

## FARKLI METİNLERDE OYUNCUNUN SERÜVENİ

**Banu Ayten AKIN\***

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü,  
Ortakent Yerleşkesi Bodrum/Muğla

### ÖZET

Thespi'sten bu yana oyuncu; oyun metninin sahnede yeniden üretiminde asal malzeme olmuştur. Onun mask ile role bürünmesi, psikolojik yolculukla rol kişisiyle yakınlık kurması gibi tüm yöntemler aslında tek bir amaca hizmet eder: Seyirciyi o karaktere inandırmak, sahne ile seyir yeri arasında illüzyonu kurmak ya da kırmak. Metinlerarası bir düzlemde üç oyunda, oyuncunun varoluş sorgulaması yapılırken; elde ettiği rol, kazandığı itibar, iade ettiği itibar konuları iç içe geçer.

**Anahtar Kelimeler:** Oyuncu, sahne, rol, yaşam

### ADVENTURE OF ACTOR IN DIFFERENT TEXTS

#### ABSTRACT

From Thespi to present actor was been prime material in the reproduction of the text on the stage. Role in the masquerade mask, become close to the play character and as well as all methods serves one aim: To convince the audience that character, to create the illusion or to eliminate between the looking place with the stage. While questioning the existence of actor as intertextual; nested threads obtained the role, won the reputation, the reputation of return through in the three plays.

**Keywords:** Actor, stage, role, life

### 1. GİRİŞ

18.yüzyılda, önce İngiltere'de olmak üzere tüm Avrupa'da, ardı ardına gerçekleşen buluşlarla başlayan Sanayi Devrimi; toprağa bağımlılıktan kurtulan insanın makineyle tanıştığı, bilgiye ulaşmasının salt akıl yoluyla gerçekleşebileceğinin kesinleştiği bir zaman dilimini imliyordu. 15. yüzyıldan itibaren insanın bir makine gibi görülüp aklın mekaniğinin çözülmeye başlamasının da bu gelişimde payı büyüktür. Kant'ın "aklı kullanma cesareti" olarak tanımladığı Aydınlanma Çağı; insana modernitenin kapılarını açarken aynı zamanda insanın bir makine, bir sistem olarak felsefi, psikolojik, sosyolojik açılardan derinlemesine, bilimsel çözümlenmelerini de beraberinde getiriyordu. Bu çağla birlikte insanın varoluşunun sorgulanacağı zamanlara ön atıf yapıyordu. Tiyatro; eski bir sanat olmanın yanı sıra yeniçağın yeni dinamikleri içinde yeni ile olan teması ile sanatsal değişimi en çok hisseden sanatlardan biriydi. İnsanın varoluş sorgulaması, insanla var olan bir sanatın kendi malzemesi açısından da ilgi çekici bir durum oluşturuyordu. Oyuncu, 'bireyselleşme' öngörüsü içindeki dünyada yeniden tanımlanıyordu. Tragedya oyuncularının ciddiye alınıp saygınlık kazandığı, komedy oyuncularının hafife alındığı çağlar boyunca 'oyuncu' kendi yazgısını kaderci bir yaklaşımla kabul eden olmuştu. Bu kabullenişin 'dramatik olan' yanı pek tabii 20. yüzyıl oyun yazarları tarafından keşfedilmiştir.

Oyuncunun sahne ışıkları altında ve ışıkların söndüğü bir hayatta varoluş mücadelesinin dramatik açıdan inceleneceği bu çalışma; metinlerarası dramaturjik bir okuma yapmak üzere tasarlanmıştır. Raymond Fitzsimons'un 19. yüzyılın başlarında yaşamış Edmund Kean adlı ünlü aktörün hayatını ele aldığı tek kişilik oyunu **Aktör Kean** (1976), Thomas Bernhard'ın bir 20.yüzyıl taşra aktörü olan Bruscon'u ele aldığı **Tiyatroc** (1984) ve Tankred Dorst'un yirminci yüzyılda yaşayıp 13. yüzyıl azizleri, ozanları ile etkileşime giren hasta oyuncu Feuerbach'ı ele aldığı tek kişilik oyunu **Ben, Feuerbach** (1986) oyunları bu inceleme kapsamında değerlendirilecektir.

