye sıra dışı bir an gibi sunmak yerine tam tersine sıradan ve sanki her gün tekrarlanan bir durum olarak sunmasıdır. Yazarın bu tercihi oyundaki karakterlerin monotonluklarını, eylemsizliklerini, bayağılıklarını ve zavallılıklarını daha çarpıcı bir biçimde okura/izleyiciye yansıtmakla kalmaz, onları birer (Çehov'un kendi deyişiyle) "trajikomik" tiplere dönüştürür. Örneğin, "toplumsal tabanı kaymış aristokrat" Şabyelski ve "taşra feodalizminin gülünç Gogoliyen tipi" (Çehov, 2002: 13) Lebedev, oyunun zengin sosyo-psikolojik kurgusu içinde yerlerini alırlar.

Zenginliği ayaklarının altından çekilen bir toprak soylusu olan Ivanov karakteri ile çöküş sürecindeki bir Rus aydınının trajikomik durumunu yansıtan

Çehov, “İvanov gibi kişiler hiçbir sorunu çözemezler, sorunlarıyla birlikte yıkılıp giderler.” (Çalışlar, 1994: 153) der. Ivanov kendisinin içinde yaşadığı dünyayla uyumlu olmadığını hisseder. Çoğu kez kendinden kuşku duyar ve kendini aşağılar. Yaşama ve “kişiliği”ne yabancılaşmıştır:

Bir benliği olduğunun farkında olmadan geçirdiği bir gençlik döneminden söz ederken Ivanov, kendini bir kahraman gibi betimler. Eski kahramanlık kodlarının büyüyle hareket etmiş olduğunun “şimdi” farkındadır. Gençken roller giyinmiştir ama bu roller kendi benliğine uymamıştır. O rollerin “kendisi” olmasını istemiş ama kendiyle barıştıramamıştır. Böylece sınırlarını görmüştür. Toplumunu değiştirmeye hevesliyken, toplumda erimeye istekli olması; Ivanov’u ‘kendisi olmak isteyen’ ile ‘kendisi olmak istemeyen’ arasında çelişkide bırakmıştır. Böylece kendine kapanan Ivanov için süreç, zihinde bir hesaplaşmaya ve kendini suçlamaya dönüşmüştür. (Öztürk, 2007)

Çehov oyunundaki tüm karakterlerine karşı aynı mesafeyi koymak için çabalamış olsa da, gerek çarlık Rusya’sına olumsuz bakışını, gerekse dönem koşullarının kuşaklar arası uzlaşmaz çatışmaları arttırmasını vurgulamak adına oyundaki yaşlıları uyumsuz, çekilmez tipler olarak işlerken gençleri (Saşa, Doktor Livov) coşkulu, dinamik ve dürüst karakterler olarak inşa etmiştir:

Saşa: Niçin, niçin böyle saçma sapan konuşuyorlar? Ah, can sıkıcı bütün bunlar, can sıkıcı... Baylar, sabrınıza gerçekten şaşıyorum! Böyle oturup durmaktan hiç mi sıkılmıyorsunuz? Can sıkıntısından neredeyse hava pelteleşti... Ömrünüzde bir kere, alay için gücünüzü toplayın da keskin, parlak bir şey söyleyin! Varsın küstahlık, hatta bayağılık olsun bu; ama eğlendirici, yeni bir şey gibi görünsün... (Çehov, 2002: 46)

Oyunun bu okumasında yine cinsiyet rollerinin karakter eylemleri üzerindeki etkisi irdelenecektir. Ataerkil değerler üzerinden farklı erkekliklerin ve kadınlıkların inşaları ve söz konusu rollerin karakterlerde yarattığı bilinçdışı baskılar görünür kılınmaya çalışılacaktır.

Oyunun birinci perdesinin başında, Ivanov malikanesinin yöneticisi olan Borkin, yarı sarhoş bir vaziyette Ivanov’dan ertesi gün işçilere ödenmek üzere para talebinde bulunur. Canı sıkın olduğu anlaşılan Ivanov, hiç parası olmadığını gerekçe göstererek bu talebi reddeder. Ivanov’un, pencereye çıkarak kendisi ile vakit geçirmek istediğini söyleyen hasta eşi Anna Petrovna’yı da son derece soğuk bir tavırla geri çevirmesi can sıkıntılığının bir başka göstergesidir. Borkin, Ivanov’un belediye başkanı Lebedev’e olan borcunu da ödeyemeyecek durumda olduğunu belirttiğinde söyledikleri dikkat çekicidir:

Borkin:...İyi bir insansınız, akıllısınız, fakat yetenek yok sizde, anlıyor musunuz, iş yapabilme yeteneği yok sizde...
...Eğer normal bir insan olsaydınız, bir yıl içinde milyon kazanmanız işten bile değildi. İşte örnek: Eğer şu anda elimde iki bin üç yüz ruble olsaydı, iki hafta sonra yirmi bin yapardım onu. (Çehov, 2002: 24)

Açıkça görüldüğü gibi çiftliğin yöneticisi Borkin aynı zamanda uzaktan akrabası olduğu Ivanov'a para kazanma üzerine (ya da erkeklik üzerine) akıl verir. Ivanov normal bir insan olmadığı için bu haldedir ona göre. Aristokrasinin hakim olduğu bir dönemde erkekliğin de büyük ölçüde mal varlığı üzerinden inşa edilebileceği düşünüldüğünde, burada Borkin'in "normal" olarak koyduğu kıstas, dönemin sosyo-kültürel kişilik normları olduğu kadar, erkeklik normları olarak da varsayılabilir. Bu açıdan baktığımızda, "sizin yerinizde ben olacaktım ki..." iması ile Borkin, Ivanov'un erkekliğini aşağılamak ister. Bu sayede karşısındaki erkeğin erkeklik zaafi üzerinden kendi erkekliğini meşrulaştırmış ve yeniden inşa etmiş olur.

Bu sahnede yönetmen oyunculuk önerisi olarak Borkin'i oynayacak oyuncudan karşısındaki bir erkeğin davranışlarını eleştirdiği, belki de akıl verdiği, ya da buna paralel bir durumu doğaçlamasını talep edebilir. Yönetmen doğaçlamayı bazı yerlerde duraksatarak Borkin'i oynayan oyuncuya sorular yöneltebilir. "Kendini iyi mi hissediyorsun? Neden?", "Onun erkekliğini yererek kendi erkekliğini yüceltmek zorunda hissediyor olabilir misin?", "Bu zorunluluk kendini baskı altında hissetmeden kaynaklı olabilir mi?" gibi sorularla oyuncunun zihinde oluşabilecek baskıcı imgelerin rol karakteri üzerindeki yansıması gözlemlenebilir.

Perdenin devamında Ivanov'un dayısı ve aynı zamanda da kont olan Şabyelski, Anna Petrovna'nın doktoru Livov'a nasihatlerde bulunarak eve gelişini görülür. Doktorluk ve avukatlık gibi meslekleri şarlatanlık olarak gören Şabyelski'nin oyunun genelinde de topluma yabancılaşmışlığı ve güvensizliği daima görünür haldedir. Bu özelliği ile Şabyelski oyun içerisinde dönem toplumunun gerçek yüzünü açığa çıkaran bir öge konumundadır denebilir. Fakat İvanov üzerinden erkekliğini inşa etmeyi sürdüren Borkin'in para kazanma tavsiyeleri, çevresindekileri sahtekarlık ve şarlatanlıkla suçlayan Şabyelski'yi cezp etmesi de çelişkili bir durum olarak görülebilir.

Borkin:...Eğer sizin yerinizde olsaydım, bir hafta içinde yirmi binim olurdu.(Yürüyüp gider.)

Şabyelski: (Borkin'in arkasından gider) Nasıl, hangi yolla? Hadi, öğretsene! (Çehov, 2002: 27)

Borkin ve Şabyelski'nin sohbetlerine devam ederek evden ayrılmaları ile Ivanov, Doktor Livov ile baş başa kalır. Livov verem hastalığına yakalanan Anna Petrovna'nın mutlaka Kırım'da tedavi görmesi gerektiği yönünde Ivanov'u ikna etmeye çalışır. Ivanov'un buna karşılık olarak parayı bahane etmesi üzerine Livov, Ivanov'un eşine karşı daha sıcak olması gerektiğini tavsiye ederek gönül rahatlığının hastalığın ilerlememesi için en etkili ilaç olduğunu belirtir. Ivanov'un verdiği cevap, içerisinde sorunun temeli hakkında ipuçlarını da barındırmaktadır.

Ivanov: Korkunç suçlu olmalıyım. Fakat, düşüncelerim karmakarışık, bir tembellik ruhumu zincire vurdu, kendimi anlamaya gücüm yetmiyor. İnsanları da anlayamaz oldum, kendimi de.

...

Ivanov: Kısaca söylemek gerekirse ona tutkundum evlendiğimizde, bu sevginin ömrümüz boyunca süreceğine yemin etmişim... Fakat... beş yıl geçti, o beni bugün de seviyor; bense... (Ellerini çaresizlikle açar) İşte, kısa bir süre sonra öleceğini söylüyorsunuz, bense ne aşk duyuyorum ne acıma, yalnız bir boşluk, bir yorgunluk. Korkunç bir durumda olmalıyım. Ne oluyor bana, bunu ben de bilmiyorum. (Çehov, 2002: 28)

Ivanov'un bahsettiği bu boşluk hissi onun varoluş temelli bir sorun yaşadığının göstergesi niteliğindedir. Bu varoluş sorunu Ivanov'un bir erkeklik travması içerisinde olmasından kaynaklı olduğu da düşünülebilir. Mal varlığının erkeklik inşasında önemli bir etken olduğu göz önüne alındığında, yaşanan maddi sıkıntı, Ivanov'un temelde erkekliğinin çöküşüne sebebiyet verecek bir faktör olarak görülebilir. Böylelikle "her an sınama ve tehdit altındaki erkekliği" (Atay, 2004) çökme raddesine gelen Ivanov'un etrafına ve kendisine olan bu yabancılaşması daha derin bir anlam kazanabilecektir. Bu noktada Şabyelski'de hakim olan yabancılaşmanın, Ivanov'unki ile paralellikler barındırdığı söylenebilir. Eskiden varlıklı bir "Kont" olarak erkekliğini güçlü bir biçimde ayakta tutabilen Şabyelski'nin aristokrasinin çöküş sürecine girmesi ile yeni toplumsal değerler içerisinde erkekliğini inşa edecek bir temel bulamaması, en başta kendisine olan yabancılaşmanın sebebi olarak yorumlanabilir.

Şabyelski: Bir zamanlar varlıklı, başıma buyruktum, mutluydum da az çok. Ya şimdi... sığıntının, asalağın, sorumsuz soytarının biri. İnsanlara öfkelenmişim, onlara aşağılık olduklarını söylediğim zaman gülüyorlar; eğer ben de gülersem, kederli kederli bakıp başlarını sallıyor, moruk çıldırdı diyorlar. Aslında çoğu zaman ne sözlerimin farkındalar ne de varlığımın. (Çehov, 2002: 30)

Oyuncu ise Ivanov karakterini yaratma aşamasında, yönetmenin de talebi ile, kendini en güçsüz ve değersiz hissedebileceği bir durum yaratma yoluna başvurabilir. Bu durum, oyundakine benzer maddi bir kayıp olabileceği gibi, zamanımızda da bu duruma denk düşecek ve aynı boşluk hissini verebilecek bir kayıp olarak da tercih edilebilir. (Örneğin eşi tarafından terk edilmek) Yönetmen bu tarz bir çalışma üzerinden oyuncuya, bu kaybetme hissini onda ne gibi baskıları tetiklediği ve temelinde hangi değerleri yıkıma uğrattığına yönelik sorular sorduğunda, (“Kendini çok mu değersiz hissediyorsun?”, “Yokmuşsun gibi bir his mi bu?”, “Peki yok olduğunu düşündüğün şey erkekliğin olabilir mi?”, “O olmadan kendini var edemez misin?” vb.) oyuncu Ivanov karakterindeki yabancılaşmışlık durumuna daha da yaklaşabilir. Benzer çalışma yönetmen tarafından Şabyelski karakterini oynayan oyuncu üzerinde de denenebilir.

Ivanov, son zamanlarda sıklıkla yaptığı gibi o akşam da Lebedevler’in malikanesine gitmek için yola çıkmak üzeredir. Fakat Anna Petrovna kendisini bırakıp gitmemesi için ona yalvarır. Ivanov kendi evinde nedenini bilmediği bir kederin içini ezdiğini neden göstererek gitmesi gerektiğini belirtir. Anna’nın neden yanında olmak istemediğini sorması üzerine Ivanov şu cümleleri söyler:

Ivanov: (Anna’ya) Peki, niçin seninle olmak istemediğimi öğrenmek istiyorsun, söyleyeyim, peki. Bunu söylemek katı yüreklilik olacak, ama yine de daha iyi; söyleyeyim... Keder ruhumu ezmeye başladığı zaman içimde sana karşı bir soğukluk uyanıyor, seni sevmez oluyorum. İşte o zaman kaçıyorum senden. Kısacası, kendimi dışarı atmalıyım; işte bu! (Çehov, 2002: 35)

Ivanov’un, erkekliğini kendi evi içerisinde inşa edecek zemini bulamaması da düşünüldüğünde, sürekli evin dışına çıkma isteği erkekliğini inşa edebileceği yeni bir zemin arayışı içinde olduğunun bir göstergesi olabilir. Varolamayışın getirdiği bu boşluk hissi ile ortaya çıkan “çekip gitme” arzusu, karakterin yıkım içinde gördüğü ve idame ettiremediği kendisinden kaçışı olarak da yorumlanabilir. Anna’ya söylediği cümleler ise bir taraftan dışarıda yeni bir erkeklik biçimi ararken bir taraftan kendi evi içerisinde de eşine umursamaz bir tavır takınarak farklı bir erkeklik inşası oluşturduğu da söylenebilir. Çünkü 19. yüzyılda bir erkek olmak aynı zamanda “tüm sevgi veya şefkat belirtilerini gizlemek ve bunun yerine görünüş itibariyle sert bir erkeklik geliştirmek demektir”. (Segal, 1992: 144) Dolayısıyla Ivanov’un en başta eşine karşı söz konusu davranışları yıkımın eşiğindeki erkekliğini tekrar kazanmak

için son bir çırpınış olarak da yorumlanabilir. Malikaneden ayrılmak için yürümeye başlayan Ivanov bir an duraksar, düşünür, belki bir an için Anna'yı da davet etmek ister; ama kendi kendine "Hayır, elimde değil, hayır!" (Çehov, 2002: 35) diyerek oradan ayrılır. Bu bir anlık kararsızlık dahi, karakterin çaresizliğini tüm çıplaklığıyla görünür kılar.

Ivanov-Anna sahnesinden evvel yönetmen, oyuncu üzerinde iki farklı çalışma deneyebilir. Bunlardan birincisi, oyuncunun söz konusu çekip gitme arzusuna benzer bir durum oluşturmasına yönelik olabilir. (Hoşlanılmayan bir ortamı tek etme, inzivaya çekilerek soyutlanma gibi arzular oyuncunun tercihiine göre kullanılabilir.) Oyuncunun böylesi bir durumda, Ivanov'unkine paralel, olası varoluş engellerini ve baskı imgelerini de kıskırtmak amacıyla "Birinden mi kaçırıyorsun?, Kimden? Neden?", "Kendinden kaçırıyor olabilir misin?" ya da "Kendini boşlukta ve yokmuş gibi hissettiğin için olabilir mi?" gibi sorulara başvurulabilir.

