

**ADALET AĞAOĞLU'NUN ' KOZALAR' ADLI
OYUNUNDAKI
'II. KADIN' ROLÜNE ÇALIŞMA SÜRECİ**

SERPİL GÖRAL

TEMMUZ 2006

T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ

**ADALET AĞAOĞLU'NUN ' KOZALAR' ADLI
OYUNUNDAKİ
'II. KADIN' ROLÜNE ÇALIŞMA SÜRECİ**

Serpil Göral
S.B.E. İleri Oyunculuk Yüksek Lisans Programında Hazırlanan
Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Yard.Doç.Dr.Kerem Karaboğa

Temmuz 2006

BAHCESEHIR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Yrd. Doç. Dr. İpek ALTINBAŞAK

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Bu tezin İleri Oyunculuk Yüksek Lisans Programından mezun olması için gereken tüm koşulları ve istekleri yerine getirdiğini onaylıyorum.

Yrd. Doç. Dr. Melih Zafer ARICAN

İleri Oyunculuk Yüksek Lisans Genel Koordinatörü

Bu tez okunup nitelik ve içerik açısından tümüyle yeterli olup İleri Oyunculuk Yüksek Lisans Programı için uygun olduğu onaylanmıştır.

Yrd. Doç. Dr. Kerem KARABOĞA

Tez Yöneticisi

Tez İnceleme Komitesi

Yrd. Doç. Dr. Kerem KARABOĞA

Yrd. Doç. Dr. Yavuz PEKMAN

Yrd. Doç. Dr. Erol İPEKLİ

İmza

ÖNSÖZ

Hayalini bile kuramayacağım mesafelere ulaşmamı sağlayan bu program, kendime oyuncu olarak, yeni bir bakışla bakmama ve mesleği daha bilinçli algılamama neden oldu. Oyunculukla kurduğum ilişkinin daha sağlam ve gerçekçi temellere oturmasını sağlayan bu programın sonucu olarak yorumlanabilecek bu çalışmaya dolaylı ve dolaysız katkıları için teşekkür etmek isterim.

Öncelikle, bana varlıklarıyla bile çok şey öğreten, beni bu eğlenceli ve zor yolculuğa çıkmaya yüreklendiren çok sevdiğim hocalarım Haluk Bilginer, Demet Akbağ, Ezel Akay ve Ayşe Lebriz'e yol göstericilikleri ve sabırları için teşekkür etmeyi bir borç bilirim. Ağızlarından çıkan her harf için teşekkürler...

Bu tezin ve programın oluşmasına en büyük katkıyı veren, önümü görmemdeki en önemli neden olan değerli hocam Doç. Dr. Çetin Sarıkartal'a sonsuz teşekkürler... Öğrettikleri şöyle dursun, varlığıyla bana verdiği esin ve güç için teşekkür ederim.

Aynı keyfi tadabilmenin mutluluğu içinde olduğum, çok sevdiğim oyun arkadaşlarım Nihal Yalçın ve Eren Balkan'a, bana verdikleri keyif ve umut için teşekkür ederim. Onlar olmasaydı bu tez olmazdı.

Tanımdan büyük mutluluk duyduğum tüm sınıf arkadaşlarıma, yol arkadaşlıkları ve bana öğrettikleri için teşekkür ederim.

Tezin çevirilerine verdiği destek için dostum Devrim Kaya'ya teşekkür ederim.

Danışmanlığı için Yard. Doç. Dr. Kerem Karaboğa'ya teşekkür ederim.

Son olarak, bulunduğum yerin asıl mimarı olan, desteklerini hiç esirgemeyen, tüm hayatım boyunca sıcaklıklarını hissettiğim çok sevdiğim anneme, babama ve bir tanecik kardeşime, bana tanıdıkları şans ve gösterdikleri sabır ve sevgi için sonsuz teşekkür ederim.

Serpil GÖRAL

ÖZET

ADALET AĞAOĞLU'NUN ' KOZALAR' ADLI OYUNUNDAKİ 'II. KADIN' ROLÜNE ÇALIŞMA SÜRECİ

Göral, Serpil

İleri Oyunculuk Yüksek Lisans Programı

Tez Yöneticisi: Yard.Doç.Dr. Kerem Karaboğa

Temmuz 2006, 48 sayfa

Bu çalışma, oyuncunun rolünü çalışma evrelerinin, bir örnek yoluyla, teorik olarak analize dönüştürülmesini amaçlamaktadır. Örnek olarak seçilen, Adalet Ağaoğlu'nun "Kozalar" adlı oyunundan "II. Kadın" rolüne, yönetmenin seçimlerini de kapsayan çalışma sürecinde, öznel olarak deneyimlenenlerin, nesnel sonuçlara ulaşabilmesi hedeflenmiştir. Ancak, oyunculuk dramaturjisinin belli aşamalarının kaydedilmesi ve metnin yönetsel analizini içeren çalışmanın, rapor niteliğinin yanısıra pratiğin teorisine ilişkin bir deney olduğu unutulmamalıdır. Oyunculunun izafi pozisyonu nedeniyle , çalışmanın, kapsamı düşünüldüğünde, öznel bir sonuçtan ve bunun ileriye dönük kayıt niteliğinden öteye geçmesi beklenmemelidir.

Anahtar Kelimeler: Rol Analizi, Oyunculuk, Oyunculuk Dramaturjisi, Kozalar

ABSTRACT

THE WORKING PROCESS FOR THE ROLE “II. KADIN” FROM THE PLAY “KOZALAR” OF ADALET AĞAOĞLU

Göral, Serpil

Advanced Acting Master Degree Program
Supervisor:Yard. Doç. Dr. Kerem Karaboğa

Temmuz 2006, 48 pages

This research aims the transformation of the stages of the player’s work on his/her role into a theoretical analysis by means of working on a case. The subjectively experienced things during the working process -that also includes the choices of the director- for the role “II. Kadın”, which is chosen as the case from the play “Kozalar” of Adalet Ağaoğlu, are intended to produce objective results. However, besides the report character of the research, which includes the recording of the certain stages of the dramaturgy of the acting and the methodological analysis of the text, it should also not be forgotten that the research is an experiment about the theory of the practice. Because of the relativity of the position of the player, and when the scope of the research is considered, it should not be expected from the research to be something more than a subjective result and a recording for possible future usages.

Keywords: Role analysis, acting, dramaturgy of acting, “Kozalar”.

Sevgili Ablam
Dr. F. Sevinç Göral'a

İÇİNDEKİLER

Önsöz	i
Özet.....	ii
Abstract.....	iii
İthaf.....	iv
1. GİRİŞ	1
2. DRAMATURJİK ÇALIŞMA.....	3
2.1. ÖZ AÇISINDAN METİN İNCELENMESİ.....	3
2.1.1. Konu	3
2.1.2. Tema	5
2.1.3. Kişiler	8
2.2. BİÇİM AÇISINDAN METİN İNCELENMESİ	11
2.2.1. Olaylar Dizisi.....	11
2.2.2.Tür	17
2.2.3. Üslup	19
2.2. II.KADIN ROLÜNÜN ÇÖZÜMLENMESİ	20
3. UYGULAMA ÇALIŞMASI.....	29
3.1. OYUNUN YORUMU.....	29
3.2. ROLE ÇALIŞMA SÜRECİ	33
4. SONUÇ.....	43
5. EKLER BÖLÜMÜ.....	45
5.1. Görev Dağılımı.....	45
5.2. Uygulanmış Metin.....	46
KAYNAKÇA.....	47

1.GİRİŞ

Bu çalışma, oyunculuk alanında, pratik olarak deneylenenlerin, teorik analizidir. Seçilen “Kozalar” oyunundaki, II.Kadın rolünün çalışma sürecinde, pratikte yaşananların, teorik dille aktarılmasının denemesidir. Amaçlanan, deneyim analizi olduğundan, dramaturjik çalışma ayrıntılandırılmamıştır.

Söz konusu sürecin sınırları, oyun seçiminden, gösterim tarihine kadar olan zaman dilimi olarak belirlenmiştir. Çalışmanın sonucu, gösterim deneyimini içermemektedir.

Tüm program boyunca, pratiğin teorisini yapmak önemsendiğinden, yaşantıdan deneyimlenenlerin odağa alınmaya çalışıldığı bu çalışmada, uygulanan derslerin ışığında bir analiz yapmak tercih edilmiştir.

Analizi yapılan metin, yorum aşamasında, budamalar yoluyla ulaşılmış bir metin değildir. Buna rağmen, finale doğru devreye giren gerçek üstü göstergeler ve soyutlama çalışmalarını, metin analizinde ayrıntılandırmak, özellikle seçilmemiştir.

Metin analizinde klasik dramaturji yöntemi tercih edilmiştir. Tema yazımında denenen, oyunun kavramsal ifadesini, oyunun yorumunda da gözlemlemek mümkündür.

Uygulama çalışması aşamasında, öncelikle pratik deneyimin etkisiyle elde edilen sonuçların yazımına odaklanılmıştır. Çalışmanın, uygulanan oyun hakkında, ayrıntılı bir rapor olma özelliği taşıması ikincil olarak önemsenmiştir.

Uygulanan çalışma, prodüksiyon amaçlı olmaktan öte, öğrenilenlerin deneylenmesini hedeflemiştir. Buna bağlı olarak, geri planda olan rejî üslubunun seçilmiş yönelimleri hakkında, ayrıntılı olarak rapor edilebilecek malzemeler seçilmemiştir.

Teorik bilginin kolay ulaşılabilirliği gözetildiğinden, bu çalışmada, özgün bir metin oluşturulmaya çabalanmıştır. Bu sebeple, yazar özgeçmişî , dönem Türkiye'si ve siyasi olayların tarihsel bilgileri ve kuram temelli bir araştırma, çalışmaya dahil edilmemiştir.

Oyunculuk dramaturjisi, bir örnekle deneylenmeye çalışılmış, daha çok, oyuncunun kendi tarihine bir analiz bırakması tercih edilmiştir.

2. DRAMATURJİK ÇALIŞMA

2.1. ÖZ AÇISINDAN METİN İNCELENMESİ

2.1.1. OYUNUN KONUSU:

Adalet Ağaolu'nun *Kozalar* adlı oyununun (yazım tarihi olan 70'li yılların kaotik ortamını konu aldığı söylenebilse de) net bir tarih belirtilmediği için, günümüzde, bir burjuva evinin salonunda geçtiği söylenebilir.

Zaman için net bir bilgi verilmemiş olsa da, oyunun bir bahar öğlenden sonrasında geçtiğinin söylenmesi yanlış olmayacaktır. Ev sahibi olan I.Kadın'ın evinin, özenle temizlenmiş salonunda, periyodik olduğu tahmin edilebilecek bir “ev gezmesi” günü yaşanmaktadır.

Sahip oldukları yoluyla birbirlerine büyüklük taslamak için buluşmuş gibi görünen bu üç sıradan kadının, dışardan gelen tehdit unsurlarının çoğalması ve güçlenmesiyle tedirginlik yaşamaya başladıklarını, korkularının artmasıyla mantıksız denebilecek diyaloglarla krize tırmandıklarını ve giderek grotesk bir hal aldıklarını söylemek mümkündür.

Yapılan sıradan sohbetin içeriği, sahip olunan kanaryalar, çiçekler, yemek yapma ve el işi becerileriyken, rekabet duygusu arttıkça, yine sahip olunan çocuklar ve kocalarının meziyetlerine, korku duygusu geliştikçe de sakınılan tahvillere, tencerelere, elmas yüzüklere, gümüş kupalara, kürklere dönüşmektedir.

