İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi
Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy
JTCD 2024, 38 : 51–61
DOI: 10.26650/jtcd.1459104

Araştırma Makalesi / Research Article

Tekillik ve Ortaklık Kavramları Ekseninde Oyunculukta Öz Meselesi*

Issue of Essence in Acting on The Axis of Singularity and Community

Seçil Elçin[1]

[1] Yüksek Lisans Mezunu, İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Toplumsal Düşünce Yüksek Lisans Programı, İstanbul, Türkiye

Sorumlu yazar/
Corresponding author : Seçil Elçin
E-posta/E-mail : secilelcin33@gmail.com

*Bu makale Doç. Dr. Ferda Keskin danışmanlığında hazırlanan "Examining the Issue of Essence and the Concept of Ecstasy in Singularity and Community in Relation to Acting" başlıklı yüksek lisans tez çalışmasından üretilmiştir.
This article is derived from Assoc. Prof. Dr. Ferda Keskin's master's thesis entitled 'Examining the Issue of Essence and the Concept of Ecstasy in Singularity and Community in Relation to Acting', prepared under the supervision of Assoc.

ÖZ

Bu çalışmada, Jean-Luc Nancy'nin *Esersiz Ortaklık*, Maurice Blanchot'nun *İtiraf Edilemeyen Cemaat* ve Giorgio Agamben'in *Gelmekte Olan Ortaklık* kitapları merkeze alınarak tekillik ve ortaklık kavramları etrafında şekillenen öz meselesi ve bunun oyunculuk ile ilişkisi tartışılacaktır. Öz, bir mülk ediniş veya bir tanım, bir nitelik, bir kimlik, bir aidiyet üzerinden kişilere atfedilen ve böylelikle onları kendine içkin kılan bir yaklaşımsa, bu yaklaşım, etkileşim, değişim, dönüşüm için engel teşkil etmekte; hem ortaklık alanını hem de oyuncunun sahne partnerleriyle olan ilişkisinde oyun alanını kısıtlamaktadır. Zira oyuncuyu kurmacaya/yaratıcı alana taşıyabilme potansiyeli içeren imkân, Lacoue-Labarthe'ın deyimiyle, bedeninde hiçbir niteliği kendi öz niteliği olarak mülk edinmeyişinde saklıdır. Bir sınır meselesi, bir dışarı (dışarısı) olayı olan *ek-stasis* ise, hem ortaklığa açılan tekillikler için, hem kendinden başka olan ile, öteki ile birlikte yaratıcı alana açılma imkânı bulan oyuncu için önemli bir yer edinmektedir.

Keywords: Öz, Tekillik, Ortaklık, Tiyatro, Ek-stasis

ABSTRACT

In this study, Jean-Luc Nancy's *The Inoperative Community*, Maurice Blanchot's *The Unavowable Community*, and Giorgio Agamben's *The Coming Community* will be examined to discuss the issue of essence shaped around the concepts of singularity and community. If essence is read as an approach attributed to individuals through an appropriation or a definition, including: a quality, an identity, and a belonging that makes one immanent to themselves; this approach constitutes an obstacle to interaction, change, and transformation while restricting the area of community and the acting space in the actor's relationship with their stage partners. Because the opportunity that includes the potential to carry the actor to the fictional/creative field, in Lacoue-Labarthe's words, is hidden in the fact that they do not appropriate any quality in their body as their own. In this regard, *Ecstasy* as a matter of boundary and a state of opening up to what is outside (external) has an important place both for singularities that open up to community and for the actor who finds the opportunity to open up to the creative field together with *the other*.

Anahtar Kelimler: Essence, Singularity, Community, Theatre, Ecstasy

Başvuru/Submitted : 04.04.2024
Revizyon Talebi/ Revision Requested : 04.05.2024
Son Revizyon/ Last Revision Received : 03.06.2024
Kabul/Accepted : 10.06.2024

This article is licensed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

In this study, the concept of essence, shaped around the concepts of singularity and community by focussing on Jean-Luc Nancy's *The Inoperative Community*, Maurice Blanchot's *The Unavowable Community*, and Giorgio Agamben's *The Coming Community*, and parallel to this, will be investigated what acting, which involves the act of creating another world, another time, another atmosphere, and another person by relating to that which is other than oneself in the construction of the role person, means and corresponds to in such an understanding of the self. All three aforementioned—Nancy, Blanchot, and Agamben—rejected the idea of an "absolute human" while proposing an alternative understanding wherein the notions of "individual" and "society" are superseded by the notions of "singularity" and "community" respectively.

Through the notion of *Clinamen*, Nancy criticises the individual as a whole, unchangeable, and fixed, and instead proposes the concept of singularity, which has the potential for change and transformation. Blanchot claims that the idea of equalising people, which emerged with communism, corresponds to "making humans immanent to humans". This understanding, which subordinates one person to another, is a totalitarian mentality that ignores differences and makes them the same. According to Blanchot, "A being does not want to be recognised, it wants to be contested: in order to exist it goes towards the others (...)"[1] Agamben cautions against seeking the criterion of difference in an "essence."[2] Just as singularities cannot be ordered according to their possession of a particular essence, they also cannot be sublated and homogenised according to other measures of discernment. All three of these scholars point to the concept of ecstasy, which means *the state of being outside the limits or outside the limits of oneself. Singularities* can be opened to the community through ecstasy. Arıcı imagines that the first actor of ancient Greece must have assumed the mask of a God, Dionysus, and must have manifested him: "*Similar to the way that being becomes ex-ternal to itself, the actor, through an ecstatic act manifests the God in and through the mask*."[3]

Many actors, directors, dramaturgs, and theatrical thinkers have proposed an "imagination of non-qualification" sought in the body, mind, and action as a path opening to the fictional world, into a creative space for the actor who settles in another voice, another body, constructs another space, another history. What does "featurelessness" mean for an actor? In this sense, the actor is the one who encounters and transforms themselves while transforming other(s). The actor is a traveller who is engaged in a process of creation in the real, present time with other creators. They are constructors of fiction, far from any generalisations. I intend to interlace a specific reading of essence that is formed around the notions of singularity and community with a reading of essence that mainly relates to the acting endeavour. Instead of an outlook where the act of possessing an essence is inverse and even incompatible with the idea of community, where individuality is closely linked with the possession of essence and where the arrangement of individuals leads to totalitarian outcomes and community structures, I will examine the viability of an outlook that centres around the ideas of non-belonging, dispossession, and non-qualification. My discussion around these subjects demonstrates that actors who can collaboratively create a fictional world and singularities can be discussed on common theoretical grounds as a "cooperative" and "synergetic" couple.

[1] Maurice Blanchot, *İtiraf Edilemeyen Cemaat*, çev: Işık Ergüden, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1997), 2-3.
[2] Giorgio Agamben, *Gelmekte Olan Ortaklık*, çev: Betül Parlak, (İstanbul: Monokl Yayınları, 2012), 17.
[3] Oğuz Arıcı, "Maskeyle Varolmak", *Maske Kitabı* içinde, Ed. Kerem Karaboğa, Oğuz Arıcı (İstanbul: Habitus Kitap, 2004), 6-7.

Giriş

Oyuncu, rol kişisini, kendinden yola çıkarak, bir *başkasına* dair sorular sorduğu zeminde inşa eder. Sahnede, bir başka kişiyi, bir başka zamanı, bir başka mekânı, bir başka atmosferi yaratır. Hem kendisinin hem kendisinden başka olanın yaratımına dahil olduğu bu yaratıcı süreç için oyuncunun "kendinden başka olan" ile ilişkilenmesi gerekir. Bu anlamda oyuncu, oyuncu partnerleri ile, etrafındaki ışık ile, sesler ile, mekân ile, seyirci ile ilişkilenmek durumundadır. Bu zamanda ve bu çağda hangi metni nasıl ele aldığı, ortaya ne koymak istediği de dahil olmak üzere, oyuncunun her daim kendinden başka olan ile kurduğu bir ilişki düzlemi mevcuttur. Öyleyse oyuncu, tüm bu ilişki düzlemi içerisinde, tekil varlığıyla, kendinden başka olana açılır, kendinden başka olanın izini sürer.

