

3.2.1. Yeni Bedenler, Yeni Yüzler:

***Sek Sek* Gösteriminin Beden Dramaturgisi Açısından Okunması**

*“Kaçak yaratıcılık karşılaşmanın
eksik kaldığı yaratıcılıktır.”
Rollo May – Yaratma Cesareti*

Mustafa Kaplan ve Filiz Sızanlı kısa bir süre önce kendi *solo*’larını ürettiler. *Solum* adını taşıyan ve iki dansçı/oyuncu’nun arka arkaya sunduğu kişisel projelerinden oluşan bu gösterim, hem *Sek Sek* gösterimine hem de Kaplan ve Sızanlı’nın çalışma süreçlerine dair önemli ipuçları taşımaktadır. Bunları değerlendirmek için öncelikle 15 yıldır birlikte çalışan ve üreten bu iki kişinin buluşma noktalarına bakmak gereklidir. Bu değerlendirme ayrıca çalışmanın da karşılıklı oluş kavramını örneklendiren bir süreci gösterecektir.

Mustafa Kaplan’ın dansla ilk karşılaşması 1984 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi’nde Geyvan Mcmillen’in seçmeli dans dersleri ile olur. Kaplan bu seçimin, Konya’dan İstanbul’a mühendislik öğrenimi için geldiğinde, daha çok insanlarla karşılaşmak, tanışmak ihtiyacı duyması ile ilgili olduğunu belirtmektedir. *“Daha Anadolu’dan yeni gelmiştim, İstanbul’daki hayat çok yabancı... İlk geldiğimde hakikaten başka insanlarla ortaklaşa çalışmak, bir stüdyoya girip bir şeyler yapmak, bayağı sosyal bir paylaşımdı. Belki de bunu devam ettirmek niyeti ile...”* Bununla beraber Zeynep Günsür, Mehmet Sander gibi bugün yine çağdaş dans ve gösteri sanatları alanında çalışmalarını sürdüren kişileri de barındıran yapı, ilerleyen zamanlarda farklı bir mekanda yine bir araya gelir. İçine Emre Koyuncuoğlu, Ziya Azazi, Deniz Polat, Ahmet Ortaçdağ ve başka kişileri de alan bu yapı 1990’lı yıllara gelindiğinde **Yeşil Üzümler** topluluğuna dönüşmüştür. Aslında bir topluluktan çok bir ortaklık gibi görülebilecek bu grup, dönemin gösteri sanatlarında, video, video art, performans sanatı, dans gibi tanımlarla karşılaşılıp sorular soran bir alan yaratır. Mustafa Kaplan’ın rastlantı eseri bir parçası olduğu bu alanda daha fazla zaman geçirmek isteği, Onu farklı topluluk ya da isimlerle karşılaşmaya ve çalışmaya götürür. Çağdaş Bale, Cem Ertekin, Efdal Gülbudak, Aydın Teker, Ayla Algan, Beklan Algan gibi. Buna bağlı olarak, Şehir Tiyatrolarında çalışırken beden ile ifade etmek, dans, tiyatro ilişkisine duyduğu merak yüzünden Tiyatro Araştırma Laboratuvarı’ndaki yapıya girmesi bugün kurulmasına önayak olduğu bir yapının da ilk adımı olur. Çünkü, o sırada Christine Brodbeck ile çalışan ve bu tür çalışmalarla ilgilenen kişileri, TAL yapısına girmeye davet eder. Kendisi şöyle açıklamaktadır: *“ ... onlara teklif ettim, böyle çalışmalar yapıyorum, eğer isterseniz bu çalışmalarını birlikte yapabiliriz, böyle bir şey paylaşmak ister misiniz? Aslında çok güzel bir paylaşım ortamı oluştu. Genelde ben o döneme kadar ki çalışmalarda edindiğim deneyimleri, paylaşım açmış oldum ama, sonradan bu malzemeler onlardan çok zengin olarak dönmeye başladı”*.