\* Yazışma yapılacak yazar: nkarkingsf@gmail.com

Makale metni 27.05.2013 tarihinde dergiye ulaştırılmış, 21.08.2013 tarihinde basım kararı alınmıştır.

## 2. METİNLERARASI DÜZLEMDE OYUNCUNUN VAROLUŞU

Oyuncu; tiyatrodaki iletişim adına sahne üzerinin (dış iletişim sisteminin) kanallarından biriyken; ‘dramatik olma’ potansiyelinden ötürü yazarın veri olarak iletildiği tiyatro metninin de (iç iletişim sisteminin) malzemesi olabilmektedir. Bu potansiyel pek çok role bürünen ve nihayetinde tek bir bene dönüş yapmak durumunda olan oyuncunun varoluş sorgulamasından kaynaklanmaktadır. Arzulanan rol/kabullenilen rol, sahne/hayat, deha/sıradanlık gibi karşıtlıklar ekseninde üç farklı yazar, üç farklı oyuncunun oynayarak var olma edimlerinin izini sürerken, onları sahne üzerine çıkartarak maskelerini düşürmektedir.

Oynamak ilkel insandan bugüne gönüllü bir eylemdir. Homo Ludens tezinde Johan Huizinga, kültürün üreticisi olarak ‘oynayan insan’ın tanımlamasını yapar ve oyunun kökenlerini araştırır. Şiirsel hayal gücü ve inanç arasındaki ilişki ile oyun ve kutsal kavramlarını birbiriyle örtüşürür. Kutsal olanın oynama edimi ya da oyunun kutsallaştırılması süreci kültürden önceki bir dönemi imler. Yani efsane ile ibadetin kaynaklarından, kültür hayatının büyük faaliyetleri doğar. Ritüel köken kuramına göre sunuş temsil olur, ritüel drama dönüşür. Tiyatro bu çizgide yeni bir oyun alanı açar. “*On yedinci yüzyılda laikleşen tiyatro, Shakespeare’den Racine’e uzanan ve hayatı bir sahne olarak algılayan düşüncenin ürünüdür*” der Huizinga. (Huizinga, 1995; 21) Etik kavramı ilahi olanın yerini almaktadır ve dünyanın faniliğine vurgu yapar. Tiyatro da bu beyhudeliği bir iç sahneye taşır. Çağdaş sahne ise oyun-yaşam alanı sınırlarını belirsizleştirme yönünde deneyler içerir. “*Artık gerçekle oyunu ayıran çizginin giderek belirsizleştiği bir dönemde yaşıyoruz*” der Sevda Şener. Oyun kişileri rollerine tutunurlarken, kendi doğal gerçeklerinden uzaklaşıyorlar, kimliklerinin oyundaki rollerinde eriyip gitmesini kabulleniyorlar, yaşamlarını bu biçimde sürdürmeye çalışıyorlar (Şener, 2010; 121-122).

Oyunun gönüllü katılım, mekânsal sınırlılık, mutlak bir düzen ve kendine özgü kurallar içeren yapısı, katılamı coşturan bir msket oyunundan, oynayanı transa zorlayan bir sahne yapıtına kadar pek çok yansımasında benzerlikler gösterir. Oynayan, gerçek hayatın içinde farklı bir alan yaratmış ve bu alanda varlık gösterme durumu içinde kalmıştır. Gündelik hayatın, kural ve örflerinin oyun alanı içinde bir değeri yoktur. Bir şey uğruna mücadele veya bir şeyin temsilidir asılan. Sahne, oyuncu adına tam da bu mücadele alanını tanımlar.

Eski bir sanatın sürekli yenilenen öğelerinden biri olarak kimdir oyuncu? Sahnede bir rol için devinen bir yabancı, içe doğru ya da dışa doğru gerçekleştirdiği yolculuklarıyla yeni yüzünü yaratan bir deha, yönetmenin kuklası ya da oyun içinde yaşam gerçeğini arayan bir çılgın olabilir. Herhangi bir alanı sahne sayar ve oynamaya başlar. Tragedya ya da komedy oyuncusudur. No, Kabuki, sistemli ya da sistemsiz bir Batı Tiyatrosu oyuncusu da olabilir. Profesyonel ya da amatör, erginleme törenlerinden geçmiş ya da bir sınavla rüştünü ispatlamış, inançlı ya da inananı olan bir güç sahibi. Oynama ayrıcalığını elde etmiş ve varlığı seyreden tarafından onaylanmışsa kişi; oyuncudur.