Un biti, kolera tehlikesi ve radyodan duydukları banka soygunu haberi gibi “dışarıyla” ilgili bilgilerle, yaşadıkları büyük korku ve panik, onları mal ve can varlıklarını korumaya itmiştir. Ancak, bu sırada çalınan kapı, tam bir krize neden olur. Banka soyguncularının kapıda olduğundan emin olan kadınlar, saklanmak, korunmak, kaçmak, isyan etmek, sessiz kalmak arasında bocaladıkları uzun bir süreden sonra, dışardan gelen bir patlama sesiyle daha büyük bir çaresizliğin ortasına düşerler. Hayatlarının altüst olduğundan emin olan kadınlar, arka odada uyuyan çocukların birden bire kayboluşuyla, inandıkları “absürd” evrene bir sıçrama yaparlar sanki. Çocukların odasında keşfettikleri bir deliği tıkamak için birbirlerinden destek alırlar.

Yapacak bir şeyleri kalmayan kadınların çaresizlik içinde birbirlerine doğru büzülüp oturdukları ve ağlamaya başladıkları en güçsüz anlarında, birden etrafta örümcekler belirir. Örümceklerin ağlarıyla kuşattığı kadınlar, artık gerçek bir kozanın içinde sıkışıp kalmış gibi, çaresizce sonlarını beklerler.

Adalet Ağaoğlu’nun, “Kozalar” oyunu, kısaca, orta sınıfa özgü mülkiyet duyguları fazlasıyla gelişmiş üç kadının, dış dünyadan izole etmeye çalıştıkları hayatlarının genel durumunu anlayabileceğimiz bir kesitini ve bu kadınların dış dünyada gelişen tehlikeler karşısında aldıkları ezberlenmiş ‘saklanma’ davranışının, onları insani değerlerden uzaklaştırarak, yaşadıkları küçük dünyaya kısıp kalmalarına neden oluşunu konu alır.

2.1.2. OYUNUN TEMASI:

Ağaoğlu'nun bize gösterdiği bu üç kişilik dünyanın işleyiş sistemi, tüm dünya toplumlarını etkileyen kaotik ve belirsiz ortamının yarattığı, korkularının kurbanı olan bireyin batağını işaret eder.

Günümüz modern insanının en kolay ulaştığı şeylerden biri artık bilgi. Hayat karşısında ne kadar “donanımlı” olursa, o kadar güçlü olabileceğine dair geliştirilen doktrinlerle büyüyor artık çocuklar. Donanımlardan kasıt; bilgi, sağduyu ve yetenekken, artık bu kalemlerin de içinde bulunduğu, binlerce teknik zorunlulukla dolu koca dosyalar oldu donanımlarımız. Bilgi, artık, hayatın zorluklarına karşı kuşanılan bir silahtan çok, bir kalkan olarak kullanılıyor. Bilgilerinin içine gizlenmiş egolara dönüştük çoğumuz. Ne kadar bilirsek o kadar unutmak zorunda kalıyoruz.

Unutmak, kaçınmak, saklanmak, yok saymak, sakınmak, akıl sağlığını koruyarak hayata devam edebilmenin en önemli yolu olan savunma mekanizmalarına dönüştü. Dünyanın kötü bir yer olduğunu ve her saniye birilerinin haksız yere öldürüldüğünü, birilerinin bile isteye aç bırakıldığını, şiddet ve acımasızlığın sonsuzmuş gibi kol gezdiğini biliyoruz. Dünya hakkında bilgiye ulaşmak kolaylaştığından beri vicdanlarımızın kondisyonu düştü. Üstelik bunu biliyor olmak da “unutma” zorunluluğunu, daha da zorlaştırmaktan başka bir işe yaramıyor.

Modern insanın en büyük sorunu , “gerçek”le kurduğu ilişki artık. Gerçek ne kadar ulaşılabilir olursa o kadar flulaşıyor. Gerçek karşısında bireyi bu denli çaresizleştiren, öğrenilmiş toplum davranışlarının içinden davranma zorunluluğu aynı zamanda. Tüm toplumlar, uyutulması için organize edilmiş vakalara, pasif seyirci kaldığını bile bile, yaşama katlanan bireylerle dolu. Küreselleşme söylemleri, “pasif dünya insanları” çoğaldıktan çok sonra yayılmaya başladı. Gerçek karşısında gözüne projektör tutulmuş tavşanlar gibi kalakalan insan, “komplo teorileri” dedikodusuna inanarak şaşkınlığından kurtulup, “doğru bilgi”ye ulaştığı masalıyla oyalanadururken, vicdanına hiç ihtiyaç duymadan yaşamayı öğreniyor bir yandan. Vicdanlar için düşünülen pasif egzersizler de, moral değerler kasını çalıştırdığı izlenimini verme duygusunu yaratmaya yetiyor zaten.

Annesi dayak yerken, oyalansın diye eline oyuncak verilen çocuklar gibi büyüyor insanoğlu. Annesine üzülmemesi için tek yapması gereken, oyuncuıyla daha iyi oynamak ve ona daha çok sahip çıkmak. Sahip oldukları, gözüyle, gerçek arasına giren bir perdeye dönüşüyor. Sonunda, oyuncuğunun arkasında, çok eskiden sevdiği bir insanın olduğunu zar zor hatırlayan, oyuncuıyla oynamaktan eskisi kadar keyif almayan, zamanla nasıl oynanacağını da unutup, dışardan gelen çığlık seslerinin nedenini anlayamadığı için korkan, oyuncuğuna boş gözlerle bakan çocuksu bir yetişkine dönüşüyor..

Bu edilgen ve başlangıçta acınası gelen pozisyon artık sıradanlaştı. Kanıksama temeline oturtulan sistem, insan davranışının geneline hakim olmayı başardı. Artık kararlarının sorumluluğunu alıp, bedel ödemeye niyetli bireylerden söz etmek, idealizm

sayılıyor. Anlamanın kaybolmaya başladığı bu evren, net tanımların bile mümkünsüzlüğünü işaret ediyor. “Her anlamın bir yanlış anlama” olduğunu bilmek, iletişim isteğini köreltmeye başladı. Her toplumsal sınıftan insan, sezgisel olarak bile bildiği bu gerçek karşısında, gardını aldı ve yeni bir davranışsızlık dili gelişti. Ağaoglu’nun, 1971’de yazdığı bu oyunun ortamında görülen eylemsizlikle, günümüz, -giderek postlaşan- modern insanının eylemsizliği arasında, insani kaygılar temelinde hiç bir fark yok.

Korkuları dışında, gerçekten sahip oldukları hiçbir şey kalmayan, yaşamı, soluk alıp verme keyfini unutarak yaşamaya koşullanmış, toplumsal hayatın yaptırımını olan tüm maddi donanımını, büyük bir doyumsuzlukla tamamlamaya çalışan, sahip olduklarından yapılmı, koca bir kalkanın ardına saklanan bireyler, yoksulluğu yaşamama pahasına yoksunlaşmış, arızalı ve eksik kalmaya mahkumdurlar. Ancak suçun, bütünde mi, parça da mı olduğundan emin olamadığımı itiraf etmeliyim.

Tüm bunların ışığında, oyunun tema cümlesinin şu olduğunu söyleyebilirim: “İnsan, korkuları yüzünden, gerçek karşısında kayıtsız kalıp, kendi pozisyonunu korumak için, kendini donattığını sandığı kalkanlarıyla, diğerlerine üstünlük taslayabilecek kadar yoksun, toplum için mükemmel, kendisi için tehlikeli olabilecek bir varlıktır.”

2.1.3. KİŞİLER:

I.KADIN

I.Kadın, oyunun geçtiği evin sahibidir. Otuz beş yaşlarında, sıska, sarı bir kadındır. Sıklıkla aksıran, hastalık derecesinde titiz denebilecek bu kadının, sahip olmaktan övünç duyduğu en önemli varlıkları, çocukları gibi görünse de, aslında onları da hanesine yazılmış bonuslar olarak görür. Çocuklarının kayboluşunu haber verirken, onları “saten örtüleri” ve “guguklu saati”yle karıştırması ya da eşdeğer görmesi bunu kanıtlar niteliktedir. “Sert görünen” kocası, çocukları, tahvilleri, elmas yüzüğü ve aslında alerjisinin kaynağı olan kanaryası da, onun gibi bir kadının mutlaka sahip olması gereken ‘güvenlik güçleri’ gibidir. Diğer kadınlar gibi onun için de ‘büyük emeklerle’ kurduğu yuvası, ‘haklı kazançlarla’ elde ettiği mal varlığı, ailesinden kalma evi, steril olmalı ve tüm pisliklerden uzak tutulmalıdır. Bu üç kadın içinde, en bilgili, en görgülü, en soylu ve en temiz olduğuna emindir. Onun için hijyen evrenseldir. Evinin her köşesi, dış dünyadan gelebilecek herhangi bir tehlikeye karşı - yağmur, kar, hırsız, örümcek, düşman bombası, mikrop- özenle yalıtılmıştır. Onun için kadın dediğin, tam da kendisi gibi olmalıdır.

II. KADIN

II.Kadın, kırk, kırk beş yaşlarında, tombul, mızımız ve çekingen bir kadındır. Metinde sözcükleri uzata uzata konuşan aptalca bir kadın olarak tanımlanmıştır. Diğer kadınlar arasında, en muhafazakar görünümlü olan kadındır. Onun için en övülesi

özellikleri, dini bütünlüğü, kocasına karşı itaatkarlığı, kızını terbiyeli yetiştirmiş olması ve el becerisi yüksek bir ev hanımı oluşudur. Diğerlerinden biraz farklı, belki biraz yavaş işleyen zekası, diğer kadınların iğnelemelerini anlamamasını sağlamaz. Aksine bu tarz konularda, kendisinden beklenmeyecek bir uyanıklığa sahiptir. Aralarında en dedikoducu olduğunu söyleyebileceğimiz II.Kadın'ın, genel tavrında, aptalca görünen şey, duygusal hassasiyet görünümü altındaki çocuksuluğudur. Sahip olduklarıyla ilişkisi, diğer kadınlarla benzerlik gösterir. Sırası gelince gümüş kupalarını, çiçek saksılarını, kendisine hiç karışmadığını iddia ettiği kocasını, terbiyeli yetiştirip iyi okullarda yatılı okuttuğu kızını, laf arasına sıkıştırmakta en az diğer kadınlar kadar beceriklilik gösterir. Diğerlerinden tek farkı onlardan biraz daha telaşlı ve korkak oluşudur. Pencereden bakmak, kocasının yerine başka bir adamı hayal etmek, kırdığı bardağın suçunu kabullenmek için oldukça korkak davranır. Belki de bu yüzden oyun boyunca sahnede kalıp, I ve III. Kadın'la ayrı ayrı yalnız kalma anlarını, diğerinin dedikodusunu yaparak değerlendiren, üçlü sahnelerde de sürekli saf değiştirip, iki kadının arasında kalan bir geçiş işlevi görmektedir.