TAL Dans çalışmalarının başlaması ile birlikte ticari bir ilişki üzerinden gitmeyen, hemen hemen her gün çeşitli çalışmaların yapıldığı, aslında direkt olarak paylaşım ve birbirini besleme üzerine kurulu bir ekip ortaya çıkmış olur. 4, 5 yılın sonunda artık hem gösteri sanatları alanında üretim yapan hem de bir dostluğu paylaşan güçlü bir alan yaratılmıştır. Mustafa Kaplan'ın bir biçimde bir araya getirdiği bu alan, bugün Çatı - Çağdaş Dans ve Bağımsız Dans Sanatçıları Derneği olarak bir kimlik kazanmıştır. Bu anlamda çalışma Mustafa Kaplan ve Filiz Sızanlı'nın birlikte ürettikleri bir gösterimi değerlendirecek olsa da, hem ikisinin de içinde yer aldığı hem de diğer "üyeleri" ile birlikte yaratmış olduğu bu kimlik göz ardı edilemeyecek denli önemlidir. Çünkü, Ayşe Orhon, Aydın Silier, Filiz Sızanlı, Gurur Ertem, Mustafa Kaplan, Ömer Uysal, Özlem Alkış, Sevi Algan, Talin Büyükkürkcüyan gibi gerek akademik gerekse daha performatif alanlarda çalışmalarını sürdüren dans araştırmacı/uygulamacılarını yetiştiren yeni bir ortaklıktan söz edilmektedir. Buna ek olarak, oluşan kimlik yeni karşılaşmaları hazırlayan, yeni ortaklıklara zemin olan bir nitelik taşımaktadır. Böylece, herkesin farklı disiplinlerden, algılardan, ihtiyaçlardan gelerek oluşturduğu, bireylerin yapıyı beslediği ve yapının bireyleri desteklediği bir oluşum ortaya çıkmaktadır. Örneğin, Filiz Sızanlı, Christen Brodbeck ile yaptığı çalışmalar sırasında TAL yapısına giren dansçılardan biri olarak, bu yapıyı "*çatı stüdyosu'ndaki arkadaşlarımızla ilk buluşma yerimiz*" olarak nitelerken kendi kişisel gelişimi adına da çok önemli bulduğunu belirtir. Şöyle açıklar: "*... dans sürecim, eğitimimi okulda yapmadığım için hep dışardan kendimi besleme şeklinde gerçekleşti, farklı atölye çalışmaları ile. Kendi kendinin öğretmeni olmak zorunda kalıyorsun. Çünkü, dışarıda bulacağın hocalar, projeler çok fazla yok. O yüzden benim deneyimlerim, gösteri yaparak dansı, bedeni, koreografiyi ya da gösteri sanatlarını tanımamla oluştu diyebilirim*". Filiz Sızanlı yaklaşık 5 yıldır Fransa'da Mathilde Monnier ile çalışmakta. Ancak, İstanbul'da çalışmaktan da vazgeçmiş değil. Bu yüzden, beş yıl önce çıkmış olduğu alana her geri dönüşünde alanı hem kendi adına hem de diğer çalışma arkadaşları adına farklılaştırmaktadır.

Filiz Sızanlı Fransa'ya gitme seçimini şöyle belirtir. "*Oraya gitmemin sebeplerinden biri Avrupa'da bir dansçı olarak farklı bedenlerle, farklı düşüncelerle karşılaşmaktı.*" Onun dansa başlaması ile birlikte mimarlığı sürdürmemiş olması da benzer bir yaklaşım taşımaktadır. "*Aslında mimarlıktaki arayışlar ve fikirler, dansla bedenimle karşılaştığım anda daha kuvvetli bir ilişki kurdu. Direkt pratiğe dökmek, fikirleri, düşünceleri direkt bedenle ortaya dökmek benim kendi yolum oldu aslında. Bunun hem düşünsel, hem fiziksel karşılığı olsun mimarlıktan uzaklaşmamı sağladı.*" Sızanlı'nın dansa başlarken taşıdığı ilk fikir ile son fikri arasındaki temel benzerlik, bir karşılaşma açmaya yönelik olmalarıdır. Burada Mustafa Kaplan'ın ilk dans derslerini başka insanlarla tanışmak, ortak bir alan, sosyal bir paylaşım içinde olmak adına aldığı hatırlanacaktır. Bununla birlikte, Onun da Çatı Stüdyosu ile geldiği noktada, hala aynı ortak alana, paylaşım ve tanışma noktasına olan yönelimi dikkati çeker. Bu anlamda *Sek Sek* gösterimini, karşılaşmaların ve paylaşımların değişip, dönüştüğü ama yeni öneriler de getirdiği bir süreç içinde değerlendirmek gereklidir. Çünkü, her iki dansçı/