Bu çalışmada, oyuncunun bir başkasına ihtiyaç duyduğu bu ilişkileniş biçimi, tekillik ve ortaklık ile ilgili düşünceler üreten felsefeciler ile yan yana okunacaktır. Farklı iki disiplinden – tiyatro ve felsefe disiplinlerinden – çalışmalar yürüten, fikirler üreten düşünürler, "öz" meselesi etrafında şekillenen düşünceleriyle ele alınacaktır. Bu amaç doğrultusunda, Jean-Luc Nancy'nin *Esersiz Ortaklık*, Maurice Blanchot'nun *İtiraf Edilemeyen Cemaat* ve Giorgio Agamben'in *Gelmekte Olan Ortaklık* kitapları merkeze alınacak; ortaklık[4] ve kendini ortaklıkta gösteren tekillik kavramları ekseninde, oyuncunun sahne partnerleri ile olan ilişkisi ve bu ilişkinin yaratıcı sürece dair imkânları tartışılacaktır. Bahsi geçen felsefecilerin – Nancy, Blanchot, Agamben – önerdiği "ortaklık" zemini, öz'e dönüş içermeyen bir tarih anlayışına davet eder. Aidiyetsiz, niteliksiz, mülksüz, kimliksiz, özsüz olan "tekil"lerin müşterekliğinde beliren bir imkândır. Bu imkândan ilhamla, öz meselesi ile ilişkili olarak yapılacak bir aidiyetsizlik, niteliksizlik, mülksüzlük, kimliksizlik, özsüzlük arayışının oyunculuk eyleminde neye tekabül ettiği, ne tür imkânlar barındırdığı araştırılacak, çeşitli tiyatro yönetmen, oyuncu ve kuramcılarının düşüncelerine başvurulacaktır.

Aynı düşünce dizgesinde ilerleyen Nancy, Blanchot ve Agamben'e göre, tekil varlık, bir başka tekil varlık olmadan varlığını sürdüremez ve ancak yan yana gelen tekillikler ortaklığa açılabilir. Bu düşünce doğrultusunda, öncelikli olarak, bahsi geçen düşünürlerin "birey" ve "toplum" kavramlarına eleştiri getirmelerinin nedenleri araştırılacak ve bu kavramların yerlerine "tekil" ve "ortaklık" kavramlarını önermelerinin ardında yatan sebep mercek altına alınacaktır.

Clinamen Kavramı ve Oyuncunun Dönüşebilirliği

Esersiz Ortaklık (La Communauté désœuvrée)[5] başlıklı kitabında Jean-Luc Nancy, insanın insana içkin kılınmasının ortaklığa engel olduğunu söyler.[6] En basit tanımıyla içkinlik, insanın veya ortaklığın kendi kendinin eseri (*oeuvre*) olmasıdır. İçkinlik, bireysel ve toplumsal olmak üzere iki düzlemde düşünülebilir. Bireysel düzlemde ele alırken Descartes'a başvurmak mümkündür. Descartes'ın kendinden başka hiçbir şeye gönderme yapmadan kendi varlığını ispatlayan ve bu varlığın bilgisinin pekinliğini yine kendisinde bulan "insanı", kendi kendinin eseridir ve dolayısıyla kendine içkindir. Söz konusu insan anlayışı, aynı zamanda Batı'nın birey ve özne anlayışını kurar. Bu anlayış, özcülük ile düşünüldüğünde varılacak nokta ise, insanı kendisine içkin kılan şeyin, onun kendi özünü gerçekleştirmek yoluyla insan olduğu fikridir.[7] İçkinlik kavramı, toplumsal düzlemde ele alınırken de benzer bir anlayışla karşılaşılır: "*İnsana has olarak düşünülen içkin bir ortaklık, kendi özünü tümüyle gerçekleştirdiğini veya mutlaka gerçekleştireceğini farz eder.*"[8]

Nancy, bir öz ile tanımı yapılan, bir öz ile ele alınan ve anılan, böylelikle "içkin varlık" sayılan insan fikrinden yola çıkarak, "birey" kavramını ele alır. "*Mahiyeti gereği birey- tıpkı isminin de belirttiği gibi bir atomdur, bölünmezdir.*"[9] Bireyciliği atomculuk olarak yorumlayan[10] Nancy, bu noktada Clinamen kavramından söz eder. Bu kavrama göre atomlar arasında eğilim (*inclination*) olmalıdır.[11] Bu eğilim sayesinde, atomlar birbirini çekmeye, itmeye, birbirine meyletmeye, başka bir deyişle birbirleriyle ilişkilenmeye başlar. Atomlar ve birbirlerine olan eğilimlerinden yola çıkarak tekillik üstüne düşünmeye olanak sağlayan *Clinamen* kavramı, bir tür ilişkilenme imkânı sağlar. Mutlak olarak ele alınan ise – ister birey, ister total Devlet formu olsun – bir tür ilişkiden yoksun kalır.[12] Nancy'nin bu yorumundan yola çıkarak bakıldığında görünen şu olur: Mutlaklık ve içkinlik zemininde kurulan birey, değişim potansiyeli taşımaz, olmuş bitmiş tamamlanmıştır.

---

[4] İngilizce'de "community" kavramı, Türkçe'de "cemaat", "cemiyet", "ortaklık" olarak çeşitli çevirilerle kullanılıyor. Tırnak içinde belirtilen yazar alıntıları haricinde, bu çalışmada "ortaklık" kullanıldı. İnternet Erişimi: https://tureng.com/tr/turkce-ingilizce/community

[5] Bu kitabın Fransızca orijinal başlığı "Esersiz Ortaklık" değil, "Kendi Kendinin Eseri Olmayan Cemaat" anlamına gelmektedir.

[6] Jean-Luc Nancy, *Esersiz Ortaklık*, çev. Devrim Çetinkasap (İstanbul:Monokl Yayınları, 2020), 20.

[7] Seçil Elçin, "Examining the Issue of Essence and Concept of Ecstasy in Singularity and Community in Relation to Acting" (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2021), 7.

[8] Nancy, *Esersiz Ortaklık*, 20.

[9] Nancy, *Esersiz Ortaklık*, 20.

[10] Nancy, *Esersiz Ortaklık*, 21.

[11] Nancy, *Esersiz Ortaklık*, 21.

[12] Nancy, *Esersiz Ortaklık*. 21.

Nancy'e göre özcülük meselesi, aynı zamanda mitler ile de ilişkilidir. Yüzyıllardır anlatılan hikâyeler, bir başka deyişle mitler, bir tür köken hikâyesidir ve "*söylediklerine göre toplumlarımız bu toplanmalardan meydana gelmiştir; inançlarımız, bilgimiz, söylemlerimiz, şiirlerimiz bu anlatılardan gelmiştir*."[13] Mit düşüncesi, Batı'nın kendi kökenini ele geçirme çabasıdır. Eğer bunu yapabilirse kendini mutlak biçimde tanımlayabilecektir.[14] Nancy'nin mitlerle ilgili bu yorumundan yola çıkarak bakıldığında, kendi kökenini ele geçirme çabasının, öz'ü ele geçirebilmekle ilgili olduğu fikrine ulaşmak mümkün olur.

İçinde değişim, dönüşüm potansiyeli taşımayan, sabitlik atfedilen, tanınan tanımlanan, bir öz ile adı konulan her ne varsa, bizi tekil olandan ve ancak tekilliklerin bir aradalığında ortaya çıkabilecek olan ortaklıktan uzaklaştırır. Öz'ü mülk edindikçe ortaklıktan uzaklaştıran, öz'leri mülk edinmiş olanları "birey"leştiren, "birey"leri artarda koydukça onları totaliterleştiren bu anlayış, bir "toplum" inşasıdır. Oysa "ortaklık" zemini, öz'e dönüş içermez. Aidiyetsiz, niteliksizlik, kimliksizlik, mülksüzlük, özsüzlük zemininde açığa çıkma potansiyeli taşır. Bu zemin, ortaklık zemini, oyunculuk eylemi açısından – bir başka rol, bir başka zaman, mekân, atmosfer yaratma yolunda – büyük bir ilhamdır. Bu imkândan ilhamla, oyuncu için söylenebilir ki; kendiyle ve kendinden başka olanla, ötekiyle, dünyayla, şey'le, incelikli ve sıkı örülmüş bağlar içinde kurulan oyunculuk eylemi – *Clinamen* kavramını da hatırlayarak – itmeli çekmeli meyletmeli, başka bir deyişle, ilişkilenebilmeli, dönüşebilmelidir. Zira oyunculuk eyleminde, kişilere, zamanlara, eylemlere, durumlara, mekânlara; etik, estetik ve politik zeminde bir sabitlik atfetmek mümkün değildir.