Oyuncu; sahnedeki mücadele için düzenlenen, yeniden yaratılan. Şamanın sırta erme (innitation) törenlerinden, No oyuncusunun vücut biçimlendirme eğitimine kadar oyuncu, sınavdan geçirilen, kendini ispatlayan ve yeni eylem alanına tüm varlığıyla baş koyan olmak durumundadır. Doğu Tiyatrosu, oyuncuların kendi yokluklarını betimleme hali (Japon Tiyatrosu’nda oksimoron) olarak tanımlanacak bir eğitimle gündelik yaşamın otomatik tepkilerini kırmayı öneren tekniklere yönelir. Batı tiyatrosu ise bu esnada yapıntı bir beden üzerinde yoğunlaşır ve role psikolojiyle yaklaşır. Oyunculuk tekniği her ne olursa olsun, oyuncunun ustalık kazanması adına önemlidir. Bu çalışmada ele alınan metinlerdeki üç oyuncu da farklı ekollerden gelen, uzun süredir bu işi yapan, deha seviyesinde yetenek sahibi olduklarını iddia eden oyuncular. Üçü de on dokuzuncu ve yirminci yüzyılın Batı kökenli oyuncularındırlar, ancak Feuerbach’ta oyun ve oyuncu kavramlarının esrik/mistik yanına yapılan vurgu öne çıkar.

Kean, tragedya oynamak isterken Arlekino’ya mahkûm edilmiş ve sonunda kavuştuğu rolünün gereklerini yerine getiremeyerek kendini tüketmiş bir oyuncudur.

Bernhard’ın Bruscon’u, devlet sanatçılığından ayrılma olduğunu iddia eden (ki bu asla mutlak bilgi değildir), bir aile topluluğuyla kasaba kasaba dolaşan ve yeteneğinin karşılığını alamadığı için ufak çaplı bir diktatöre dönüşmüş taşra aktördür.

Feuerbach, kutsal bir edim olarak oynamayı sınırlarının dışına taşıran Assisili Francesco’dan 13. yüzyılda İtalya’da yaşamış olan, omuzundaki kuşlar ve nişanlısı fakirlik ile ilgili vaazlar veren Hıristiyan azizidir, ödünç alınmış dehasıyla

## Farklı Metinlerde Oyuncunun Serüveni

Tarquet Tasso ile ortak bir kadere mahkum edilmiş, yaşam olarak adlandırdığı sahneye dönmek için böbürlenmekten kendini alamadan dilenen bir rol delisidir.

Oynamak, kendilerini deha olarak adlandıran üç ismin de vazgeçemediği bir edimdir ve kanıksanmış, sıradan bir söylemi 'oynamadan yaşayamama' durumunu onaylar.

### 2.1. Oyuncunun Arzu Nesnesi Olarak 'Rol'

Oyuncu hayalindeki rolü arzular. Gösterim açısından belli ölçüde belleksiz bir sanat olan tiyatrodaki, geri dönüşü olmayan bir zaman diliminde var olan oyuncu için temsil her şeydir. O, ancak bu kısıtlı zaman dilimleri arasında yeteneğini sergiler. Peşi sıra döndüğü gerçek hayatın, onun üzerine spot ışıkları düşürüp düşürmemesi bu kısıtlı varoluş saatlerine bağlıdır. Rolü ne kadar önemli olursa fark edilme, ne denli ciddi olursa ciddiye alınma olasılığı o denli artacaktır. Sahnede taktığı maskeyi perde kapandığında çıkarıp asmak ise oyuncunun psikolojik gerilimlerinden birini oluşturur.