Oyuncunun yapacağı diğer bir çalışma ise, kendi yaşayacağı herhangi bir yıkım sonrası en yakınındaki kişiye karşı (anne, eş, sevgili gibi) acıtma arzusu hissedebileceği bir durum doğaçlaması olabilir. Yönetmen bu arzuyu hissettiği yerlerde çalışmayı keserek oyuncuya "Neden acıtmak istırıyorsun?", "Kendi (erkeklik) yıkımını hafifletmek ya da düzeltme arzusuyla olabilir mi?", "Peki onu acıttığında bu sana (erkekliğine) iyi geliyor mu? Yoksa daha yoğun bir boşluk hissine mi kapılıyorsun?" gibi sorulara başvurabilir. Bu doğrultuda oyuncunun rol karakteri üzerindeki eylemleri, oluşabilecek imgeler temelinde dinamikleştirilebilir.

Ivanov'un bu tavrına karşı Anna Petrovna'nın tutumunun da ele alınmasında fayda vardır. Kendisini umursamayan ve açıkça kendisine karşı artık bir şey hissetmediğini dile getiren bu adama karşı Anna'nın cevabı önem teşkil etmektedir.

Anna:...Gitme, gülelim birlikte likör içelim, bir dakika içinde kederin geçer... İster misin, sana şarkı söyleyeyim? Ya da eskisi gibi, gidip çalışma odanda karanlıkta oturalım, bana kederini anlat... (Çehov, 2002: 35)

Bu sözler Anna'nın Ivanov'a olan aşkından çok, bir kadının erkekliğe nasıl hizmet ettiği ve ataerki içinde kadınlık rolünü deşifre etmektedir. Anna, Ivanov yanında olmadığına var olamayacağına kaygısı içerisinde bu sözleri söylüyor olabilir. Bu açıdan baktığımızda erkeğine şarkı söyleyen, karşısındaki erkeği sadece dinleyen bir kadın, erkeklik inşasına zemin hazırlayacak, bu sayede kendi varoluşuna bir anlam katabilecektir. Anna için bu kaygı hastalığından bile daha önemlidir.

Ivanov ile evlenmek uğruna Yahudi olan ailesinin kendisini reddetmesini göze alarak dinini bile değiştiren bu kadının, Livov'a da söylediği gibi kendini bir köşeye fırlatılmış hissetmesi bir kadının yaşamını idame ettirebilmesi için bir erkeğe dayanma ihtiyacını gözler önüne sermektedir. Ayrıca ilk görüşte aşık olduğu Ivanov'un etkileyciliğinden bahsetmesi de, mal varlığı iyi olan bir erkeğin, erkekliğini güçlü hissetmesinden kaynaklı özgüvenini de tanımlamaktadır.

Anna:Doktor, o olağanüstü bir insandır, onunla iki-üç yıl önce tanışmadığımıza yanyorum. Bunalıma düştü şimdi, ne konuşuyor, ne de bir şey yapıyor. Ama eskiden... ne kadar büyüleyici bir insandı!.. İlk bakışta vurulmuştum.(Güler) Bir tek bakışı kafese girmeme yetmişti. (Çehov, 2002: 38)

Oyunda Anna rolünü üstlenecek oyuncu ise, bir erkeğe dayanma ihtiyacını en yoğun şekilde hissettiği, ya da arzuladığı bir durum doğaçlamasına yönlendirilebilir. Bu arzuyu tetikleyen baskı mekanizmasını açığa çıkarabilmek amacıyla yönetmen yine oyuncuya bazı sorular yöneltebilir: “Ona dayanmazsan ne olur? Bu dayanma zorunluluğu, toplumda bir kadın olarak kendi başına var olamayacağına inanmandan kaynaklı olabilir mi? vb.” Bu gibi sorular oyuncunun kendi içinde de keşfedebileceği bu baskı imgelerini kullanarak rol karakterinin yaratımını sağlamasında yararlı olabilir.

Oyunun ikinci perdesi Lebedevler'in evinde geçer. Perdenin başında malikanenin bahçesinde kumar oynayan erkekler ve dedikodu yapan eşlerini görürüz. Bu perdede, yazarın eleştirdiği, toplumda hakim olan “aylaklık” halinin yanında, yine toplumsal cinsiyet rollerini açık eden noktalar da mevcuttur. Örneğin, yaşlı bir kadın olan Avdotya Nazarovna zengin bir dul olan Babakina'yı evlendirme arzusu şu diyalogu doğurur:

Avdotya Nazarovna: Onu ve Saneçka'yı evlendirmeden tabuta girmek yok!..(İçini çeker) Gel gelelim güvey nerede hani? Şu güveylere bakın, tüylerini teleklerini kısmış, ıslak horozlar gibi oturup duruyorlar!..

Üçüncü Konuk: Çok başarısız bir benzetme. Bana sorarsanız Leydiler, günümüzdeki genç adamlar evlenmekten kaçınıyorlarsa, bunun nedeni toplumsal koşullardır... (Çehov, 2002: 43)

Nazarovna açıkça görüldüğü gibi artık “erkek” gibi erkek kalmadığını ima etmektedir. Erkeğin oturmasını bir zaaf olarak görmesi, bir kadının da dünyaya erkeklik penceresinden baktığının bir belirtisi olabilir.

Lebedev:Hakkınız var Avdotya Nazarovna, güvey bulmak çok zorlaştı zamanımızda. Güvey şurada dursun, işe yarar sağdıç bile bulunmuyor. Kötülemek gibi olmasın ama, şimdiki gençlik, bana hani ateşte çok durmuş yemek gibi biraz ekşimsi geliyor... Ne dans etmekten anlıyorlar, ne iki çift söz etmekten, ne de adam gibi içmekten... (Çehov, 2002: 43)

Güzel dans etmek, güzel konuşmak ve “adam gibi” içmek yine dönemin aristokrat erkeklik değerleri olarak varsayılabılır. Böyle bakıldığında Belediye Başkanı Lebedev’in bu sözleri aslında bir nevi erkeklik dersi olarak da algılanabilir. O halde Lebedev bu yolla kendi erkekliğini de yeniden inşa edebilecektir. Ayrıca konuşmanın sonunda söz konusu erkeklik tanımlarına bir dönem Ivanov’un da uyduğundan bahseder. Konu Ivanov’dan açıldığında ise herkes Ivanov’un son zamanlardaki hallerinin dedikodusuna başlarlar. Bu konunun sahnede var olan erkek karakterler için sıradan bir dedikodudan çok, zaafli bir erkek üzerinden kendi erkekliklerini inşa edecekleri -tıpkı Borkin’in de yaptığı gibi- bir zemin niteliğini taşıdığı da düşünülebilir.

Bu sahnelerde yine başta Lebedev ve diğer erkek karakterleri oynayan oyuncularından, daha önce Borkin’i oynayan oyuncuya önerilen doğaçlamaya benzer bir çalışma önerilebilir. Bu sefer bir erkeği eleştirme ya da hor görme durumu bu oyuncular tarafından ortak bir diyalogda işlenebilir. Yönetmenin ilk sahnede Borkin rolü için yöneltebileceği sorular (“Kendini iyi mi hissediyorsun? Neden?”, “Onun erkekliğini yererek kendi erkekliğini yüceltmek zorunda hissediyor olabilir misin?, “Bu zorunluluk kendini baskı altında hissetmeden kaynaklı olabilir mi?”) bu çalışmadaki oyunculara yöneltildiğinde, kışkırtılacak imgeler ile bu sahneler daha yaratıcı bir boyuta taşınabilir.

Lebedev’in aynı zamanda Ivanov’dan da hoşlanan genç kızı Saşa tüm bu dedikodulara isyan ederek insanların gerçek yüzlerini suratlarına vurduğu sırada, Şabyelski ve Ivanov, arkalarından da Borkin gelirler. İlerleyen sahnelerde Ivanov ile Saşa baş başa kalırlar. Ivanov’un her akşam Lebedevler’e geliş sebebi Saşa’dır. Bu durum Ivanov’un kendi evinde daha fazla inşa edemediği erkekliğini, aristokrat “aydın” yönü ile Saşa üzerinden yeniden inşa etmesi olarak açıklanabilir. Ancak bu bile Ivanov’daki yıkılmışlık hissini pek hafifletmez.

Ivanov:İşte böyle suroçka. Bir zamanlar çok çalışır, çok düşünürdüm, ama yorgunluk duymazdım. Şimdiyse ne yaptığım bir iş var, ne de üzerine kafa yordüğüm bir sorun, ama vücudum ve ruhum o kadar yorgun ki... (Çehov, 2002: 54)

Ivanov'un kendini sürekli hor görmesinin bir nedeni de kendini psikolojik açıdan güçsüz, zaafı ve fazla duygusal bulmasıdır. Hatta her fırsatta geçmişini ile o zamanki durumunu mukayese eder. Geçmişinde kendini kahraman(erkek) olarak görebildiği bir “kişiliğe” bürünebilmiştir. Ekonomik güç temelinde, çalışkan, cesur(bir Yahudi kızı ile evlenecek kadar), sağduyulu kişilikte bir erkek olabilmıştır. Daha sonra ekonomik dengelerin değişmesi ile sarsılan temel, diğer “erkeğe has sıfatlar”ın da bozulmasına sebep olur:

Ivanov: ...Benim gibi sağlığı yerinde, güçlü bir adamın, Hamlet'e, Manfred'e ya da ne bileyim, gereksiz kişilerden herhangi birine benzediğini düşünmek utançtan öldürüyor beni... (Çehov, 2002: 54)

Burada göze çarpan başka bir husus da karakterin kendini Hamlet'e benzetmesi ve bundan utanç duymasıdır. Hamlet duygusaldır; hassastır, çelişkilerle doludur, bir türlü eyleme geçemez; başka bir ifadeyle, erkeksi özelliklerden çok kadınsı özellikler taşır. “Kendisi gibi olmak” ile “kendisi gibi olamamak” çelişmesini yoğun biçimde yaşar. Ivanov karakterinin de toplumun kendisinden beklediği “kişilik” ile bu kişilik yolunda yok ettiğini sandığı, ama yok edemediği benliği arasındaki bocalama da Hamlet'inkine benzer bir durum olarak görülebilir.

Ivanov, Saşa'nın annesi Zinaida Savişna'dan borç senetlerinin süresini biraz daha uzatmasını ister. Zinaida Savişka'nın dehşete kapılarak bu öneriyi reddetmesi üzerine Ivanov, bu ricasında daha fazla ısrarcı olmaz. (Belki de erkeklik gururu ağır bastığı için ısrarcı olamaz.)

Malikaneye habersiz olarak Anna ve Livov'un geldikleri görülür. Anna'nın mutluluğuna karşılık Livov, oraya gittikleri için kendini huzursuz hissetmektedir.

Livov: Peki neden beni bu akbabalara getirdiğinizi söyler misiniz? Burada size ve bana yer yok! Şerefli insanlar buradaki havayı soluyamaz. (Çehov, 2002: 57)

Livov'un oyunun genelinde yaptığı bu “şereflik” vurgusu, dönemin genç nesline bahşedilen bir özellik olduğu kadar, farklı bir erkeklik vasfı olarak irdelenebilir. Aristokrasinin yerini burjuvaziye bıraktığı dünyada, toplumsal değerler de değişime uğrayacaktır. Dolayısıyla toplumsal değerlerin ataerkil yapılanması göz önüne alındığında, erkeklik değerleri de değişime uğrayacaktır. Mal varlığı bakımından güçlülük, hovardalık ve aydın kişilik gibi erkeklik değerleri yerini şereflik, çalışkanlık gibi değerlere bırakacaktır.

18. yüzyılda yükselen burjuva kültürünün 19. yüzyıldaki zaferi beraberinde yeni bir ahlak ve din anlayışı getirmiştir. “Hıristiyan erkekliği” konusundaki burjuva idealleri ruhani, beyinsel ve ahlaki hükümleri olduğu kadar emeğin değerini ve erkekçe bağımsızlığın ve özerkliğin önemini de ön plana çıkarmıştır. (Segal, 1992: 141)

Bu husus dikkate alındığında, Livov’un erkekliğini şereflik ve kariyer üzerinden inşa ettiği düşünülebilir. Bu nedenle “şerefli” Livov’un rahatsızlığının, erkekliğini bu “şerefsizler” ortamında güvensiz hissetmesinden kaynaklı bir savunma mekanizması olduğu düşünülebilir. Bu noktadan hareketle Livov karakterini canlandıracak oyuncudan da kendini benzer şekilde rahatsız hissedeceği, ya da kendini o ortama ait hissetmeyeceği bir doğaçlama talep edilebilir. Bu doğaçlama içerisinde yönetmen oyuncunun neden kendisini rahatsız hissettiğine yönelik sorulara başvurarak, yine bu sorular yoluyla altta yattığı düşünülen tehdit ve baskı unsurlarını uyarımayı deneyebilir. (“Kendini köşeye sıkışmış ya da çaresiz mi hissediyorsun?”, “Bu tıkanmışlık hissi bu ortam içinde varoluşunu ya da erkekliğini sürdürmemenle alakalı olabilir mi?”) Oyuncuda uyarılan baskı imgeleri, bu gibi sahnelerde Livov karakterinin eylem dinamikleri olarak belirlenebilir.

Babakina, Borkin ve Şabyelski’nin baş başa kaldığı bölümde Borkin, Şabyelski için düşündüğü “köşeyi dönme planı”nı açık eder. Şabyelski’yi zengin toprak sahibi Babakina ile evlendirmektir plan. Oyunun önceki kısımlarında birbirlerine karşı duygusal hisler beslediklerine yönelik hiçbir bulgu olmayan bu Şabyelski ve Babakina, bu girişim karşısında açıkça bir heyecana kapılırlar:

Şabyelski:(gülerek ellerini ovuşturur): Gerçekten de, yapmalı mı bu alçaklığı? Ha? Tontoncuk... (Babakina’nın yanağını öper.) Tatlı... Badem...
Babakina: Durun, durun, elim ayağım dolaştı... Gidin! Hayır, gitmeyin!.. (Çehov, 2002: 59)

Geçmiş dönemde erkekliğini üzerine inşa ettiği varsayılan unvanı artık bir değer taşımayan Şabyelski, bu evlilik sayesinde sadece zengin olmanın ötesinde evleneceği bir kadın üzerinden ve evlenince sahip olacağı servet üzerinden erkekliğini yeniden inşa edebilecektir. O nedenle oyunun başından itibaren eleştirdiği “alçaklığı” erkekliğini kurma adına bilinçli de olsa yapacaktır. Babakina’nın heyecanı ise bir kadının tek başına mal varlığına sahip olsa bile bir erkeğe dayanmadan kendine bir varoluş sağlayamayacağını göstergesi sayılabilir.

Şabyelski ve Babakina'nın söz konusu durumu yaşadıkları sırada Ivanov ve Saşa'nın yaşadıkları, Ivanov ile Şabyelski'nin oyun kurgusu içindeki paralel gidişatlarını da yansıtmaktadır. Saşa, Ivanov'a olan hislerini ikinci perdenin sonunda açık etmektedir:

Saşa: Çocukluğumdan beri tek sevinç kaynağımdınız. O zamanlar beğeniyordum sizi, şimdi de aşığım...Nikolay Alekseyeviç... Değil dünyanın öbür ucuna, isterseniz mezara bile gidebilirim sizinle... Fakat hadi artık, boğuluyorum...

Ivanov: (mutluluk gülüşleri) Ne oluyor? Yeniden yaşamaya mı başlıyorum? Ha, Suroçka?.. Mutluluğum!..(Saşa'yı kendine çeker.) Gençliğim, tazeliğim!..

...