Michael Chekhov'a göre oyunculuk, bir dönüşme tutkusu ve becerisidir.[15] Josette Feral, tiyatralliğin merkezinde dönüşüm nosyonu olduğunu söyler.[16] Grotowski, oyuncunun tıpkı bir müzisyen gibi partisyona ihtiyacı olduğunu söyler. Ona göre oyuncunun partisyonu insani temasın öğelerinden oluşur: "vermek ve almak".[17] Her ne olursa olsun oyuncunun yalnız olmadığına ve olamayacağına işaret ederler. Oyuncu, sahne partnerleriyle (ışık, ses, hava, mekân, seyirci) kurduğu ilişkide de; bugün, bu zamanda, bu çağda, insanlık tarihinde yer kaplayan bir oyun, bir kurmaca dünya yaratma gayesi taşırken de yalnız değildir. Öyleyse oyuncu, her an değişime dönüşüme hazır olmalıdır, her an dinleyip duymalıdır[18]; her şey olabilmeye, her yerde olabilmeye, herkes olabilmeye kadir olmalıdır. Böyle bir ilişkileniş ise ancak bir "karşılaşma" anında mümkündür.

Rollo May, yaratıcı edimde dikkatimizi çeken ilk şeyin karşılaşma olduğunu söyler.[19] Grotowski'ye göre "*tiyatro bir karşılaşmadır*."[20] Oyuncu, etrafındaki hacim ile karşılaşır, oyun arkadaşı/oyuncu partneri ile karşılaşır, ışıkla, seyirciyle, metinle karşılaşır. Bazen orada fiziki olarak bulunmayan bir başka rol kişisiyle konuşur. Bazen olmayan bir nesneye seslenir.[21] Michael York'a göre Shakespeare, oyunlarında havaya bile rol vermiştir.[22] Yukarıda Grotowski'nin işaret ettiği "vermek ve almak" dengesi ile de birlikte düşünüldüğünde; repliklere, eylemlere, hatta sessizliğe[23] bir "sabitlik" atfetmek imkânsızdır. Nasıl ki Nancy'e göre iki mutlak bireyin, bir başka deyişle dışarıya kapalı iki "içkin varlık"ın karşılaşması, kendi üzerine kapanıyor, özünü gerçekleştirmek suretiyle tamamlandığını iddia ediyorsa, oyunculuk eylemine atfedilen sabitlik de benzer biçimde kendi üstünde kapanan, ilişkisiz, kopuk ve bağlamsız oyunculuk eyleminin ortaya çıkmasına sebep olma; etik, estetik ve politik zeminde, içinde taşıdığı yaratıcı potansiyeli açığa çıkarmasına engel olma riski taşır.

Oyunculuk eylemine atfedilen sabitlik, "biricik" olana dair arayışı sekteye uğratır. Oysa her sahneleme biricikliği ile birlikte gelir. Kişileri, zamanları, durumları, eylemleri, tarihleri birebirleştirmek, bir "taklit etme" kadar kalma riski taşır; ezbere hareketi, ezbere düşünceyi, ezbere soruyu, ezbere cevabı doğurur. Nasıl ki mutlak olarak ele alınan *birey* veya mutlak olarak ele alınan *İdea, Tarih, Devlet, Bilim, Sanat Eseri* ortaklık için engel teşkil ediyorsa[24], oyuncunun da metni, rol kişisini ele alışında ezbere hareket etmesi, ona mutlaklık atfetmesi, yaratıcı alanı kapatma riski taşır. "*Yazılı metin boş bir eldiven gibi cansızdır, oyuncu bu eldiveni geçirerek ona can vermelidir*."[25] Oyuncu için yazılı metin[26]

---

13 Nancy, *Esersiz Ortaklık*, 81.
14 Nancy, *Esersiz Ortaklık*, 84.
15 Michael Chekhov, *On The Technique of Acting*, (New York: Quill A Harper Resource Bookby Mala Powers, 1991), 99.
16 Josette Feral ve Ronald P. Bermingham, "Theatricality: The Specifity of Theatrical Language." *SubStance* 98/99 (2002), 99.
17 Grotowski, *Yoksul Tiyatroya Doğru*, çev. Hatice Yetişkin, (İstanbul: Tavanarası Yayınları, 2002), 194.
18 'Duymak' 'duyu' ile ilişkilidir. İnternet Erişimi: https://www.nisanyansozluk.com/?k=duymak 'Estetik' 'duyu' ile ilişkilidir. Sahnede estetik olanı aramak 'nasıl' duyulduğu ile ilgilidir. İnternet Erişimi: https://www.nisanyansozluk.com/?k=estetik
19 Rollo May, *Yaratma Cesareti*, çev: Alper Oysal, (İstanbul: Metis Yayınları, 1987), 63.
20 Grotowski, *Yoksul Tiyatroya Doğru*, 194.
21 "Bir hançer mi önümde gördüğüm? /sapı elimden yana çevrik. . . / Gel, sarsın elim seni / Yoksun elimde ama görüyorum seni", William Shakespeare, *Macbeth*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, (İş Bankası Kültür Yayınları, 2002), 29.
22 Adrian Brine, Michael York, *Shakespeare Oyunculuğu*, çev. Ali H. Neyzi, (İş Bankası Kültür Yayınları, 2002), 173.
23 'Sessizlik' 'ses' ile birlikte anlam üretir. 'Hareketsizlik' 'hareket' ile birlikte anlam üretir. Matisse, Chanbonnier ile yaptığı bir söyleşide şöyle der: "Hareketsizlik, hareket duygusu karşısında bir engel değildir. İzleyenin bedenini de birlikte götürecek düzeyde değil, sadece zihnini götürecek düzeyde kurulmuş bir harekettir." Eugenio Barba ve Nicola Savarese, *Oyuncunun Gizli Sanatı Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*, çev. Ayşın Candan, Tarhan Onur, Aslı Seven (İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2017), 125.
24 Nancy, *Esersiz Ortaklık*, 21.
25 Brian ve York, *Shakespeare Oyunculuğu*, 78.
26 Oyuncu yazılı metni ele alışıyla işler, şekil verir: "Tekst sözcüğü konuşulan ya da yazılan, basılı ya da el yazması metin anlamına gelmeden önce 'dokuma' demekti. Bu anlamda

sadece kağıtlar üzerindeki harflerdir, ele alış biçimiyle şimdiki zamanda anlam üretmeye başlar; oyuncu dahil olur, seyirci dahil olur, atmosfer, ışıklar dahil olur. Nancy, mutlak olanın "*bağlantısız, ayrı, kapalı ve ilişkisiz varlık*" olduğunu söyler.[27] Oyuncunun ezbere hareketi; bir başka deyişle, metne, durumlara, eylemlere, rollere mutlaklık atfetmesi, kağıt üzerindeki yazılı harfleri seslendirmekten ibaret kalma riski taşır. Oysa metnin, bağlamında ele alınmaya, zamanla, mekânla, bu zamanda, bu çağda anlatılmak istenenle ilişkilenmeye ihtiyacı vardır.

Oyuncu, oyunculuk eylemini, şimdiki zamanda gerçekleştirir. Şimdiki zamanın ihtiyaçları, an be an, bağlamında ve her yeni bağlamda yeniden ele alınır. "*Tek bir tiyatro yoktur ve hiç olmamıştır, metin ile sahne arasında gerçekleştirilmiş özel ilişki türleri (ne kadarsa) o kadar da tiyatro vardır.*"[28] Oyuncu sahnede hiçbir zaman yalnız değildir, hep bir başkası, öteki vardır. "*Oyuncu bir anın içinde, bir bedenin (kendi dahil tüm) muhataplarının izini sürmektedir.*"[29] Nancy'e göre, ortaklıkta, varlık, kendini başkalarıyla olan ilişkisinde tartışma alanında bulur.[30] Ülgen tiyatroya dair olanın da, bu başkasına açılan alanda ortaya çıktığına işaret eder: "*Tiyatroya dair olan, belki de, bir bedenin, dünyaya, kendi yalnızlığında gelmeyişinde başlamaktadır.*"[31] Her daim bir öteki ile ilişki içerisinde, şimdiki zamanda kurulan etki ve tepkide, yeniden dinleyerek uyumlanma ilişkisine açılan oyuncu, an be an değişerek, o oyunun ihtiyacı olan rol kişisinin inşasına teslim olarak, her oyunda, her kurmaca dünyada farklı bir "yapıt"ta tekilleşir. Bu anlamda oyunculuk icrası, özsüz var oluş biçimine açıklığı talep eder.