Aktör Kean, tragedya oyuncusu olmayı düşlerken hep *Arlekino* oynamak durumunda kalan ve gülmenin getirdiği aşağılanışlığı yeteneğiyle örtüstüremeyen bir İngiliz oyuncuyu ele alır. Ortalamadan aşağı olanı canlandırarak başladığı oyunculuk hayatını tam da bu biçimde noktalar Edmund Kean (1787-1833). On dokuzuncu yüzyıl İngiliz sahnesinin Shakespeare oyunculuğuyla, oyunculukta yaptığı radikal değişiklikleriyle ün yapmış bu romantik oyuncusunun *hamartia*'sı; oyunun kurallarını hiçe saymak olur. On bir yıllık bir arka plan oyunculuğuyla eğitilmiş oyuncu, sonunda tüm sınavlardan geçmiş, istediğine kavuşmuş, yeteneğini ispatlamıştır. Tragedya rolü artık onundur.

*(...) Siz açlık nedir bilir misiniz? Ben bilirim. Tam on yıl taşrada açlık nedir öğrendim. Tanınmadan önce. (...) Yıllar yılı benimle aynı sahnede bulunmaya bile layık olmayan adamların karşısında ikinci, üçüncü hatta dördüncü rollere çıktım.*[Fitzsimons; Perde I-1]

Kean'ın bulunduğu konumu kolay elde etmediğini, haksızlıklara uğradığını tanımlayarak başlayan oyun; bir düşünün portresi gibidir. Zirveyle saygınlık payesi verilen aktörün, zaafının ortaya çıkmasıyla birlikte yeni bir süreç başlamıştır. Yıldızlaşan Shakespeare oyuncusunun ortalamadan da aşağıya düşüş sürecidir bu. Bir anlamda ters yöne işleyen bu kişisel tarihi 'Arlekino'ya geri dönüş' olarak adlandırmak gerekir. Yazıktır ki; şamanın, büyücünün toplum içindeki itibarı -etik gerekçelerle- geri alınmıştır.

Kean, yıllarca oynadığı rollerin küçüklüğüyle, yoksulluk ve itibarsızlıkla geçen zamanın tecrübeleriyle bilemediği egosunu sergileme fırsatı bulduğunda bir an bile duraksamaz. Kendisine atfedilen değeri alkol, kadın ve tiyatro disiplinsizliğiyle hoyratça harcar. Elinde bir konyak kadehi 'şerefine' içtiği sahneyi, salt kendi yüceliğinin kutsanma aracı olarak algılar. Devleşen ünü karşısında küçülen seyircileri sürekli bekletir, yasak ilişkileriyle toplumsal etiği hiçe sayar. Tanınmamışken ve kendisine biçilen rol 'hep Arlekino, hep Arlekino' iken disiplinsizliğini açıklayacak haklı nedenleri vardır:

*Şimdi bana oyuncuların Londra'da üne kavuşması daha da uzun sürmüştür demeyin. Sakın. Onlar Aktör Kean değildi.* [Fitzsimons; Perde I-]

*Gel de içme... Arlekino hep Arlekino, Shakespeare yasak. İçkimle bir de orospularımla avunurdum. (...) Zaten konyakla kadın birlikte iyi gider. Başka türlü nasıl dayanırdım ki bu acıya.* [Fitzsimons; Perde I-9]

Ancak aynı bahaneler tanınmış bir tragedya oyuncusu olup itibar kazandığında da ileri sürülmeye devam edilecektir. **Tiyatrocu** oyunundaki Bruscon ise gözden düşüşten sonraki bir dönemiyle ele alınır. O -kendi anlattıklarına inanacak olursak- bir zamanların yetenekli oyuncusu, devlet sanatçısıdır:

*Devlet sanatçısı, aman Tanrım! Böyle yerlere su dökmek için bile adımımı atmamışumdur. Gel gör ki, Tarihin Kaderi adlı oyunumu burada oynamak zorundayım.*[Bernhard; 14]

*Çocukluğundan beri süregelen bir tiyatro yeteneği; anasının karnından aktör doğan bir tiyatrocü; yıldızı çok erken söndü ne yazık ki....[Bernhard; 23]*