III.KADIN

III.Kadın için, diğer kadınlardan en büyük farkı, asaleti ve özellikle güzelliğidir. Diğer kadınların en genci olan bu kadın, hayatı, en çok cinsel kimliği üzerinden algılar. 'Kadın' oluşunun önemli öğelerinden biri olan doğurganlık ödevini yerine getirememiş oluşu nedeniyle, büyük bir eksiklik hisseder. Etrafındaki kadınlar hakkında söylediği "gözü dışarıdalık" özelliklerinin, aslında, kendisine ait olduğunu anlamak hiç de zor değildir. O da diğer kadınlar gibi mülkiyet üstünden bir üstünlük taslamaya çalışır.

Sahip olduğu, onu kıskanan kocası, kürkü, babasından kalma halıları ve doğuştan gelme asaleti ve dişiliği onun sahip olduğu en önemli varlıklarıdır.

Oyun boyunca kullanılan en önemli göstergelerden biri olan “içeri ve dışarı” kavramı, kadınların evleri ve beden sınırları gibi fiziksel alanlarını etkilediği kadar; aile, gelenek, kadınlık gibi kavramsal alanlarını da etkiler.

I.Kadın için, savunulması gereken en önemli unsur olan ev ve aile, “dışarıdan” gelebilecek her türlü tehdide karşı koruma altına alınmıştır. Ancak “içerinin” de hijyenik tutulması gerekmektedir. Her türlü çabaya rağmen, ev ve aile “içerden” tehlikelerle sarılacaktır.

II.Kadın için “dışarıya” karşı savunulması gereken en önemli kavram, gelenektir. Ancak oyun boyunca, kendi beyninin “içinden” gelen sıra dışı fikirler nedeniyle, dayanaksız olan bu bağlılığın da, her an bozulabileceğini görmek mümkündür.

III.Kadın için ise, en önemli varlığı bedendir. “Dışarıdan” gelebilecek tehditlere karşı aldığı pozisyon, bu durumdan kadın olarak keyif alması ihtimalini bile içinde barındıracak denli, karmaşık bir yapı sergiler. Bedeni hem “dışarıdan” gelecek tehlikelere karşı korunmalıdır, hem de “içeri” girecek tehditler zevk verebilir.

2. 2. BİÇİM AÇISINDAN METİN İNCELENMESİ:

2.2.1. OLAYLAR DİZİSİ:

Kozalar oyununun perdesi, her şeyin temiz ve düzenli olduğunun hemen anlaşıldığı zevksiz döşenmiş tipik bir orta sınıf evinin, birleşik konuk ve yemek odasına açılır.

İkisinin konuk, birinin ev sahibi olduğu anlaşılan üç kadın, periyodik bir “ ev gezmesi” gerçekleştirmektedir. I.Kadın, titiz bir ev sahibi olduğu için, zaman zaman bir eşyanın tozunu üfler ya da yerden bir şeyler toplar. II. Kadın büyük bir ciddiyet ve hünerle örgü örmektedir. III.Kadın ise boncuk torbası yanında, boncuklu bir çanta yapmaktadır. Sanki yıllardır böylece oturuyor gibilerdir.

I. Kadın’ın aksırıkları ve kanaryanın ötüşü sessizliği bozar. I.Kadın belki de bir mevzu açılın diye , kanaryasıyla övünür. Böylelikle üç kadın arasında ilk bakışta oldukça sıradan görünen ancak gittikçe sertleşecek olan bir kendini övme-diğerini aşağılama yarışı başlar. II. Kadın kanaryaya karşılık çiçeklerini öne sürer. III.Kadın’la örgüsünü övmesiyle kurulan ilişkisinin arasına I.Kadın’ın kendi örgüsünü övmesi girer. Kadınlar arasında durmaksızın değişen taraf tutma dengelerinden ilki kurulmuş olur böylelikle. I. Kadın’ın morluklar konusunda yaptığı bilgiçlikten sonra son sözü söylemenin mutluluğuyla çay koymaya gitmesi üzerine ilk raund bitmiş olur.

Yalnız kalan II. ve III. Kadın, az önceki ittifaklarını devam ettirir görünürken, incelikle kendilerini övme yarışına başlarlar. II. Kadın dindarlığıyla, III. Kadın da asil ve güzel yaradılışıyla övünmeye çalışır. III. Kadın'ın yaptığı el işindeki hata nedeniyle üstünlük ve bilgiçlik taslamayı başaran II.Kadın, salonun karanlık oluşunu bahane ederek I.Kadın'ın -yokluğunda- kocasının cimriliğiyle ilgili dedikodu yapmaya başlar. Hemen II.Kadın'a katılan III. Kadın kendi kocasının kendisini kıskandığını söyleyerek yine gençliği ve güzelliği konusunda böbürlenerek konuyu kendine getirir.

Tam bu sırada yaptığı pasta ve çayları getiren I.Kadın, hazırladıklarının övülmesi için abartılı mütevazılık gösterileriyle içeri girer. Aynı abartıyla beğeni cümleleri sarf edilirken, III.Kadın sözü odanın karanlığına bağlar. I. Kadın duyduğu utancı giderek abartarak oynar ve dalgınlığının nedenini, yeni gebeliğine bağlar. III.Kadın'ın çok istediği halde çocuğunun olamayışını odadaki herkes bildiğinden, I.Kadın III.Kadın'a karşı büyük bir hamle yapmış sayılır. Memlekette yaşanan çatışmaları çocuk mevzusuna bağlayan III. Kadın, zamane çocuklarının katil bile olabileceğini söyleyerek hayırsızlıklarından dem vurur. Çocuk konusunda terbiyeli yetiştirdiği kızını araya sıkıştırarak, bu gergin durumdan sıyrılmayı başaran II.Kadın, bundan sonraki her çocuk mevzusunda aynı stratejiyi kullanacaktır.

Yaptığı hamleden ve III.Kadın'ı düşürdüğü durumdan memnun olan I.Kadın, konuyu değiştirerek pasta ikram eder. Oldukça lezzetli görünen pastalara yönelen kadınları, II.kadın'ın unlardan çıkan bitlerle ilgili sorusu dururdu ve gereğinden büyük bir paniğe iter. Konuklarını pastalarının bitsiz olduğuna ikna etmeye çalışan I.Kadın pastalardan birini tereddütle yer. Artık üç kadın arasında ortak ve gizli bir hijyen telaşı

vardır. “Nerde o eski günler” görünümlü sohbet aslında, dışarıdan hayatlarına bulaşma ihtimali olan “mikroplar” dan duyulan korku ve tedirginliğin kamuflajıdır.

Dış dünyayı, güvenli hayatlarını tehdit edecek herhangi bir faktörün varlığından bahsettikten hemen sonra, olabilecekleri unutmak ve korkularından sıyrılmak için, hemen söz konusu tehdide sırtlarını dönme ve hayatlarına odaklanma savunmasını kullanan bu üç kadın “hijyen tehdidini” kovuşturmak için gündelik sohbetlerine geri dönmeye çalışırlar. Bu her kriz aşamasında tekrar edilecek bir yöntemdir. Ancak korkularına sünger çekmek sandıklarından daha zor olduğundan, her unutma ve umursamama çabasında gittikçe büyüyerek biriken derin bir gerginlik onları finaldeki çaresizliğe kadar taşıyacaktır.

Un biti, kolera tehdidi, bildiri dağıtan komşu oğlu, okul bahçesinde patlayan bomba gibi önemli memleket meseleleri olduğu anlaşılan tehditleri magazinsel bir merak ve gerçekçi olmaktan uzak bir bakış açısıyla değerlendirmeleri, kendilerini suçlu hissetmemek ve gelen tehlikeye bulaşmamak için uydurdukları bahanelerle sürüp gider.

Giriştikleri mülk yarışında, her seferinde, ezilen taraf, diğerini huzursuz etmek için dış dünyadan bir haber verir. II.Kadın’ın “fakir fukara evinize yerleşecekmiş” diyerek ortalığı kızıştırması aslında dönemin sosyalizm söyleminin halk arasında anlaşılmış halinin yarattığı gerginliği işaret eder. I ve III. Kadın’ın dışarıdan gelecek olan “onlar”ın, bütün mal varlıklarına, evlerine, kocalarına ve çocuklarına ortak olması fikrinden duydukları huzursuzluk, böyle bir olayın olamayacağına dair ürettikleri gerekçelerle kendilerini sakinleştirene kadar devam eder.

Konu yine yumuşatılır ve üstü kapalı böbürlenme seansı yeniden başlar. Bu kez bilgisiyle üstünlük taslama sırası III.Kadın'a gelmiştir. Artık diyaloglar giderek abs rdleşemeye başlamıştır. II.Kadın'ın "Ay'a yolculuk" sorusu karşısında afallayan III.Kadın, cahilliğini geçiştirmek için yine maddi g  belirtisi olan deniz kıyısı tatillerini  ne sürer. Artık kadınlar arasındaki konuşmanın neden sonuç ilişkisi giderek kaybolmaya başlamış, hayat karşısındaki konumları, çaresizlikleri, cahillikleri, korkuları ve zavallılıkları daha net görülür hale gelmiştir.

Tam kendilerini dış dünyadan soyutlamaya ve "bana dokunmayan yılan bin yıl yaşasın" dualarını sayıklamaya başladıkları sırada, radyodan başlayan haberleri dinlemeye başlarlar.  lke siyasetindeki karışıklıklar ve yapılan kıyım haberlerini hiç umursamazlar.  nemsedikleri tek haber, banka soygunudur. Banka soyguncularının yakalanamadığını duyduktan hemen sonra, "onların" her an evlerini gasp edip, kendilerine de saldıracaklarını düşündükleri için, yine bir paniğe doğru sürüklenirler . Bu sırada birbirleriyle uğraşmaktan geri kalmayıp soygunu hak etmediklerini birbirlerine ispat yarışına girişmişlerdir. Az önce övünç malzemesi olan m lker şimdi soyguncular için bir davet gibidir. Bu kez fakirlikten dem vurmaya başlarlar. ocuklarının soyguncu lafını duymasını ve korkmasını istemeyen I.Kadın çocuklarına bakmayı bahane ederek içeri gider ve saklanır.

II. ve III.Kadın'ın yalnız kalıp I.Kadın'ın arkasından konuştukları sırada kapı çalınır. Bu tam bir felaket gerçekleşmiş kadar büyük bir etki bırakır. Korkudan ne yapacaklarını şaşıran II. ve III. Kadın, birbirlerine belli etmemeye çalışarak banyoya

saklanama savaşı verdikleri sırada II.Kadın'ın yününün takılması sonucu bir çay bardağı düşer ve kırılır.

Büyük bir felaket olarak algılanan bu suç iki kadının birbirlerinin üstüne atmaya çalıştıkları kara bir lekeye dönüşmüştür. Banyo kapısına giden yolda iki keçi gibi direnen II. ve III. Kadın'ı, I.Kadın'ın içeri girmesi durdurur. I. Kadın'ın çay bardağını görmesiyle derin bir yasa başlaması, bu fırsattan istifade III. Kadın'ın banyoya gitmesi bir olur.

II. Kadın ve I. Kadın bardağın başında yas tutarken kapı tekrar çalınır. Kadınlar iyice korkarlar. I. Kadın tahvillerini saklamak için yatak odasına gitmek ister. II. Kadın yalnız kalmamak için, peşinden gitmek ister ancak I.Kadın ona güvenemediğinden, içeri gitmekten vazgeçer.

III. Kadın'ın banyodan döndüğü anda büyük bir patlama sesi duyulur. Bu andan itibaren gerçek bir can telaşına kapılır kadınlar. Korku ve öfkeyle kapıyı çaldığına inandıkları soygunculara (yani kapıya) bağırp çağırmaya başlarlar. Bir çocuk çığığı duyulur ve sahne kararır.