oyuncu'nun da bireysel gelişimleri ürettikleri işleri etkileyen birer kaynak haline gelmiştir. Bunu Mustafa Kaplan şöyle açıklar: “*Filiz'in geri dönüşünde, Fransız dansı ve Mathilde Monnier ile tanışmıştı aslında, benim tekrar karşılaşmam da, benim için çok çarpıcı oldu, çünkü ben de Filiz'in hem bizim işlere hem de Türkiye'ye taşıdıklarından oldukça etkilendim diyebilirim. Zaten sonraki Dolap oyunuyla Fransa'ya çok fazla turne yapmaya başladık ve Fransa'da görmüş olduğum diğer oyunlar ve dans üzerine yapılan tartışmalar da bizim sonradan yapacağımız işleri etkiledi*”. İki dansçı/oyuncu yaşadıkları uzaklaşma ve yaklaşma sırasında, yaptıkları işlerin ve sahip oldukları tavrın bir düet'e dönüşmüş olduğunu farkederler. Temelde çok iyi bildikleri ve üzerinde fazla oynayıp, kırmadıkları bir süreç yaratmış olduklarını düşünürler. Böylece *Sek Sek* gösterimi ile birlikte yeni bir süreç başlar. Filiz Sızanlı bu başlangıcı “*Mustafa ile beraber birbirimizin alışkanlıklarını, çünkü birbirimizi biliyoruz, tanıyoruz, hem nasıl değiştirebiliriz hem de onların üzerine daha nasıl gidebiliriz*” diyerek oluşturduklarını belirtmektedir. Bu yüzden, birlikte çeşitli projelerini farklı şehirlerde sergilemeye devam ederken, kişisel projelerini oluşturmuş olmaları da önem taşımaktadır. Bu şekilde bakıldığında, sürecin kendisi dansçı/oyuncularının hem beden algısını ortaya çıkartmakta, hem de gösteri sanatlarında nasıl bir noktada durduklarını göstermektedir.

Eylem Akışı:

Sek Sek üç bölümden ve bölümler arasındaki kısa önoyunculardan oluşur. Bu anlamda gösterimdeki eylem akışı ana hatları ile şu şekilde belirtilebilir. 1. bölüm *cambaz-oyuncaklar*, 1. önoyun (naylonun patlatılması), 2. bölüm *kürdan*, 2. önoyun (türkü), 3. bölüm *gazete kağıdından boru*.

Birinci Bölüm cambaz-oyuncaklar bir dansçı/oyuncu'nun (Filiz Sızanlı) gösterim alanının önünde duran oyuncakları hareket ettirmesi ile başlar. Bu sırada sağ köşede yerde yatan bir dansçı/oyuncu (Mustafa Kaplan) daha vardır. Oyuncakları çalıştırdıktan sonra, yere eğilmiş ve elleri zemini süpürerek yürüyen dansçı/oyuncu Onun yanına gelir. Yerde yatan dansçı/oyuncu'nun gövdesine ayakları ile basar ve gösteri alanında yuvarlamaya başlar. Bu yuvarlama sürecinde, yerde yatan dansçı/oyuncu'nun bedeni sabittir. Akış iki dansçı/oyuncu'nun uzamda birbirlerinin üzerine basarak yol almaları ile oluşur. Dansçı/oyuncular'ın birbirlerini gövdelerine basarak yuvarladığı, birbirlerinin üzerinde yürüdükleri ya da hiç boşluk bırakmamacasına yapıştıkları görülür. Bölüm'ün sonunda yerde yatan dansçı/oyuncu yavaş yavaş ayağa kalkmaktadır. Bu sırada diğer dansçı/oyuncu da onun üzerinde yürümeye başlar. Eşzamanlı bu yükselmede üstteki dansçı/oyuncu diğerinin omuzlarına kadar gelir ve burada ayağa kalkar. Dansçı/oyuncular dikey olarak yükselmiştir. Bölüm, yukardakinin ani bir hareketle aşağı atılması ile biter.

