

'Ben Feuerbach, Oyuncu' Üzerine Yöntembilimsel Bir İnceleme

Yaprak Norgaz AKDENİZLİ

Dokuz Eylül Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü

Dramatik Yazarlık Anasanat Dalı

Doktora Öğrencisi

Konu

Oyun, yöneten-yönetilen ilişkisinin dışına çıktığı anda cezalandırılarak akıl hastanesine kapatılmasının ardından geçen yedi senenin sonunda tekrar bir oyuncu olarak sahneye çıkmak ve bir rol alabilmek için devinirken, dehasının kutsanmış olduğuna dair inancını dile getiren şizofren bir oyuncunun, gerçek yaşamda bulamadığını, sahnede bulmak isteyişini ve sahne gerçekliğini sanrılarla yaşarken karşılaştığı katı kurallar karşısındaki dehasının sorgulanmasını konu alır. Oynayan ve oyun kavramlarından hareketle, oyuncu kimliğinin dehasından yükselen mistik yöne vurgu yapılır. Bunu yaparken de özgür bir yaratıma imkan veren sanat dalları içerisinde özerk bir alana sahip olan tiyatronun belli bir disiplininin olduğuna ve bir oyuncunun dehasına boyun eğmemesi gerektiğine dair göndermelerde bulunulur.

Özelde tiyatro sanatı ve oyunculuk sorunsalı gibi görünen oyun, açık uçlu olarak düşünüldüğünde, gündeliğin yaşamsallığına dair ipuçları da taşır.

Homo Ludens ve Ateş Arasındaki 'O'

Yaşam-ölüm, aydınlık-karanlık, oynamak-oynamamak, su-ateş kısacası olmak ya da olmamak. Sahnede varlığını ispatlayamaması durumunda yok olacak bir rol kimliği için; yeterince çelişik, karmaşık ve trajik çatışmalardır. Eğer gerçek yaşamdaki benliğini elinde tutabilirse yaşayacak bir oyuncu, aksi takdirde üst üste giydiği rol kimliklerinin ağırlığıyla ezilecek bir bedendir yalnızca.

Melankoli, mani ve şizofreni, gerçeklik algısındaki sıradan birey için sınıрын

aşkınlığı olarak kabul edilirken, eylem kişinin sanatçı, felsefeci ya da dinsel bir varlık olarak tutunabilmesini sağlayacak bir alt sınır kabul edilir. Her iki durumda da birbirinden ayrıldığı sınırın belirsizliği, sıradan olanın ya da eyleyenin trajik sonunu imler. Eyleyen için kurulabilecek denge durumu ise yaşamdan olmak istediği sahneye yumuşak geçişi sağlayacak ve dehasının tanınmasına fırsat tanıyacak olandır.

Oynayan insan ve oyun kavramlarına bakıldığında Homo Sapiens (düşünen insan) ve Homo Faber (yapıcı insan) ikilisinin karşısına Homo Ludens (oyuncu insan)'i koyan Hollandalı tarihçi Johan Huizinga ile karşılaşılır. O, batı uygarlığında çağcıl bilimin ve felsefenin getirdiği ikiliğin karşısına; ritüel, din, hukuk, ticaret, endüstri vb. siyasal dönüşümü sağlayan önemli olayların önceliğinin aksine, oyunun önemi üzerinde durur.

Oyuna kültürün yaratıcısı olarak yaklaşan tarihçi, şiirsel aktarılan mitoslar ile tanrısal inançlar arasında kurduğu ilişkide, oyun olan ve kutsal olan arasında bir birliktelik kurar. Bu da oyunun, kültür öncesi ilkel dönemdeki varlığını imler. Mitlerle yaratılan ritüellerin bugünün dramlarına uzanan yolculuğunda, Shakespeare ve Calderon'dan Racin'e değin her şairin dünyayı, 'herkesin kendi rolünü oynadığı bir sahneye benzetmesi' fikri, kültürel hayatın oyunsal karakterini kanıtlar (Huizinga,1995:21).