Sahne yeniden aydınlandığında, kadınları, eski yerlerinde, hafif bir tedirginlikle ama hiçbir şey olamamış gibi otururken buluruz. Çocuklar rüyalarında Azrail'i gördükleri için korkmuşlar ve çığık atmışlardır. Bu andan sonraki mevzu etrafta gelişen gergin olaylar hakkında birbirlerine verdikleri teknik bilgiler olacaktır. “düşman

bombası” hakkında konuşurken, sarışın çavuş komşu konusuna, oradan da cinsellik konusuna gireceklerdir.

Kapıya gelen “soyguncular” üstünden geliştirilen cinsel fantezi, kocalarından memnun oluşlarını sorgulamalarına neden olacak, açıkça tatminsizlikleri gözler önüne serilecek, namus anlayışlarının temelsizliği ortaya çıkacaktır.

Giderek yaklaşan bir uğultu duymaya başlayınca,neye ve kimlere ait olabileceği konusunda tahminlerde bulunup kendilerini rahatlatmaya çalışan kadınlar, kendilerini ikna edemezler ve ağlayacak kadar çok korkarlar.

Tekrar çalınmaya başlayan kapı ve I.Kadın’ın içeri odada uyuyan çocuklarının yok olmasıyla birlikte işler iyice çığırından çıkar. İçeri odaya, çocukları bulmaya ve çocukların kaçırıldığına inandıkları küçük bir deliği çorapla kapatma seferberliğinden sonra, salona döndüklerinde kanaryanın da uçup gittiğini görürler.

Tekrar uğultuların başlaması, tekrar kapını çalınması, içeri odadaki delikten birilerinin içeri gireceğine dair duydukları korku, çocukların ve kanaryanın anlaşılmaz kayboluşları, giderek artan bir gerginliği ve gerçek bir krizi beraberinde getirmiştir. Kendilerini, korumak için saçma denebilecek çözümler üretmeye çalışan kadınlar, bir arada durarak kendilerini dışarıda olanlardan olabildiğince korumaya karar verirler.

Birbirlerine sokularak büzüşüp kaldıkları bir sırada birden ortaya çıkan örümceklerin ağlarının arasında kısılı kalan kadınlar, çaresizlik içinde kocalarının ve

“komşularının” onları kurtarmayı ve dışarıda olmak istediklerini yakarırken, çaresizliklerinin üzerine perde kapanır.

2.2.2. TÜR:

Kozalar toplumsal düzenin eleştirisi maksadıyla, absürd öğelere başvurulmuş yazılmış bir oyundur. *Kozalar*, Adalet Ağaoğlu'nun toplumcu gerçekçi sayılabilecek *Çatıdaki Çatlak*, *Tombala*, *Evcilik Oyunu* gibi oyunlarından sonra yazdığı, Üç Oyun başlığında topladığı *Bir Kahramanın Ölümü* ve *Çıkış* adlı oyunları ile birlikte anılan soyutlamalara daha çok yer verdiği oyunlarından biridir.¹

Kozalar son derece trajik bir toplumsal durumu içerse de, bir tragedya değildir. Oyun, alt manayı işaret eden ve giderek mantıksızlaşan, komik olabilecek diyaloglarla örülmüştür. Kullanılan dil, sıradan, sade ve gündeliktir. Oyun kişileri, tanrısal düzlemle çatışan kahramanlar değildir. Özgür irade, ideal olan peşinde bedel ödeyen romantik karakterler ya da toplumsal olana sarılmış soylu bireyler de değildir. Onlar çevrelerinden soyutlanmaya çalışan, ancak eylemde bulunamayacak kadar güçsüzleşmiş, arzuları ve sahip olduklarına mahkum kalmış, yoksun insanlardır. Oyun, hayat kadar sıradan, basit ve sıkıcıyken, aynı zamanda, önemli bir toplum gerçeğini gözler önüne sererek seyircinin sıradan görünen hayatını yaşayış biçimine ağır eleştiriler getirerek rahatsız edici ve komik olabilmektedir.

¹ Şener, S., *Adalet Ağaoğlu'nun Oyun Yazarlığı (Toplu Oyunlar -2 Önsözü)*, 1993, Mitos Boyun Yay.

Ağaoğlu, Turgut Özakman, Nezihe Meriç, Vasıf Öngören, Oktay Arayıcı gibi yazarlardan da etkilenererek dönemin toplumsal düzen eleştirisi temalı oyunlarından örnekler vermiştir.² 12 Mart olaylarının yarattığı toplumsal hareketliliğin, burjuva sınıfına etkilerini, kadın gözüyle inceleyen yazar, yoğun kayıtsızlık ve bencillik eleştirisini, giderek sinir bozukluğuna neden olacak denli absürd ve soyut bir düzleme taşımıştır.

Dramatik öğelerle, komik öğeleri organik olarak birleştirmeyi beceren *Kozalar*, kara komedi olarak da tanımlanabilir. Sıradan burjuva kadınlarının şiddet karşısındaki korkuları, parayla ve dünyayla ilişkilerindeki noksanlar konusundaki aymazlıkları, komedi etkisi yaratır. Ancak finalde giderek yükselen gerginlik ve kadınların hiçbir zaman yok sayılmayacak dış dünyanın acı gerçekleri karşısında kaldıkları çaresiz durumlarının etkisi, “üstlerine” gülünerek yaşanacak bir rahatlamayı mümkünsüz kılar.

Yazar, kadınları yargılamadan önce onları anlamaya önem vermiştir. Yazar bu oyununda eleştirel görüş ile gerçeğin kaçınılmaz olduğu duygusunu dengelemiştir.³

Trajik ve komik olanı birleştirmesi ve final etkisi bakımından trajikomik diyebileceğimiz *Kozalar* oyunu, türünün amaçladığı “*seyircinin hergün yaşadığı duygu*

² Şener, S., *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, Türkiye İş bankası Kültür Yay., İstanbul, (1998)

³ Şener, S., *Oyundan Düşünceye (Cumhuriyet Dönemi Kadın Oyun Yazarları)*, Gündoğan Yayınları, Ankara (1993)

*karmaşasını, daha sivri bir anlatımla oyundan üretmek, adı konulmadan yaşanan bir gerçeğin farkına varılmasını sağlamak*⁴ ilkesini de yerine getirir.

Kişileştirmede kullanılan, gerçeğe benzerlik ve inandırıcılık dozajının, tam anlamıyla gerçeküstü bir üslup benimseden, sıradan ve gündelik olan yoluyla yaratılan gerçekliğin, gerçeküstü simgeler yoluyla kırılarak, alt manayı işaret etmek maksadıyla kullanıldığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Dolayısıyla, *Kozalar*, gerçeğe benzerlik ilkesi gözetilerek, kara komedi ve absürd yöntemi olan soyutlama teknikleri kullanılarak yazılmış bir oyundur.

2.2.3. ÜSLUP:

Kozalar, gerçeğe benzerlik ilkesine bağlı kalınarak yazılmış, ancak absürd öğelerin ve soyutlama tekniklerinin kullanıldığı bir oyundur. Mekan ve zaman kurgusu, illüzyonu desteklemek için, akla ve gerçeğe uygun tasarlanmıştır. Mekan ve zaman uyumu, yaşanan olayların inandırıcılığını destekler niteliktedir. Olayların akışında kullanılan zaman sıçramaları, gerçeğe uygun ve olayların inandırıcılığını destekleyecek bir sistematiğe oturtulmuştur.

Kullanılan dil, sade ve gündeliktir. İroni ögesinin sıklıkla kullanılması ve özellikle burjuva kadınların birbirini çekememe ilişkisine eğlenceli tarafından da bakılmış olması, akıcı ve komik diyalogları doğurmuştur. Diyalog dizgesi, çoğu zaman tutarlı,

⁴ Şener, S., *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, (1997)

inandırıcı ve akıcıdır. Bu özelliğiyle oyunun, gerçekçilik öğelerini kullandığı rahatlıkla söylenebilir. Ancak kişileştirmede ve olay örgüsünde kullanılan soyutlama tekniği, krizden sonra oyunu gerçeküstü bir düzleme taşır. Buna karşın insan ilişkileri gerçekçi ve inandırıcıdır.

Oyun için özenle dokunmuş düğümler, finale taşınan krizin, küçük tırmanışları olarak, gündelik ve sıkıcı diyaloglarla örülmüştür. Oyunda olaylar kronolojik sıraya uygun ilerler. Çözüm, bir tür çözümsüzlük duygusunu pekiştirmek için, sonucun belirsizliği üzerine kurulmuştur.

Mekan kimi zaman gerçeküstü olaylara şahit olunan , gerçeğe uygun bir orta sınıf evi olarak kurgulanmıştır. Zaman için özel bir seçim yapılmamıştır.

2.3. II. KADIN ROLÜNÜN ÇÖZÜMLENMESİ:

Adalet Ağaoğlu'nun, oyun yazımında kullandığı kişileştirme, soyutluk arz ettiğinden, oyun kişileri isimlerinden menkul, tikel bir özellik arz eden, üç boyutlu olarak algılanmaya müsait, biricik karakterler değildir. Onlar belli bir sınıfın tavrının anlaşılabilmesi için seçilmiş davranış biçimleri gibidirler. Ait oldukları sınıf için emsal teşkil edebilecek tavırların temsilci olarak inşa edildikleri için, kendilerine ait, özel bir isme sahip değildirler. 70'li yılların orta-üst orta sınıf kadınının ana özelliklerinin birer parçası gibi düşünüldüklerinden, genel bir "toplumsal" kadının, birinci, ikinci ve üçüncü hali gibi alt başlık işlevleri vardır. Buna rağmen, istenen bu tavra ulaşmak için kullanılacak analiz, pratik süreç, oyun boyunca etkileşim halinde olan üç kadının

inandırıcılık etkisini düşünme zorunluluğu yarattığından, metnin elverdiği ölçüde ayrıntılandırılmalıdır. Oyun kişileri, aynı “temsili” kadının parçaları olduklarından, II.Kadın’ın analizinde de, diğer parçaların, I. ve III. Kadın’la olan ilişkileri üstünden tanımlanması kaçınılmazdır.

II.Kadın kırk - kırk beş yaşlarında, tombul, mızımız, çekingen halli bir kadındır. Sözcükleri uzata uzata, her sözünde ağlamaklı bir ton kullanan bu kadın, diğer kadınların övünme kıvraklığından biraz daha uzak olduğundan, diğerlerinden daha aptalca görünür. Türkiye’nin büyük kentlerinden birinde, bir üst orta sınıf evinde, kocasıyla birlikte yaşamaktadır. Tek çocuğu olan kızı, yatılı okulda öğrenim görmektedir.

II.Kadın’ın, I.Kadın’la geliştirdiği ilişki, onun kendinden emin, bilgili görünen ve baskın kişiliğine verdiği tepkilerle şekillenir. Kimi zaman, I.Kadın’ın kendine güvenerek yaptığı, bilgi dolu saptamaları karşısında kaldığı şaşkınlık, kendini ispat etme çabasına dönüşür. Ancak çoğu zaman I.Kadın’ın kıvraklığı karşısında yenik düşer.

III.KADIN- Söylemesi ayıp, geçende kolumu kapıya vurmuşum. O da morarmış...

İnsan bir yerini bir yere vurunca morarır...

I.KADIN- (bilgiç) Yağlı hamur iyi gelir. Morluğu alır.