Sahneye girer girmez, yerinin burası olmadığını belirten ve seyirciye, hancıya, ailesine bir taşra oyuncusu olmadığı önbilgisini veren aktör, oyun boyunca hoşnutsuzluğunu yansıtacaktır. Aslında tek gerçek; onun hiç oynanmayacak (belki de hiç oynanmamış) bir oyunun hep perde arkasındaki taşra oyuncusu olduğudur. Kendi küçük toplumunda (aile) bir diktatör gibi hareket eden aile babası-oyuncu-yazar-yönetmen Bruscon, monolog biçiminde yürüyen ve merkezde kendisinin yer aldığı bir ilişkiler ağında adeta tanrılaşmıştır. Kızı, oğlu, karısı kendisine inananlar topluluğu olarak peşinden sürüklenirken söz söyleme ya da itiraz etme hakları ellerinden alınmış birer figürdürler. Bruscon'un yüceliği gerçeklik değeri taşımaz. Aynada gördüğü ya da görmek istediği tasvirini çevresine ve seyircilere sunan aktör, sözcüklerle devleştiği Bruscon kişisiyle aynı aktör değildir. Bu, oyuncunun inanmak istediği sanısal gerçekliğidir. Dorst'un **Ben Feuerbach**'taki oyuncu karakteri, Bruscon'dan bir adım sonraki zaman diliminde durur. Yedi yıl önce oynamakla bağı kopan, bir yalıtılma sürecinden sonra yeniden sahneye dönmek isteyen yine kendi tanımıyla 'dehası kutsanmış' oyuncudur. "Işık..." isteğiyle girer sahneye. Karanlıktan çıkma ve yaşama, onun algısıyla sahneye dönme isteğinin ilk nidalarıdır bunlar.

*Rica etsem bana bir işaret verir misiniz? Sadece bir sözcük. "Buradayım" diye seslenin. Lütfen seslenin ki, yönümü bulayım. [Dorst; 1]*

*Sarkacın gidip geldiğini görüyorum...rolü alamazsam kendimi yok ederim! Yok ederim, plastik torbanın altında nefesim durur. [Dorst; 30]*

Yaşam-ölüm, ışık-karanlık, oynamak-oynamamak karşıtlıklarıyla donatılmış oyuncunun yönetmenin önünde dehasını ispatlamak için sergilediği tüm roller dönüp dolaşıp kendisine çarpar. Feuerbach, sahnedeki gerçekliği yaşam gerçekliği ile karıştırarak oyunun kendine özgü kurallarını bir başka açıdan bozmuş ve yönünü kaybetmiş oyuncu portresidir. Oyuncu için varoluş isteği sahnede varoluş isteğiyle eşdeğerdir.

## 2.2. Sahne-Yaşam Gerçeği

Sahne; hayatın içinde oyun için tasarlanmış, kendine ait kuralları olan bir alandır. Alanın dışına çıkıldığı ilk andan itibaren teatral rolden çıkıp toplumsal rollere geçildiği, teatral maskelerin çıkarılıp toplumsal maskelerin takıldığı gerçek hayat başlar. İkinin birbiriyle karıştırıldığı yerde ise psikolojik açıdan bir kaos söz konusu olur. Bruscon tiyatroyu hayatın kendisi olarak kurgulamıştır. Hayatı tiyatro, tiyatroyu hayat gibi yaşamının getireceği bedel ise kaçınılmazdır.

*Aftan yararlanması olmayan yaşam boyu tiyatro mahkûmiyeti! Ama bu mahkûmiyetten kimse kaçamamış. Tiyatro, içinde binlerce kişinin oturduğu bir ceza evi. Hiç birinin de affetme gibi bir düşüncesi yok. Tersine, ölüm cezasına çarptırılmak ise kesin. [Bernard; 78]*

Kean yıllarca yıldız oyuncu olmak için çabalamış, ancak toplum içinde kendinden istenen maskeleri kullanamadığı için Arlekino oynama cezasına çarptırılmıştır.