Homo Ludens olarak Feuerbach

Dehasını ortaya koymak için devinerek oynayan ya da deliliğinin arkasına saklanıp bir süreliğine dahi olsa dışlanmış kendi benini kabul ettirme çabasında olan oyuncu Feuerbach, karanlıkta kaldığı yedi yılın ardından karşımıza bir 'homo ludens' olarak çıkar ve 'Işık...' repliğiyle girdiği sahnede aydınlanmak, yaşama yeniden geri dönmek istediğinin ipuçlarını verir.

Goethe'nin son sözünü o ilk başta söyler. Tiyatroya yedi yıl ara vermeden önce oynadığı son oyun olan Goethe'nin Tasso'su, tiyatroya dönüş için sinanmayı göze alarak seçtiği ilk oyundur. Yedi yıl önce kendini Tasso'nun rol kimliğine kaptırmış bir halde oynamasının ardından götürüldüğü akıl hastanesinden yeni çıkmış olmasına rağmen, delirme noktasına geri dönmek ve

kutsanmışlığını ispat etmek için devinir. Gerçek yaşamda karşılaştığı güçlükler karşısında verdiği sınavın bir benzerini, bu defa tüm insanlığın paranoyasını üstlenmişçesine iletmektedir. Tanrının gözü, yönetmen, onu bir yerlerde izliyor olabilir. Oyunculuk dehasının sınırlarını zorlamasını bekliyor olabilir. Karmaşıktır. Kafası karışıktır. Tek istediği varlığının ilk kanıtı olan aydınlıktır.

"Işık... (...) Gecikmemin nedeni her tarafın karanlık olmasıdır. Rica etsem bana bir işaret verir misiniz? Sadece bir sözcük. "Buradayım"! diye seslenin.



Ludwig Feuerbach
(1804-1872)

Lütfen seslenin ki, yönümü bulayım" (Dorst, 1986;1).

Sahne, onun yaşam gerçeğidir ve ne tesadüftür ki yine geçmişi gibi karanlıktır. Tek bir fark vardır. Bu da bulunduğu ışsızlıkta kaybettiği tanrısını yeniden bulmayı düşünüyor oluşudur. Tedirginliğinden sınırlanmamış olsa da içinde bulunduğu siyah, ilk bakışta onun için güven vericidir. Çünkü sahnededir. Ancak karşısına, tiyatrodan anlamayan ve kendisine 'ihsan edilmiş' olan oyuncu kimliğini algılayabilecek yetiden yoksun, bunun yanı sıra otorite-birey ilişkisinin güçlü temsilcisi olarak tüm oyun boyunca varlığını ortaya koyacak olan bir asistan çıkar. O an ne yapacağını bilemeyen Feuerbach, 'Buraya asistanın önünde oynamaya gelmedim.' sözleriyle aşağılanmışlığını dile getirir. Gitmeye yeltenir, ancak kendisini hemen toparlar. Toy bir asistana bile olsa varlığını kanıtlamalıdır. Bunu başaramaz ise yaşam saydığı sahneden silinecek ve yok olacaktır.

Olmak ya da olmamak arasındaki sınırı belirleyen Nietzsche "Yaşam tarafına mı? Ölüm tarafına mı? sorusunu sorarken; "Bazen acı bir şekilde en kötüye gözümü dikiyorum: Dehşete dahil olmadan oynayamıyorum. Ve her şeyin kaybedildiğini biliyorum. Sonunda beni aydınlatabilecek olan günün, bir ölü için parlayacağını biliyorum. Bendeki her şey yaşama körce gülüyor. Bir çocuk hafifliğiyle yaşamın içinde yürüyorum, yaşamı taşıyorum. Melankolim, ölüm tehditleri ve yok eden, ama bir doruğu gösteren bu tür korku; bunların hepsini içimde hareket ettiriyorum, tüm bunlar yakama yapışıyor, beni boğuyor..." (Bataille, 1993;114-11 5) açıklamasını getirir.

Nietzsche'nin bu sözleri, Feuerbach'ın paradokslara dönüşmüş davranış biçimiyle yüklenen 'homo ludens' kimliğini açıklar. Hatta Feuerbach rol kimliklerini öylesine yüklenmiştir ki yaşam gerçeği ile sahne gerçeği arasındaki ince çizginin farkındalığından uzaklaşarak, şizofreniyle gelen sanrılar dünyasındadır. Geçmişinde, bugününde ve geleceğinde kurtulamayacağı derin ağır sanrılar içerisinde. Kendine zarar verecek denli yüklendiği rol kimlikleri onu ne yazık ki kimiksizleştirmiştir.