II.KADIN- Ben diş macunu sürerim.

I.KADIN- (karşısındakini küçümseyerek) Diş macunu yanığa iyi gelir. (Aksısır. Kalkar) Çay demlenmiştir. Çay içelim. Saati...⁵

I.Kadın'la olan çekişmeli ilişkisini, fırsat buldukça, kulaktan dolma bilgilerle, onun hijyen duygusuna müdahale etmek ve ondan daha “temiz” bir ev hanımı olduğunu kanıtlamak için onu rahatsız etme yolunu kullanarak geliştirir. Ancak, bu stratejik savaşı devam ettirmeye yetecek bir muhakemesi ve iradesi olmadığından bu konuda da küçük zaferlerle yetinmiş ve zaaflarına yenik düşmüş pozisyonda kalır.

“I.KADIN- Kurabiye alın.Bakın, şunlar tuzlu, şunlar da tatlı. Elimle yaptım.

III.KADIN- Ben de pastacıdan almıyorum.Yağları kötü. (Kanaryanın ötüşü biraz daha hafıflemiştir. Ama sürer.)

II.KADIN – Un çarşıdan gelince elemek gerekiyor. Bitli çıkıyor.

ÖTEKİLER- Bitli mi? Bitli mi?

II.KADIN- Un biti. (Üçü de düşünceye dalar, usul usul çaylarını karıştırırlar. Bir süre tedirgin bir gerginlik.)

I.KADIN- Bizim un bitsiz.Kayınbiraderimin değirmeninden geliyor. Buyurun....

Yiyin...Has undan...”⁶

Kimi zaman, I.Kadın'la yaşadığı çekişmeli ilişki, her duruma göre pozisyon alma yetisi gelişmiş olan II.Kadın'ın, III.Kadın'la dalga geçme fırsatını değerlendirdiği anlarda, bir ittifaka dönüşür. Kafasını, sırf onu tedirgin etmek için karıştırabilecek

⁵ Ağaoğlu, A. Toplu Oyunları 2 (Çıkış-Kozalar-Kendini Yazan Şarkı-Çok Uzak Fazla Yakın), Mitos Boyut yayınları , İstanbul, (1993), syf 41

⁶ Ağaoğlu, A. Toplu Oyunları 2 (Çıkış-Kozalar-Kendini Yazan Şarkı-Çok Uzak Fazla Yakın), Mitos Boyut yayınları , İstanbul, (1993), syf 43

III.Kadın'dan intikamını, I.Kadın'la hijyen ve pratik kullanımı konusunda kurduğu ittifak üzerinden alır.

"I.KADIN- Kaynamış su iyidir. Kireci gider. Kireç çünkü, mideye oturan bir şey. Su kaynattığımız çaydanlığa baksanıza...

II.KADIN- Ya.yaa... Kaynatmasak çaydanlığın içini saran o taş gibi şey midemizi saracak.Sara sara, sara sara daralır mide.Daralınca da hiçbir şey almaz olur içine...

III.KADIN- Hadi çaydanlığı kazırsın. Mideyi nasıl kazırsın söylemesi ayıp? (kıkırdar)

II.KADIN- (III. 'ye) Sen çaydanlığını nasıl temizlersin? Ben sirkeyle kaynatırım. Hemen kopup çıkar kireç taşları.

I.KADIN- (Kanaryanın suyunu değiştirip yerine dönerken) Onun için arada bir kaynamış sirke içeriz biz bizimkiyle.Çocuklara da içiririz.

III.KADIN- İyi akıl. Biz de içelim bizimkiyle..."⁷

Üç kadın arasındaki ilişkide I ve II. Kadın'ın hijyen ve doğurganlık, II ve III. Kadın arasında asalet ve adab-ı muaşeret konularında uzlaşma söz konusudur.

II.Kadın, her ne kadar para üzerinden kurdukları üstünlüğün beceribildiği ölçüde keyfini çıkarmaya çalışsa da, aslında bu mülkiyet duygusunun diğer kadınlar üzerindeki

⁷ Ağaoğlu, A. Toplu Oyunları 2 (Çıkış-Kozalar-Kendini Yazan Şarkı-Çok Uzak Fazla Yakın), Mitos Boyut yayınları , İstanbul, (1993) syf 45

etkilerinin farkındadır. Bu farkındalığı, kendine yönelik saldırıların öç alma fırsatı olarak değerlendirmekten geri durmaz.

“II.KADIN- (Çayını bir dikişte içer.) Baksana, fakir fukarayı da üstümüze yürüteceklermiş!

İKİSİ- Neee?

II:KADIN- (I'ye) Mesela bu evin bir odasında siz oturacaktınız, burası ile öteki odalar onlar...

I.KADIN- (Sinirli sinirli yerden bir toz parçasını alıp bir kültablasına koyarken) Ne istiyorlarmış bizden? (aksırır) Biz ne yaptık onlara?Allah herkesin gönlüne göre verir.

II.KADIN- Gönlü temiz olana tabii...”⁸

“III.KADIN- Biz memuruz gelen de belli, giden de belli...

II.KADIN- (Bir sandalyenin arkasına geçirilmiş olan yarım kürke bakarak) Senin de kürkün var. ”⁹

Bu sayede sağladığı üstünlük, oyun kurup geriden izleyip eğlenme lüksünü doğursa da, hayatı algılayış biçiminde diğer kadınlardan bir farkı olmadığından ve bu farkındalığı gerçek bir erdeme dayanmadığından, her seferinde kendi uydurduğu oyuna gelmesiyle son bulur.

⁸ A.g.e. syf. 47-48

⁹ A.g.e. syf. 48

*“I.KADIN- (Pencere kıyısının tozunu üfler) Bizim eve yerleşirlerse... (Aksırır)
sizin eve de yerleşirler...*

II.KADIN- Biz zengin değiliz o kadar ki.. Bir katımız, bir arsamız bir de... ”¹⁰

Dışarıdan gelen tehdidin giderek krize tırmanması, II.Kadın’ı korkularıyla daha çok baş başa bırakır. Her üç kadında aynı oranda görülen, toplumsal olayları, kendi düzenli hayatına müdahale olarak görme ve sadece kendi izole hayatına bulaşmamasını istediği bir pislik olarak algılama özellikleri, onu da, apolitik, bencil, bilinçsiz ve toplumsal hareketler için safra olan birey pozisyonuna düşürmektedir. Diğer kadınlardan daha gelişmemiş bir yetişkin tavrı olduğundan, yaşanan karmaşaya tepkisi daha telaşlı ve beklenmedik sıçramalar içerir.

“ (Kapı zili bu kez biraz daha uzun çalınır)

II.KADIN- Açmayacaksın ha! Açma. Açma. Bunlar mutlak ya soyguncuların hepsi ya biri-ikisi...

I.KADIN- Tabancaları da var mıymış?

II.KADIN- (Ağlayarak radyoya bakar.)Var mıymış? (Hıçkırır.) Biz nasıl gideceğiz evlerimize peki? Keşke hiç çıkmasaydım bugün evceğizimden... ”¹¹

III.Kadın’ın, “kadın” kimliği karşısında, hiç bilmediği bir dille karşılaşan biri gibi kalakalan II.Kadın, cinselliği, anadan kalma bilgilerle algılar ve bu konuyu açık eden her türlü sohbeti ayıplar. Buna rağmen, cinsellik konusunda, kendinden bile gizlediği

¹⁰ A.g.e. syf. 48

¹¹ A.g.e. syf. 54-55

meraklarına kapılabileceğini, bu konu üzerinden, evliliğini ve kocasıyla ilişkisini sorgulamaya yönelebileceğini söylemek yanlış olmayacaktır.

“ II. KADIN- O söylediğim çavuş sarışın.

III.KADIN- Ben sarışın erkekleri severim(Kıkırdar) Daha yumuşak başlı oluyorlar.

I.KADIN- Benimki sert görünür ama yumuşak başlıdır. Şunu alalım desem alır. Bunu almayalım desem almaz.

II.KADIN- (Ağlamaklı) Benimki yatakta hoyrattır”¹²

Kocasının kendine davranış biçiminin kayıtsızlık barındırdığını anladığımız II.Kadın, mesafeli ve ilgisiz bir ilişki yaşamaktadır. Burjuva kadınının, muhafazakar bir figürü olarak işlevlenen II.Kadın, ataerkil öğretinin tüm gereklerini yerine getiren sessiz ve silik bir kadındır. Oyun boyunca, fırsatını buldukça, orada olmayan kadının, bir diğeriyle dedikodusunu yapan II.Kadın'ın, kocasıyla ilişkisini anlatma biçimi, gerçeklerden söz etmediğini hissettirir. Kocasıyla kurduğu ilişki de geleneksel Türk kadınının imajı içinde algılanabilecek kadar normlara uygundur. Sessizliğin başat olduğu bu ilişkide taraflar konuşmaksızın sınırlarını belirlemiştir. II.Kadın'ın kocasıyla yaşadığı soğuk savaş asla dışarıya açık edilmemesi gereken, yeri geldikçe güç unsuru olarak kullanılacak bir dayanaktan başka bir şey değildir.

“ II.KADIN- Onun kocası çok cimri. Benimki hiçbirşeyime karışmaz. Elektiriği şu saatte yaktın, şu saatte söndürdün demez.”¹³

¹² A.g.e. syf.59

Diğer kadınlara oranla daha ilginç işleyen akıl yürütme sistemi, onu belki de biraz daha ilginç ve komik kılmaktadır. Çocuksu merakı ve normal akıl dizgesinin dışındaki mantığı, onu dış tehlikelerden -düşünceler dahil- daha iyi koruyan garip bir şizofrenik kalkana dönüşmüş sayılabilir.

“III.KADIN - Ortalık çok karışık.Çok...

II.KADIN - Bütün elbiselerimi güve yemiş.”¹⁴

“II.KADIN - Aman bize dokunmasınlar da... Ben her erkekle şeyedemem...(İç çeker) Durup dururken baksanıza bütün elbiselerim...”¹⁵

Diğer kadınlara oranla kimliğini oluşturan en önemli özelliği, geleneksel kadın figürüne ulaşma eğilimindeki din motifidir. Din sanki sadece onun sahip olduğu bir üstünlük göstergesi gibidir. Oyun boyunca diğer kadınlar da bu motifi üstlerine almazlar. Dinin yan motifi olan terbiye, ahlak ve bu sayede edinilen saygınlık onun karakteristik alanıdır. Din yalnızca ona ait gibidir.

“ II.KADIN – (Bir dua mırıldanır) Hiç bir sıraya duasız başlayamam ”¹⁶

“II.KADIN- Bu kız da biraz oynak.Bana ne? Halamın kızı düşünsün. Ben benimkini terbiyeli yetiştirdim.”¹⁷

¹³ A.g.e. syf. 42

¹⁴ A.g.e. syf. 50

¹⁵ A.g.e. syf.51

¹⁶ A.g.e. syf. 41

¹⁷ A.g.e. syf. 45

Sahip olunanlar üzerinden geliştirilen kimlik, diğer kadınlarda olduğu kadar, II.Kadın'da da oldukça belirgindir. Mülkiyete yönelik herhangi bir suç, kendisi işlemiş olsa bile cezalandırılmalıdır.