Ek-stasis

Nancy içkinliğin veya bir başka deyişle içkin kılmanın, ortaklık için engel olduğunu iddia ediyordu. Tekillik ve ortaklık hakkında akıl yürüten bir başka düşünür, Blanchot, komünizm eleştirisini Nancy'nin içkinlik tanımından yola çıkarak yapar. Blanchot'ya göre, eğer komünizm, temelinin eşitlik olduğunu ve bütün insanların ihtiyaçları eşit biçimde karşılanmadıkça ortaklığın olmayacağını söylüyorsa, "içkin" kılar; insanı insana içkin kılar. Bu, aynı zamanda, insanı "mutlak olarak içkin varlık" olarak belirliyor demektir.[32] Oysa ortaklık, kendi içkinliğinin imkânsızlığını, varlığın özne olarak imkânsızlığını üstlenir.[33] Tabi kılmak, birebirleştirmek veya kabul görmek/kabul etmek, tanınmak/tanımak öz ile ilişkiliyse, Blanchot'nun ortaklık tahayyülü açısından bu bir engeldir çünkü varlık ötekine doğru, kendinden başka olana doğru giderek, tartışma konusu olmak ister.[34] Kendinden başka olana açılarak tartışma konusu olmaya muktedir bir tekillik anlayışı, sahnede kendinden başka olan ile ilişkilenerek, kendinden başka yaratıcılarla birlikte yaratıcı alana açılma fırsatı bulabilecek oyunculuk anlayışıyla yan yana gelir. Zira oyuncu, metni ele alış biçimiyle, üslubuyla, anlattığı hikâyeyle, seyirciyi birtakım sorularla baş başa bırakma, tartışma alanı açma gayesi içindedir. Şey'ler özüne indirgenmediğinde, birbirine tabi kılıp içkinlik atfedilmediğinde veya kimlik-oluşlar üzerinden bir tanıma/tanınma ilişkisine dönüştürülmediğinde, hem çeşit çeşit kurmaca dünya inşa etmeye gönüllü oyuncu açısından yaratıcılığa doğru açılan bir alan belirir hem ortaklığa açılan bir alan belirir.

Blanchot'nun komünizm eleştirisi ile birlikte ortaya çıkan "tabi kılma" meselesi, "biriciklik" meselesinin ele alınmasına imkân sağlar. Birinin diğerine tabi kılındığı dünya, "biricik" olanı göz ardı etme riski taşır. Oysa her oyun biriciktir, o rolü ele alan her oyuncu biriciktir; o gün, o saat, o mekân, o seyirci; dünya tarihinde yer kaplayan o an biriciktir. Bir oyuncuyu diğerine, bir eylemi diğerine, bir seyirciyi, bir zamanı, bir atmosferi diğerine tabi kılan anlayış; kendi bağlamında yeniden ve yeniden ele alınmayanın, bir başka deyişle "ezbere" olanın uzantısıdır. Grotowski ile çalışan Thomas Richards, performans anında bilinmeyen ile kurduğu ilişkiye dair kendi deneyimini şöyle aktarır:

> *Şarkıyı bildiğimi düşündüğüm an, onu biliyormuş gibi söylemeye başlamıştım ve artık bir eylem değil, yalnızca mekanik bir yineleme vardı. (. . .) Şarkıyı bildiğimi düşündüğüm için artık canlı bir arayış içinde değildim.*[35]

Bilinmeyen; bağlamında, biricikliğinde, kendi zemininde yeniden ele alındığında, yaratıcı sürece dair bir imkân belirir. Nasıl ki sabit olan tek şey değişimse hem ortaklık düşüncesinde hem oyuncunun başka yaratıcılar ile birlikte yaratma zemininde süregiden bir arayış söz konusudur.

---

metinsiz gösterim olamaz. Gösterimin 'metnini' (dokusunu ya da ipliğini) ilgilendiren her şey, dramaturgi yani eylemlerin işi, *drama-ergon* olarak tanımlanabilir. Eylemlerin işleyişi de olay örgüsüdür." Barba ve Savarese, *Oyuncunun Gizli Sanatı Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*, 248.

27 Nancy, *Esersiz Ortaklık*, 21.

28 Barba ve Savarese, *Oyuncunun Gizli Sanatı Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*, 245.

29 Tulû Ülgen'in *Kurmaca, Yanılsama: Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında* kitabı, hem pratik hem felsefi katmanıyla yol gösterici bir kaynak olmuştur. Bu anlamda, hem kitaba hem kitabın *Not Defteri ve Dipnotlar* kısmında işaret ettiği referanslara sıklıkla başvurulmuştur. Tulû Ülgen, *Kurmaca Yanılsama: Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında*, (İstanbul: Sub Press Yayıncılık, 2018), 64.

30 Nancy, *Esersiz Ortaklık*, 37.

31 Ülgen, *Kurmaca Yanılsama: Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında*, 15.

32 Maurice Blanchot, *İtiraf Edilemeyen Cemaat*, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1997), 11.

33 Blanchot, *İtiraf Edilemeyen Cemaat*, 21.

34 Blanchot, *İtiraf Edilemeyen Cemaat*, 19.

35 Thomas Richards, *Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak*, çev. Hülya Yıldız, Ayşın Candan, (İstanbul: Norgunk Yayınları, 2005), 123.

"Cemaat, (. . .) bilinemeyecek olan şeyin, yani eşsiz bir ilişki olmaya devam ederek dipsizlik ve vecd olan bu "kendi dışı"nın (veya dışarısı) bilgisini (deneyim, Erfahrung) önerir veya dayatır."[36] Blanchot'nun bilinemez olan ile kurduğu ilişkide, "kendi dışı" veya "dışarısı" olarak işaret ettiği yer ek-stasis[37] kavramı ile ilişkilidir. Nancy, ek-stasisi şöyle tanımlar:

> *Ekstaz (Esrime) burada mutlakın mutlaklığının imkânsız oluşuna veya tam içkinliğin "mutlak" imkânsızlığına karşılıktır (tam anlamıyla bir karşılık, bir "cevap" sayılabilirse). (. . .) Bu anlamda ekstaz herhangi bir coşkunluğu, taşkın bir aydınlanmayı filan ifade etmez. Tam olarak söylemek gerekirse ekstaz, mutlak içkinliğin (veya mutlağın, dolayısıyla da içkinliğin) hem ontolojik hem de bilgikuramsal imkânsızlığını anlatır. (. . .) Ve ortaklık meselesi bizim için bundan böyle, ekstaz meselesinden ayrılmaz olur.*[38]

Zeynep Sayın ise Nancy'e referansla, ek-stasisi "kendi öznelliğinden kopabilmek" ile ilişkilendirir:

> *(. . .) Böyle bir cemaat, belki, kişi ancak kendi durduğu yerin, kendi içkinliğinin dışına çıkabildiği, ek-stasis, kendi öznelliğinden kopabildiği, kendi vecdiyle – göksel olmayan anlamıyla – aşkınlaştığı, vücudun sınırına dayandığı zaman gerçekleşebilecektir.*[39]

Diderot'nun *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler* kitabından ilhamla Lacoue-Labarthe "*Diderot: Paradox and Mimesis", Typography: Mimesis, Philosophy, Politics* makalesinde *aktif mimesis* ve *pasif mimesis* kavramlarını ele alır. Oyuncu kendini aktif mimesise, başka bir deyişle, yaratıcı var oluş'a taşımak için önce "kendi olmaktan" vazgeçer. Lacoue-Labarthe, aktif mimesisi, bedeninde hiçbir niteliği kendi öz niteliği olarak mülk edinmemekle, "öznesiz özne" olabilmekle ilişkilendirir.[40] Buradan yola çıkarak Ülgen, oyuncunun *öznesizliğe gönüllü*[41] olduğunu söyler. "*Oyuncu oynayacağı karakterin, rolün, şeyin, kalıbına yerleşen; kendi halinde kendine özgü bir formu, niteliği, biçimi bulunmayan ancak oyunla, oynadıkça şekle, biçime giren, kılık değiştiren oyunbaz bir varlıktır.*"[42] Mekân kurar, atmosfer yaratır, mesafe alır. Bedeninde, sesinde, kostümünde *kendinden başka* olanı yaratma gayesi içindedir; âdeta bir oyun oynar gibi. . . Huizinga, oyun oynayan bir çocuğun babasıyla olan diyaloğuyla ilgili şöyle aktarır:

> *Bir baba dört yaşındaki oğlunu, bir dizi iskemlenin en önündekine oturmuş 'trencilik' oynarken bulmuş. Çocuğunu öpünce, oğlan ona hemen 'baba, lokomotifi öpemezsin, vagonlar bu işin gerçek olmadığını düşünebilirler' demiş.*[43]

Oyuncu öznelliğinden kopabildiği ölçüde, kendinden başka olana açılma potansiyeli belirir. Ek-stasis sözlükte *"coşku", "mest olma", "kendinden geçme", "esrime"* anlamları taşır.[44] Bu "*kontrolsüz bir serbestlik*"[45] anlamına gelmez. Karaboğa, Terzopoulos yönteminde kullanılan bu tekniğin – oyuncunun esriklik yoluyla ilkel bedeni araştırması ve buradan yaratıcı alana açılma imkânı – oyuncunun kendini yitirmesi ve bir trans halindeymiş gibi kendini unutması anlamına gelmediğini söyler.[46] "*Milliyetçi ya da cinsiyetçi kültürel kodların böylesi bir bedende hükmü yoktur, çünkü ölümde ve yıkımda herkes eşit ve ortaktır.*"[47] Esrimenin sınırlarına erişmeye çalışır; bu sayede kişisel, psikolojik, tarihsel, toplumsal, ideolojik sınırların dışına çıkar.[48] Herhangi bir toplumsal kod tarafından biçimlenmemiş ilkel beden, kendi sınırına dayanma, kendi dışına çıkma, marjda olma potansiyeli taşır. "*Bedenin durmak istediği yer aslında bilinçli kontrolün de sınır noktasıdır ama ondan sonrasında yeni, beklenmedik ve çok boyutlu bir yaşamsal kaynakla yüzleşme imkânı doğar.*"[49] Terzopoulos, oyuncuyu ek-stasis yoluyla bedenin sınırlarına dair bir araştırma yapmaya davet eder ve tam da burada, bilinemez olanda, yeni olana dair, yaratıcı olana dair, kurmacaya dair iz sürer.