*Durry Lane yönetim kurulunun çıkırıldım beyleri, tiyatrodan anladığını sanan züppe herifler! Size ihtiyacım yok, dilediğim gibi tıknır, zıkkımlanır, zamparalık ederim. Cebimde para bol. Yaşantımı gizlemek ha? Daha neler! [Fitzsimons; Perde II-3]*

Göz önüne gelip de artık bir komedyaya değil, bir tragedya oyuncusu olarak daha fazlasını sunması gerektiğinde çıkışını engellemeyen bohem yaşam tarzı onu geriletken nedenler olacaktır. O, sahnenin tragedya oyuncularını için biçtiği kuralları hiçe sayar: "Bir büyük tragedya oyuncusuna yakışan sahne dışında da onurlu bir yaşam sürmektir. Rezilce serüvenler yaşamak değil. Adı dillerde dolaşmalı ama asla dillere düşmemeli." [Fitzsimons; Perde II-3] Kean dönemin kendine biçilen standardını tıpkı sahnenin klasik oyunculuğunu önemsememesi türünden bir yaklaşımla yok saymayı dener ve sahneden düşer.

## Farklı Metinlerde Oyuncunun Serüveni

*Bir aktörün seyircilere ihtiyacı vardır. Beni diri diri gömmek istiyorsunuz. Niçin? Alkışlarınızla aklımı başımdan aldınız, sarhoş ettiniz beni. Şimdi de ayık olmadığım için suçluyorsunuz. Beni ta doruğa çıkarıyor, sonra sakın başın dönmesin diyorsunuz...*[Fitzsimons; Perde II-18-19]

Bruscon, böylesi bir trajik hatadan yoksun görünür. Düşüşü konusunda Bernhard'ın oyun metni hiçbir şey açıklamaz. Olasılıkla bir düşüş de yaşanmamıştır. Bir zamanlar devlet sanatçısı olduğuna dair sözü dışında geçmişsiz bir bugüne sahiptir. Belki de hep aynı durumu yaşamakta olan absürd karakterdir. Taşra oyuncusudur. Hoşnutsuz bir taşra oyuncusudur. Hoşnutsuz bir taşra topluluğunun oyuncusu olarak faşizan bir yöneticidir. Tek kişilik faşist bir tiyatrodur. Sürekli bağırıp çağırarak komutlar verir.

*Şuraya, oraya değil! Olmadı. Şuraya!* [Bernard; 40-41]

*Şu paltomu çıkartmama ne zaman yardım edeceksin bilmem.* [Bernard; 43]

*Perukaları taradın mı?(...) Sen ayakkabıları boyadın mı?* [Bernard; 46]

Oyun Bruscon'un direktifleriyle doludur. Dünya onun ekseninde döner. Bir handa sahnelenecek olan Tarihin Kaderi adlı oyundaki karakterler Bernhard'ın siyasi yanına vurgu yapar. Nasyonal sosyalistler anadan doğma birer budala olarak adlandırılırlar. Bruscon, siyasi görüşü olan, felsefi açılımlar yapabilen, donanımlı bir oyuncudur ama bu yalnızca sahneden görülen kadarıdır, daha fazlası ya da daha azı da olabilir. Onun gerçekte yeteneksiz bir aktör mü yoksa reddedilmiş bir yetenek mi olduğu muammadır. Kesin bir yanıtı yoktur. Finalde oyun boyunca kapı üstü ışıklarını söndürmesini istediği itfaiyeciye önem açısından önceliği kaptırır. Kilise yanmaktadır. Tarihin Kaderi oyunu da pek tabii oynanamaz.

Feuerbach bütün hayatı boyunca oynayan Assisili Francesco gibi bir esriklikle kullanır sahneyi. Aynı biçimde kendisine inananlara sunduğu gösterilerde kutsal bir yan vardır. Assisili Francesco kutsal bir huşu içinde, nişanlı olan fakirliği çok içten bir inançla yüceltmektedir. Adı fakirlik olan ruhani bir göksel varlığa, yani gerçekten fakirliğe inanıp inanmadığı kuşkuludur. Fakirliğin temsili, sürekli olarak şiirsel hayal gücü alanı ile vaaz edilen dogma alanı arasında gidip gelmek ama bu sonuncu alana yönelmek zorunda kalmıştır. Bu zihinsel faaliyetin en doğru ifadesi, Francesco'nun fakirlik figürüyle oynadığı şeklindedir. Zaten, Assisili azizin bütün hayatı tamamen oyunsal faktörler ve figürlerle doludur ve bu onun en güzel yanıtıdır." [Huizinga; 172] Huizinga'nın oyunun doğasını açıklarken şiirsel hayal gücü ile inanç arasında kurduğu ilişki Feuerbach'ın oyunculuğunu da açıklar. **Kuşlara Vaaz**'ında kuşlara vaaz verdiğine inanarak yoksulluğu yücelten Francesco, sahnede kuşlara vaaz verdiğine inanan, inandıran ve -hiçliği- yücelten Feuerbach'a dönüşmüştür:

*...Ben kimim? Ben bir hiçim. Ben bir sıfırım. (...) Adımı harfiyen unutmuşum veyahut da unutmamışım da adımın kendimle bağlantısını kuramadım. (...) Yüzüne tükürürler ve o bundan memnundur! Onun bütün derdi, kendisinden daha çok aşağılanan insanların var olmasıdır. Çünkü o, en çok aşağılananın kendisi olmasını ister.(...) Onu tanımamışlardır. O bundan memnundur. Onu tekmelerler, zaferidir bu onun! Çünkü onu kuşlar anlar, balıklar dinler onu.* [Dorst; 20]

Francesco, oyuncu-azizdir. Kendisinin yokluğuyla ve yoksul olma durumuyla başlar oyununa. Feuerbach da oyuncu adına aynı yokluğu tanımlar:

*Ağzından çıkan sözcükler kendisine yabancı, anlaşılmaz olmalı. Çince konuşuyormuşçasına, ağzı bilincinin tanımadığı bir dili konuşmalı! Güvenini kaybetmeli! Bildiği her şeyi unutmalı. Hatta sağlam yadsınamaz kurallara bağlı psikolojiyi de! Çünkü psikoloji yüzyılımızın vebasidir.*[Dorst; 7]

Feuerbach'ı Bruscon'un tiyatro yapma arzusunun karşılıksız yanı yani onura edilemeyen durumu nedeniyle mutsuzluğu, Kean'in yükselme hırsı ve ardından yeni konumuyla örtüşmeyen zaaflarından ötürü düşüşünden ayıran da bu kutsal yanıtıdır. O dehasını bir -ihсан- olarak algılar. Doğuştan gelme bir yetenek, seyirci tarafından onaylanmış bir durumdan daha da öte bir anlam, tanrısal bir içerik taşır onun dehası.

Sahnenin sınırlarını zorlayarak sonu boşluğa varan merdivenlerden bile düşen Feuerbach'ın hatası ise; Tasso'yu oynarken onunla kader birliği etmesine yol açan 'kimlik yitimine' izin vermesi, maskesini hayatta da sürdürmeye devam etmesidir. On altıncı yüzyılın dahi ozanı Tasso, kendisiyle ilgilenilmediği için duka 2. Alfonso'nun düğününde ileri geri konuşunca Sant'Anna akıl hastanesine kapatılır. On dokuzuncu yüzyılda dahi ile gerçek yaşamın sınırları arasındaki çelişkinin tipik bir imgesi gözüyle bakılır ozanın yaşamına. Feuerbach, bir zamanlar en uçlarına kadar sürüklendiği, şimdikiye kendisine bir rol dahi verilmeyen sahneden gerçek yaşama dönüş yapamayarak olanca yokluğuyla çıkar. Böylelikle Feuerbach'ı yere sınımsı basmayı gerektiren 'gerçeklik' bilincinden eden 'rol kişisine bürünme' arzusu ve 'dahi sanatçı' imgesi ilkel bir yazgıyla son bulur: “*Kral bütün hayatı boyunca güneşi oynamakta ve sonunda güneşin kaderine maruz kalmaktadır: Kralın öldürülmesi töreni.*” [Huizinga;34] Yedi yıl önce Tasso oynarken yedi yıllık akıl hastanesi cezasına çarptırılmış Tasso'ya dönüşen oyuncu, yeniden sınamaktadır. Rolü almak için başlayan sınav, Feuerbach'ın gidiş-gelişleriyle onun dengesini sınamaya dönüşür. Yönetmen, Asistan ve seyirci Feuerbach'ın yaşamındaki boşlukları sorgularlar. Bu sorgulama, hastane-beyaz kapılar, doktor-yönetmen kodlamalarıyla oyuncuyu içinden çıkılmaz bir gerçeklik algısına sürükler.