Ivanov: Yeniden insanlığa mı dönüyorum? (Çehov, 2002: 59-60)

Oyun, ataerkil toplum düzeni ve erkeklik değerleri üzerinden ele alındığında, Ivanov'un "Yeniden yaşamaya mı başlıyorum?" sözü farklı bir anlam kazanabilecektir:

...erkeğin bağımlılık nesnesiyle olan ilişkisi kesilecek olursa –kokain bittiğinde, kredi kartlarının limiti dolduğunda, bir ilişkisi sona erdiğinde- özsaygısı aşağı çekilir ve gizli depresyon günyüzüne çıkmaya başlar. Böylesi bir "rücu" bunalımdaki erkeği uyuşturucuya, işte başarı kazanmaya ya da bir sonraki cinsel fethitecektir. (Real, 2004: 55)

O halde, yeniden yaşamaya başlamak burada, yıkılan erkekliğin Saşa üzerinden yeniden inşa edilebilmesi olarak da yorumlanabilir. Dolayısıyla yeniden erkek olmak, aynı zamanda yeniden insanlığa da dönmek olacaktır. Saşa'nın aşk olarak tanımladığı durum ise genç bir kızın kendisine "baba" şefkati gösteren, "aydınlatan" bu erkeğe daima dayanma zorunluluğu içinde yine bir toplumsal varoluş çabası olabilir:

Aşkın amacı sahip olmaktır. Var olmak için sahip olmak. (Cournut, 2005: 164)

Burada oyuncu, Saşa karakterine yaklaşırken, kafasında bir erkeğe bağlanma ihtiyacını yoğun biçimde hissettiği bir anı doğaçlamaya yönlendirilebilir. Bu aidiyet arzusunun en yoğun olduğu anlarda yönetmen "Ona aşık mısın? Neden?", "Bu aşk bir aidiyet zorunluluğundan mı kaynaklı?", "Birisine ait olmazsan ne olur?", "Hayat anlamsız mı olur?" gibi sorular yöneltebilir. Oyuncu, özellikle Ivanov-Saşa sahnesindeki aşk arzusunun eyleme dökerken, bu gibi bir çalışmada yaratılabilecek baskı imgelerinden de yararlanabilir.

İkinci perdenin sonu Anna'nın ve Livov'un, İvanov ile Saşa'yı sarılır halde görmeleri ile sonlanır. Üçüncü perdede ise Şabyelski, Babakina ile evlenmede büyük kararsızlık yaşasa da Borkin'in ikna çabası ile evlenme kararını kesinleştirir. Bu çelişki, Şabyelski'nin erkekliğini yeniden inşa etme imkanı (kişilik) ile vicdanı (belki de "kişi"si) arasında gidip gelmesi olarak da yorumlanabilir.

Ivanov'la konuşmak için çalışma odasına gelen Lebedev, eski dostundan utanarak da olsa borcunu ödemesini talep eder ve kendisinin eşinin baskısı ile bu talepte bulunduğunu belirtir. Lebedev, Ivanov'un borcu gerçekten ödeyemeyecek durumda olduğunu söylemesi üzerine, cebinden gizlice biriktirdiği paralarını çıkararak kendisine borç olarak vermeyi talep eder. Duruma yine bir erkeklik gururu açısından baktığı da yorumlanabilen Ivanov bu teklifi sert bir tavırla reddeder. Lebedev'in bu teklifi açıkça göstermektedir ki, eşi tarafından gördüğü baskı artık tahammül sınırlarını aşmaktadır. Bu durum aynı zamanda, borcunu temin edemeyen saygın, unvan sahibi bir erkeğin, başta eşinden olmak üzere maruz kaldığı toplumsal baskı sonucunda erkekliğinin tehdit altında olması şeklinde de görülebilir.

Lebedev'in odasından ayrılması ile bir süre kendi ile baş başa kalan Ivanov, düştüğü durumdan duyduğu utancı kendini hor görerek ifade eder. Geçmişine özlem duymaktadır ve geçmişindeki sağlıklı kişiyi düşündüğünde o anki haline karşı daha da yabancılaşır; nasıl ve neden o hale geldiğine de bir anlam veremez.

Ivanov: Kötü, zavallı, değersiz bir adamım ben. Bana ancak Paşa gibi zavallı, ayyaş, bitik biri, sevgi, saygı duyabilir. Tanrım, nasıl hor görüyorum kendimi!...
...ne kadar gülünç, ne kadar onur kırıcı! Daha bir yıl öncesine kadar sağlıklı, güçlü, dinç, çalışkan ve ateşli bir adamdım. İşte bu ellerimle çalışıyordum. Konuşmalarım en bilgisiz kişileri bile etkileyebiliyordu...
...Ama şimdi, oh, Tanrım! Yoruldum, inançlarım yok oldu. Günlerimi, gecelerimi aylak aylak geçiriyorum
...Evim barkım yıkılıyor, ormanın balta vuruşları altında çatırıyor.(Ağlar)
Toprağım öksüz çocuklar gibi bakıyor yüzüme.
...Nasıl? Neden? Niçin? Anlayamıyorum. (Çehov, 2002: 71-72)

Ivanov'un düştüğü durumu anlayamaması (özellikle bu okuma için) ayrı bir anlam teşkil edebilir. Maddi bunalım, sevdiğinden ayrılma ya da kaybetme v.s., bir kişinin kedere dalmasını tetikleyecek somut faktörlerdir. Ivanov'un düştüğü maddi bunalım her ne kadar somut bir faktör olsa da, Ivanov söz konusu kederinin kaynağını daha derinlerde aramakta fakat bulamamaktadır. Bu noktada Ivanov'un bulamadığı ve anlayamadığı durumun bir erkeklik bunalımı olduğu da söylenebilir.

Maddi bunalım özellikle kendi malikanesinin sınırları içerisinde erkekliğini öldürmesi, bu erkeğin yaşama heyecanını, hatta eşine olan hislerini bile değiştirmektedir.

Ivanov'un odasına bu kez Livov girer. Doktor "dürüst" ve "şerefli" kimliği ile önceki akşam Saşa ile birlikte gördüğü Ivanov'a ağır sözler sarfeder. Kendisini "Tartuffe"⁶lük ile suçlar; Anna ile drahoması için evlendiğini ve davranışlarının Anna'yı öldürdüğünü iddia eder. Ivanov ise bu tepkilere karşı son derece umursamaz bir üslupla karşısındakinin bir doktor da olsa kendisini anlayamayacağını söyler.

Doktorun Ivanov'a olan bu saldırgan tutumunun temelinde yine dürüstlük ve şerefli temeline erkekliğini inşa etme çabası aranabilir. Bu inşa Livov'un, karşısındaki zıt vasıflara sahip olduğunu varsaydığı bir erkeği yermesi ile mümkün olabilecektir.

Bir erkeğin, zayıf olan ezilirken zulme ortaklık ederek ya da en azından sessiz kalıp göz yumarak erkeklik kısır döngüsü üzerindeki kaygan yerini koruma ihtiyacı, oğlan çocuklarının karşılaştıkları temel ikilemlerden biridir. Kazananlar klanında üyeliği kaybetme korkusu, erkeklerin şefkat gösterme yeteneklerine mal olur. (Real, 2004: 178)

Bu nedenle Livov'u oynayan oyuncunun saldırganlaşacak kadar kendisini ispat etme zorunluluğu hissettiği ve karşısındaki erkeği yediği benzer ya da paralel bir durumu doğaçlaması denenebilir. (Oyuncunun -toplumsal değerler çatısı altında- yanlış davranışlar sergileyen bir erkeğe böylesine sert tepki verdiği ya da verebileceği herhangi bir durum söz konusu sahnedeki duruma paralel olabilecektir.) Verilen bu tepkinin erkeğin kafasında nelere iyi gelebileceğini ise yönetmenin oyuncuya yönelteceği sorularla imgelelenebilecektir. ("Onu ezerken kendini daha erkek hissediyor olabilir misin?", "Erkekliğini bu yolla güçlendirmenin altında onu kaybetme korkusu mu yatıyor?") Livov'u oynayan oyuncudan bu sorularla oluşturulabilecek korku imgeleri rol kişisi üzerinden yansıtılmaya çalışılabilir.

Livov'un odayı terk ettiği sırada Saşa gelir. Ivanov haftalardır mektuplarına cevap yazmamıştır ve bu durum Saşa'yı tedirgin ederek gizlice Ivanov'un malikanesine gitmeye zorlamıştır. Ivanov'un moralini düzeltmek için çabalar fakat pek başarılı olamaz; Ivanov'un bitkin hali devam etmektedir.

⁶ Tartuffe, Fransız oyun yazarı Moliere'in aynı isimli oyununda var olan, dindar ve aydın görünüşü ile bir burjuva evine baş tacı olan sahtekar bir karakterdir.

Ivanov: (güler) Beni kurtarmaya giriştiğin zaman yüzün saf bir anlatıma bürünüyor, gözbebeklerin sanki bir kuyruklu yıldız bakıyormuşsun gibi büyüyor. Saf bir erkek, bir ahmak demektir. Oysa siz kadınlar öylesine saflaşılabiliyorsunuz ki, ahmaklık şurada dursun, tatlılaşıp, sıcaklaşıyorsunuz. (Çehov, 2002: 77)

Ivanov saflığın kadına has bir kişilik özelliği olduğunu savunarak toplumsal cinsiyet rollerini açık bir biçimde görünür kılmaktadır. Güçlü bir adam olmadığını, bir zavallı olduğunu vurgulaması ise erkekliğinin çöküşünün bir göstergesi olarak anlaşılabilir. Saşa ise bu sözlere cevap olarak Ivanov'a karşı bir aşk beslediğini ve bu aşkın başarı ya da başarısızlıkla paralel olmadığını savunur.

Ivanov'un ise Anna'ya olan umursamaz davranışını anımsatan tavrının yanında, gerçek aşkı bir genç kız felsefesi olarak görerek kadınsılığı reddetmesi, hala erkekliğini inşa etmek için son bir gayret sarf ettiği de görülebilmektedir. Zira; "erkekler, kadınlardaki ve kendi içlerindeki dişiliği reddederler çünkü diş, edilgindir, mazoisttir ve hadım edilmiştir". (Cournut, 2005: 75)

Bu sahnede Ivanov'u oynayacak oyuncudan, toplumsal değerler bazında erkekliğe aykırı bir davranışa ya da eyleme karşı takındığı aşağılayıcı ya da hor görücü bir durum yaratması önerilebilir. Aşağılayıcı bakış açısını irdelemek adına yönetmen, "Bu durumu gerçekten hor görüyor musun?", "Yoksa hor görmek zorunda mı hissediyorsun?", "Böylesi bir zorunluluk senin de bir takım değerlerin baskısı ya da ezilmişliği altında olduğunu göstermez mi?" gibi sorulardan faydalanabilir. Oyuncu, sorular yoluyla ortaya çıkması düşünülen baskı imgelerini, bu sahnede Ivanov rolü üzerinden yansıtmaya yönelebilir.

Üçüncü perdenin sonu Saşa'nın eve geldiğini öğrenerek Ivanov'un odasına girerek öfkesini kusan Anna ile Ivanov'un tartışmasına sahne olur. Tıpkı Livov gibi Anna da artık Ivanov'u şerefsizlikle suçlamaktadır. Anna'nın tüm sözlerine karşı kendini kontrol etmek için çabalayan Ivanov sonunda öfkesine yenik düşerek Anna'ya yakında öleceğini haykırır ve üçüncü perde sona erer.

Dördüncü ve son perde Lebedevler'in evinde geçer. Anna'nın ölümünün ardından Ivanov ile Saşa'nın nikah töreni için son hazırlıklar yapılmaktadır. Sahnede ilk olarak beliren Livov monologunda Ivanov'a olan öfkesini yinelemektedir. Nikahtan önce Ivanov'un gerçek yüzünü afişe ederek ona bir ders vermek ister.

Livov: Ben şerefli bir adamım. Haklıyı korumak, körlerin gözünü açmak benim görevimdir. Bu görevi yerine getirdikten sonra, hemen yarın bu iğrenç kasabadan çıkıp gideceğim. (Düşünceye dalar.) Fakat nasıl bir yok izlemeli?..

Tanrım sanki bir çocukmuşum gibi heyecanlanıyorum, düşünebilme yeteneğim tümünden yok oluyor. Ne yapmalı? Yoksa düelloya mı çağırmalı? (Çehov, 2002: 84)

Livov'un şerefliklik üzerinden kendine bir erkeklik inşa etmesi göz önünde bulundurulduğunda onun oyunun başından beri şerefliklik ve dürüstlük uğruna verdiği mücadelenin ve eylemlerin altındaki baskı mekanizması açıkça görülebilmektedir. Bu baskı sonucunda yeterince erkek olamama korkusu Livov'u sürekli dürüstlük adına eylemlerde bulunmaya itmektir. Bu durum Livov'u oynayan oyunculara önceden getirilen önerileri de destekler niteliktedir.

Nikahtan evvel kızı Saşa ile konuşmak isteyen Lebedev, verecekleri drahomaya hakkında bilgilendirmek için kendisini bilgilendirmek ister. Ancak drahomayı umursamadığını belirten Saşa sadece rahat bırakılmak istediğini dile getirir. Buna karşılık Lebedev nikahtan duyduğu huzursuzluğu açık eder. Ivanov'un son zamanlardaki bitkin halleri (ya da erkeklik değerlerine aykırı halleri) ve karısının ölümünden hemen sonra Saşa ile evlenmeye kalkması çevrede çeşitli söylentilere yol açmıştır. Bu, çevrede saygınlık kazanmış, unvan sahibi bir babanın erkekliğini tehdit eden, zedeleyen bir durum olarak görülebilir. Saşa da tıpkı babası gibi huzursuzdur ama altta yatan neden babasına göre farklıdır.

Saşa: Her şeyi hiçbir zaman bu kadar korkunç hissetmemiştim. (Arkaya göz atar.)
Bana öyle geliyor ki anlayamıyorum onu ben, hiçbir zaman da anlayamayacağım.
(Çehov, 2002: 88)

Kadının toplumdaki öncü rollerinden birisi erkeğini dinlemek ve ona anlayış göstermektir. O halde Ivanov'u anlayamadığını söyleyen Saşa'nın yaşadığı huzursuzluğun altında erkeğine kadınlık yapamama korkusu yatmakta olabilir. Saşa oyun içerisinde dinamik, coşkulu gençliği temsil eden bir karakter olmasına rağmen, bu korku onun da bir kadın olarak toplumsal varoluşunu da tehdit eden bir unsur olabilmektedir. Saşa'yı oynayan oyuncu ise bu sahneyi uygularken kendini karşısındaki erkeğe bir kadın olarak yetemeyeceğini hissettiği ya da hissedebileceği bir durumu kafasında kurgulayabilir. Burada oyuncuya yöneltilecek sorular ise, karakterin bu kaygısının hangi baskılar tarafından tetiklediği yönünde olabilir. ("Karşındaki erkeğe yetemezsen ne olur? Ya da onu memnun edemezsen?..", "Kendi varoluşuna anlamlandıramaz mısın?", "Bu arzu senin de varoluşunu erkek gözüyle şekillendirdiğin anlamına gelmez mi?") Yönetmen oyuncuda oluşabilecek baskı imgelerini rol karakteri üzerinden uygulamaya yönelttiğinde, söz konusu

“yetememe” ve “kaybetme” korkusu daha dinamik bir biçimde gerçekçiliğe yaklaştırılabilir.

Oyunun devamında Babakina ile evlenmek için gün sayan Şabyelski'nin bu kararından caymak üzere olduğu görülür. Anna için gözyaşı dökerken bir yandan topluma ve kendine olan yabancılaşmışlığını sözlere döken Şabyelski'nin tek arzusu eski karısının mezarının bulunduğu Paris'e gitmektir. Bunun için Lebedev'den para ister. En başta bunun imkansız olduğunu söyleyen Lebedev yine de kendisi için bir şeyler yapacağını belirtir. Bunun üzerine Şabyelski az sonra yanına gelen müstakbel eşi olan Babakina'yı aşağılayıcı sözlerle yanından uzaklaştırır. Şabyelski'nin bu davranışı ile Paris'e gitmek istemesi artık bu yabancılaşmışlık içerisinde kendini var edemeyen bir erkeğin, kendisini yaşadığı toplumdan hepten dışlayarak bir inziva hayatına geçmeyi tercih etmesi olarak görülebilir. Bu kaçış isteği aynı zamanda toplumsal bir “intihar”a denktir de denebilir.