Victor Turner, "*her şeyin baştan düşünüldüğü, bir normun tartışılabilir, yeniden yorumlanabilir olduğu arada yer*" olarak 'liminality'i yani eşikte olmayı işaret eder.[50] Turner "liminality" kavramını "yeniden yorumlama, baştan düşünme" olarak ele alır. Agamben, "dışarısı" nosyonunun pek çok Avrupa dilinde "kapıda" anlamına gelen bir sözcükle ifade edilmesinin önemli olduğunu söyler. (*Fores*, Latincede, evin kapısı *thyrathen*, Yunancada "eşikte" demektir.)[51] Ona göre eşik, sınırın kendisinin deneyimidir.[52] Sayın'ın ek-stasis yorumunu da hatırlayarak söylenebilir ki, kişinin kendi durduğu yerin dışına çıkabilmesi, eşikte olması, kapıda durması, bir karşılaşma, yeniden yorumlama ve tartışma

---

36 Blanchot, *İtiraf Edilemeyen Cemaat*, 29.
37 İngilizce'de "ecstasy" olarak kullanılan bu kavram "dışarı", "dışarıda" vurgusunu güçlendirdiği için yazar alıntıları dışında "ek-stasis" olarak kullanıldı.
38 Nancy, *Esersiz Ortaklık*, 24.
39 Zeynep Sayın, *Ölüm Terbiyesi*, (İstanbul: Metis Yayınları, 2018), 56.
40 Lacoue-Labarthe, *"Diderot: Paradox and Mimesis", Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*, 264.
41 Ülgen, *Kurmaca Yanılsama: Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında*, 255.
42 Hazal İspirli, "Nötr Maske, Nötrlük, Komedi", *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, 32 (2021):10-11.
43 Johan Huizinga, *Homo Ludens*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2015), 25.
44 İnternet Erişimi: https://tureng.com/tr/turkce-ingilizce/ecstasy
45 Kerem Karaboğa, *Tragedya ile Sınırları Aşmak*, (İstanbul: E. Yayınları, 2008), 55.
46 Karaboğa, *Tragedya ile Sınırları Aşmak*, 88.
47 Karaboğa, *Tragedya ile Sınırları Aşmak*, 108.
48 Karaboğa, *Tragedya ile Sınırları Aşmak*, 160.
49 Karaboğa, *Tragedya ile Sınırları Aşmak*, 76-77.
50 Marvin Carlson, *Performance*, (New York and London: Routledge, 2004), 16.
51 Agamben, *Gelmekte Olan Ortaklık*, 88.
52 Agamben, *Gelmekte Olan Ortaklık*, 89.

alanıdır. Ezbere hareket edilmediğinde, ezbere eylenmediğinde, kendi dışında, dışarıda, eşikte, yeniden yorumlamaya dair, yaratıcı olanının izini sürmeye dair bir imkân belirir.

Blanchot'a göre, *varlık* tanınmak (*récognition*), kabul görmek istemez; kendinden başka olana açılarak, tartışma (*contestation*) konusu olarak, kendi dışında, [dışarıda] var olur.[53] "*İnsanın var oluşu kendini kökten ve sürekli biçimde sorun konusu eden bir varoluş ise, insan varoluşunu aşan bu imkânı sadece kendinden öğrenemez, yoksa sorulan soruda her zaman bir eksik olacaktır*."[54] Soru eksik sorulduğunda kendi üstüne kapanır. Soru başka bedenlere, etrafa/dünyaya sorulduğunda ise, sorunun da yanıtın da büyüyebilme/açılabilme/taşınabilme ihtimali belirir. Lacoue-Labarthe, aktif mimesis ve pasif mimesis, bir başka deyişle, yaratıcı var oluş ve pasif sabit özne ayrımı yapar. Pasif sabit özne halinin öğrenme ve değişimden mahrum olduğunu söyler.[55] Oyuncu, hem rol kişisi inşasında, kendi bedeninde kendinden *başka olan*'ı araştırırken; hem diğer tüm sahne partnerleriyle olan ilişkisinde, ötekine yönelmek durumundadır. Lacoue-Labarthe'ın deyimiyle, pasif sabit özne olmaktan çıkabilmeli, değişebilmeli, dönüşebilmelidir. Dışarıda, sınırda, eşikte olanlar, birbirinin sınırını paylaşanlar, birbirinin etki alanına girer. Bir tanıma/tanınma meselesi değil, bir kabul görme/kabul etme meselesi değil, bir kimlik meselesi değil; bu, daha ziyade, özsüzlükte, niteliksizlikte, aidiyetsizlikte, kimliksizlikte beliren, kendini, kendinden başka olana açarak tartışma konusu etme meselesidir.

Agamben de var oluş ve öz arasındaki ilişkiyi ele alırken, bir kimliğe sahip olmaya değil, sınıra; bir öz'ü var saymaya değil, kendini dışa açmaya işaret eder.[56] "Var saymak", olmayan bir şey hakkında akıl yürütmeyi içerir. O şey hakkında yapılan fazla yorum veya eksik yorum, var saymak ile iç içe ilerler. Bataille'a göre "*Mutlak bilgiye 'sahipmişim gibi yapar yapmaz', hemen kendim, zorunlu olarak Tanrı haline gelirim*."[57] Oyuncu, ne eksik ne fazla yorumla, "*ne tanrılaşarak ne tanrılaştırarak*"[58], adım adım sorduğu sorularla, sınırda, dışarıda, bir başkasına açıldığı eşikte, "-mış gibi" yapmama çabası ve arayışı içinde kurmaca yaratır.

Niteliksiz Oyuncu

Bir eylemin yaratıcılığa açılması ile yanılgıya düşmesi, bir başka deyişle, kurmaca ve yanılsama kavramları arasındaki fark, oyunculuk eyleminde bilinemez olana dair farkındalık edinme ile ve ötekiyle "birlikte" bir zeminde dünya aramak ile ilgilidir.

> *'Bu anda, burada olma' ile 'biri olma, bir şey olma, bir yerde olma, bir tarihte olma' aynı değil. Mutlak bir mekânda, zamanda, kim-likte... mutlak olarak belirli niteliklerde sınırlandırılmış bir aidiyette ve ortak yapıdan kopuk bir faillikte 'tanınma' hali..., bu an, burada, bu bedenin yaratıcılığını, varlığını, ilişkilenişini deneyime dahil etmeyen bilgi, yargı... bilinmeyenin bilgisine ulaşabilir**miş gibi yapış**ın sonucu olarak, dilde ve bedenlerde, ilişkilerde gerçeklik kazanan bir **yanılsama**. Bir **mış gibi yapma**. (...) **Mış gibi**den bahsedildiğinde sıklıkla akla tiyatro ve kurmaca geliyor. Oysa tiyatroda, mış gibi bir eylem, çevresiyle temastan kopuk bir beceriksiz oyunculuk eylemi olarak **yanılsamayı**, oyuncunun 'an'a bütünlüklü teslimiyeti, oyunun birliğini gözetişinde gerçekleşen eylemi, bir becerikli oyunculuk eylemi olarak **kurmacayı** inşa etmekte. (...)*[59]

Sahne, oyuncudan, incelikli bir arayış bekler. Bilinmeyene hakkını teslim etmeyi, bildiğini sandıklarını, an be an, bağlamında yeniden ele almayı talep eder. Prova her defasında eylemi yeniden duyma çalışmasıdır. "*Re-hearsal*":yeniden duyma[60] anlamına gelir. Oyuncu, prova sayesinde, yeniden ve yeniden şekillenir. Yeniden şekillenmek zorundadır çünkü tiyatro o an olur, provası yapılamayan şey o andır. Yalnızca şimdiki zamanda gerçekleşebilen oyunculuk eylemi, içinde hem geçmiş prova tecrübelerini taşır, hem de şimdi "yeniden duyarak" şekillenir. Oyuncu, zemini, her defasında yeniden ele alır, oyun ve rol kişisi için gereken atmosferi inşa eder; etki eden ve etkilenendir.