Birinci Bölüm bittiğinde, oyuncakları çalıştırmış olan dansçı/oyuncu onları durdurur. Hemen sonrasında da alanın sağ önündeki naylon duvarın yanına gelir. Bu

sırada diğerk dansçı/oyuncu alanın orta gerisinde yüz üstü yerde yatmaktadır. Böylece 1. önoyun başlar. Naylon duvarın yanında duran dansçı/oyuncu yüzünü naylona bastırarak, ağızıyla naylonu patlatmaya başlar. Bu patlatma sürecinde, dansçı/oyuncu'nun yüzü naylonla kaplanmakta, içine çektiği hava ile birlikte ağzına giren naylon, yüzünü bir maskeye dönüştürmektedir. Dansçı/oyuncu ince uzun naylon duvarın yetişebileceği her noktasını patlatırken, sadece yüzünü ve ağzını kullanmakta, yere yatarak, eğilip bükülerek, kimi zaman çabuk çabuk kimi zaman yavaşça hareket etmektedir. Bir süre sonra naylon gerginliğini kaybetmeye, gevşeyip yumuşamaya başlar. Dansçı/oyuncu ise, yine ağızıyla bükerek bir ip haline getirdiği naylonu dişlerinin arasına sıkıştırır. Geriye doğru çektiği naylon ipi kopma noktasına getirir ve bırakır.

Bu sırada yerde yatan dansçı/oyuncu ayağa kalkar ve naylon duvarı bırakan dansçı/oyuncu ile alanın ortasında buluşurlar. İkisi birden dudaklarının arasına dik bir şekilde, birer kürdan sıkıştırdığında, *ikinci bölüm* de başlamış olur. *Kürdan* bölümünde dansçı/oyuncular ağızlarına yerleştirdikleri kürdanlarla hareket edeceklerdir. Yerde sırt üstü yatan dansçı/oyuncu (Mustafa Kaplan), diğerk beden yüz üstü ve sabit bir şekilde üstüne düşerken, ayak tabanları ile onu tutar ve yeniden fırlatır. Yukarı fırladıktan sonra kendi ekseninde dönen dansçı/oyuncu yeniden yere doğru düşer ve yerde yatan yine onu ayak tabanları ile tutarak fırlatır. Bölüm boyunca çeşitli biçimlerde ve uzamın farklı bölümlerinde benzer hareket dizileri gerçekleşir. Bir süre boyunca düşme, yakalama, fırlatma, tutma hareketlerini sürdüren dansçı/oyuncular hala dudaklarında kürdanları taşıdıkları halde, alanın ortasına gelirler. Yan yana dururlar ve yüzleri seyirciye bakmaktadır. İkisi birlikte “Aman Ayşe” isimli bir İç Anadolu türküsünü söylemeye başlarlar. Böylece ikinci önoyun da başlamış olur.

Türkü sırasında dansçı/oyuncular'dan biri (Mustafa Kaplan) söylemeye devam ederken, diğerk alanın arkasına ilerler. Türküyü söyleyen dansçı/oyuncu yanından ayrılmış olanla ilgilenmeden, sadece söylüyor olduğu türküye ya da türkü söyleme haline odaklanmıştır. Türkü bittiğinde dudaklarının arasındaki kürdanı çıkararak, diğerkinin yanına geçer. Bu sırada alanın arkasındaki dansçı/oyuncu bir gazete kağıdını rulo yaparak bantlayıp bir boru haline getirmiştir. İki dansçı/oyuncu da borunun bir ucunu ağızıyla tutar. Böylece üçüncü bölüm *gazete kağıdından boru* başlar. Bu bölümde boru'nun yalnızca ağızdan tutmak suretiyle taşındığı bir hareket vardır. Dansçı/oyuncuların eylemleri ne yaparlarsa yapsınlar, birlikte boru'yu taşımaları üzerine kurulmuştur. İlerleyen bölüm boyunca, dansçı/oyuncular çoğunlukla yüz yüze dursa da kimi zaman sadece birinin boru'yu taşıdığı, diğerkinin ise Onu hemen arkasından takip ettiği görülür. Ayrıca, boru'yu alanın ortasına koyup birbirlerinin bedenlerini kullanarak, bedenlerinden destek alarak ona uzanırlar. İkisi birlikte boru'nun çevresinde dönerek hareket ederler. Boruyu taşıırken zıplarlar, yine birbirlerinin bedenleri üzerinde konumlar alırlar. Gösterim dansçı/oyuncuların boruyu taşıırken yavaş bir biçimde zemine inmeleri ve yan yana kalmaları ile biter.