Ivanov uygun olmamasına rağmen nikahtan önce Saşa ile konuşmak ister. Saşa'yı evlenmemeleri gerektiği konusunda ikna etmeye çalışır. Kendisini aşağılamaya devam eder, aynı zamanda tıpkı Anna'yı mutsuz ettiği gibi Saşa'yı da mutsuz etmekten de korkar. Kendi kişiliğine (dolayısıyla erkekliğine) olan yabancılaşmışlığı doruk noktaya ulaşmıştır artık. Saşa ile evlenmesinin bir alçaklık olduğunu düşünmektedir. Bu düşünceden yola çıkarak onun bu eyleminin erkekliği açısından bir intihara eş değer olduğu sonucuna da varılabilir. Aslında Ivanov bu intiharın da bilinci ile artık bu durumun geri dönüşünün olmayacağı sonucuna varır. Saşa'nın ve Lebedev'in tüm ikna çabaları boşa gider, yine Şabyelski ile paralel olarak bu yabancılaşmaya daha fazla tahammül edemeyeceğini düşünen Ivanov cebinden tabancasını çıkararak kendini vurur.

Bu Ivanov okumasında, oyuncular ve yönetmenler için getirilen önerileri kısaca toparlamak gerekirse: Oyuncu ve yönetmen, Ivanov karakteri için “çekip gitme” arzusunu bir üstün yönelim olarak belirleyebilir, bu arzunun dinamiği olarak da, kaybedilen erkekliğin yarattığı ezilmişlik ve tıkanmışlık imgelerinden faydalanabilir. Yine bu çeşit imgelerin tetiklediği düşünülen karşısındakini acıtma, hor görme, ya da yeni bir aşka (erkekliğe) yönelme arzuları da yan amaçlar olarak belirlenebilir. Oynanırken benzer imgeler yaratılması önerilen Şabyelski karakterinde ise, üstün amaç olarak, benzer kayıp ve tıkanmışlık imgelerinden hareketle, etrafındakileri aşağılama arzusu belirlenebilir. Başka bir erkek karakter olan Livov'un inşasında, yaratılacak baskı ve korku imgeleri ile kendini (erkekliğini) ispat

etme arzusu oyuncunun üstün yönelimi olarak tercih edilebilir. Yan amaçlar olarak belirlenebilecek diğer erkekleri aşağılama ile rahatsız olunan ortamdaki uzaklaşma arzusu, ya da kendisi ile olan iç çatışmaları da belirlenen korku ve baskı imgeleri ile dinamikleştirilebilir. Anna ve Saşa rolleri içinse, yaratılan varoluşsal korku imgelerinden hareketle, bir erkeğe (erkekler dünyasına) ait olma ya da dayanma arzusu üstün amaç olarak belirlenebilir.

2.3. Eril Hegemonyadan Geçen Arzu Tramvayı

Oyunlarında toplumsal ve psikolojik baskılara dayanamayıp yıkılan insanları işleyen Tennessee Williams (1911-1983), Arzu Tramvayı oyununda, nişanlısı intihar eden, ailesinden miras kalan toprakları kaybeden Blanche'ın, kardeşi Stella'nın yanına taşınışı ve orada yaşadığı sıkıntıları konu etmiştir. Yıkımlarla dolu geçmişinden kaçarak kendine bir hayal dünyası yaratmaya çabalayan Blanche'ın evdeki varlığından rahatsızlık duyan Stanley (Stella'nın kocası), onun geçmişindeki tüm "kara leke"leri ortaya çıkararak Mitch (Stanley'in arkadaşı) ile yaşadığı flörte engel olmakla kalmaz, oyunun sonunda Blanche'a tecavüz eder ve Blanche'ın aklını yitirmesi ile oyun son bulur.

Basit bir oyun kurgusuna sahiptir Arzu Tramvayı: Dışarıdan gelen (Blanche), içerinin (evin) dengesini sarsar, içerideki (Stanley) dışarıdan geleni bir daha geri gelmemecesine dışarı gönderir. Onun gitmesi ile hiçbir şey eskisi gibi olmayacak ancak yeni bir denge kurulacaktır. Dışarıdan gelen ile içeridekinin ard arda karşılaşmaları güçlerin tartılması, baştan çıkarma oyunları, içerideki diğerini (Stella ve hatta Mitch) yandaş olarak kazanılmaya çabalanması, dışarıdan gelenin tüm silahlarından mahrum bırakılması ve güç/şiddet kullanarak alt edilmesi, ve kapatılması çerçevesinde kurgulanmıştır. (Öndül, 2006)

Oyundaki karakterleri ve ilişkileri, toplumsal cinsiyet açısından tartışmadan evvel dönemin sosyolojik ortamına bakıldığında Amerika İç Savaşı'ndan başlayarak sınıflar arası ayrımın arttığı, erkeğin ekonomik gücün merkezi konumunda olduğu, kadının mülkiyet haline geldiği ve Dünya Savaşları nedeniyle ekonomik bunalımın giderek büyüdüğü bir dönem ile karşılaşılmaktadır. Dönemine göre her iki cinsiyetin de toplum içinde belirlenmiş rolleri ve bir dizi standartları vardır. 20. yüzyılda ordu, yarışmacı spor dalları ve eğitim kurumları aracılığıyla erkek bedenleri ve erkek karakteri rekabetçilik, güç, dayanıklılık, sertlik, ve kendine güven gibi özellikler ekseninde inşa ve disipline edilmiştir. Stanley Kowalski bu özelliklerin neredeyse

tümüne sahip bir karakterdir denebilir. Atletik fiziği, küstah, kaba ve kendinden emin hareketleri, yönlendirilmeye gelemeyen yapısı ile Stanley'in oyunda dönemin "ideal erkek"ini yansıttığını söylemek pek de yanlış sayılmaz.

Oyun hakkında yapılan dramaturjik çalışmalarda Stanley ile Blanche arasındaki çatışmanın kaynağı, Stanley-Stella ve Mitch-Blanche arasındaki ilişkinin derinliği v.b. birçok mesele sıkça irdelenmiş, değişik yorum ve görüşler ortaya atılmıştır. (Stanley'in maço, Blanche'ın ise histerik olduğu; Stanley'in Blanche'ı arzuladığı, vb.) Bahsi geçen konulara alternatif bir yorum sağlamak amacıyla oyunu sahne-sahne ele alarak, bir iktidar mekanizması olan hegemonik erkeklik ve erkekliğin toplumsal inşası üzerinden okumakta yarar vardır.

Oyunun ilk kısmında genelde düşük gelirli göçmenlerin yaşadığı New Orleans kentinin bir mahallesini görürüz. Stella, zenci komşusu Eunice ile hava alırken, Stanley arkadaşı Mitch ile işten dönmektedir. Oyunun henüz ilk replikleri olan Stanley ile Stella arasındaki diyalog, okur/izleyici açısından dikkat çekicidir:

Stanley: (Bağırarak) Hey, oradaki! Stella, bebeğim!

(Stella avluya çıkar. 25 yaşındaki kadının kocasından oldukça farklı bilgi ve görgüye sahip olduğu açıkça bellidir.)

Stella: (Tatlilikla) Bana böyle bağırma. Merhaba, Mitch.

Stanley: Yakala!

Stella: Neyi?

Stanley: Eti.

(Torbayı kaldırıp ona doğru atar. Kadın bağırarak itiraz eder, ancak yakalamayı başarır, daha sonra kahkahalarla güler...) (Williams, 2009: 21)

Yazarın parantez içinde Stella'nın güldüğünü belirtmesi karı-koca arasındaki bu diyalogunun kendi aralarında farklı bir ima taşıdığını akla getirebilir. Erkekliğin, "bağışlanan" ve her an yıkılma tehlikesi ile burun buruna olduğundan sürekli ispatlanması (tazelenmesi) gereken bir olgu olduğunu da göz önünde bulundurursak, Stanley'in arkadaşı Mitch ve mahalle sakinlerine erkekliğini göstermesi için -buna "hava atmak" da denebilir- "et" diyerek "penis"i kastettiği düşünülebilir.⁷ Bu düşünce, Stanley Kowalski'nin tipik ataerkil aile yaşamının "özel"ini bir bakıma afişe ederek kendini erkekliğini tazelenmesinin, Stella'nın ise bu harekete gülerek tepki vermesinin, erkeklik inşasına nasıl hizmet ettiğinin ön plana çıkarılmasını sağlayabilecektir.

⁷ İngilizce'de "et" anlamına gelen "meat" sözcüğünün aynı zamanda argoda "penis" manasında da kullanılmaktadır.

Bu sahnede yönetmen, Stanley Kowalski rolünü oynayacak oyuncudan partneri ile ilişkisini afişe edeceği ya da çevresindekilere nispet yapacağı - tıpkı bu sahnede düşünüldüğü gibi- bir anı doğaçlamasını isteyebilir. Burada yönetmen, doğaçlamayı bazı yerlerde duraksatarak oyuncunun bu eyleminin altındaki arzu ve baskı imgelerini kafasında oluşturabileceği bazı sorular sorabilir. (“Bunu eyleme neden ihtiyaç duydun?”, “Bu eylem neye iyi geldi?”, “Bu eylemi arzulanın altında bir takım kaygılar olabilir mi?” vb.) Bu sorular sorulurken aynı zamanda oyuncunun erkeklik kaygıları da kışkırtılabilir. (Örneğin; “Erkekliğini meşrulaştırma kaygısı olabilir mi?” ya da “Bu aynı zamanda karşıdaki kadını aşağılama olamaz mı?” vb.) İstenilen baskı imgelerinin kafada oluştuğu düşünüldüğünde oyuncudan, oyundaki esas sahneyi oynaması istenebilir.

Sahnenin devamında, yaşı otuzuna yaklaşmış, Güney’li aristokrat ve Fransız asıllı bir aileden gelen, lisede İngilizce öğretmeni olan Blanche’in, işini ve ailesinden kalan büyük çiftlik evleri Belle Reve’i kaybettikten sonra sığınmak zorunda olduğu için kız kardeşi(Stella) ve eniştesinin(Stanley) evine gelişi görülür. Stella’ya Belle Reve’in kaybedildiğini itiraf eden Blanche, kardeşinin yaşadığı yeri ve ortamı da eleştirmekten kaçınmaz. Blanche’in Stanley ile ilk karşılaşması ise psikolojik çatışmanın azami yoğunlukta olduğu bir sahnedir denebilir. “Daha ilk karşılaşmalarından birbirlerinden tamamen farklı kişilik-yaşanmışlık özellikleriyle çizilmiş iki oyun kişinin kıyasıya mücadelesine sahne olur oyun.” (Öndül, 2006) Özellikle Stanley’in Blanche üzerinde bir üstünlük kurma çabası ve bu çabanın Stanley’in Blanche’ı bir “tehdit” olarak gördüğü aşıkardır. Üzerinde durulacak nokta ise Blanche’in neyi tehdit ettiği ve neden tehdit ettiği:

Erkekliği tek bir model üzerinden tanımlamak zor olur; toplumsal, kültürel, tarihsel ve sınıfsal bakımdan erkeklik, birbirinden farklı (hatta zıt) kimlikler üzerinden kendini inşa eden bir olgudur. Özellikle sınıf bazında inceleyecek olursak, ekonomik güç ve başarının erkeği iktidar mekanizması içinde “özne” konumuna sokan en önemli iki faktör olarak göstermek doğru olsa da, düşük gelirli alt kesime aynı rolü biçmek, sistem içi dengeleri sarsacak bir durum teşkil etmektedir.

İktidarın nesnesi konumundaki alt gelirli erkekler, gençlik enerjilerini ve heyecanlarını tüketerek bir nevi hadım ediliyorlar. Ancak, bu hiyerarşik rejimin yine de erkeklere sunduğu bazı hükümdarlık alanları var. Katrine Frank’ın da örnek verdiği gibi, erkeklerin ev ve işten kaçabildikleri çeşitli kulüpler, meyhaneler, birahaneler vb. üçüncü mekanlar, onlara erkekliklerini yeniden üretme imkanı sunuyor. Ancak bütün bunlar dışında erkeklik kendisini hiç kuşkusuz en çok hanede

üretiyor. Babalık, kocalık, aile reisliği, namus bekçiliği fonksiyonları bu noktada devreye giriyor. Hane hem işgücünü yeniden üretiyor, hem de erkeğe kendi çevresinde kısmi hükümdarlık alanları sağlıyor. (Kurtuluş, Tol ve Küçükural, 2004)

Stanley yukarıda sözü geçen kısmi hükümdarlığa sahip bir karakterdir. Polonya göçmeni bir işçi olan Stanley, arkadaş çevresinde ve karısına karşı bir hakimiyet kurmuştur. Arkadaşlarına söz geçirebildiği, evinde oturan karısına hükmedebildiği bu krallığa, dışarıdan bir yabancı (Blanche) girmiştir. Bu yabancının hem üst sınıftan (aristokrat), hem de bir çalışan (öğretmen) olması, onu aynı zamanda Stanley'in hükümdarlığı (ya da erkekliği) için bir düşman durumuna sokar. Stanley'in tehdit altında olan erkekliği, tanışma sahnesinin başından itibaren bir taarruz halini alacaktır.

Tanışma sahnesine geçmeden evvel yönetmen Stanley'i canlandıracak oyuncudan karşısındaki kişiye üstünlük kurmayı arzuladığı bir an doğaçlaması isteyebilir. Doğaçlamanın amaca hizmet etmesi için, karşı-kişinin “dışarıdan gelen” sıfatıyla sahneye dahil edilmesinde de yarar vardır. Doğaçlamanın duraksatıldığı anlarda oyuncunun bilinçdışını kışkırtacak sorular: “Arzuladığın üstünlüğü kuramazsan ne olur?”, “Üstünlük kurduğunu hissettiğinde bu bir takım korkularına iyi mi geliyor?”, “Dışarıdan gelen bu kişi bir şeyi tehdit mi ediyor?”, ya da “Bu korkular yine senin erkekliğini ve erkekliğin üzerinden kurduğun dünyanın tehdit altında olmasından kaynaklanıyor olabilir mi?” şeklinde olabilir. Bu sayede yönetmen, erkekliği tehdit altında hissettiren ve bu nedenle erkekliği daha da şiddetli kışkırtan baskı imgelerini oyuncunun zihninde yaratmaya yöneldikten sonra, oyuncunun bu imgeleri bir önceki sahnede oluşturduğu imgeler ile ilişkilendirmesi için ona yardımcı olabilir. Öte yandan oluşturulan bu baskı imgeleri, oyuncunun tarafından Stanley karakterini inşa aşamasında “üstün-yönelim”inin temeli olarak da tercih edilebilir. Sonuç olarak zihinde yaratılan imgelerle birlikte Stanley ve Blanche'ın tanışma sahnesinin icrasına geçilebilir.

Tanışma bölümünün hemen başında Blanche'ın “Sen Stanley olmalısın. Ben, Blanche.” sözüne karşılık “Stella'nın kız kardeşi?” diyerek tanımazlıktan gelen Stanley, “Neredensin, Blanche?” (Williams, 2009: 51) sorusu ile ona karşı ilgisizliğini göstermek ister. Bu ilk hamleler Stanley'in Blanche üzerinde üstünlük kurma amacıyla güttüğü birer strateji olarak düşünülebilir:

Stanley: Alır mısın?

Blanche: Hayır. Ben çok nadir kullanırım.

Stanley: Bazı insanlar onu çok nadir kullanırlar; ama içki onları sık sık kullanır.

Blanche:(Baygın) Hah-haaa...

Stanley: Kıyafetlerim beni sıkıkmaya başladı. Şunları üzerimden atsam senin için sorun olur mu? (Gömleğini çıkarmaya başlar.)

Blanche: Lütfen, lütfen rahat ol.