Bağlamında ele alınmayan, içinde değişim dönüşüm potansiyeli taşımayan, sabitlik atfedilen eylem, bizi bir tür genellemeye götürür. Bugünün birçok oyunculuk yöntemine de ilham olan Konstantin Stanislavski'ye göre, "*genellik bütün sanatların düşmanıdır*."[61] Yüzlerce Juliet oynandı ama *ben* ilk kez Juliet oluyorum. *Ben* ile Juliet rol kişisinin karşılaşması biricik deneyim. Akşam sahneye çıktığımda ben ile Juliet rol kişisinin karşılaşması, bir önceki geceden farklı olarak da biricik deneyim. Dün ile bugünü bir tutamam. Dün ile bugün aynı değil, dünkü "ben" ile bugünkü

---

53 Blanchot, *İtiraf Edilemeyen Cemaat*, 15.
54 Blanchot, *İtiraf Edilemeyen Cemaat*, 18.
55 Lacoue-Labarthe, *"Diderot: Paradox and Mimesis", Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*, (Stanford: Stanford University Press, 1989), 264.
56 Agamben, *Gelmekte Olan Ortaklık*, 127.
57 Nancy, *Esersiz Ortaklık*, 23.
58 Ülgen, *Kurmaca Yanılsama: Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında*, 78.
59 Ülgen, *Kurmaca Yanılsama: Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında*, 39.
60 Ülgen, *Kurmaca Yanılsama: Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında*, 71.
61 Melissa Bruder, Lee Michael Cohn, Madeleine Olnek, Nathaniel Pollack, Robert Previto ve Scott Zigler, Oyuncu için Pratik El Kitabı, çev. Deniz Ölmez (İstanbul: Metis Yayınları, 2013), 31.

"ben" aynı değil, dünkü seyirci ile bugünkü seyirci aynı değil. Nancy'nin tanımıyla, atomların birbirine olan eğilimleri an be an var zeminde.

> *Bayan Black'in Ophelia'sı Bayan Smith'in Ophelia'sından kesinlikle farklı olacaktır. Zaman ve mekânın da bu değişime katkısı olacaktır. Yarınların Ophelia'ları, günümüz Ophelia'sından farklı olacaktır. Polonyalı bir aktrist Amerikalı bir aktristen farklı oynayacaktır.*[62]

Oyuncu metnin ve tüm ilişkilerin içinde akan fiillerin etkileşiminde, hep bir başlangıç noktasındadır. Sabit bitmiş bir tanımlanmada değil, içinde zamanı barındıran fiilde, bir başkasına, ötekine, kendi ötekiliğine, rollere, diğer varolanlar ile birlikte dönüşüme açılır.

Oyuncu bir başka sese, bir başka bedene yerleşirken arayış halindedir. Grotowski ile çalışan Thomas Richards'ın verdiği örnek, bu arayış ile ilişkili düşünülebilir: "*Bedeninizin itkileri aracılığıyla içinizde ninenizi keşfediyorsanız, 'şarkıyı söylemiş olan ne ninenizdir' ne de 'sizsinizdir': O, şarkı söyleyen ninenizi keşfeden sizsiniz.*"[63] Oyuncu, bir başkasına, ötekine, rollere dair her daim bir arayış içindedir. Diğer tüm var olanlardan etkilenerek ve onları etkileyerek, inşa eder ve inşa edilir. Arayışı durdurmak veya sabitlemek, olmuş bitmiş tamamlanmışlık atfetmek, yaratıcı oyun alanını kısıtlama riski taşır. Oysa oyuncunun yaratıcı alana açılabilme potansiyeli, bedeninde hiçbir niteliği kendi öz niteliği olarak mülk edinmeyerek arayışı sürdürmesinde saklıdır.

Blanchot, birey kavramına, "*kendinden başka kökenleri reddetmesi ve kendi gibi olmayan bir öteki karşısında ilgisizliği*" üzerinden de eleştiri getirir.[64] *Kendinden başka* kökeni reddetmesi, kendini bir köken üzerinden tanımladığı anlamına gelir. Böylelikle, ortaya, karşıtlıklarda konumlanan "köken"ler çıkarır. Bir köken ile, bir öz ile, bir tanım, kimlik, nitelik ile adlandırılan "birey", Blanchot'nun ortaklık tahayyülünde yer edinemez. Ortaklık tahayyülünde yer edinmeye muktedir "tekil" varlık ise, niteliksiz, kimliksiz, mülksüz, özsüz bir varoluştur. "Birey" öteki karşısında ilgisizliği ile bir "toplum" inşa ederken, "tekil" varlık bir başkasına duyduğu ilgi ile "ortaklık" inşa eder. "*İlgi, (. . .), bir karşılaşma alanı yaratıldığı, kavuşulabilecek bir ortak uzama, bir ara alana çıkıldığı, bu alan, herkese doğru, herkesle birlikte açıldığı, o bu anda, burada, bu odanın içindeki ilişkiye uyandığı için ona: uyanık olana uyanıyor.*"[65] Ülgen, oyuncunun bir başkasına duyduğu ilgiyi, oyuncunun canlılığı, uyanık beden arayışı ile ilişkilendirir.[66] Hem ortaklığa açılan alan, hem oyuncunun yaratıcı alanı, bir başkasına duyduğu ilgi ile ilişkilidir.

Oyuncunun niteliksiz, kimliksiz, mülksüz, özsüz beden arayışını, Diderot, Lacoue-Labarthe ve Michael Chekhov'un cümleleri ile birlikte düşünmek mümkündür. Diderot oyuncu için şöyle der:

> *(. . .) ne bir piyano ne bir arp, ne bir klavsen, ne bir keman, ne de bir viyolenseldir. Onun kendine vergi hiçbir akordu yoktur; ama parçasına uygun düşen her akordu, her tonu alır ve bütün parçaları çalmaya hazır haldedir.*[67]

Blanchot'dan ilhamla söylenebilir ki, oyuncu, kendini bir "köken" üzerinden sabitlemediğinde ve kendi gibi olmayana duyduğu ilgi ile, açıklık ile, şekilden şekile girebilmeye, rol inşa etmeye muktedir olur. Lacoue-Labarthe, oyuncunun "*ne kadar niteliksizse, o kadar her şey olabilmeye kadir.*" olduğunu söyler.[68] Oyuncu, bedeninde, hiçbir niteliği kendi öz niteliği olarak mülk edinmedikçe[69], bir başkasına dönüşebilme olanağını içinde taşıyan bir güç ile, bir beceri ile yaratıcı alana açılma imkânı bulur.

Oyuncu, hiç kimse olabilmeye kadir oldukça herkes olabilme; bir taraf olmayınca her tarafta (birlikte, ortaklık içinde bir yaşamın imkânı tarafında) olabilme; bir yeri mülk edinmedikçe her yerde olabilme; bir zamana çakılı kalmadıkça tüm zamanlarda olabilme potansiyeli taşır. Michael Chekhov'a göre, "*Oyuncunun bedeni şeffaf, içi görünen, transparan bir membran, bir zar, bir ince doku olarak kolaylıkla, – hareket nitelikleri. . . , ritim, ışıldama, renk, ısı. . . , vb ile – herhangi bir müzik ile doldurulabilir.*"[70] Diderot ise "*mekânı dolduran ne soğuk, ne sıcak, ne ağır, ne hafif olan, hiçbir şekli bulunmadığı halde her şekle girebilen, ama hiçbirinde karar kılmayan element*"[71] benzetmesi yapar oyuncu için. Bir özü mülk edinmeyen tekilliklerin ortaklık imkânı ile, bedeninde hiçbir niteliği öz nitelik olarak mülk edinmeyen oyuncunun eylem potansiyeli yan yana gelir.

---

62 Adrian Brain, Michael York, Shakespeare Oyunculuğu, 300.
63 Thomas Richards, *Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak*, çev. Ayşın Candan, Hülya Yıldız (İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2005), 72.
64 Blanchot, *İtiraf Edilemeyen Cemaat*, 11.
65 Ülgen, *Kurmaca Yanılsama: Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında*, 19.
66 Ülgen, *Kurmaca Yanılsama: Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında*, 19.
67 Denis Diderot, *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler*, çev. Sabri Esat Siyavuşgil (İstanbul: Sosyal Yayınları, 1996), 48.
68 Lacoue-Labarthe, "*Diderot: Paradox and Mimesis*", *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*, 256.
69 Ülgen, *Kurmaca Yanılsama: Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında*, 50.
70 Chekhov'dan aktaran: Ülgen, *Kurmaca Yanılsama: Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında*, 45.
71 Diderot, *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler*, 48.