“ I.KADIN- Takım bozuldu.(Kırıkları toplar)

II.KADIN- (Ağlar) Takım bozulduysa çok üzülürüm.(aslında ağlaması korku ve sinirdendir.) İnan, benim takımım bozulmuş kadar üzülürüm...”¹⁸

Bu kadınların hepsi için, önemli saydıkları tek değer olan kendi hayatları ve düzenlerini tehlikeye sokan herhangi bir durumda bile “ben” duygusundan kurtulmakta güçlük çektikleri ve ancak krizin en üst noktasında, hissettikleri kaybetme korkusu doruğa ulaştığında aynı sesten yakarabildikleri ve “biz” duygusunu yaşadıkları söylenebilir.

Finalde korku ve paniğin krize tırmanışıyla çaresizleşen ve zavallılaşan kadınlar, ait oldukları aynı kadının parçaları olarak aynı noktada toplanmış gibidirler. Artık aralarında bir ayırım bulmak oldukça zordur. Kayıtsızlıklarının bedelini, çaresizce kötü sonlarını bekleyerek öderler.

Kısaca, II.Kadın, orta sınıf kadınının, muhafazakar, korkak, mülkiyetçi, bencil ve yalnız kalmaya mahkum parçasının temsilidir.

¹⁸ A.g.e. syf. 54

3. UYGULAMA ÇALIŞMASI

3.1. OYUNUN YORUMU

Ağaoğlu'nun 70'li yılların karışık siyasi ortamı ve sokaklara taşan öğrenci olaylarına kayıtsız kalan bencil orta sınıfına getirmek istediği eleştiri oldukça net anlaşılıyor. Oyun, daha yazılmadan önce, ne söylemek istediğini bilen bir yazara sahip.

Günümüze uzak gelen, örneğin fakir fukarayla evlerini paylaşmak zorunda kalacakları söylentisiyle tanımlanan komünizm tehdidi gibi yan temalar işlense de, kaygı duyulan ya da eleştirilen tavır, sınıf farkı gözetmeksizin hala hakimiyetini sürdürmekte.

Ancak tabii ki başka bir çok değişkenin belirlediği, başka duygu durumları da eklendi bu listeye. Korkuları unutmak için kullanılan sübaplar çoğaldı örneğin. Eylemsizlik artık ayıplanacak bir şey değil aksine eyleme geçmeye niyetli olanlar küçümseniyor. Kamuya açık alanlarda, kalabalığın ortasında başınıza gelebilecek herhangi kötü bir olaya etraftan hiç kimsenin ilgi göstermeme tehlikesi var mesela. Üstelik, etrafınızda gelişen yerel ve evrensel ayıplara, eskisinden daha az tepki verir yakalamaya başlıyorsunuz siz de kendinizi. Savaşları bile umursamamaya başlıyor gibiyiz. İdeolojiler gibi insanlar da susmaya başladı. Söylenecek bir şey kalmamış gibi boş gözlerle sonumuzu bekler gibiyiz. Tıpkı oyundaki kadınlar gibi.

Bunların farkındayız ve kötü bir durumda olduğumuzu biliyoruz. Ama değişim için yeterli gücü bir türlü bulamıyoruz.

Oyunu sahneye koyarken yönetmenimiz ve hocamız Çetin Sarıkartal'ın reji konusunda çabalarını en aza indireceğini ve oyun kişileri arasındaki ilişkiler üzerine yaslanan bir çalışma izleyeceğimizi biliyorduk. Bu yüzden metinde gördüğümüz kimi zaafı ve uygulama aşamasında başımıza gelecek kimi prodüksiyon zorunluluklarının yaratacağı tutarsızlıkları önemsememeyi seçtik. Reji üslubunda, oyunculukta sıra dışı ama inandırıcı bir izlek seçilirken, kostüm ve dekor konusunda olanaklar dahilinde seçimler yapıldı.

Oyununun prodüksiyonu için bir ödenek sahibi olunmadığından ve oyunun periyodik sahnelenme gibi bir planı o an için bulunmadığından, dekor ve aksesuarlar konusunda aslına uygunluk ya da özel bir reji yorumu çabasında bulunulmadı. Önemli olanın öğrenilenlerin oyunculuk bazında denenmesi olduğu düşünüldüğünden, prodüksiyon açısından kimi tutarsızlıklar, gösterim için göze alındı.

Tüm bu nedenler dolayısıyla seçilen reji üslubu, ışık için genel bir aydınlatmayı yeterli buluyordu. Oyun boyunca yazarın belirttiği özel efektler, (toplumsal olayların slayt gösterisi, patlama ve uğultu sesleri, kapı zili, kanarya sesi, radyo anonsu vb.) oyunculuk hünerine yaslanmak istenen yorumda kullanılmadı. Oyuncuların aynı anda aynı sesi duyup tepki vermeleri üzerine sağlanacak tecrübenin, teknik donanımın desteğini almaktan daha keyifli olabileceği düşünüldü.

Olaylar dizisinin krize tırmanması sırasında, kadınların, kaçınılmaz paranoyalarını tetikleyen radyo anonsu ve ilerleyen aşamalarda iç odada kaybolan çocukları araştırma, deliği tıkama seferberliği, kanaryanın kayboluşu, örümceklerin odayı basması gibi, temayı metaforik bir düzleme doğru taşıyan bölümler, seçilen ana temanın anlaşılmasına önemli bir katman katmadığından ve oyunun daha gerçekçi neden sonuç bağlarıyla anlaşılması seçildiğinden kullanılmadı.

Dekorda, metinde belirtilenlerin içinde, olabildiğince sade ve kullanım zorunluluğu olan parçalar seçildi. Üç sandalye, bir sehpa bu oyunun en sade gerekleri olarak kullanıldı. Aksesuarlar kullanımı ise (örgü, boncuklu çanta ve çay, kurabiye takımları gibi), provalar sürecinde oyuncuların da ihtiyaçları ve seçimleri doğrultusunda özgür bırakıldı. Kostümler oyuncuların yönetmene getirdiği öneriler arasından seçilerek, genel bir uygunluk süzgecinden geçirilerek belirlendi.

Oyun, yönetmen tarafından bir “an” oyunu olarak inşa edildi. Oyunun sahnelere ayrılmamış olması ve aksiyon açısından özellikle başlangıçta durağan olması ve genel itibarıyla söze dayanması, oyunu, zaten içinde organik olarak bulunan bölümlere ayırmayı zorunlu kılıyordu. Oyun kişilerini temayı ve aksiyonu en çok etkileyen bu “an”lar, çoğu zaman yumuşak geçişleri değil, sert köşe dönüşlerini barındırıyordu. Biz oyuncuların da, bu birbirinden çoğu zaman farklı tonlardaki “an”lar arasında, keskin ve net sıçrayışlar yapması gerekiyordu.

Oyunun ilk okuma provasından itibaren tüm ekibin zaten hemfikir olduğu, kadınların “aman bana dokunmasınlar da ne yaparlarsa yapsınlar” fikri üstüne aldıkları tavrın altının çizileceği kesinleşmişti.

Kendi küçük hayatlarını, yaşanmaya değer tek hayat olarak gören bu bencil kadınların, adalet duyguları yerine geliştirdikleri mülkiyet duyguları, aşağılanmayı hak etse de, onları sahnede canlı kılma niyetindeki biz oyuncuların, bunu yapmayı öncelikle tercih etmemesi gerekiyordu.

Her gün, her an karşımıza çıkabilecek bu sıradan görünümlü kadınların sahtekarlık ve bencillikleri belki de bizim bile yıllardır içimizde büyüttüğümüz ana duygulardı.

Üstelik onları sahnede canlı kılmak için yapılacak son şey, onları böyle oluşları nedeniyle eleştirmek, özellikle oyunumuzun içine kadınlara duyduğumuz bu kişisel entelektüel eleştiri ve öfkeyi yerleştirmektir. Rolümüzü ne kadar seversek, yani neden böyle olduğunu anlayarak -hak vermek her zaman gerekli değildir- yaklaşırsak, belki de içimizde barındırdığımız ‘böyle’ kadınlara haksızlık etmemiş olacaktık.

Oyun dramaturjisi provalar sırasında, pratikle birlikte gelişti. Oyun boyunca kadınlar arasındaki ilişki ve gelişen durumları şifreler varsayarak, oyuncu olarak bu şifreleri anlamaya çalışmaya ve bu şifrelere bedenimizin verdiği tepkilere izin vermeye odaklandık.

3.2. ROLE ÇALIŞMA SÜRECİ

Oyunun ilk okuma provasında, oyun hakkındaki önceden sahip olduğum bilgiler nedeniyle de II.Kadın rolüne yakınlık hissediyordum. Kimi zaman, I.Kadın ve III.Kadın arasında kalan, kimi zaman her ikisiyle de ayrı ayrı net olduğunu sandığı bir tavır içinde kurduğu ilişki, hoşuma gidiyordu. Provalara başlamadan önce sahip olduğum II.Kadın imgesiyle, provalar sonunda ulaştığımı sandığım II.Kadın imgesi arasında farkların olması kaçınılmazdı. Öncesinde rol için düşündüğüm yaşlıca ve biraz mızızlık gösterisi yapan bu ürkek kadının, enerjisi daha yüksek ve diğer kadınlar kadar aktif bir kadın olarak çalışılması, belki de kendi klişelerime daha az saplanmamı sağladı.

İlk provaları sahnede oturarak yaptığımız soğuk okumalar oluşturuyordu. Role öncelikli yaklaşımında anlamak temelli olacağı da düşünülürse, oyuncu olarak sesli okumada zorlandığım bu soğuk halin, aslında bilmediğim bir oyunu ilk okuduğum hale yakın olduğunu fark ettim. Haluk Bilginer'in de sıklıkla ifade ettiği gibi "metin bir şifreydi." Canlı kılınacak rol ve oyunun barındığı durumlar öncelikle çözümlenmeli ve olabildiğince tarafsız bir noktadan anlamaya çalışılmalıydı. Bu soğuk okumalar, aslında bir tür dramaturji çalışması da olmuştu.

Bu provalar , II.Kadın'ın diğer kadınlarla birlikte bulunduğu durumun ve giderek groteskleşen diyaloglarının canlı kılınması için fazladan bir çabaya ihtiyaç duyacağımı anlamamı sağladı. Her replik aslında hemen hemen aynı eleştirel manaya hizmet eder gibi görünse de, izleyen için keyif alınacak ince ilişki biçimleri keşfetmek durumunda kalacaktık.

Seyirciyle oyun arasında kurulmasını istediğimiz ilişki, kolay yoldan ulaşılabilecek gibi değildi. Seyirci, hem kadınların, bu, kendi halinde sohbet ortamına şahit olmalı, hem bu sohbeti gereksiz bulsa da izlemekten kendini alamayacak kadar eğlenceli bulmalı, hem de bu kadınlarla kendisi arasında bir uzak açığı kurup, duruma ilişkin sorumluluklarından sıyrılma fırsatı bulamamalıydı. Dolayısıyla öncelikle yapmamız gereken, keyifli ve komik bir dramatik an yaratmak, ardından da seyirciyle birlikte, o tarif edilemez sıkıntı içine sürüklenmekti.

Oyun kişilerinin, sıra dışı kadınlar olmaları, komiğin yaratılması açısından da, tiyatronun asal gerekleri açısından da ulaşılabilecek zorunlu bir kalem idi. “Banallik” ile “karikatür” çizgileri arasında, seyirlik kadınlar yaratmalıydık.