Feuerbach, asistanın karşısında yeniden bir rol kapma sevdası içerisinde giderek artan manik-depresif halleriyle karanlığa doğru devinirken, seçtiği monoloğun rol kişisi olan İtalyan edebiyatının ünlü ozanı Tarquato Tasso'nun paranoyasını yüklenir, 'bir insan ve aydın olarak saygınlığının saldırıya uğradığını düşünen Tasso' (Tasso, 1995;2) gibi davranır. Kurtulmak istediği geçmişinin yankısı her fırsatta yüzüne vurulurken, bunun hesabını, geçmişinde yer alan karanlık sessizlik anlaşılacak korkusuyla onu izleyen ve tek seyircisi olan asistana iletme için çırpınır.

"Yaşamda, insanın biyografisinde hiç boşluklar olmaz mı? Beklenmedik sıçramalar, düzensizlikler - her şey, oyunlarda karşılaşmadığımız her şey!" (Dorst;10)

Dorst'un kimlik bunalımı içinde ve tiyatronun aynalar dünyasında kaybolan kişilerinden biri olarak tanımlanabilecek Feuerbach, sahneyi yaşam içinde bir mekan olarak ayırt etmekten yoksundur. Dengeleri kuramaması, dehasını delilikle çelişen noktaya getirmiş olması onun suçu değildir.

Doğduğu andan itibaren kendisine yüklenen çelişik kimlik, Onun 'Feuerbach' olarak mühürlenene adının bir eseridir.

Ateş ve Su arasında sıkışan Feuerbach

Onu Homo Ludens'ten çıkarıp ateş-su karşıtlığında yok edecek kimlik karmaşasının önceden belirlenmişliği; taşınması ağır, dengelenmesi oldukça hassas bir teraziye gerektirir gibi görünür.

Adı 'Feuer': ateş ve 'Bach': su sözcüklerinden türetilmiş Feuerbach ise bu teraziden yoksundur...

Birbiriyle karşıt gibi görünen ateş ve su, aslında kendi içerisinde bir dengeyi barındırır. Ancak ikisinden birinin daha ağır bastığı durumda; bir yanda yok eden ateş dururken, diğer yanda yok edilen su bulunur, öte yanda ise toprağa dönüşerek var eden ve varolan.

Ateş, en ileri düzeyde canlı ögedir. Ateş, kişiye özgü duygular içerir ve evrenseldir. O yüreğimizde yaşar. Gökyüzünde yaşar. Maddenin derinliklerinde yükselir ve kendini bir sevgi gibi sunar. Maddenin derinliklerine iner ve kendini gizler, sıkıştırılmış nefret ve öç gibi. Tüm olgular arasında birbirine zıt iki değeri, iyiliği ve kötülüğü, aynı açıklıkla taşıyabilen tek olgudur. Cennette ışık saçar. Cehennemde yakar. Ateş tatlıdır ve ateş işkencedir. Ateş gönenç, ateş saygıdır. Koruyucu ve müthiş bir tanrıdır, iyidir ve kötüdür." (Bachelard, 1995; 13) Su ise bilimi ve bilgeliği simgeler.

Kimi zaman ateşe verir her şeyi, kimi zaman söndürür. Bir sıcak bir soğuktur. Alıp götürür ya da yükseltir, koparır ya da istifler, doldurur ya da boşaltır. Yükselir ya da alçalır. Hızlı ya da dindir. Kimi zaman yaşam verir, kimi zaman ölüme neden olur, çoğaltır ya da yoksun bırakır; kimi zaman besler, kimi zaman açlığa sürükler ve bütün bunlar zaman içinde değişir. (Aries, 2003;18-19) açıklamasının ardından Feuerbach'ın sözleri onun kendi kimliğine yüklediği 'bilgeliğin' üstü örtük olarak yüklendiğini imler.