Aynılık Farklılık

Agamben, farklılık ölçütünü bir öz'de aramamaya işaret eder.[72] Buna göre; belli bir özde alt alta getirilemeyen tekillikler, belli bir farklılık ölçütü belirleyip bunu bir kavram altında eritemezler. Agamben'e göre, tekilleri bireyleştiren farksızlıktır.[73] "Farksız" kılındıkları an, bir başka deyişle, öz'leri dolayısıyla aynılaştırıldıkları an, totaliter bakış içerisinde eritilen bir şeye dönüşür. Oysa tekil olan, bir başka tekil varlık ile hem aynıdır hem farklıdır.

Oyuncu, rol inşasında hem aynılığa dair hem farklılığa dair sorular sorar. Rol kişisinin çatışması, hikâyesi, geçmişi, bağlamı ve tutkuları vardır. Yüzünde çeşitli ifadeler taşıyan oyuncu, bir şeye, biri oluş'a gönderme yapar. Jacques Lecoq, oyunculuk yönteminde, nötr maske ile çeşitli çalışmalar yapar. Nötr maske, ilk defa keşfediyor olmanın tazeliği içinde temel şeylere bakmaya, dokunmaya, onları duymaya ve hissetmeye imkân sağlar.[74] Nötr maske; nötr bir varlıktır, denge halindedir. "*İçine girilen karakter değil, nötr bir varlıktır.*"[75] Nötr maske ile, oyuncu, rol kişisi tasarımı yapmadan önce, bir tür niteliksizlik zemininde fiillerini araştırma fırsatı bulur: üzerinde herhangi bir ifadenin bulunmadığı ifadesiz bir maske, oyuncu bedeninde de ifadesiz bir beden haline karşılık gelir.[76]

Maskenin maskeyi takan oyuncu ile ilişkisinde ortaya çıkan, aynı maske bir başka oyuncu tarafından takıldığında ortaya çıkan ile hem aynıdır hem farklıdır.[77] Lecoq bunu anlatmak için *Gemiye Elveda* çalışmasından bahseder: buna göre çok değer verdiğimiz bir arkadaşımız uzaklara gitmek üzere bir gemiye biner ve onu bir daha göremeyeceğimizi varsayarız. Geminin hareketi sırasında ona son bir elveda jesti yapmak için limanın çıkışındaki iskeleye doğru koşarız.[78]

Lecoq, *Gemiye Elveda* egzersizinin, oyuncunun *tüm elvedaların elvedası*nı bulup bulamadığını görmesi için iyi bir araç olduğunu söyler.[79]

> *Her bir oyuncu herkese ait olanı nötr maskeyle hisseder; nüanslar işte o zaman güçlü bir şekilde ortaya çıkar. Bu nüanslar karakterlerden kaynaklanmazlar çünkü karakter yoktur. Bu nüanslar oyuncuların kendi bedenlerindeki nüans farkından kaynaklanır. Bedenler farklıdır ama o bedenleri bir araya getiren "elveda" teması üzerinden birbirlerine benzeşirler.*[80]

Herkes kolunu kaldırır, ufak bir farkla herkes birbirinden farklı olarak kolunu kaldırır. *Tüm elvedaların elvedası*nda jestler hem herkese aittir (herkes tarafından tanınabilir) hem de uzamda, sahne mevcudiyetinde, vücuda getirişinde;[81] yalnız *o* oyuncuya ait olan vardır.

"Nötr" kelimesi "*tarafsız, yansız*" anlamına gelir.[82] Nötr olan; ne o, ne o olandır. Stanislavski, rol ile, bir başkası ile, bilinmeyen ile – kitabında verdiği örnekte ağaç ile – empati kurmaya çalışan oyuncuya şöyle der:

> *(. . .) Ben benim; fakat eğer bir meşe olsaydım, belirli koşullar içine yerleştirilmiş, ne yapardım? (. . .) Eğer sözcüğü; bu sözcük bizi günlük olaylar dünyasından çıkarıp imgelem alanına atan bir kaldıraç ödevini görür (. . .) belirli koşullar eğer için temel döşerken, eğer de uyuyan imgelemi dürter.*[83]

Stanislavski, oyunculuk yönteminde, oyuncuyu kendine şu soruyu sormaya yönlendirir: "Eğer ben olsaydım?". Ülgen ise bu sorunun yanına farklı farklı oyunculuk yöntemlerinden ilhamla "Benden farklı nasıl?" sorusunu getirir.[84] Oyuncu kendine rol kişisiyle kurduğu ilişkide bu iki soruyu birlikte sorduğunda, aynılık ve farklılık zemini bir araya gelir. Sadece birini sorduğunda rol kişisi inşası eksik kalır: Sadece "Eğer ben olsaydım?" sorusu rolü bana indirger, sadece "Benden farklı nasıl?" sorusu beni yok sayar.

Sayın, sorulan soruların birtakım yanıtlardan daha değerli alanlar açacağını söyler.[85] Bu anlamda, bir oyun sahneye koyuşu ile dünyaya soru soran, sorunu görünür kılan oyuncu ve "*(. . .) çözüm sunmaktan çok sorunlara ilişkin bir farkındalığı hassaslaştıran, açılan alanı, verilen yanıtlardan değerli kılan inoperatif (Jean-Luc Nancy), cemaatsiz bir cemaat. . .* "[86] fikri yan yana gelir. Eylem, her an, etkileşimde, değişimde, dönüşümde, dönüştürmede, ortak zeminde,

---

72 Agamben, *Gelmekte Olan Ortaklık*, 31.
73 Agamben, *Gelmekte Olan Ortaklık*, 32.
74 Jacques Lecoq, *Şiirsel Beden*, çev. Mine Çerçi (Ankara: Nota Bene Yayınları, 2015), 54.
75 Lecoq, *Şiirsel Beden*, 54.
76 Hazal İspirli, *Nötr Maske, Nötrlük, Komedi* makalesinde Lacoue-Labarthe'ın "aktif mimesis" ve "pasif mimesis" kavramları eşliğinde "aidiyetsiz bir ara alan" olarak nötrlük arayışının oyuncuya sağladığı olanağı incelemiştir. İspirli, "Nötr Maske, Nötrlük, Komedi", 8.
77 Aynılığı ve farklılığı araştırma işi yan yana ilerler: "Başka tiyatrocular gibi olmamız bizleri, zaman içinde farklılığımıza sadık hale getirdi." Barba ve Savarese, *Oyuncunun Gizli Sanatı Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*, 67.
78 Lecoq, *Şiirsel Beden*, 56.
79 Lecoq, *Şiirsel Beden*, 57.
80 Lecoq, *Şiirsel Beden*, 57.
81 Oğuz Arıcı, "mevcut", "vücut" ve "vecd" sözcükleri arasındaki kökensel ilişkiyi "existence", "exist" ve "extasy" sözcükleri arasındaki ilişkiye benzetir. Arıcı, "Maskeyle Varolmak", 24.
82 İnternet Erişimi: https://sozluk.gov.tr/
83 Stanislavski, Bir Aktör Hazırlanıyor kitabından aktaran: Ülgen, *Kurmaca Yanılsama: Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında*, 56-57.
84 Ülgen, *Kurmaca Yanılsama: Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında*, 52.
85 Zeynep Sayın, "An- Arşiv" Youtube video, 26 Mart, 2024, https://www.youtube.com/watch?v=uwP5wJT6iRM&t=1293s
86 Sayın, *Ölüm Terbiyesi*, 36.

birlikte gerçekleşmektedir. Oyuncu, başka yaratıcılarla birlikte eyler, kendisini inşa etmekte olan dünyanın inşasına dahil olur.

Nancy ve Blanchot gibi Agamben de birey kavramına eleştiri getirir. Bireyi farksız kıldıkça, farksızlık atfettikçe bir başka deyişle aynılaştırdıkça, ortaklıktan uzaklaşıldığına işaret eder. Aynılık yok sayıldıkça "*ortak insani biçimden*"[87] uzaklaşılır; farklılık aynılaştırıldıkça tekillikler özlere indirgenerek eritilir. Oyuncunun kuvveden fiile çıkmaya hazır potansiyeli, onun değişim potansiyelidir. Agamben'e göre "*Değişen şeyler onların [tekil varlıkların] sınırıdır*."[88] Tekil varlık kimliksiz oldukça, niteliksiz oldukça değişebilme potansiyeline sahip olur. Sınırda birbirini paylaşanlar, ek-stasis yoluyla, birbirlerine etki etme, değişme, dönüşme imkânı bulur.