Provaların egzersiz aşamasında yönetmenimiz Çetin Sarıkartal’ın yönlendirmeleri ışığında yürüme çalışmalarını yaptık. Öncelikle bir mana yüklemeksizin yürüdük. Ardından yönetmenin her rol için ayrı ayrı verdiği yönlendirmelerle olağandışı yürüyüşler denedik. Olağanın çok üstünde adımlar, geri yürümeler, farklı ritimler... Üst bedeninin alt bedenden farklı davrandığı yürüyüşler ve inorganik el pozisyonları, rolün ritmine ve tavrına ilişkin o anda tam da anlayamadığım nüveler kattı. Bedenimin başkasına ait bir parça da olabileceği fikrini taze tutmama yarayan bu egzersizlerden aldığım parçaları ister istemez oyunuma yerleştirdiğimi fark ettim.

Bu yürüme egzersizleri boyunca – ki provaların hiçbir aşamasında bunlardan tam olarak vazgeçilmedi- yönetmenin her role ilişkin ayrı ayrı verdiği yönlendirmelerle,

vücudumun belli noktalarını ayrı ayrı düşünüp, ağırlık merkezlerimi değiştirerek, kendimi, ulaştığım sonucu oyunuma katmaya yüreklendirdim. II.Kadın için kimi zaman kalçalarını kimi zaman burnunu düşünerek davranması yönelimlerinden her ikisini de zaman zaman kullandım. Ancak en önemli buluşu adım atışındaki kendine dönüklük ve kalçasının buna verdiği tepkide ve hızında keşfettiğimi söyleyebilirim. Bu yürüyüşe kayıtsız kalamayan kolları ve omuzları, önemli bir iş yaparmışçasına sağa sola salınmadan duramıyordu. Bu, oyunun büyük çoğunluğunda oturan II.Kadın'ın, omurga hareketlerini büyük ölçüde etkiledi.

Bu oyunla edindiğim bir başka büyük deneyim de ezber konusundaki fikirlerimin değişmesine fırsat vermem oldu. Özellikle Haluk Bilginer'le olan derslerimizde “ezberin, bu işin en kolay yanı” olduğuna ilişkin bilgilerimin doğrulanması hoşuma gitmişti. Çünkü kısa oyunculuk deneyimim boyunca hiçbir zaman ezber konusunda büyük bir problem yaşamamıştım. Bu zorluğu hiç hissetmeme nedenimi, metni ister istemez anlamaya gidişim ve daha oyunu okurken nelerden keyif aldığımı ve neleri seçeceğimi önceden hissedişim olduğunu düşünüyordum. Ne söylediğini bilmenin, ezber problemini ortadan kaldıracağını düşünüyordum. Fikrim bu konuda çok değişmiş değil. Ancak bu oyun sayesinde, replik ve durum yöneliminin daha sağlıklı seçilebilmesi için önceden yapılan ezberin oyuncuya daha büyük bir özgürlük alanı sağlayabileceğini keşfettim. Belki de şimdiye dek yaptığım, ezber ve role çalışma karışımı egzersiz de bunu onaylıyordu. Ancak elime alıp, uzaktan “çarpım tablosu gibi” metni ezberlemeye benzeyen bu çalışmayı yapmaya karşı geliştirdiğim tavrın biraz olsun kırıldığını söyleyebilirim.

Provaların ilerleyen aşamalarında, kabaca belirlenmiş bölümlerin teker teker ezberli çalışmalarına başladık. Bu aşamada, tüm replikler küçük bir oyun seçiminin üstünden gelişen, partnerini dinleme ve ona reaksiyon verme temelinde ilerledi. Ancak çok ince ayrıntılarda seçimler anlık olarak değişiyordu. Bu, buluş olanağı sağlaması ve oyun oynama keyfini hep taze tutması açısından çok keyifli bir süreçti. Yönetmenin yönlendirmeleriyle, alışık olmadığım bir ayrıntı cephesinden getirilen önerileri o anda deneyip canlı kılabilirdiğimi görmek hoşuma gidiyordu. Yönetmenin kadınlar ve rolüm için verdiği yönelimler, öyle ayrıntılanıyordu ki, farkına varmadan gelişen tutarlı bir II.Kadın tavrına ulaşıyordum.

II.Kadın'ı onu, diğer kadınlardan ayıran özelliklerini öncelikle parlatma gerekliliğinden hareketle çalışmaya başladım. Onunla ilişkiyi anlama temeline oturtmaya çalıştım. Yönetmenimizin de önerisiyle, seyircinin bu kadını öncelikle sevmesi gerektiğini düşünerek, sonradan seyircinin ulaşması gereken uzak açığı sağlayabilmek için, öncelikle benim, oynarken onu haklı bulmam gerekliliğini önemsedim.

Bu kabulleniş üzerinden, diğer rollerle ilişki de daha sahici bir noktaya ulaşabilirdi. II.Kadın'ın I.Kadın'la olan ilişkisinde, yine yönetmenin öncülük ettiği durumun tersinden bakma yöntemiyle yapılan buluşlar, uygun seçimleri oluşturuyordu.

İlk okuduğum andan itibaren farkında olmadan kulağıma yerleşmiş kendi söyleyiş biçimimi kırmama neden olacak, sadece o ana özel yönelimler, büyük bir buluş hissi verebiliyordu. Örneğin, II.Kadın'ın hayıflanarak ve korkarak söylediğini sandığım,

“*Baksana fakir fukarayı üstümüze yürüteceklermiş*” diye başladığı repliğinin; II.Kadın tarafından, biraz önce, kendisinin yeni aklına gelen, kapılara çift kilit koydurma fikrini çoktan uygulayan, evinin herkesin evinden daha korunaklı olduğunu ukalaca kanıtlama yarışına giren I.Kadın’ın bilgiçliğine duyduğu öfkeyle söylemesini seçmek yeni bir oyun oluyordu. Bu repliklerin, II.Kadın’ın I.Kadın’dan öç almak için söylenmesi oyun kişilerinin ilişkisine, oyunun öncesine ve sonrasına açtığı ufuk bana çok keyif veriyordu.

Yapılan budamaların da etkisiyle, II.Kadın’ın mantıksız bulunabilecek sıçramalarla, keskin dönüşlü cümleler kurması ve halden hale geçişindeki hız , bağdaşmazlık duygusu yarattığından ayrı bir komiği yaratıyordu. Provalarda bu sıçramaları gerçekleştirebilmek için harcadığım enerji hoşuma gidiyordu. Halden hale geçişlerin aralıklarını sanki sonsuz bir boşluk gibi yaşıyordum. Geçişler için hiçbir tutarlı neden sonuç ilişkisi gerekmiyordu. Çünkü karakter de, o “an”da “öyle” aklına geldiği için bu tutarsız cümleleri ardı arkasına sıralıyor olmalıydı. Yapmam gereken tek şey, diğer replik ağzımdan çıkarken, bir öncekiyle neredeyse apayrı tonlardaki yeni cümlemi, seçilen duygunun içinden geçirmemdi. Aradaki boşluklar da, boşluk olarak kalmalıydı. O boşluklar sayesinde, aldığım keyif çok daha artıyordu. Arka arkaya sıralanan bu repliklerde seçilen durumların açıklaması, burada iyi bir örnek olabilir:

“*II.KADIN- Aman bize dokunmasınlar da...* (Duyduğu haberin seyirci üzerinden sağlanan “onlar” durumunda takılı kalır. Duyduklarına inanmadığı için kendini sakinleştirmeye çalışırken, eline bir sakız bulaşmış gibi nezaketli bir telaş içinde seyircilere el işareti yapar. “Yok artık canım” der gibidir.)

Ben her erkekle şey edemem.... (Seyircinin, yani onların, suçlayan ya da tehditkar bakışını üzerinde hisseder. İzlenme duygusundan duyduğu şaşkınlık ve tedirginlikten zorlukla kurtulup kendi tavrını net bir biçimde herkese ifade eder.)

Durup dururken baksanıza bütün elbiselerim... (Sanki diğer kadınları namussuzlukla suçlamıştır. Özellikle I.Kadın'ın verdiği tepkiyi yok saymak için kendi haklılığını ispat etmek için atılır)

Kapı çalınırsa sakın açmayın. (Kesin, net, sert, tehditkardır.)

İyiki evde değilim şimdi... (Bu evde olduğu için büyük bir sevinç duyar. Bu durumu fark ettiği için hem şaşkın hem de iki kat mutlu olmuştur.)

*Bizimki gelene kadar korkudan ölürdüm yoksa.*¹⁹ (Sanki başına gelebilecek en iyi şeyin içindeymişçesine mutlu, sakin ve huzurludur. Derin bir oh çeker)

Tüm oyunu buna benzer farklı seçimlerle yapılandırmaya çalıştık. Ben de II.Kadın'ı bu durumlarda uygun bir pozisyona yerleştirmeye çalıştım.

Bu sert köşe dönüşlerinin sağladığı komiğe erişmek çok keyif verici oluyordu. Öyle ki, partnerlerimin ve kendimin yakaladığı buluşlara, her seferinde seyirci gibi tepki verip, kopuşlar yaşıyordum. Bazen de benim buluşuma partnerlerimin seyirci gibi

¹⁹ Ağaoğlu, A. Toplu Oyunları 2 (Çıkış-Kozalar-Kendini Yazan Şarkı-Çok Uzak Fazla Yakın), Mitos Boyut Yayınları , 1993, İstanbul, syf 51

gülmesi, oyuncu olarak başarının mahcubiyetiyle, bu, önceden bilinemezlik durumunun yarattığı komiğe glmeme neden oluyordu. Bu kopuşlar, seyircide, tatsız bir duruma şahit olma duygusunu doğuruyordu.

Bu kopuşlardan kurtulmanın tek yolu, II:Kadın'ın içinden bulduğum tavra sıkı sıkıya tutunmak ve komiği yaratan durumun, rolüm için doğal ve kaçınılmaz olduğunu düşünmekti. 'Böyle' bir durumda, II. Kadın'ın başka türlü davranması beklenemezdi ve kesin bir biçimde yaptığı şeyin arkasında durmalıydı. Komik dolayısıyla gelen gülmeleri de ona karşı yapılmış bir tepkiymişesine kabul etmeli ancak bu tepki nedeniyle kendi tavrına daha çok tutunmalıydı. Yani oyuncu olarak bu anları, daha çok rolün içine girme fırsatları olarak kullanmalıydım. Cevap verilmeye açık bir tavrın, hep daha kuvvetli ve sağlam bir oyun imkanı verdiğine şahit oldum.

Provalar boyunca gerek yönetmenin yönlendirmeleri gerekse oyuncunun "kendiliğinden" yaptığı buluşlar, birbirine eklenerek, doğru bir grafiğe ulaşan ortak oyuna hizmet etti. Bu keyifli süreci, yapılan tüm buluşları tazeliklerinden hiçbir şey kaybettirmeden ve doğru ritmi bozmadan tutma aşaması izliyordu. Bulmanın keyfinden sonra bulunanların tutulması oldukça zordu. Seimlerimi ne kadar net yaparsam buluşları tutmanın daha kolay olduğunu keşfettim. Panik anlarında yaşanan korkuyu taze tutmak için duyu belleğinin büyük faydasını gördüm.

Olmayan bir sesi, orda var kılmanın tek yolu sesi dinlemektir. Bu saptama için özellikle "sesi duymaktı" demiyorum. şimdiye kadar böyle olduğunu sandığım bu fikrimin değiştiğini söyleyebilirim. Sahnede bir şeyi var kılmanın yolu onu duyularla

yeniden yaratmaktır. Ancak bir bomba sesini önce “duymazsınız”, önce “dinlemelisiniz”. Yani önemli olan dinlemeye açıklık sanıyorum. Zaten seyirci de sizin dinleyiş biçiminizi izliyor. Bu sayede kendi dünyasında kendi bomba sesini duyma şansı doğuyor. Oynamanın en sihirli formülü “dinlemek” burada da işime çok yaradı.