"... o zamanlar hakkımda çok şeyler söylendi ve yazıldı – Evet, evet, neler neler! Hepsini okudum. Aşağılara çok su aktı, ama kimse boğulmadı." (Dorst; 12)

Karşıtlıkların metnin ana yapısını oluşturduğu oyunda Feuerbach, ateş ve suya aynı bedende sahip olmanın içsel çatışmasını yaşar. Kendini suya teslim ederse bilgeliğinin ağırlığı altında ezilebilir. Ateşe bırakırsa da benliği yok olabilir. Çünkü aynı zamanda düşman olan ateşin herhangi bir sapması ölümcüldür. Eğer ateş azalır ya da fazla çoğalır, onun dengesiz istekle-

ri benliği yıkıma götüren olur (Bachelard, 1995; 62). Yaşadığı çelişkinin başın olana yenik düşmesiye kaçınılmaz bir sonudur.

Feuerbach'ın böylesi ince bir çizginin üzerinde gel-gitler yaşaması, onun Empedokles'in mirasını Assisili Francesco ile paylaştığını gösterir.

Feuerbach yaşamı boyunca hem Empedokles gibi bir kahindir hem de Assisili Francesco gibi mistik ve nominalist yaşam tarzıyla, tanrının yaratını (metinde sahne olarak imlenir) yüceltmeyi, yaşama sevincinin gerçek ve derin anlamını aramayı seçer. Yedi yıl önce oynadığı son rol olan Tasso'nun ardından yaşama dönüş için seçtiği Tasso, Feuerbach'ın oyun kişisine dönüşme isteğiyle kendini yok edendir. Her ikisi için de kaçınılmaz tek bir son vardır. Verilmesi uygun görülen defne tacını alamadan ölen Tasso ve dört yüzyıl sonra onun rol kimliğini yüklenmek isterken yok olan Feuerbach.

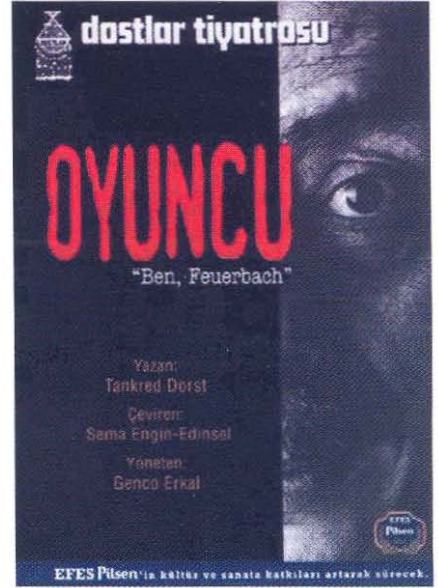
Dehasının kutsanmış oyuncu kimliğindeki varlığını dinsel bir sebebe bağlayan Feuerbach, bundan vazgeçememezliğinin de altını çizer.

"(...) Büyük boşluk! İşte oyuncu ancak ondan sonra, artık başka bir kader tanrısı olarak, gözünü her şeye çevirebilir - İlk yaradılış günündeki gibi görülmemiş, karşılaştırılmamış her şeye! Ama böyle anlarda insan bazen umutsuzluğu kapılabilir. (...) Sanki ilk kez sahneye çıkıyormuş gibi. Ama bakınız, muazzam şeylere ulaştım ben: Benim Empedokles'im, Tasso'm, Oedipus'um – bunlar gerçekten büyüktü. Bir kere ihsan eylenemiş bana, istesem de uzak kalamam." (Dorst, 1986; 7)

Bu noktadan hareket edildiğinde Huizinga'nın şiiresel mitos ile tanrısal inanç arasında kurduğu ilişkide oyun olan ve kutsal olan arasında kurduğu birliktelik, Feuerbach'ın homo ludens kimliğini de açıklar.