Gösterimin eylem akışı kısaca şöyle belirtilebilir. İki beden birbiri yuvarlaması ve taşınması ile başlar, birbirlerinin ağırlığını hissetmeleri ile devam eder, kendi ağırlıklarını bulmaları ile biter. Bütün bölümlere bakıldığında, eylem akışı'nın iki dansçı/oyuncu'nun birbirlerini farklı biçimlerde taşınmaları ile oluştuğu görülmektedir. Her bölüm kendine ait bir *taşımaya* eylemini biçimlendirmektedir.

Birinci bölümde taşımaya eylemi dansçı/oyuncuların birbirlerini uzam içinde yuvarlamaları ve uzamda birbirlerinden ayrılmaksızın hareket etmelerinden oluşur. Başka bir ifade ile dansçı/oyuncular bedenlerini bir yerden bir yere birbirlerinin bedenleri ile götürürler. Yuvarlanır, yürür, uzanır, üst üste çıkar, üst üste gelirler. Bütün bu eylemler daha çok zeminde gerçekleşen eylemlerdir. Hatta yürüme bile ya beden gövdeden aşağı doğru eğilmesi ile katlanarak (ve ellerin yere değmesi) ya da bacakların dizden bükülmesi, ayakların direkt zeminde yer alması ile gerçekleşir. Eylemlerin zeminde gerçekleşmesinin dışında dansçı/oyuncuların bedenlerinin ilişkisi de bu bölümde önemlidir. Çünkü, bir dansçı/oyuncu diğerinin bedeni üzerinde ayağa kalkıp yürüdüğünde, zemin ile yerde yatan beden arasında benzer bir konum ortaya çıkar. Aynı şekilde, bir dansçı/oyuncu yerde yatarken diğerinin de onun bedeni üzerinde yatması buna bir örnektir. Dansçı/oyuncular'ın birbirlerine kenetlenerek oluşturdukları hareket çizgisinde de birbirlerine yapışarak tek bir beden oldukları görülür. Burada da yer ve beden ilişkisinde olduğu gibi, iki beden arasındaki zemin, yani bedenlerin yüzeyi birbirine karışmaktadır. Bu anlamda, birinci bölüm beden zeminleşerek bir yüzey gibi algılanabileceği önerisini taşır. Bu yüzden beden zemin, zemin olma hali, zeminin bedeni taşınması kavramları ortaya çıkmaktadır. Ayrıca, bedenlerin sınır çizgilerinin belirsizleştiği yerlerde, iki beden karışarak kapladığı alan dikkat çekicidir.

İkinci bölümde taşımaya eylemini bir tahterevalli oyununa benzetmek mümkündür. İki beden de birbirlerinin ağırlıklarını dengeledikleri, zaman zaman birbirlerinden kopup, uzaklaştıkları ama yine de bir dengelenme anında buluştukları görülür. Bu yüzden denge, risk, fırlatmak, düşürmemek, bırakmak, sınır kavramlarına ağırlık verilmiştir. Bir dansçı/oyuncu dikey olarak yere düşerken, diğerinin onu yakalayıp yeniden yukarı fırlatması; tekrarlanan eylemlerle sürekli olarak yaklaşım, uzaklaşmaları ve bütün bu düşme, tutma, fırlama, düşme, tutma, fırlamalar boyunca birbirlerinin ağırlığını bularak kendilerini dengelemeleri bu bölümün ağırlık noktalarını oluşturur. Ayrıca, türkü söyleme biçimleri İç Anadolu yöresinde aşıkların saz çalarken yaptıkları “dudak değmez” atışmasını anımsatmaktadır. Bu atışmada aşıklar, dudaklarının arasına bir toplu iğne koyarlar ve dudakların birleşmeyeceği türkülerini seçerek söylerler. Burada hem ağızlarındaki kürdanla dansçı/oyuncuların ayrı ayrı yaşadıkları riskten, hem de birbirlerinin bedenlerini fırlatıp tutmaktan doğan riskten söz edilmelidir. Temel olarak söylenebilecek bu hareket dizileri içinde, ikinci bölüm birinci bölümde oluşmuş olan katışık yüzey kavramının aralanması ile ilgilidir.