Stanley: Rahatlık benim parolamdır. (Williams, 2009: 52)

Diyalogun başında Stanley'in, alkol düşkünlüğünü Blanche'ın suratına vurarak üstünlük kurma girişimlerini sürdürmesinden sonra kıyafetlerini çıkarma girişimi rahatlamadan çok kendini teşhir etme arzusu olarak düşünülebilir. "Teşhir etmek"den kasıt ise fiziksel çekiciliği sunmaktan farklı olarak da düşünülebilir:

Erkek bedeninin, modern iktidarın üzerinde uygulandığı dolayım alanını oluşturduğunu varsaymak sanırız fazla abartılı olmayacaktır. Öyle ki disiplin edici iktidar mekanizmaları, bir yandan erkek bedenini (kadın bedenini olduğu gibi) araçsallaştırır, itaatkarlaştırır ve erilleştirirken, bir yandan da erkek bedenine, başka bedenlere aynı işlemi yapma imkanı sağlar. Çünkü iktidar sürekliliği için iktidardan bir pay vermeyi uygun bulur. Aksi taktirde, günde 10-12 saat çalıştırdığı insanları ayakta tutması mümkün olmaz. Erkeklik hallerini sınıfsal farklılıklara göre değerlendirecek olursak; erkeklik söyleminin ezilen alt sınıflara kaba (aynı zamanda kaba kuvvete de dayanan) bir erkeklik, "delikanlılık", harbilik anlatısı sunduğunu görürüz. (Kurtuluş, Tol ve Küçükkural, 2004)

Tam da bu noktada Stanley'in, rahatlığı kendine parola etmiş olduğunu belirtmesi, kendisine karşı yapay tavırlar takınan, yüzünü sürekli pudralama ihtiyacı duyan aristokrat Blanche'a karşı "delikanlı"lığını "harbi"liğini "erkek"liğini ispat ederek onun üzerinde ezici bir güç olma girişimlerini yoğunlaştırdığı düşünülebilir.

Stabley: Sen öğretmensin değil mi?

Blanche: Evet.

Stanley: Ne öğretiyorsun?

Blanche: İngilizce.

Stanley: Hiçbir zaman İngilizcesi iyi olan bir öğrenci olmadım." (Williams, 2009: 53)

Ev sınırları içerisinde edilgen bir görevi olan Stella'ya karşılık, kimseye (erkeğe) muhtaç olmadan kendi ayakları üzerinde duran bir "çalışan kadın" figürü, Stanley'in erkekliğini tehdit eden başka bir faktördür hiç kuşkusuz. Bu nedenden ötürü İngilizcesi'nin hep kötü olduğunu vurgulayarak, bu İngilizce öğretmenin (çalışan kadının) sonunda kendisine muhtaç kaldığını ima etmiş olduğu düşünülürse bu replik farklı bir "ezme" stratejisi ile erkekliğin üstünlük kurması olarak yorumlanabilecektir. Aniden banyodaki Stella'ya "Hey Stella!... Deliğe düşmedin

ya?" (Williams, 2009: 55) diyerek seslenmesi ise, Stanley'in her ne kadar rahat ve "seni lütfettim" tavırları ile Blanche'a üstünlük kurmaya çabalasa da bu eylemin bir yerde tıkanarak, duyulan rahatsızlığı belli eden bir durum olarak göze çarpmaktadır.

Yönetmen bu noktada sahnenin uygulanmasını duraklatarak bir doğaçlama daha talep edebilir. Doğaçlamada Stanley'i oynayan oyuncudan kendisine rahatsızlık verebilecek ve içinden çıkmak isteyeceği bir ilişki durumunu yaratması ve yaşaması istenebilir. (Hatta mümkünse bir önceki doğaçlamaya da dönülebilir.) Bu doğaçlamada üzerinde durulması gereken noktalar rahatsızlığın yoğunlaştığı anlar olacaktır. "Kaçmak istediğin nedir?", "Neden rahatsızlık duruyorsun?", "Kendini yeterince güçlü hissetmemenden dolayı olabilir mi?", "Bu güç, erkeklik olabilir mi?" gibi sorularla oyuncunun zihninde arzuyu ve eylemi tetikleyen imgeler yaratılabilir. İçerisinde bu varoluş kaygılarını barındıran olası imgeler, üstün-yönelim temeli ile ilişkilendirildiğinde gerçek sahnenin uygulanmasına devam edilebilir.

Stanley bu bir anlık tıkanma sürecini güçlü bir hamle ile telafi etmeye yönelir:

Stanley: Stella senden çok bahsetti. Bir aralar evliydin, değil mi?

Blanche: Evet. Çok gençken.

Stanley: Ne oldu?

Blanche: Adam...Adam öldü. (Olduğu yere çöker.) Korkarım ki ben... fenalaşıyorum.

(Başı ellerinin arasında düşer.) (Williams, 2009: 55)

Stanley, tanışmanın başında Blanche hakkında bir şey bilmediğini göstermeye çalışsa da şimdi kendisi hakkında bilgisi olduğunu açık etmektedir. Üstünlük çabası bir anlık duraksamaya uğradığı düşünülen Stanley'in aniden evlilik meselesine girerek dolaylı üstü kapalı biçimde dul kalmışlığını yüzüne vurması, yine bir ezme taktiğidir. Blanche'ın fenalaşma nedeni ise (oyunun ilerleyen kısmında anlaşılacak olan) kocasını eşcinsel bir ilişki içerisinde yakalaması ve kocasının bu yüzden intihar ederek öldüğüdür.

Oyunun ikinci sahnesi Stella ile Stanley'in diyalogu ile başlar:

Stanley: Bütün bu zımbırtılar da ne?

Stella: Ah Stan! (Boynuna atılır ve öper, Stanley öpücüğü asil bir soğukkanlılıkla kabul eder.) Blanche'ı akşam yemeği için Galatoire's'e, sonra da bir gösteriye götürüyorum, çünkü bu akşam senin poker akşamın.

Stanley: Benim akşam yemeğim ne olacak ha? Ben akşam yemeği için Galatoire's'e gitmiyorum ki!
Stella: Senin için soğuk bir tabak hazırlayıp buzluğa koydum.
Stanley: Hah, tam hanım evladı işi! (Williams, 2009: 57)

İki kardeşin (kadının) baş başa dışarıya çıkacağı için akşam yemeğinin hazırlanıp önüne konulmamasını erkeklik gururu yaparak bu şekilde bir tepki gösteren Stanley'in tepkisindeki çocuksuluk da dikkat çekicidir. Durumu "hanım evlatlığı" olarak yorumlaması, Stella'ya bir eş olarak görmesinin ötesinde bir anne gözü ile baktığını da açık eder. Bu "ödipal" durum, erkeğin birlikte olduğu kadını sahiplenmenin ötesinde, örtük bir biçimde, tıpkı anne ile olan bağında olduğu gibi bir aidiyet hissini de aradığını gösterebilir.

Bu sahnenin uygulanmasından evvel yönetmen, Stanley'i oynayacak oyuncudan bir kadına karşı çocuklaşmayı arzuladığı bir an yaratıp doğaçlamasını isteyebilir. Doğaçlama esnasında yönetmenin yönlendireceği sorular oyuncunun, erkekliğini inşa edebilmesi için bir kadını sahiplenmesi kadar, derinlerdeki örtük aidiyet arzusunu ve böylesi bir bağın varoluş içerisindeki yerinin hissedilmesini sağlayacak imgelerin oluşumunu sağlayabilir. Yönetmen ve oyuncu yaratılan imgelerden sadece bu sahnede değil, oyunun farklı bölümleri ve anlarında da yararlanabilir.

Diyaloğun devamında Stanley, Stella'nın kendisine Belle Reve'deki evin kaybedilmesini söylemesi ile öfkeye kapılır. İki kardeşe ait olan bu yerin kaybedilmesine Stanley'in öfkelenmesinin nedeni ise tartışmanın devamında anlaşılır:

Stanley: Napolyon kanununu duydun mu hiç?
Stella: Hayır, Stanley, Napolyon kanununu hiç duymadım. Duysam da bu konuyla...
Stanley: Seni bir-iki hususta aydınlatmama izin ver bebeğim.
Stella: Evet?
Stanley: Luisiana eyaletinde, bizim Napolyon kanunumuz vardır; buna göre kariya ait olan bir şey aynı zamanda kocaya da aittir... (Williams, 2009: 63)

Özel mülkiyeti, erkeğin iktidardan pay sahibi olması yolunda önemli bir öge olarak görürsek, Stanley'in sahibi olduğunu iddia ettiği malı (dolaylı yoldan da olsa) kaybetmiş olması, onun söz konusu erkekliğini zedeleyici bir durum olabilir. Çünkü bir bakıma; "Stanley, ham fizikseliği, baskıcı kimliği, kişinin öz çıkarlarını ve mülkiyet hırsını temsil eder. Stanley, bulunduğu konumu korumak ve Blanche'dan karısı sayesinde koparmayı planladığı parayla sınıfsal konumunu yükseltmek ister."

(Kutlu, 2007) Sınıfsal konumu yükseldiğinde erkekliği de bir bakıma sınıf atlamış olacaktır. Böyle bir fırsatın kaçması ise doğal olarak bu erkeği agresif bir tutuma sürükleyecektir.

Stanley: Peki. Sıcak küvette iliklerine kadar gevşemesini bekleyeceğim ve onun Napolyon kanunundan haberdar olup olmadığını öğreneceğim. Bana öyle geliyor ki sen bir dalavereye geldin, bebeğim, dolandırıldın, Napolyon kanununa göre ben de dolandırıldım. Ve ben dolandırılmaktan hoşlanmam. (Williams, 2009: 63)

Sözlere bakıldığında, Stanley'in bu duruma sınıfsal konumunu yükseltmemenin yanında bir "namus" meselesi olarak baktığı da rahatlıkla görülmektedir. Çünkü dolaylı yoldan da olsa bir iktidara sahip olan erkek için "dolandırılmak", erkekliğini lekeleyecek ve zedeleyecek bir mesele olacaktır; onu çevresine karşı mağdur, aciz, hatta gülünç bir kişi haline sokabilecektir.

Sahnenin başlangıcında oyuncudan (buna benzer) kendi "şeref"ini zedeleyici bir durumu doğaçlaması talep edilebilir. Doğaçlama duraklatıldığında sorulacak sorular ise, bu "şeref" in daha derinlerde neye tekabül ettiğine yönelik kışkırtıcı nitelikler taşımalıdır. (Örn: "Dolandırılırsan ne olur?", "Neden kötü hissedersin?", ya da duruma göre "Neden kimsenin suratına bakamazsın?", "Yine erkekliğinin zedeleneyeceğini düşünmenden dolayı olabilir mi?" vb.) Zihinde oluşan baskı ve korku imgeleri ile sahnenin uygulamasına geçilir.

Daha sonra banyodan çıkan Blanche ile Stanley'in baş başa kalması ile yeni bir çatışma başlayacaktır. Blanche, Stanley'in yanına ilk geldiğinde onu cezp etme (buna fethetme de diyebiliriz) girişimi dikkat çekicidir. Ona düğmelerini ilikletmesi, nasıl görüldüğünü sorması, sigarasından bir nefes almak istemesi gibi girişimler Blanche'in Stanley'e karşı güttüğü bir strateji olarak görülebilir. Stanley Kowalski ise bu yaklaşıma karşı son derece temkinlidir:

Stanley: ...Bazı adamlar Hollywood cazibesine kapılır, bazılarıysa kapılmaz.

Blanche: Eminim ki sen ikinci kategoridesin.

Stanley: Evet, doğru.

Blanche: Hiçbir kadının cadılığı sana sökmüyor anlaşılın.

Stanley: Aynen öyle

Blanche: Basit, dobra ve dürüstsün ve biraz da medeniyetten yoksunsun demeliyim.

Bir kadının senin ilgini çekebilmesi için-(Belirsiz bir jestle duraksar.)

Stanley: Sermesi... kartlarını açık oynaması lazım. (Williams, 2009: 73)

Fransız psikanalizinin önde gelen isimlerinden Jean Cournut'un, erkeklerin kadınlardan korktukları için onları egemenlikleri altında tuttuğunu savunduğu

“Erkekler Kadınlardan Neden Korkar?” kitabında, bu korkunun pek çok çeşidinden biri olarak, kadınların erkekler tarafından şeytansı, gizemli ve tılsımlı bulunduğu değinilir. Bu bağlamda Stanley’in söz konusu temkinli tutumu onun bir erkek olarak bu çeşit bir kaygının ürünü de olabilir. Bu noktadan hareketle Stanley “harbi”liğini göstererek kartların açık oynanması gerektiğini savunur.

Blanche: (Stella için) Zavallı küçük şey dışarıdan bizi dinliyordu ve tahminimce seni benim kadar iyi anlamıyor. (Williams, 2009: 75)

Blanche’in bu sözü, Stanley’in hükümdarlığının açıkça tehdit altında olduğunu gösteren bir cümle niteliğindedir. Stanley’i kaba, cahil, görgüsüz bir insan olarak gören Blanche, kardeşinin de aklını çelme potansiyeline sahiptir. Stanley bu cümleye karşılık ilk olarak karısına da bahsettiği Napolyon Yasası’ndan lafı açar. Amaç Blanche’a hesap sorma girişimi kadar, cahil olmadığını, Napolyon Yasası diye bir şeyi bildiğini gösterme çabasıdır. Buna karşılık Blanche’in umursamaz tavırları, ciddiye alınmayan erkek Stanley’i hepten öfkelenendirir. Stanley senetleri bulmak için valize saldırdığında Blanche’in eski sevgililerinden gelen mektupları bulur. Kendi düşsel dünyasını oluşturduğu mektuplarına, Stanley’in (toplumsal gerçekliğin) eli değdiği için onları yakacağını söyleyen Blanche, ipotekle kaybedilen evin belgelerini bularak Stanley’e verir.

Stanley’in arkadaşları ile poker oynadığı üçüncü sahnenin başı tam bir erkeklik patlaması olarak nitelendirilebilir. Çalışma hayatında edilgen bir role sahip bu erkekler için poker masası içki içebilecekleri, birbirlerine kadınlar hakkında hikayeler anlatabilecekleri, küfür edebilecekleri, kavga edebilecekleri; kısacası erkekliklerini yeniden inşa edebilecekleri bir zemin yaratır: “Erkeklerin bir arada bulunduğu ortamlarda, kadınlarla olan ilişkilerin küçümsenmesi ve duygusallıklarla dalga geçilmesi çok sık karşılaşılan bir durumdur...” (Kurtuluş, Tol ve Küçükkural, 2004)

Stanley bu sahne boyunca masadaki diğer erkeklere göre daha kırılğan, duygusal olan Mitch’in, hasta olan annesine düşkünlüğü ve yanında olma arzusunu “ana kuzuluğu” olarak aşağılar ve onun erkeklik zaafı üzerinden kendi erkekliğini inşa eder. Bekar olan Mitch’in annesine düşkünlüğü ise ölüm halinde hayatta bağısız kalacağının korkusu olarak yorumlandığında, Mitch’in durumunun da ödipal olduğu akla gelebilir. Bu da Mitch’in evli olan diğer erkeklere karşıt olarak duygusal ve

hassas oluşunun, erkekliğini kutsal anne imgesi üzerinden inşa ettiği anlamına gelecektir.