Efsanenin ateşli can Empedokles için söylediği onun mucizeler yarattığıdır. Bazen büyüyle bazen de bilimsel bilgi yardımıyla sihirli işler yapan Empedokles'in rüzgarları denetleyebildiği söylenir. 30 gün ölü gibi görünen bir kadının yaşantıya dönmesini sağladığı ve en sonunda tanrı olduğunu belgelemek için Etna yanardağının ateşine atlayarak öldüğü bilinir. (Rusel,1972;133-134) Tıpkı Feuerbach'ın benlik ateşinde yok olması gibidir bu ölüm. Empedokles'in ölüm tasvirini içeren metinde Feuerbach'ın psikolojisiyle birebir örtüşür:

"Kendisini katıksız Yanardağ ögesinde eriten bir ölümü seçen Empedokles, kendini kurban etmekle gücünü kutsallaştırmıştır. Güçsüzlüğünü itiraf etmeyen o, 'deneyimli insandır, antik çağın söylensel kahramanı, bilge ve kendinden emindir. Ölüm onun için bir inanç eylemidir, bilgeliğinin gücü-



Genco Erkal'ın Sahnelediği
"Oyuncu" afişi.

nü kanıtlar Alevler içinde ölüm, ölümler içinde en az yalnız olanıdır" (Bachelard, 1995; 24-25).

Feuerbach ve Assisili Francesco'ya Empedokles'ten miras kalan düşünce gücü, kehanet, sihirbazlık ve bilgelik onların oyuncu - aziz kimliğini de güçlendirmiştir.

Fransiskan tarikatının kurucusu olan Aziz Francesco (1182-1226) İsa'nın yoksul yaşamını örnek almıştır. Doğa ile dost, kuşlarla konuşan, hiç bir canlı varlığa yabancı olmayan bir azizdir. Doğal ve ilkel özgürlüğünü kazanan Francesco; ölçülüdür, özgürdür (Akyürek, 1994). Yalnızca dışsal yoksunluğu değil, benlikten bütünüyle kurtulmak istemektedir.

"Assisili Aziz Francesco, kutsal bir huşu içinde, nişanlısı olan fakirliği çok içten bir inançla yüceltmektedir. (...) fakirliğin temsili, sürekli olarak şiirsel hayalgücü alanı ile vaaz edilen dogma alanı arasında gidip gelmektir (...) Bu zinhinsel faaliyetin en doğru ifadesi Francesco'nun fakirlik figürü ile oynadığı şeklindedir. Zaten Assisili Azizin bütün hayatı tamamen oyunsal faktörler ve figürler ile doludur ve bu onun en güzel yanıdır" (Huizinga,1995;172) Yoksulluk ve mülksüzlük bir anlamda hiçliğe olan inanç ile onun kuşlara verdiği vaazında yücelttiği fakirlik Feuerbach'ın 20.yy'daki oyuncu kimliğine yüklediği anlamlarla yeniden doğmaktadır.

"(...) Feuerbach'da kim? - Ben kimim? - Ben bir hiçim. Ben bir sıfırım. - Sıfır bir insanım. (...) Adımı harfiyen unutmuşum, veyahut da unutmamıştım da, adımın kendimle bağlantısını kuramadım" (Dorst, 1986; 20).

Öte yandan oyuncunun ustalığını, konuştuğu dilini unutma zorundalığını, ağzından çıkan sözcüklerin kendisine yabancı olması ve öğrendiği her şeyi psikolojiyi dahi unutması gerektiği fikrini savunan Feuerbach, Francesco'nun yoksulluk sınırında gezinerek varlığını sürdüren bir oyuncu aziz olarak öngördüğünü, tüm oyunculara ve kendine yükler. Kısacası Francesco'nun yoksulluğunu ve yoksundalığını Feuerbach, 'oyuncu' kimliğinin olması gerekeni olarak belirler. Hatta kendisinin bunlara sahipliğinden doğan şiirsel hayal gücünün ve inancının Huizinga'nın belirttiği şekliyle oyuna ve oyunculığa yüklenen dinsel yönü yüceltir.

Francesco için doğa, Tanrı'nın yansıdığı bir aynaydı ve insanı Tanrıya götüren çeşitli basamaklardan oluşuyordu (Dostlar Tiyatrosu, 2001; 7). Tıpkı felsefe tarihinde XIX. yüzyıl filozofu olarak homo sapiens kimliğiyle karşılaştığımız Ludwig Andreas Feuerbach (1804-1872) gibi. O, günlük kaygı ve sıkıntılarının yükü altında ezilmişlerin kendilerine kurtuluş elini sevgi ile uzatan bir tanrıyı tasarladıklarını düşünmüştür. Bütün dinleri yıkarak yerine evrensel bir din kurmayı amaçlayan felsefeciyeye göre her insan, kendi isteklerinin, ulaşmayı gözönünde bulundurdukları ideallere göre Tanrısını kendisinin yarattığını savunur (Gökberk, 1993; s.462).