Zeynep Sayın *Ölüm Terbiyesi* kitabında *Acéphale* mitosunu ele alır. Acéphale, kesik baş mitosunun kurgulandığı derginin ve aynı zamanda gizli cemiyetin[89] adıdır.[90] "*(. . .) fani olurken, ölmeden önce ölürken, yere kapaklanırken (. . .) iktidara talip olmak yerine sırtını sonsuzluğa ve ölümsüzlüğe (. . .) yaslayacağına ve bu kökene biat edeceğine baş-sız ve baş-kansız, hüküm-süz ve hükümran-sız bir sarsılmaya teslim olanların, başsızların bir araya geldiğinde oluşturduğu bir cemaat mitosu*."[91] Agamben'e göre ise, "*İktidar, devlet iktidarı, her türlü kimlik talebini tanıyabilir – hatta kendi içinde devlete özgü bir kimlik talebini bile tanıyabilir ama tekilliklerin bir kimlik talebinde bulunmadan oluşturduğu ortaklığa, temsil edilebilir bir aidiyet koşulu olmadan ortak-aidiyet oluşturan insanlara tahammül edemez.*"[92] Kimlik talebiyle gelenler veya temsil edilebilir bir aidiyet koşuluyla gelenler Agamben'in ortaklık tahayyülünde yer edinemez. Tekil olanı temsil edebilecek bir şey bulunmaz, tekillikleri alt alta koyacak, yan yana sıralayacak bir kavram bulunmaz. Böyle bir tekillik karşısında ise Agamben'in deyimiyle, iktidarın, baş olanın, baş-kan olanın[93] "*tahammül edemeyeceği*"[94] karşılaşma gerçekleşir. Sayın, oyuncu için, "*kesik baş, başı yendiği zaman bile hareket etmeyi, çiftleşmeyi sürdürebilen peygamber böceği*" benzetmesi yapar.[95] Oyuncu, hiç kimse olabilmeye kadir oldukça herkes olabilme; bir taraf olmayınca her tarafta olabilme; bir yeri mülk edinmedikçe her yerde olabilme; bir zamana çakılı kalmadıkça tüm zamanlarda olabilme potansiyeli taşır.

Sonuç

Mutlak olan, içkin kılınan, atfedilen bir öz etrafında aynılaştırılan, potansiyelleri ve farklılıkları yaratıcı edime dönüştürmekten imtina eden, kurgusal köken karşıtlıkları üzerinden kimliği bir kökene yerleştiren anlayış, "birey" ve "toplum" inşa eder. Tekillik ve ortaklık ise, kimliksizlikte, niteliksizlikte, mülksüzlükte, özsüzlükte, iktidarsızlıkta, baş-sızlıkta, başkan-sızlıkta belirir.

Oyununu, her daim kendinden başka olan ile ilişkilenerek kuran; sözünü, eylemini, meselesini, derdini oyununda icra eden, her rol kişisi inşasında çeşitli nitelikleri edinen ve bırakan ve bunu tekrar tekrar yapma gayesi içinde olan oyuncu için; Nancy, Blanchot ve Agamben'in davet ettiği müştereklik, niteliksizlik, kimliksizlik, mülksüzlük, özsüzlük, iktidarsızlık zemini büyük bir ilhamdır. Bu anlamda bu çalışmada, aynı yer yüzünde, hem farklı hem aynı olan tekilliklerin bir aradalığına dair tartışma yürüten felsefecilerle, varlık sebebi öteki olanla ilişkilenmek olan; ötekine, ötekiyle birlikte, belki de ötekilik hakkında hikâye anlatan oyunculuk eyleminin yaratıcı potansiyeli ve imkânları, mesleği icra edişinde ilham olabileceği düşünülerek yan yana okundu.

87 Agamben, *Gelmekte Olan Ortaklık*, 30.
88 Agamben, *Gelmekte Olan Ortaklık*, 122.
89 'Cemiyet' İngilizce'de 'community' anlamında; bu çalışmada community için 'ortaklık' çevirisi kullanıldı. İnternet Erişimi: https://tureng.com/tr/turkce-ingilizce/community
90 Sayın, *Ölüm Terbiyesi*, 27.
91 Sayın, *Ölüm Terbiyesi*, 31.
92 Agamben, *Gelmekte Olan Ortaklık*, 111.
93 Sayın, *Ölüm Terbiyesi*, 31.
94 Agamben, *Gelmekte Olan Ortaklık*, 111.
95 Sayın, *Ölüm Terbiyesi*, 54.

Etik Kurul Onayı: Çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.
Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması beyan etmemiştir.
Finansal Destek: Yazar finansal destek beyan etmemiştir.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for the study.
Peer Review: Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

ORCID:
Seçil Elçin 0000-0001-7684-1015

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

Agamben, Giorgio. Gelmekte Olan Ortaklık, çev. Betül Parlak, İstanbul: Monokl Yayınları, 2012.

Arıcı, Oğuz, "Maskeyle Varolmak", Maske Kitabı. Editör: Kerem Karaboğa, Oğuz Arıcı, 21-28. İstanbul: Habitus Yayıncılık, 2014.

Barba, Eugenio ve Nicola Savarese. *Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*. çev. Ayşın Candan, Tarhan Onur, Aslı Seven. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2017.

Blanchot, Maurice. *İtiraf Edilemeyen Cemaat*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1997.

Brine, Adrian ve Michael York. *Shakespeare Oyunculuğu*, çev. Ali H. Neyzi, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2002.

Bruder, Melissa, Lee Michael Cohn, Madeleine Olnek, Nathaniel Pollack, Robert Previto, Scott Zigler. *Oyuncu İçin Pratik El Kitabı*, çev. Deniz Ölmez, İstanbul: Metis Yayınları, 2013.

Carlson, Marvin. *Performance*, New York and London: Routledge, 2004.

Chekhov, Michael. *On the Technique of Acting*, New York: Quill A Harper Resource Bookby Mala Powers, 1991.

Diderot, Denis. *Aktörlük Hakkında Aykırı Düşünceler*, çev: Sabri Esat Siyavuşgil. İstanbul: Sosyal Yayınları, 1996.

Elçin, Seçil. "Examining the Issue of Essence and Concept of Ecstasy in Singularity and Community in Relation to Acting" Yüksek Lisans tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2021.

Feral, Josette ve Bermingham, Ronald P. "Theatricality: The Specificity of Theatrical Language", SubStance 98/99 (2002), 94-108.

Grotowski, Jerzy. *Yoksul Tiyatroya Doğru*, çev. Hatice Yetişkin, İstanbul, Tavanarası Yayınları, 2002.

Huizinga, Johan. *Homo Ludens*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2015.

İspirli, Hazal. "Nötr Maske, Nötrlük, Komedi" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, 32 (2021):169-188.

Karaboğa, Kerem. *Tragedya ile Sınırları Aşmak*, İstanbul: E Yayınları, 2008.

Klee, Paul. *Bauhaus Ders Notları ve Yazılar*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2010.

Lacoue-Labarthe, Philippe. "Diderot: Paradox and Mimesis", Typography: Mimesis, Philosophy, Politics, 248-266. Stanford: Stanford University Press, 1989.

Lecoq, Jacques. *Şiirsel Beden*, çev. Mine Çerçi. Ankara: Nota Bene Yayınları, 2015.

May, Rollo. *Yaratma Cesareti*, çev. Alper Oysal, İstanbul: Metis Yayınları, 2015.

Nancy, Jean-Luc. *Esersiz Ortaklık*, çev. Devrim Çetinkasap. İstanbul: Monokl Yayınları, 2020.

Richards, Thomas. *Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak*, çev. Ayşın Candan, Hülya Yıldız, İstanbul: Norgunk Yayınları, 2005.

Sayın, Zeynep. *Ölüm Terbiyesi*. İstanbul: Metis Yayınları, 2018.

Shakespeare, William. *Macbeth*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2002.

Ülgen, Tulû. *Kurmaca, Yanılsama: Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında*. İstanbul: SubPress Yayıncılık, 2018.

Zeynep Sayın, "An- Arşiv" Youtube video, 26 Mart, 2024, https://www.youtube.com/watch?v=uwP5wJT6iRM&t=1293s

Atıf Biçimi / How cite this article

Elçin, Seçil. "Issue of Essence in Acting on The Axis of Singularity and Community" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 38 (2024): 51-61. https://doi.org/10.26650/jtcd.1459104