Ardından seyirciyle kuracağım ilişkinin zorluğuna yakalandım. Doğru ritme ve inandırıcılığa sahip, yaşayan “sıra dışı” oyunumu en çok yakaladığım anların, seyirciyle doğru ilişkiye geçtiğim anlar olduğunu keşfettim. Ancak bunu o çizgide sürdürmenin güçlüğünü yaşadım. Ya rolümün o evde oluşu gerçeğine fazla yaslanmış, ya oyunun dışına çıkıp yabancılaşmış oluyordum. Bu iki çizgi arasında ortalarda bir yerlerde gezinirken, seyirciyi neredeyse yok sayar halde olduğumu fark ediyordum. Ancak, “seyirciyle ve rolle harman olma” durumuna yakın bir kaç an yaşadıktan sonra bu durumun seyirciden çekinme olduğunu fark ettim. Hem yakaladığım komik ana verdiği kahkahanın içinde kendimi kaybedivermekten, hem de oyunumu beğenmemesinden korkuyor gibiydim. Yani onu yok saymak saçma bir savunmaydı. Sahte bir görmezden gelmeyle, ondan korkumla yüzleşmeyi erteliyordum. Oyunumdan kendimin aldığım keyif arttıkça, oyunumu seyirciye açma konusundan daha bonkör davranmaya başladım. Meselenin keyif kısmıyla ilgilendikçe kaygılarımın azaldığını ve oyunuma daha çok güvendiğimi keşfettim.

Oyun boyunca kadınlar arasında gelişen diyaloglar bir tenis topu davranışını andırır grafikler çiziyordu. Diğer rollere de verilmiş olan yönelimle, II.Kadın bir diğerinden lafı alma ve konuyu kendi meziyetlerine ya da sahip olduğu değerlere getirme yarışı içinde olmalıydı. Durmaksızın gelişen “sözde gizli” bir laf dalaşı ve rol

kapma yarışı olmalıydı. II.Kadın'ın diğer kadınlardan lafi almasını, biraz geç algıladığı bu yarışa beceriksizce dahil olmasını seçtim çoğu zaman. Rolün, o anda yaşadığı heyecanla keşfettiği durum nedeniyle ne diyeceğini bilememe halini oynayışım, kesik kesik cümlelere ve neredeyse gereksiz abartılmış bir aymazlığın anlaşılmasına neden oluyordu. Oyunumdaki bu tavır, giderek, rolün özelliğinden çok, oyuncunun gereksiz klişe seçimine dönmeye başladığı noktada bunu dizginlemeye çalıştım. Bu seçimin, zorda kaldıkça tekrarlayabileceğim, bana has bir klişe olduğunu fark ettim.

Sözü geçen diyalog grafiği, metnin melodik kısmını oluşturuyordu. Metin uygun ritimde oynanınca bu melodik yapıya ulaşmak zor olmuyordu. Ancak, oyunculuk hüneriyle keşfedilecek armonik yapı, daha ince bir ritm gerektiriyordu. Zaman zaman hızlanan tempolu epizotlar, zaman zaman o durumda hiç beklenmeyen bir tondan oynanırca, çok daha seyirlik bir armoniyi doğurabilirdi. Bu konuda çok uyarı almış olma-mıza-ma rağmen bu sorunun tam olarak üstesinden gelebildiğimi düşünmüyorum. “Sadece dinleme” gerekliliğini hatırladıkça, formülü gerçekleştirmeye çalıştığımndan belki de, “Polis” ile “Oyuncu Serpil” in farkındalık tuzaklarına düşüyordum.

Seyircinin oyun karşısında olmasını istediğimiz durum, rolüme yaklaşımımı neredeyse kökünden etkiledi. Rolüme, yazarın bulunduğu noktadan bakamazdım. Yazarla hemfikir olsam da olmasam da, oynayacağım role karşı, başka bir sorumluluğum olmalıydı. Öyle birinin yaşayabileceğine, varolduğuna önce benim inanmam gerekliydi ki, o oyun kişisi üstünden hem yönetmenin hem de benim söylemek istediklerimi yorumlayabilme şansım olmalıydı. Oyuncu olarak benim ilk sorumluluğum o oyun kişisini var kılmaktı. Benim bedenim üzerinden canlanacak olan

bu rolün, benim yorum süzgecimden geçmesi zaten kaçınılmazdı. Bu durumun üzerine getirmek istediğim entelektüel yorum, sahip olduğum entelektüel birikimin kaçınılmaz olarak oyunuma karışmasıyla sağlanmalıydı. Bu özel yorum için, bu oyun özelinde yapacağım her fazladan etki, oyunumu negatif olarak etkileyecek, üstüne üstlük, beni aslında yapmak istediğim şeyden bir hayli uzağa fırlatacaktı.

Oyun provaları boyunca yaşadığım en güzel deneyimin bu entelektüel yargı savaşından kurtulmak ve oyun oynama keyfine varmaya çalışmaya kendimi yüreklendirmektir diyebilirim. Oyun ancak, iyi oynandığı sürece, demek istediğini söyleyebilir. Hatta belki de istediğimizden daha fazlasını... Oynamak gerekliydi sadece.

Özellikle, hocamız Haluk Bilginer'in derslerinde deneyimlediğim, "oynamaya dün başlama" becerisini, büyük oranda içselleştirdiğimi ve bu kazanımın düşüncemin büyük engellerini çoktan aştığını ve oynamaktan aldığım hazzın, tadını çıkarmamı sağlamaya başladığını söyleyebilirim. Bu fikrin, oyunun çalışma sürecinde, kendi oyunculuk sınırlarımda yarattığı esneklikten ve bu deneyimin bende yarattığı özgüvenden çok mutluyum.

4. SONUÇ

Geçirilen çalışma sürecinin, oyuncunun, ekibinin de etkin olduğu değişkenlerle birlikte, kendi dünyasına doğru yaptığı yolculuğu ve kişilere özel yöntemlerin kaynaşmasını içermesi nedeniyle, hakkında yapılacak teorik bir çalışmanın, kapsamdan dar kaldığı açığa çıkmıştır.

Programda dahil olan derslerin, oyuncunun sahne faaliyeti sırasında, yaşadığı olası problemler ve bu problemlerin çözümünü kapsayan içerikleri, geçirilen pratik süreçte yol gösterici olarak kullanılmıştır. Oyuncunun, pratik süreç sonunda ulaştığı öznel çıkarsama yazılı metnin sonucunu oluşturmuştur. Söz konusu sonuçların, yazım aşamasında ortaya çıktığı gözlenmiştir.

Gerçeküstü öğeleri de içeren metindeki, finale doğru groteskleşebilecek olan oyun kişilerinin, sahne üzerinde canlı kılınması aşamasında kimi tehlikeler yaşandı. Karikatürleşme ve banalleşme tehlikelerinden sıyrılıp, inandırıcı ve seyirlik oyun kişileri yaratmanın üstesinden, “partnerini dinleme ve kendini oyuna bırakma” şifreleri sayesinde gelinebileceği gözlendi.

Sıra dışı oyun kişileri yaratmanın ve onları izlenebilir sahne insanları yapmanın, oyuncu için, performans esnasında, rolü canlı kılmak için harcadığı yüksek enerji ve seyirciyle kurduğu ilişkinin yarattığı dinginliği eşzamanlı olarak yaşanması olduğu deneyimlendi.

Komik ve trajik tür özelliklerini kimi zaman aynı anda gösteren metnin, sıkıcılıktan uzaklaşması ve komiğin yaratılması için önemli olan hız, tartım ve ritm denemeleri sırasında “duyma” konusunda sıkıntılar yaşandı.

Seyirciyle kurulan ilişkinin güven ve paylaşım temellerine oturtulması aşamasının, söz konusu tehlikeleri aşma konusunda birincil şart olduğu açığa çıktı.

Temel olarak oyuncunun, “kendine güven” konusundaki paradoksal durumu içselleştirmesinin, sahne performansını yükselteceği sonucuna varıldı. Oyuncunun “kendine güveni”, hem sahne üzerine çıkması için oluşması gereken, hem de sahnedeki başarı ve keyif hissi sayesinde gelişen bağımsız bir değişken olması nedeniyle, paradoksal bir noktada durmaktadır. Oyuncunun, “kendine güvenme” zorunluluklarını, belki de bu sayede daha az önemsemesinin sağlanabileceği keşfedildi.

Bu çalışma sayesinde, sahne üzerinde oluşması umulan tek duygunun “oynama keyfi” olması gerektiğini kendi oyunculuğumda deneme fırsatı buldum. Bu sayede edindiğim deneyimden, bu rol ve ekiple, kendi içime çıktığım yolculuktan çok memnunum.

Sonuç olarak, bu çalışmanın, oyunculuk alanında bir çoğumuzun unutmaya yüz tuttuğu “oynama keyfi”ni hatırlamamamı sağlaması açısından, gelişeceğini umduğum oyunculuğuma, şimdiden kattıkları için, çok önemli bir serüven olduğunu düşünüyorum.

5. EKLER BÖLÜMÜ

5.1. Görev dağılımı

KOZALAR

Yazan : Adalet AĞAOĞLU

Yöneten: Doç. Dr. Çetin SARIKARTAL

Oyuncular:

- I. Kadın: Nihal YALÇIN
- II. Kadın: Serpil GÖRAL
- III. Kadın: Eren BALKAN

Gösterim Yeri: Fazıl Say Sahnesi

Gösterim Tarihi: 27 Haziran 2006

Gösterim Saati: 15: 30

5.2. Uygulanmış Metin

KAYNAKÇA

- 1) Ağaoğlu, A., *Toplu Oyunlar 2*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, (1993)
- 2) Şener, S. , *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, (1997)
- 3) Şener, S., *Oyundan Düşünceye*, Gündoğan Yayınları, Ankara, (1993)
- 4) Şener, S., *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları , İstanbul, (1998)
- 5) Şener, S., *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Kitabevi, Ankara, (1998)

Başvuru Kaynakları

- 1) Çalışlar, A., *Tiyatro Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, (1995)
- 2) Çamurdan, E., *Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, (1996)
- 3) Esslin, M., *Absürd Tiyatro*, Dost Kitabevi, Ankara, (1999)
- 4) Morris Eric and Hotckis J., *Rol Yapmayın Lütfen (Tiyatro ve Sinema Oyuncululuğunda Hazırlık)*, Ankara, (1998)
- 5) Morris, E., *Fütursuz Oyunculuk*, Dost Kitabevi, Ankara, (2002)
- 6) Nutku, Ö., *Dram Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, (2001)
- 7) Stanislavski, K., *Bir Rol Yaratmak*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, (1999)
- 8) Stanislavski, K., *Bir Karakter Yaratmak*, Dost Kitabevi, Ankara, (1988)
- 9) Őenel, A., *Siyasi Düşünceler Tarihi*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, (1999)

- 10) Tanilli, S., *Uygarlık Tarihi*, Çağdaş Yayınları, İstanbul, (1997)
- 11) Yüksel, A., *Sahnedeki İzdüşümler*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, (2000)
- 12) Yüksel, A., *Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, (1997)