Onun bu kuramı sadece bir isim benzerliği ile değil, fikrin egemenliği ile karakter adı olarak belirlenmiş olan oyuncu Feuerbach'ta pratiğe geçer. Çünkü Feuerbach, kendi tanrısını kendisi yaratmış, ancak ona, inançlı oyuncu kimliğini sergilemekten yoksun kalmıştır.

"(...) Bir rejisör! Sahnede olanların görünmeyen yönlendiricisi! Muazzam büyük bir şey bu!" (Dorst, 1986; 5)

"Karanlık seyirci salonunda binlerce insan. Böyle bir an bir bakıma zamanı geçersiz sayar. (...) Yaşayan tanrıyı! – şimdi söyleyin bakalım asistan bey, yukarıdaki tanrımızı kendimiz yaratmıyor muyuz? (Dorst, 1986;15)

(...) Bir devir bekledim sizi. Bu durumda neredeyse bir tanrı oldunuz! Sizi selamlıyorum! Sinek kadar kk bir insan, ama yine de hayat dolu bir mahluk! Yazık ki kuşların etrafımda nasıl zıplayıp szldklerini göremediniz.!" (Dorst, 1986; 31)

Bu yoksunluk, onun tanrısına götürecek inancını yok etmiştir. Tasso'yu oynarken yedi yıl öncesindeki gibi ulaştığı delirme noktası, onun sonsuz düşüşünün başlangıcı olur. Hayatı boyunca hiç bitmeyecek, böylesi bir şansı bir daha elde edemeyeceği bir boşlukta düşüp duracaktır.

Kendisine hayat veren su, histerisiyle körüklediği ateşini yani tinsel varlığını toprağa dönüştürerek penceresiz boş bir odaya mahkum bırakır.

Homo ludens'in ateşe yenik düştüğü bu tragedi, tiyatronun yaşamsal varlığının gerçeklik ve sanrılık çizgisindeki boşluğu tamamlar.

Zamanın ve bekleyişin kısa bir zaman dilimini sergilediği bu devinimde Feuerbach, gittiği yerde de bunu sürdürecek. Çünkü saatini yokederek, bir anlamda zamanı durdurmuştur. Bu defa tanrının zamansızlığında ve uzamsızlığında varlığını kanıtlamayı deneyecektir.

Sahnesine, Francesco'nun binlerce kuşunu getirmeyi başaran kutsal, sihirbaz oyuncusunun bu sabrı gösterebilecek olması kaçınılmazdır. Ancak bunu tanrısına ve seyircisine kanıtlayabilecek mi sorusu kuşkuludur.

Kaynakça

- Akyürek, Engin, "Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat", Kabalıcı Yay., İstanbul, 1994
- Bachelard, Gaston, "Ateşin Tin Çözümlemesi", Öteki Yayınları, Ankara, 1995
- Bataille, Georges, "Nietzche Üzerine", Kabalıcı Yay., İstanbul, 1993
- Dorst, Tankred, "Ben, Feuerbach", Çev.: Sema Engin Edinsel, yayımlanmamış tekst
- Gökberk, Macit, "Felsefe Tarihi", Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993
- Huizinga, Johan, "Homo Ludens", Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995
- Oyuncu, Dostlar Tiyatrosu "Ben, Feuerbach", Program Kitapçığı, İstanbul, 2001
- Russell, Bernhard, "Felsefe Tarihi –1", Çev:Muammer Sencer, Bilgi Yay., Ank., 1972
- Tasso, Tarquato, Çev: A.İzmirli, E.Kumru, M.V. Taşan, Istituto Italiano di Cultura, Ank., 1995
- MAKALE
- Vinci, Leonardo da, "Defterler", Aries (5), İst., 2003
- WEB SITE
- *www.iti-worldwide.org/pages/wtd/03wtdbio.htm