Üçüncü Bölüm *gazete kağıdından boru*'da dansçı/oyuncular bedenleri arasına koydukları mesafeyi taşımaktadırlar. Boru hem birlikte taşıdıkları hem de ikisini

birbirine bağlayan bir araçtır. Bu yüzden, oluşturmuş oldukları o mesafeyi kaybetmeden ilişki kurmaktadırlar. Uzamda hareket ederken birbirlerine yapışmadan ama hemen arkasında ya da yanında durarak izleme, takip etme ilişkisini kurmaktadırlar. Ayrıca, bir dansçı/oyuncu'nun diğerinin bedenini kullanarak boru'yu yerden alması da bedeni hem bir araç hem de bir ölçüm birimi gibi göstermektedir. Bedensellik bölümünde ayrıntılı olarak değerlendirileceği gibi, dansçı/oyuncular gösterim boyunca bir ilişkiler ağı oluşturmaktadır. Bunu ise, hem kendi bedenlerini nasıl taşıdıklarını hem de bedenlerinin birbirlerini nasıl taşıdığını ortaya koyarak yaparlar. Bu yüzden eylem akışı, dansçı/oyuncular olduğu kadar onları seyredenlerin de bedenlerine, başka bedenlere ve kurdukları ilişkilere yeniden bakmalarını sağlayacak bir algı önerisi taşımaktadır.

Uzam Akışı:

Sek Sek'te uzam, seyir alanı ile oyun alanını birbirinden lokal olarak ayıran, örneğin İtalyan sahne gibi, bir uzam değildir. Buna karşın oturma grupları ile belirlenmiş bir seyir alanı vardır. Uzam global ve açık bir alandır. Bu alana bakıldığında biri sağ önde diğeri sol geride, yarım cm. genişliğinde tabandan yukarı doğru gerilmiş olan naylon duvarlar görülür. Sol önde ise, karşı karşıya duran cambaz-oyuncaklar vardır. Tasarımda kullanılan malzemelerin azlığı ve seyircilerin oyun alanına yakınlığı dikkati sürekli dansçı/oyuncuların bedeninde tutar. Bu yüzden uzamın büyüklüğü mekanın sınırları kadar görülmektedir. Bununla birlikte gösterimi üç bölüme ayıran *cambaz-oyuncaklar*, *kürdan* ve *gazete kağıdından boru* üç farklı uzam bilgisi yaratmaktadır. Ayrıca, örneğin naylon duvarlar ve bir dansçı/oyuncu'nun söylediği türkü de uzam içinde bulunan küçük uzamlar oluşturur. Buna bağlı olarak aksesuarların hareket ve bedensellikle kurduğu ilişki, dansçı/oyuncuların hareket tarzları ve bedenlerini kullanma biçimleri uzamı görüldüğünden geniş ya da dar bir biçime getirmektedir. Bu ise, global ve büyük uzamın parçalı bir yapı kazanmasını sağlar.

Uzama bu parçalı biçimi veren en önemli unsur, gösterimin bölümlerindeki farklılıklardır. Bu farklılıkları görünür kılan ise bölümler arasında oluşan duraklamalardır. Bu duraklamalar bir yandan aksesuarların yarattığı durumlar yüzünden, bir yandan da dansçı/oyuncuların hareketlerini kesmeleri/uzatmaları sonucu oluşur. Ancak, temelde dansçı/oyuncuların kişisel uzamlarını yaratmaları ile ilgilidir. Buna bağlı olarak gösterimde hem ortak uzamlardan hem de kişisel uzamlardan söz edilebilir. Çünkü, dansçı/oyuncular bireysel olarak oluşturdukları duraksama, kesme ya da değiştirme anları dışında uzamda birlikte hareket etmektedirler. Bu durum yine bölüm bölüm ilerlenerek değerlendirilebilir.