Bu sahne uygulanmadan evvel, yönetmen tüm erkek oyuncuların kendilerini rahat ve iyi hissedecekleri “erkek erkeğe” bir ortamdaki hallerini doğaçlamalarını talep edebilir. (Her oyuncu farklı bir an yaratabileceği göz önünde bulundurularak gerekirse birkaç doğaçlama da yapılabilir.) Birkaç doğaçlama da yapılsa, yönetmenin oyunculara yönelteceği sorular aynı olabilir: “Neden kendini(zi) bu ortamda iyi hissediyorsun(uz)?”, “Bu bir kaçış olabilir mi?” “Kadıncıktan ve kadınsılıktan korktuğunuz için olabilir mi?”, vb. Bu çeşit sorular sayesinde oluşabilecek imgeler ile poker sahnesi uygulanmaya başlanabilir. Mitch karakterini oynayacak oyuncudan ise daha farklı bir doğaçlama istemekte yarar vardır. Oyuncunun kendi annesine olan düşkünlüğünü yoğun bir şekilde hissedebileceği bir anı doğaçlamaya yönlendirilebilir. (Askerliğin ilk günü, vb.) Burada yönetmenin oyuncunun zihninde yaratacağı sorular, bu bağın, erkeği kısıtlayarak baskılayan imgeleri de su yüzüne çıkarır nitelikte olabilir. Bu sayede yönetmen, belki de oyunculardaki bu kısıtlayıcı ve baskılayıcı imgeler sayesinde annesine karşı gizli bir “öfke”sini de belirgin kılacaktır. Bu olası imgeler Mitch’i canlandıracak oyuncunun üstün yöneliminin de temelini oluşturabilir.

Stella ile gezmeden gelen Blanche’ın poker sahnesine izleyici olarak dahil olmak istemesini Stanley keskin bir şekilde reddeder. Bunun iki nedeni vardır denilebilir: 1- Düşman hükümdarlık sınırlarını yine ihlal etmekte ve bir tehdit oluşturmaktadır. 2- Stanley oyunda kaybetmektedir. Kaybettiği şey yalnızca oyun değil, paradır; bir bakıma erkekliğidir. Bu kaybın Stella ve Blanche tarafından izlenmesi Stanley için katı biçimde engellenmesi gereken bir durumdur. Stanley ise bunu engellemekle kalmaz, karısının kalçasına tokat atarak o an düşüş halindeki erkekliğini arkadaşlarına nispet yaparak inşa etmeye çalışır.

Oyuna devam etmeyeceğini söyleyen Mitch’in masadan kalktıktan sonra Blanche ile tanışması sırasında aralarında bir kıvılcımlanma olduğu görülür. Blanche, kendisine karşı kibar bir davranış sergileyen Mitch’in medeni halinden sonra mesleğini (gelir durumunu) merak ederek Stella’ya sorması ise Blanche’ın da bu ataerkil düzenin nasıl bir nesnesi olduğunu (ya da olmaya çalıştığının) göstergesidir. Çünkü arkadaşları tarafından aşağılanan Mitch’in bu nazik tutumu (centilmenliği), üst sınıf erkeklik rolünün ayırt edici bir özelliğidir.

Blanche:... Sigaran var mı?
Mitch: Tabii ki...
Blanche: Ne marka?
Mitch: Luckies.
Blanche: Ha, iyi... Ne güzel bir tabaka bu. Gümüş mü?
Mitch: Evet. İçinde yazanı okusana.
Blanche: A,içinde bir şey mi yazıyor? Seçemedim. (Mitch bir kibrit yakar ve tabakaya yaklaştırır.) Oh...(Zorlukla okuyormuş gibi yapar.) “Ve Tanrı buyurursa öleceğim, Ama ölümden sonra seni daha çok seveceğim.” (Williams, 2009: 99)

Mitch'in sigarasının markası bile onun karakteri (ya da sınıfı) hakkında bir ipucudur Blanche için. Mitch'in tabakanın içindeki kendisi için yazılmış aşk şiirini Blanche'a özellikle göstermesi ise “Ben aşık olunacak bir adamım...” iması olarak yorumlanabilir. Böylelikle Mitch, arkadaşları arasında küçümsenen ve yıkılan erkekliğini Blanche üzerinden yeniden inşa edebilecektir.

Mitch ile Blanche'ın karşılaştığı bu sahnenin uygulanmasından önce yine Mitch'i canlandıracak oyuncudan verili durum olarak karşısındaki kadına nezaket göstereceği bir anı doğaçlaması istenebilir. Doğaçlama esnasında oyuncuya yönlendirilecek sorular, pozitif bir görünürlüğü olan “nezaket” kavramına eleştirel bir bakış zemini hazırlayabilir. (“Bu davranış biçiminin özünde de kadını ezmeyi hedef alan bir yan olamaz mı?”) Çünkü kadını yüceltildiği düşünülen nezaket aslında acizliğini yüzüne vurarak onun üzerinde üstünlük kurmaya eş değer bir davranış biçimi olarak da görülebilir. Oyuncu kendisine yöneltilen bu sorulardan sonra bu gizli-üstünlük girişimini de hedef alan sorular sorulabilir. Bu sayede Mitch karakterini canlandıran oyuncunun kafasında yarattığı baskı imgelerinin Stanley'i oynayan oyuncunun imgelerine paralel (belki tamamen aynı) olacağı da düşünülebilir. Bu düşünce, Stanley ve Mitch her ne kadar birbirlerine zıt karakterler gibi gösterilse de arzu mekanizmalarının temelde paralellik teşkil ettiği düşüncesini de beraberinde getirecektir.

Sahnenin sonunda Blanche'ın radyoyu açmasına öfkelenen Stanley, radyoyu pencereden aşağı fırlatır, kendisine tepki gösteren Stella'ya ise vurur. Stanley'in böylesine bir sinir patlaması yaşamasının altında birden çok neden aranabilir: Kumarın (erkekliğin) kaybedilişi, Blanche'ın (düşmanın) ev (hükümdarlık) içindeki varlığı, düşmanın Stella ile beraber en yakın arkadaş Mitch'in de aklına girerek kaleyi içten fethetme ihtimali ve düşmanın kontrol altına alınamaması (Stanley'in radyoyu kapattığı halde Blanche'ın tekrar radyoyu açması), alkollü olan bu erkeğin etrafı yıkıp dökmesine yol açması için fazlasıyla yeterlidir.

Stanley'in arkadaşlarının yardımı ile kendine geldiğinde, Stella'nın yediği dayaktan sonra Blanche ile komşusu Eunice'ye gittiğini yani kendisini terk ettiğini fark eder. Blanche'in gelmesiyle tehdit altında olan, poker masasında zedelenecek erkeklik şimdi tam olarak yıkılmak üzeredir. Kadının evi terk etmesiyle hükümdarlık yok olmuştur. Durumun getirdiği dehşet ve panik hali ile Eunice'nin kapısının önüne giden Stanley -yazarın tarifleriyle- uluyan bir av köpeği gibi başını arkaya atarak karısının adını haykırmaya başlar. Bu aynı zamanda okura/izleyiciye bir çocuğun haykırışını da çağırır.

...evrensel değeri olan ve bu değeri hala koruyan şey, her erkeğin hayatının ilk kadınıyla yani annesiyle yaşadığı geçmiştir. Erkeğin kalbine bir mülkiyet duygusu kök salmıştır ama yitirilmiş bir mülkiyet; çünkü bu kadın ona daha doğmadan önce ihanet etmiştir. Hatta daha ona gebe kalmadan önce, gebe kaldığı o gün belki de o gece... İlk aşk, ilk kayıp. Ölünceye dek sürecek bir eksiklik. Erkek o andan itibaren güvensizdir artık... (Cournut, 2005: 32)

Bu açıdan baktığımızda yazarın, Stella'nın haykırışlara dayanamayıp aşağıya indiğinde "Stanley basamaklara diz çöker ve Stella'nın annelik duygularını okşarcasına başını onun karnına bastırır" (Williams, 2009: 114) cümlesi farklı bir anlam kazanacaktır. Stanley az önce yıkılan erkekliğini, hamile olan Stella'nın "annelik" içgüdüleri üzerinden yeniden inşa edecektir.

Terk ediliş sahnesinden önce Stanley rolündeki oyuncu kendisini bu gibi büyük bir yıkıma sürükleyecek bir kayıp anını doğaçlamayı deneyebilir. Bu doğaçlamaya ek bir verili durum olarak, karşısındakini incitme ya da acıtma sonucu bir kayıp ya da terk ediliş durumunun da eklenmesi, deneyi daha verimli bir seviyeye taşıyabilir. (Çünkü bu kaybın, Stanley'in tehdit altındaki erkekliğini Stella üzerinden saldırganlık ve şiddet yolu ile açığa çıkarması sonucunda yaşandığı da göz önünde bulundurulabilir.) Yönetmenin oyuncuya ilk yönlendireceği sorular incitme eylemi sırasında gerçekleşebilir. Soruların, oyuncunun şiddet eğiliminin altındaki çaresizlik ve sıkışmışlığı açığa çıkaracak nitelikte olmasında yarar vardır. Incitme eyleminden sonraki kayıp anında ise sorular oyuncudaki "boşluk" ve varolamama korkusunu açık edecek nitelikte olabilir. ("Korkuyor musun?", "Neden?", "Tüm bu olanların anlamı ne?", "Yoksa koskocaman bir boşluk hissi mi?" vb.) Oyuncunun kafasında oluşacak korku imgeleri, yine Mitch'in karakteri üzerinde düşünülen baskı imgeleri ile benzerlikler taşıyabilecektir. Oyuncu esas sahneyi uygularken bu ve üstün yönelimini temellendiren imgelerin yanında, önceki sahnelerde çocuksuluğun temelindeki korku

imgelerinden de yararlanması sahnenin daha derin bir gerçekçiliğe ulaşmasını sağlayabilir.

Oyunda erkekliğin hüküm sürdüğü dünya kadar kadınların bu eril düzene nasıl hizmet ettiği, kendilerine bahşedilen roller sayesinde aslında onların da en az erkekler kadar ataerkil bir düşünce sistematığına sahip oldukları da açıkça görülür.

Stanley'den yediği dayaktan sonra tekrar eve dönen Stella'ya, onun için duyduğu kaygıyı dile getiren Blanche, kardeşini layık olmadığı bir ortamda yaşadığını ikna etmeye çalışır. Ona göre Stella, Stanley'in hizmetçisi gibidir ve bu baskıcı hayata teslim olmuş durumdadır. Stanley'in davranışlarını makul gören Stella ise, Blanche'in gerçekleri yüzüne vurmasına sadece kayıtsız kalmaz:

Stella: Stanley her zaman kırıp döker. Hatta düğün gecemizde buraya gelir gelmez benim terliklerimden birini kaptığı gibi lambaları parçalamak için evin içinde dört dönmeye başladı.
Blanche: Ne, ne yaptı?
Stella: Terliğimin topuğuyla bütün lambaların ampullerini parçaladı! (Güler)
Blanche: Peki sen buna müsaade mi ettin? Kaçmadın mı, bağırmadın mı?
Stella: Aslına bakarsan bir yandan da çok etkilendim... (Williams, 2009: 123)

Açıkça görülmektedir ki, Stella kocasından çok, kocasının erkekliğine hizmet eden bir konumdadır. Blanche'in da iddia ettiği gibi, Stanley ile orduda subay giysileri içinde tanışan ve ondan etkilendiği düşünülen bu aristokrat kız, onun maço erkekliğini meşrulaştıracak (yine "erkekçe") bir düşünce yapısına sahiptir. Çünkü ancak bu düşünce yapısı içerisinde kişiliğine bir varoluş, bir anlam katabilecektir.

Bu düşünce baz alındığı takdirde yönetmen, Stella ile önceden bir doğaçlamaya başvurabilir. Verili durum ise, kadın oyuncunun bir erkeğin yanında çok huzur bulacağı bir an olabilir. (Verili durumun içerisinde karşısındaki erkeği "memnun" etme arzusu da eklenebilir.) "Neden huzurlusun?", "Yeterince özgür olduğunu düşünüyor musun?", "Onu memnun etmek sana nasıl bir haz veriyor?" gibi sorulardan hareketle yönetmen altta yatan baskı imgelerini kışkırtmaya yönelebilir. ("Onu mutlu edememe kaygısı olabilir mi?", "Onu mutlu edemezsen ne olur? Ya da onu kaybedersen?..", "Kendini boşlukta ve anlamsız hisseder misin?" vb.) Bu yolla aktif hale geçen imgeler Stella rolünü oynayan oyuncunun üstün yöneliminin de temelini oluşturabilir ve bu imgelerden hareketle, oyuncu ile sahnelerin uygulanmasına geçilebilir.

Blanche ise her ne kadar Stella'nın ezilmişliğine, Stanley'in kabalığına ve bayağılığına dayanarak kardeşinin yüzüne "gerçekleri" çarpıyormuş gibi gözüke de, buna alternatif olarak aristokrasinin değerlerini sunarak farklı bir erkekliğe hizmet etmekte, yine ataerkil mantığı meşru kılmaktadır. Stella'dan farklı olarak Blanche, kendi arzuları ile hayatın gerekleri arasında yaşadığı git-gel nedeniyle kendine Stella gibi bir varoluş zemini bulamamış, bu varoluşu kazanabilmek için kendini bu "rol"ü oynamaya zorlamaktadır.

Beşinci sahnenin başında, Mitch ile buluşmak için hazırlanan Blanche'in geçmişiyile ilgili bilgi edinen Stanley bunu ona üstü kapalı bir şekilde ima eder:

Stella: Stanley Noel'den beş dakika sonra doğmuş.

Blanche: Oğlak burcu- keçi!

Stanley: Sen ne burcundansın?

Blanche: Oh, benim doğum günüm gelecek ay, on beş eylül, Başak burcuna giriyorum.

Stanley: Başak burcu da nedir?

Blanche: Başak Bakire'dir

Stanley(küçümser): Hıh! (Kravatını bağlarken biraz sırnaşır.) Söylesene Shaw adında birini tanıyor musun? (Williams, 2009: 147)

Stanley, arkadaşı Shaw'ın Blanche'ı defalarca gittiği Laurel kasabasındaki kötü işlerin döndüğü ikinci sınıf bir otelden tanıdığını, ayrıca Blanche'ın bu otelden kovulduktan sonra yanlarına taşındığını bilmektedir. Blanche tam bekaret vurgusu yaptığı esnada çok zekice bir hamleyle durumundan haberdar olduğunu hissettiren Stanley'in elinde, erkekliğini tehdit eden düşmanına karşı çok önemli bir koz vardır artık. Bu farkındalık, az sonra Mitch'e kendisini el değmemiş bir kız kurusu olarak sunacak olan Blanche'ı panik durumuna sokar.

Stella: Blanche, sen Mitch'i istiyor musun?

Blanche: Ben sükunet istiyorum. Tekrar sakın bir şekilde yaşamak istiyorum.Evet, Mitch'i feci bir şekilde istiyorum... (Williams, 2009: 156)

Mitch, Blanche'ın hayatta var olabilmesi için bir araçtır sadece. O zamana kadar içgüdülerinin (arzularının) peşinde koşmuş olan Blanche hayata tutunmayı başaramamıştır. Bu nedenle çaresizlik içinde toplumsal değerlere ayak uydurmak durumundadır. Toplumsal değerlerin ataerkil düşünce üzerine inşa edilmiş olarak düşündüğümüzde, Blanche da kendini bu düşünce yapısına hizmet etmeye, erkekçe düşünmeye zorlamalıdır. Fakat sahne sonunda gazete için para toplayan genç adamı Bin Bir Gece Masalları'ndaki genç prenze benzeterek onu dudaklarından öpmek

istememesi ise Blanche'ın arzuları ile özlemleri (Augusto Boal'in deyişiyile "kişi"si ve kişiliği) arasında nasıl bir çelişki yaşadığını da açıkça ortaya serer.