*Yaşamda, insanın biyografisinde hiç boşluklar olmaz mı? Beklenmedik sıçramalar, düzensizlikler –her şey, oyunlarda karşılaşmadığımız her şey! [Dorst; 10]*

### 3. SONUÇ

Üç oyunun metinlerarası kesişme alanı; hiç kuşkusuz deha olduklarına duydukları sonsuz inançla oynayan oyuncuların sahne ile hayatı birbirine karıştırmalarıdır. Oyuncu, kendisindeki yaratma gücünün kutsanması, onanması için seyirciye ihtiyaç duyarken üç oyunda da seyircisiyle buluşamayacak olmanın acısıyla karşı karşıya gelir. Bu acı durum, oynamanın nerede bitip hayatın nerede başladığını ayıramayan sahne insanının dramatik malzeme olarak günümüz yazarları tarafından kurgulanmasını getirmiştir.

Karşıtlıklar ve denge kavramları üç metnin de ana yapısını oluşturur. Kean, psikolojik açıdan tamamlanmamıştır. Her şeye hakkı olduğuna inanan bir aşırılık duygusuyla yaşam-sahne ilişkisini bir dengeye oturtamaz. Bruscon, büyük-küçük oyuncu çelişkisi içinde kendi kendini tüketmiş, aile ile tiyatroyu iç içe geçirerek aileyi bir nevi kendisinin seyircisi, inananı olarak kurgulamıştır. Feuerbach, ateşle suyu aynı bedende barındıran içsel bir karşıtlık durumunda yaşar ve sahneyi yaşam içinde bir iç sahne olarak algılamayı başaramaz, gitmesi gereken en son noktaya kadar gider. Üç oyuncuda da yaşam-sahne dengesi yitirilmiş bir olgudur. Üçü de zirvede olmadıkları dönemleriyle ele alınırlar. Oyuncu açısından trajik olarak kodlanan bu nokta, 'rolle varoluş' temelinde geliştirilir. Yaşam-ölüm gibi başat bir karşıtlık rolsüzlük-yokluk gibi bir oyuncu gerçeğini açıklama adına kullanılır. Oynamak, varlıklarının kutsanması anlamına gelir ki, sahnede üç monologda da oyuncu; artık oynayamayandır. Yoklukları, “bir kulise sıkışıp kalma”, “seyirci önüne çıkamama” gibi ölümcül sıkışmışlıklarla tanımlanır. Oyun boyunca gösterilen de artık onların sahne üzerinde var olmadığını. Tiyatronun özellikle oyuncu açısından belleksiz bir sanat olduğu düşünülürse, bu yokluğun oynamakla geçen bir yaşamın bir anda yok sayılması anlamına geldiği daha net ortaya çıkar.

Kean'in son repliği Arlekino giysisi içinde tarihsel bir başa dönüşle “*Ölüyorum Charles*” olur.

Bruscon, perde arkasından, tıpkı en baştaki gibi boş bir salona bakabilir.

Feuerbach, ayakkabılarını sahnede unutarak her sesin müthiş bir gürültüye dönüştüğü yere, yedi yıl öncesine döner.

Üçü için de yazılan son, trajik birer sondur. Sahne; bin yıllardır tiyatro belleğini oluşturan yazar (bu çalışmada Bernard, Dorst, Fitzsimons) tarafından tüm dramatik kılıçlar kuşanılarak, acıdır ki; onların yokluklarıyla doldurulmuş belleksiz bir alanı tanımlamıştır.

### KAYNAKLAR

- Bernhard, T. 1992. *Tiyatrocu*, Çev: Özdemir Nutku, İleri K.Y., İzmir
- Dorst, T. 1996. *Ben, Feuerbach*. Çev: Sema Engin Edinsel, yayımlanmamış tekst.
- Fitzsimons, R. *Aktör Kean*, Çev: Sevgi Sanlı, yayımlanmamış DT teksti.
- Huizinga, J. 1995. *Homo Ludens*, Çev: M.A.Kılıçbay, Ayrıntı Y., İstanbul.
- Şener, S. 2010. *Tiyatroda Yaşam-Oyun ilişkisi*, Dost Y., Ankara.