Bir dansçı/oyuncu'nun diğeri yuvarladığı birinci bölümde uzam, dansçı/oyuncular tarafından baştan sona katedilmektedir. Uzamın birlikte geçilmesi sırasında bedenler birbirlerine yapışık oldukları ve birbirlerinin üzerinde yer aldıkları için, birlikte tek bir uzam oluşturmaktadırlar. Başka bir açıdan da bir uzamı birlikte doldurdurdukları söylenebilir. Bu yüzden birinci bölüm iki kişinin uzamının birbirine katıldığı geniş bir ortak uzam bilgisi içermektedir. Bölümün sonunda, bir dansçı/oyuncu (Mustafa Kaplan) gösteri alanının arka ortasında yerde yatmakta; diğeri (Filiz Sızanlı) ise öndeki naylon duvarın yanında durmaktadır. Bu dansçı/oyuncu, yüzünü naylon duvara yaslayarak naylonu ağzıyla patlatmaya başlar. Böylece bu patlatma hareketinin doldurduğu kişisel bir uzam meydana gelir. Arkada yerde yatan dansçı/oyuncu ise, bu süreçten bağımsızdır, hatta azalan ışığın da etkisi ile dikkati çekmemektedir. Birinci bölümün sonunda, dansçı/oyuncular arasında oluşan bu mesafe, başlayacak olan ikinci bölümde –dudakların arasındaki kürdanın da etkisi ile- taşıma, sınır, sınır çizme kavramlarını vurgular. İkinci bölüm boyunca dansçı/oyuncular düşme, fırlatma ve yakalama ilişkisi ile uzamda hareket ederler. İlk bölümde yerde yuvarlanan Mustafa Kaplan'ın şimdi, Filiz Sızanlı'yı fırlatıp yakaladığı farkedilmektedir. Bir uzamı yine birlikte doldurmakta ancak bu sefer bedenlerinin ayırım noktalarına belirginlik vermektedirler. Buna bağlı olarak yine ortak bir uzamı ama aralarındaki ilişkinin niteliğini değiştirerek katettikleri söylenebilir. İkinci bölümün sonunda, iki dansçı/oyuncu da gösteri alanının ortasında ayakta yan yana durmakta ve hala dudaklarının arasında duran kürdanlarla bir türküyü söylemektedirler. Ancak, bir süre sonra dansçı/oyunculardan biri (Filiz Sızanlı) arkaya giderken, diğeri (Mustafa Kaplan) olduğu yerde kalır ve türküyü söylemeye devam eder. Bu şekilde yeni bir kişisel uzam oluşur. Gösterim alanının arkasındaki dansçı/oyuncu gazete kağıdından boruyu hazırlarken, diğeri türküyü bitirir ve Onun yanına gelir. Boruyu birer ucundan ağızlarıyla tutarak başladıkları hareketleri ile yine ortak bir uzam yaratırlar. Bu bölümde kattettikleri uzama aralarındaki boru'nun mesafesi de girmiştir. Birlikte bu mesafeyi de taşımaya ve kaybetmemeye çalışmaktadırlar. Gösterimin sonunda ise, taşıyabildikleri son noktaya kadar yan yana kalırlar.

Eylem akışında belirtilmiş olduğu gibi, gösterim farklı taşıma eylemleri üzerinde hareket etmektedir. Bu farklı taşıma biçimleri her bölümün kendine özgü uzamında gerçekleşir. Bir uzamın kendine özgü oluşu ise, hem dansçı/oyuncuların uzamsal ilişkileri hem de kullandıkları nesnelere ortaya çıkar. Buna bağlı olarak, her yeni uzam, yeni bir ilişki biçimini içermektedir. Bu yüzden gösterimin uzam deneyimi dansçı/oyuncuların uzamda birbirleri ile olan ilişkileri ve ayrıca bedenlerinin uzamla olan ilişkileri ile ilgilidir. Dansçı/oyuncuların uzamda kullandıkları genel hareket anlayışına bakıldığında, şu ortaya çıkmaktadır. Önce alanın çevresinde dönen, alanı baştan sona kateden bir dönüş ya da ilerleme varken, bu ilerlemeyi kesen ve bir noktada toplayan bir yoğunlaşma görülür. Örneğin birinci bölüm'de bir dansçı/oyuncu diğeri alanın sağ köşesinden sola doğru paralel bir çizgi üzerinde yuvarlar, burada bedeni düz bir çizgiye yerleştirerek bu sefer alanın sağ kenarına getirir, sonrasında yine paralel bir çizgide yuvarlamaya devam ederken sol öne doğru gelmektedir. Ancak, bir an yerdeki