Blanche'ın oyundaki sürekli "gitme" (terk etme, kaçma vb.) arzusu ise yönetmen ve oyuncu için bir anahtar niteliğini taşıyabilir. Bu kaçış Blanche'ın kişisi ile kişiliği arasındaki yaşadığı bocalamayı yansıtan en önemli durumlardan biridir denebilir. Dolayısıyla yönetmen, Blanche'ı oynayan oyuncuda bir "çekip gitme" arzusu oluşturmaya yönelebilir. (Hoşlanılmayan bir ortamı terk etme, inzivaya çekilerek soyutlanma gibi arzular oyuncunun tercihine göre kullanılabilir.) Oyuncunun bu anda olası varoluş bunalımını da kışkırtmak adına "Birinden mi kaçyorsun? Kimden? Neden?" ve "Kendinden kaçıyor olabilir misin?" ya da "Hayatına bir anlam yükleyemediğin için olabilir mi?" gibi baskı imgelerini tetikleyici sorulara başvurulabilir. Oluşacağı düşünülen imgeler ise Blanche karakterinin oyun içerisindeki üstün yönelimini temellendirebilir. Hatta sürekli yüzünü pudralayarak kendini "maskeleye"si, kendi oluşturduğu hayal dünyalarına saplanıp kalması, geçmişindeki "güzel" anıları canlı tutma arzusu hep bu "kaçış" arzusunun altındaki baskı mekanizmaları üzerine inşa edilebilir. Bu sayede Blanche'ın "kötü" anılar hatırlatıldığında ya da "temiz" mektuplarına "kirli" eller dokunulduğunda gösterdiği aşırı tepkiler, oyuncu tarafından daha derin analiz edilebilecektir.

Günün devamında, birlikte bir akşam geçiren Blanche ile Mitch, gecenin sonunda ayrılmadan evvel Stella ve Stanley'in olmadığı evde biraz vakit geçirirler. Sahne boyunca özellikle bazı diyaloglar yine eril düşünce üzerine birçok ipucu barındırmaktadır. Eğlenceli geçmeyen geceden kendini sorumlu tutan Blanche: "Bayanlar erkekleri eğlendirmelidir, yoksa zarlar düşmez..." (Williams, 2009: 165) diyerek, kadının ataerkil düzen içindeki nesnellliğini, bu yasayı bir "doğa kanunu" olarak göstererek meşru kılmaktadır.

Blanche, Mitch'in gözüne girebilmek için namuslu rolünü oynamaya (çabalamaya) devam eder:

Blanche: Sanırım sen kapılıp gitmeye meyilli kızlarla birlikte olmaya alışmışsın. İlk günden hem de ilk buluşmada kendini kaybedenlere! (Williams, 2009: 168)

Fakat aynı Blanche, az sonra Mitch'in bilmediği bir dil olan Fransızca cümle kurarak "Vaulez-vous couches avec moi ce soir?" (Williams, 2009: 170) , yani; "Bu

gece benimle yatmak ister misiniz?” diyerek arzuları ve özlemleri arasındaki çelişkiyi bir kez daha görünür kılacaktır. Ayrıca Blanche bu toplumsal rolü başarıyla oynamak, erkekliğe hizmet etmek adına, Mitch’in de erkekliğini “okşamak” durumundadır. Blanche’ın bu “hizmetkar” yaklaşımına karşı Mitch, en başta Stanley olmak üzere arkadaşları tarafından hor görülen erkekliğinin inşasına zemin hazırlayan bu fırsatı değerlendirmek için tereddüt dahi etmez :

Mitch: İri yapılı adamlar hantal görünmemek için ne giyindiklerine dikkat etmek zorundadırlar.

Blanche: Sen çok iri değilsin.

Mitch: Öyle mi düşünüyorsun?

Blanche: Narin tiplerden değilsin. Güçlü bir kemik yapın ve gösterişli bir fiziğin var.

Mitch: Teşekkür ederim. Geçtiğimiz Noel’de beni New Orleans Atletizm Kulübüne seçtiler.

Blanche: Aaa. Ne güzel.

Mitch: O güne dek aldığım en iyi armağandı. Orada ağırlıklarla çalışıp yüzerek formumu korudum. Oraya başladığım zaman göbük kaslarım yumuşamaya başlamıştı ama şimdi oldukça sert. Öylesine sert ki adamın biri yumruk atsa canım acımaz. Bir yumruk atsana! Haydi! Gördün mü? (Williams, 2009: 172)

Az sonra Blanche’ın, arkadaşı Stanley hakkında kötüler sözler söylemesi ve kabalığını küçümsemesi, aristokrat erkeklik değerlerini (kısmi olarak) içinde barındıran Mitch’in erkekliğini yeniden inşa etmesine olanak sağlayacaktır. Bu nedenle Blanche nasıl Mitch üzerinden kendi varoluşuna bir anlam kazandırabileceyse, Mitch de aynı şekilde erkekliğini (sözde “el değmemiş”) Blanche üzerinden inşa ederek, annesi öldüğünde bağısız kalacak hayatı içinde yeni bir toplumsal varoluş sağlayabilecektir. Sonuç olarak Mitch, Blanche’a evlenme teklif eder.

Bu sahnede yönetmen, öncelikle Blanche ve Mitch’i oynayan oyuncuların birer doğaçlama talep edebilir. Blanche’ı oynayan oyuncudan tıpkı daha önce Stella karakterinden talep edildiği gibi, karşısındaki erkeği memnun etmeyi arzulanacağı bir durum oluşturması istenebilir. Yönetmen aynı şekilde bu arzuyu tetikleyen kaygıları kışkırtan sorulara başvurabilir. Oyuncuda oluşan (Muhtemelen Stella’yı rolündeki oyuncunun yarattığı imgelere paralel) baskı imgelerinin yanına önceki “kaçış” arzusunu doğuran imgeler de yerleştirilir. Mitch rolündeki oyuncudan ise bir kadın tarafından memnun edilebileceği ya da gururunun okşanacağı bir an oluşturması istenebilir. (Belki iki oyuncunun aynı doğaçlama içerisinde yer alması da mümkün kılınabilir.) Doğaçlamanın duraksatıldığında yöneltilecek sorular “Kendini neden iyi hissediyorsun?”, “Okşandığını hissettiğin bu gurur tam olarak ne?”,

“Kendini daha erkek hissediyor olabilir misin?”, vb. şeklinde olabilir. Oyuncunun zihninde önceden oluşturulan boşluk korkusunu tetikleyen imgelerin üzerine bu yeni imgeler oturtulabilir. Böylelikle her iki oyuncu da sahip olacakları düşünülen imgeleri gerçek sahneyi uyguladıkları sırada rol kişileri üzerinden yansıtmaya yönelebilecektir.

Blanche’ın geçmişi hakkında daha fazlasını öğrenmiş olan Stanley, baş başa kaldıkları bir sahnede Stella’ya tüm öğrendiklerini anlatır: Blanche, Flamingo Otel’den atılmakla kalmamış, genç bir öğrencisine askıntı olduğu ortaya çıktığı için okuldan da uzaklaştırılmıştır. Stanley’in bu öğrendiklerini sadece Stella ile paylaşmadığı ortaya çıkar; Mitch de artık gerçeklerden haberdardır. Stella her ne kadar bu hikayelere inanmak istemese de Stanley, “‘Her Erkek bir Kraldır.’ Ve buranın kralı da benim, bunu unutmayın!” (Williams, 2009: 209) dediği hükümdarlığını tehdit eden bu dışının, akıl çelme tehlikesi ile karşı karşıya olan iki insanı kendi safına çekebilecek, böylelikle “son hamle”yi daha kolay yapabilecektir: Stanley, doğum günü hediyesi olarak Blanche’a, Laurel’e dönüş biletini verir.

Blanche’ı evden dolayı olarak kovan Stanley ile tartışan Stella’nın doğum sancılarının tutması üzerine hastaneye kaldırılır. Blanche evde yalnız başına beklerken Mitch çıkagelir; artık Blanche’a karşı kibar tavırlar sergilemediği görülür. Hatta kabadır bile denebilir; ayaklarını yatağa uzatır. Blanche ile evlenmeyi artık düşünmemektedir, çünkü ona göre (ya da ataerkil değerlere göre) Blanche “kirlî”dir. Bu durumu Stanley de bildiğine göre erkekliğini bu kadın üzerinden inşa etme olasılığı da kalmamıştır. Blanche’ın geçmişini itiraf etmesi, artık kendisi ile tanışmasıyla “Bu kayadan yapılmış dünyada içine saklanacak bir yarık olduğunu” (Williams, 2009: 230) düşündüğünü dile getirerek artık toplumsal değerlere uyumlu olacağını ima etmesine cevaben Mitch: “Sen annemin evine götürülecek kadar temiz değilsin.” (Williams, 2009: 234) karşılığını verir. Bu cevap, durumunun ödipal olduğu varsayıldığında Mitch’in, annesi ile olan imgesel ve saf bağına Blanche’da da aradığının bir göstergesi olduğu düşünülür.

Bu sahnede Mitch’in kaba tavırlarının kasıtlı olduğu düşünüldüğünde bir “incitme“ arzusunun varlığından söz edilebilir. Bu noktadan hareketle yönetmen, Mitch karakterini canlandıran oyuncudan karşısındaki kadını incitmek ya da yaralamak isteyeceği bir anı yaratmasını ya da doğaçlamasını isteyebilir -önceden Stanley karakterinde de denendiği gibi-. “Neden onu acıtmak istiyorsun?”, “Erkekliğin mi zedelendi?”, “Bu bir sıkışmışlık hissi mi yaratıyor?”, “Çok mu

çaresizsin?”, vb. tarzında sorulara başvurulabilir. Karakterin görünürde rahat ve kaba davranışları, bu yolla oluşturulacak bir sıkışmışlık imgesi ile derinleştirilebilir. (Boşluk korkusunu tetikleyen korku imgeleri de göz ardı edilmez. Aynı zamanda anne ile olan bağın sorgulandığı bölümde imgelenmesi muhtemel “gizli öfke”den de yararlanılabilir.)

Oyunun sondan bir önceki sahnesine gelindiğinde ise Mitch tarafından terk edilen Blanche evde yine yalnız başına oturduğu esnada, Stanley’in eve gelişi görülür. Stanley’de baba olmanın mutluluğunun yanında, Blanche’a karşı kazanılan, erkekliğin mutlak yengisinin muzafferliği hakimdir. Fakat bu yenilgiyi görmezden gelmek için hayal aleminde dolaşmaya devam eden (Bir hayranının kendisine yat gezisine davet etmesi, Mitch’in elinde bir kutu gülle af yalvararak af dilemesi vb.) Blanche’a son bir ders verme ihtiyacı duyulur. Bu nedenle Stanley, önce bütün gerçekleri Blanche’ın suratına acımasızca vurur, bununla da kalmayıp sahnenin sonunda ona tecavüz eder ve “Böyle sonuçlanacağını baştan beri ikimiz de biliyorduk!” (Williams, 2009: 253) der. Oyunun erkeklik ve eril hegemonya üzerinden okunduğu göz önünde bulundurulduğunda, bu tecavüzün Stanley’in Blanche’a karşı (belki de oyunun başından beri) duyduğu cinsel arzudan çok, bir “fetih” olarak görülmesi olasıdır. (Burada Stanley’i oynayan oyuncudan karşısındaki duygusal bağı olmayan bir kadına karşı besleyeceği cinsel arzu bu yönüyle de sorgulatılabilir.) Bu fetih, yenilgiyi kavramak istemeyen Blanche’a, gerçekleri en sert, en acı ve en somut biçimde göstermeye yarayan bir hamle olarak düşünülebilir. Oyun, yaşadıkları karşısında aklını yitiren Blanche’ın, tımarhaneye götürülmesi ile son bulur.

Arzu Tramvayı, Williams’ın şu sözlerine tam karşılık vermektedir: “İnsan eğer gerçekler dünyasında yaşaması gerekiyorken... hayal dünyasında yaşıyorsa, burnunu sürtmeye mahkumdur.” (Çalışlar, 1994: 27) Gerçek olarak görülen, topluma hüküm süren eril hegemonyadır. Bu gerçekliğe ayak uyduramayan Blanche’ın yıkımına karşılık zafer, kartları açık oynayan ve hükümdarlığını muhafaza eden erkeğin olmuştur. Fakat yapılan bu okuma sonucunda, bu hükümdarın (Stanley) esasında ne kadar zayıf ve baskılar altında ezilen bir durumda olabileceği de açığa çıkarılmaya çalışılmıştır. Stanley’in görünen maçoğun aksine, ödipal bir sıkışmışlık içerisinde olduğu ve aslında hiç büyümeyen bir çocuk yanının kaldığı söylenebilir. Bu noktada kendisinden çok farklı gibi görünse de özünde Mitch ile ortak baskılara maruz olduğu düşünülebilir. Ataerkil toplumda bir varoluş

sağlayamama durumu, Blache'ın esas sorunu olarak görüldüğünde, sürekli yer değiştirme sebebine temel olarak da kendisi ile yüzleşmemesi ve sürekli kaçma eğiliminde olduğu sonucuna varılabilir. Bu “kaçış” kavramı, Blanche'ın hem sürekli mekan değiştirme (ya da “çekip gitme”), hem de yüzünü sürekli pudralama arzusuna (maskeleye) karşılık gelebilir. Oyuncu ve yönetmenler ise buna benzer tespitlerden yola çıkarak, önerilenlere benzer sorular aracılığıyla oyun içindeki yönelimleri temellendirebilir.

SONUÇ

Gerçekçi oyunculuğun, ortaya çıktığı dönemden bu yana, en çok tercih edilen oyunculuk biçemlerinin başında geldiği söylenebilir. Etkisini halen sürdüren bu biçem, ülkemizdeki oyunlarda da sıkça kullanıldığı gibi, neredeyse bütün konservatuar ve tiyatro okullarında temel oyunculuk eğitimi olarak gösterilmekte, oyuncular bu temelde yetiştirilmektedir. Bu durum, gerçekçi oyunculuğu sanatsal olduğu kadar bilimsel bir kavram haline getirdiği için, biçemin günümüze ait farklı bir bakış açısıyla ele alınmasında yarar görülmüş ve bu çalışmada, biçemin gelişebilirliği ve güncellenebilirliği üzerinde durularak öncelikle gerçekçi oyunculuk eleştirel bir bakışla ele alınmıştır.

Oyunculuk sanatını ilk olarak sistemleştiren Stanislavski, oyuncunun bilinçaltını harekete geçiren teknikler geliştirmiş ve rol karakterinin gerçekliğini, oyuncunun kendi arzu ve coşkularından yola çıkarak sağlamayı amaçlamıştır. Stanislavski sistemi ile söze dökülmeyen, kontrol dışı arzu ve coşkuları kışkırtmak için bilinçaltı hedef alınırken, bu çalışmada esas üstünde durulan nokta ise, böylesi bir sistemde bilinçdışının da göz ardı edilemeyeceği fikridir. Bilinçaltının “söze dökülmemiş fakat dökülebilir” bir alan olmasına karşılık, “söze dökülmemiş ve dökülemez” bir alan olarak tanımlanan bilinçdışı, coşkusal tepkileri ve arzuları harekete geçiren esas mekanizmaları da içinde barındıran bir zihinsel düzlemdir. Stanislavski sisteminin en önemli öğeleri sayılan “Coşku Belleği”, “Sihirli Eğer”, “İmgelem” gibi tekniklerin ise, gerçekçi oyunculuk için güçlü dinamikler olmalarının yanında, oyuncuyu bilinçaltının da ötesinde bilinçdışına taşıyabilecek potansiyeli barındırdıkları düşünülmüştür. Bu potansiyel değerlendirilmediği takdirde, oyuncunun bilinçaltında oluşmuş duygular ile sınırlandırılma durumu ile yaratıcılık sürecinin de “kestirme” yoldan tamamlanma ihtimali doğabilecektir. Çünkü yaratılan coşku ve arzu imgeleri sözle ifade edilmeyen bir alana (bilinçaltı) ait olsalar dahi, aslında toplumsal ideoloji tarafından tanımlanmış ve “şekillenmiş” coşku imgelerinin yeniden üretimi olacaktır. Oysa görünen bir coşku imgesinin oyuncu tarafından

gerçeğe daha yakın bir biçimde yeniden üretilebilmesi, esas o duyguyu bilinçdışında oluşturan imgenin kışkırtılması ile mümkün kılınabilecektir. Örneğin; kıskançlık toplumsal ideoloji bazında negatif bir duygudur. Dolayısıyla kıskanç bir karakteri oynayacak oyuncu da, kıskançlığın negatif bir duygu olduğunun bilincindedir. O nedenle, oyuncu rolü canlandırırken bu negatif duygu imgesini yeniden yaratması ile oyunculuğun da toplumsal ideoloji kalıpları ile sınırlandırılmış olduğu düşünülmüştür. Çünkü bir kişi gündelik hayatta herhangi bir sebepten kıskançlık duyduğunda bunun negatif bir duygu olduğunun bilincinde olmaz, hatta çoğu zaman kendini haklı da görebilir. O halde bu duyguyu - Stansilavskinin de hedeflediği gibi- bir refleks olarak yeniden yaratabilmek için, öncelikle bilinçdışında bu kıskançlığı oluşturan mekanizmaları keşfetmek gerekliliği düşünülmüştür. Bir örnek daha vermek gerekirse; oyuncu aşk duygusunu gerçekçi bir biçimde yansıtması için toplumsal ideolojinin tanımladığı “ilahi” duygu imgesine mi odaklanmalıdır; yoksa Jean Cournout’un da değindiği gibi, bilinçdışı düzeyde bu duyguyu oluşturan “varoluşsal” baskı mekanizmalarına mı yönelmelidir? Çalışmada varılan sonuç, ikinci seçenektir.

Bu nedenle, oyunculukta gerçeklik sınırlarının genişletilebilmesi için, Stanislavski sistemindeki tekniklerin bilinçdışına doğru yönlendirilmesinin gerektiği düşünülmüş ve bu noktada Augusto Boal’in “Kafadaki Polis” tekniklerinden de yararlanılması uygun bulunmuştur. Coşkuları ve arzuları birer refleks olarak kışkırtmayı hedefleyen Stanislavski tekniklerinin derinleştirilmesi için, bu coşku ve arzuları doğuran bilinçdışı baskı imgelerini kışkırtmayı hedef alan Boal tekniklerinden yola çıkılarak geliştirilen sorularla yönetmenin oyuncuyu yönlendirebileceği yeni bir model önerisi sunulmuştur. Öncelikle oyuncu roldeki karakterin durumuna yakın bir durumu yakalayabileceği bir anı doğaçlamadan yola çıkılması ve hedeflenen coşku ortaya çıktığında yönetmenin doğaçlamayı kesintiye uğratarak “neden böyle davrandın? ... nedenden ötürü olabilir mi?” gibi sorulara başvurarak oyuncunun keşfedilmemiş alanlara ulaşmasına yardımcı olabileceği düşünülmüştür. Ancak burada önemli olan husus, bu çalışmanın karşılıklı diyaloga dayalı bir “masa başı” çalışmasına dönüştürülmemesidir. Yönetmenin sorularına karşılık oyuncunun sözlü cevaplarıyla bir keşif yoluna girmeye çalışması, yine bilinç boyutunu baskın kılacak ve çalışma amacından saparak başarısız olabilecektir. Çünkü bilinçdışı söze dökülmemiş ve sözle ifade edilmesi mümkün olmayan zihinsel süreçtir. Söz konusu risk de göz önünde bulundurularak, oyuncunun yönlendirici

sorular yardımıyla ulaşabileceği bilinçdışı imgeleri, söze dökmeye çalışmak yerine, rol karakterinin eylemleri üzerinden dinamikleştirilmesi uygun görülmüştür.

Önerilen modelin, oyunlardaki (Nora, Ivanov, Arzu Tramvayı) karakterler üzerinde uygulanabilmesi için öncelikle metinleri de bilinçdışı düzeyde ele alan farklı birer dramaturgi okumasının yapılması gerekli görülmüştür. Oyunlardaki rol kişilerinin gerek görünen karakter yapılarını oyun içerisinde gerekse görünen duygu ve eylemlerini bilinçdışı boyuttaki görünenin dışındaki imgeler açığa çıkarılması amaçlanmıştır. Bu noktadan hareketle toplumsal ideolojinin bir parçası olarak, insanın pratik yaşamındaki eylemlerine büyük ölçüde yön veren, ona “rol kalıpları” dayatan bir bilinçdışı baskı mekanizması olan “toplumsal cinsiyet” kavramının, dramaturjik çalışmanın merkezine yerleştirilmesi uygun görülmüştür. Biyolojik cinsiyetin ötesinde, kişilere toplumsal cinsiyet rollerini dayatarak, onların “kişilik”lere indirgenmesinde büyük pay sahibi olan bu ideolojinin, kadınlarda olduğu kadar erkekler üzerindeki bilinçdışı baskılarına da dikkat çekmek için, “erkeklik” olgusuna odaklanması tercih edilmiştir.

Bu okumaların sonucunda, ele alınan üç oyun farklı dönemlerde yazılmış olsa da, metinlerin derinine inildiğinde oyunlar arasında ortak noktalar saptanabilmiştir. Ataerkil ideolojinin topluma dayattığı roller, bu rollerin kişi üzerindeki baskısı ve bu baskı sonucu şekillenen arzu ve coşkular, oyunlardaki karakterler üzerinde de izlenmiştir. Bu açıdan bakıldığında, oyunlardaki erkek karakterlerin, bilinçdışı düzeyde erkekliklerini sürekli tehdit altında hissettikleri ve oyun içerisindeki yönelimlerinin çoğunluğunun, her an yitirme tehdidi altındaki erkekliklerini tekrar tekrar inşa etme kaygısı temeline oturtulabileceği mümkün görülmüştür. Bu sayede, erkeklik değerleri döneme ve yere göre değişiklik gösterse bile, farklı dönemlere ait erkek karakterlerin yönelimlerinin derinliklerinde ortak temeller olabileceği de düşünülmüştür. Bu sayede, Arzu Tramvayı’nın klasik okumalarında “maço” olarak görülen Stanley’in oyun içerisindeki en sert ve güçlü eylemlerin derinlerinde yatan çocuksuluk ve tedirginlik, ya da Nora oyununda kendine güvenli görünen Torvald’ın, güçlü görüntüsünün altındaki korku ve baskı imgeleri vb. görünür kılınabilmiştir.

Elbette aynı durum kadın karakterler için de geçerlidir. Ataerkil toplumda bir varoluş sağlayabilmek adına, toplumsal ideolojinin dayattığı cinsiyet rolünü oynama çabası, erkeğin istediği gibi bir kadın olabilmek ve aidiyet arzusu yine farklı dönemlerde işlenen kadın karakterlerin oyun içerisindeki yönelimlerinin temelinde düşünülen ortak noktalardır. Ivanov oyununda Anna ve Saşa; ya da Arzu

Tramvayı’ında Stella gerçekten karşısındaki erkeğe görünürde besledikleri aşk duygusunun altında yatan aidiyet arzusunun nasıl bir varoluşsal baskı ile oluştuğu gözlemlenebilmiştir. Çocuksu ve sevimli görünen Nora’nın ise, aslında bu rol kalıbını uygulamaya çalışması da benzer baskının bir sonucu olarak görülmüştür.

Bu dramaturji okumalarındaki başka bir önemli tespit ise, üç okumada da karakterlerde gözlenen “boşluk” hissidir. Üç oyunda da bazı karakterlerde gözlenen bu ortak durumun, özellikle karakterlerin toplumsal ideolojinin dayattığı cinsiyet rollerini sürdürmediklerinde; yani toplumsal varoluşlarını sağlayamadıkları anlarda ortaya çıktığı düşünülmüştür. Ayrıca varoluşun sağlanamadığı bu gibi durumların, karakterlerde “çekip gitme” ya da “o alandan uzaklaşma” eğilimini de doğuracak derecede baskı unsuru olabileceği de gözlemlenmiştir. Örneğin; yüklü miktarda borçlanan, maddi bunalım yaşayan, dolayısıyla da dönemin erkeklik değerlerine göre kendine varoluş sağlayamayan Ivanov karakterinde bu eğilim sıkça gözlemlenmiştir. Ayrıca bu sayede, Arzu Tramvayı oyununda Blanche karakterinin, bu tür bir baskı göz önünde tutularak ele alınması, toplumsal ideolojide ve oyunun klasik okumasında “histerik” olarak tanımlanabilecek böylesi bir karakterin daha farklı ele alınması mümkün olabilecektir.

Oyuncunun, önerilen model ile çalışmada varılan yukarıdakilere benzeyen birçok saptamadan yararlanması ise, ancak kendine dair bir “yüzleşme” ile gerçekleşebilir. Ayrıca, oyuncunun daha önce hiç farkına varmadığı, sözü edilenlere benzer baskı mekanizmaları ile yüzleşebilmesi, belirli düzeyde bir cesareti de gerektirebilir. Çünkü geliştirilen bu sorular, oyuncunun daha önce hiç farkına varmadığı, eylemlerine yön veren baskı mekanizmalarını keşfetmeye yöneltebilecek, ayrıca onun özgün yaratıcılığının da tetiklenmesine olanak tanıyabilecektir. Başka bir deyişle; bu çalışmada simgeleşmiş ve algılanan coşkuların bir anlamda yapısökümü⁸ uğratılması söz konusudur. Ancak; bahsedilen yüzleşme, Augusto Boal’in amaçladığı gibi “hasta oyuncu”yu iyileştirmeye odaklanan terapik ya da psikiyatrik bir yüzleşme değil, sadece role dair bir yüzleşmedir. Yani bu yöntemle, oyuncunun kendi yaşam deneyimi ve gözlemleri içerisinde farkındalık boyutuna getirilerek, yeni keşifler üzerinden rolü yaratması hedeflenmektedir. (Cesaret gerektiren bu yüzleşme sürecinin, yine Stanislavski’nin oyuncuda amaçladığı keşif sürecine karşılık geldiği

⁸ Yapısöküm (Deconstruction) post-yapısalcı düşünür Jacques Derrida tarafından geliştirilen, bir metnin parçalanarak merkez kaydırma yoluyla içindeki çelişkilerin ve yeni varsayımların açığa çıkarıldığı bir okuma metodudur.

de söylenebilir.) Bu nedenle önerilen çalışmaların daha sağlıklı uygulanması, yönetmenin ve oyuncuların kendilerini güvende hissedecekleri ve birbirlerine tam anlamıyla güvenebilecekleri bir ortamın sağlanmasına da bağlıdır.

Önerilen modeli destekler nitelikte ve derinlikte olan farklı dramaturjik okumalar, toplumsal cinsiyet ya da erkekliğin dışında daha başka (politik, ahlaksal, hukuki, sosyal sınıfsal vb.) toplumsal baskılayıcı mekanizmalara da odaklanabilir. Geniş bir alana sahip bilinçdışı bu çalışmada belli bir çerçevede ele alma ihtiyacı duyulmuştur. Ayrıca bu çalışmada, oyuncu için geliştirilen ve önerilen soruların “genel” bir çerçevede sınırlandırıldığına da altını çizmekte yarar vardır. Sorular, her oyuncuya göre öznelendirilebilir, farklı noktalara doğru yönelebilir. Çünkü bilinçdışıdaki baskı unsurları kolektif olsa dahi, bu baskıların gerçekleşme biçimi farklı olabilir. Yöntemin uygulanmasında başlangıç noktası kolektif olsa da, yaratıcılığın kişiye özel ve “biricik” olanda özgürleşeceğini belirtmekte yarar vardır. Bu noktada önemli olan yönetmenin esnek duyarlılığıdır. Amaç, oyuncuyu önceden belirlenmiş, sabit bir noktaya çekmek değil, onu kendi bilinçdışına götüren bir “kraliyet yolculuğu”na çıkarmaktır.

KAYNAKLAR

Althusser, L. (2006). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, A. Tümertekin (Çev). İstanbul: İthaki Yayınları.

Atay, T. (2004). Erkeklik En Çok Erkeği Ezer. *Toplum ve Bilim Dergisi*. Sayı: 101, Sayfa 11-30.

Boal, A. (2008). *Arzu Gökkuşığı*. F.Güllü, S.Yılandı ve E.Aydın (Çev). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Boal, A. (2003). *Ezilenlerin Tiyatrosu*, N. Hasgöl(Çev). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Cengiz, K., Tol, U. ve Küçükural, Ö. (2004). Hegemonik Erkekliğin Peşinden, *Toplum ve Bilim Dergisi*, Sayı: 101, Sayfa: 50-70.

Cournut, J. (2005). *Erkekler Kadınlardan Neden Korkar*. B. Arıbaş (Çev). İstanbul: İletişim Yayınları.

Çalışlar, A. (1994). *Tiyatro Oyunları Sözlüğü 1*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Çehov, A. (2002). *Bütün Oyunları 1*. A.Behramoğlu (Çev). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Freud, S. (2002). *Metapsikoloji*. E.Kapkın ve A. Tekşen Kapkın (Çev). İstanbul: Payel Yayınları.

Güllü, F. (2010). Augusto Boal ve Tiyatronun Teröpatik Kullanımı. Erişim Tarihi: 23 Haziran 2010, http://www.oytad.com/forum/forum_posts.asp?TID=34&PID=84

Ibsen, H. (2007). Nora: Bir Bebek Evi. *Ibsen Oyunları/ İki içinde* (7-117). B.Rovesti ve B. Güçbilmez (Çev). Ankara: Deniz Kitabevi.

Karaboğa, K. (2005). *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Kutlu, Ö. (2007). Tennessee Williams'ın "Arzu Tramvayı" Oyununda "Öteki"nin Konumu. Erişim Tarihi: 11 Nisan 2010, <http://omerkutlu.blogspot.com/2007/05/tennessee-williamsn-arzi-tramvay.html>

Moore, S. (2006). *Stanislavski Sistemi-Oyunculuk İçin Bir El Kitabı*. Ö. Çiçek, B. Sezgin ve C. Yalaz (Çev). İstanbul: BGST Yayınları.

Öndül, S. (2006). Oyun Kişisini Tanımak/Anlamak. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı 22, Sayfa: 89-101. Erişim Tarihi: 24 Şubat 2010, Ankara Üniversitesi Dergiler Veritabanı.

Öndül, S. (2007). İbsen Kadınları İçin Sonra Bir Hayat Var mı. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı 23, Sayfa: 153-164. Erişim Tarihi: 9 Mart 2010, Ankara Üniversitesi Dergiler Veritabanı

Özsoysal, F. (2008). *Oyunlarda Kadınlar*. İstanbul: E Yayınları.

Öztürk, Ö.H. (2007). Çehov'dan Beckett'e Köprü Sözcükler. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı 23, Sayfa: 89-98. Erişim Tarihi: 5 Ocak 2010, Ankara Üniversitesi Dergiler Veritabanı

Real T.(2004). *Erkekler Ağlamaz*. Z. Koltukçuoğlu (Çev). İstanbul: Kuraldışı Yayıncılık.

Sancar, S. (2009). *Erkeklik: İmkansız İktidar*. İstanbul: Metis Yayınları.

Sarup, M. (2004). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm* (İkinci Basım). A. Güçlü (Çev). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Segal, L. (1992). *Ağır Çekim-Değişen Erkeklikler Geçişen Erkekler*. V. Ersoy (Çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Stanislavski, K. (1996). *Bir Karakter Yaratmak* (Üçüncü Basım). S. Taşer (Çev). İstanbul: Papirüs Yayınları.

Stanislavski, K. (1992). *Sanat Yaşamım*. S. Taşer (Çev). İstanbul: Can Yayınları.

Şener, S. (2003). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi.

Williams, T. (2009). *Arzu Tramvayı*, E. Damcı ve N. Karakullukçu (Çev). Ankara: İmge Kitabevi

ÖZGEÇMİŞ

1982 yılında İstanbul'da doğdu. İlk, orta ve lise eğitimini İstanbul'da tamamladı. Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tiyatro Bölümü'nden 2005 yılında mezun oldu. İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda "sözleşmeli oyuncu" olarak çeşitli oyunlarda rol aldı. 2004 yılından bu yana çalıştığı Yeditepe Üniversitesi Tiyatro Kulübü'nde "Savaş Baba", "Tanrı", "Oyun Nasıl Oynanmalı" gibi oyunları yönetti.