beden yüz üstü yatarken, yuvarlayan da bacaklarını onun gövdesi üzerinde açarak bedenini yerleştirir. Bu şekilde bekler, bekler, durur. İşte bu durma anında o zamana dek devingen bir biçimde uzamı kateden bedenler için, bir yoğunlaşma oluşur.

Alana yayılan dönüş ve yoğunlaşma anları bölümler içinde bir kez gerçekleştirilip bırakılan hareketler olarak görülmemektedir. Hareket dizisi çevresel dönüşlerin bir noktada toplandığı, sonra yeniden kenarlara doğru açılarak bir başka noktada toplandığı katmanlardan oluşmaktadır. Benzer bir örnek yine birinci bölümde yer alır. Yuvarlama sırasında yavaşça birbirlerinden uzaklaşan dansçı/oyuncular, bellerinden gövdelerini aşağı doğru eğerek ve elleri zeminde yan yan yürümeye başlarlar. Birbirlerini takip ederler. Bir süre sonra arka arkaya gelirler ve bacaklarını sıkı sıkı birbirlerinininkine yapıştırırlar. Aynı anda da kolları ile birbirlerinin bacaklarına sarılmışlardır. Beklerler, beklerler, dururlar. Burada da çevresel dönüşün kırılıp bir noktada yoğunlaştığı görülür. İkinci bölümde de bir dansçı/oyuncu sırt üstü yatarken diğerinin onun üzerine düşmesi ile oluşan yakalama, fırlatma, düşme dizisi kendi içinde bir yoğunlaşma içermektedir. Bununla birlikte, dansçı/oyuncular alanda hareket halindedirler. Ayağa kalkarlar, buldukları yeri değiştirip zıplamalar, koşmalar gerçekleştirirler ve bir noktada yine yakalama, fırlatma, düşme dizisi oluştururlar.

Gösterimdeki bu hareket tarzı tek parça olarak görünen uzamı parçalara bölmekte ve uzamdaki küçük uzamları oluşturmaktadır. Bu biçimde oluşan uzamlar daha çok yoğunlaşma anlarını içermektedir. Bu yüzden de seyircinin bakışı lokalize edilmiş parçaya odaklanır. O parça dansçı/oyuncuların kullandığı ortak uzamları gösterdiği gibi, bedenlerin birbirleriyle olan ilişkisine de yoğunlaştığından, bölümün kendine özgü taşıma biçimine işaret etmektedir. Nasıl bir zemin, yüzey ilişkisi olduğu; nasıl bir mesafe kavramından söz edildiği; bedenler arasında nasıl bir ilişkinin olduğu bu parçalarda görülür. Yoğunlaşmış parçalar alana yayılan çevresel dönüşlerin içinde yer aldıklarından, hepsi birlikte üst üste geldiklerinde gösterimin uzam ve eylem ilişkisini ortaya çıkarırlar. Burada dikkat edilmesi gereken iki nokta bulunmaktadır. Öncelikle uzam içinde meydana getirilen her dönüş ve yoğunlaşma hareketi farklı karşılaşmaların oluşturulduğunu göstermektedir. Buna ek olarak gösterimin açık ve büyük uzamında hareket eden bedenlerin farklı karşılaşmaları, o uzamda herşeyin gerçekleşebileceğine dair bir ipucu vermektedir. Bunlara bağlı olarak, uzam akışı, iki kişinin oluşturduğu ve sürekli olarak değiştirerek, yenileyerek kurdukları bir ilişki önerisini barındırmaktadır. Dansçı/oyuncuların her karşılaşmasında uzam dolup dolup boşalır. Çünkü, kenetlenerek, uzaklaşarak, birbirlerine destek olarak, ayrı ayrı hareket ederek çeşitli uzam bilgileri oluştururlar. Böylece bedenler arasındaki ilişki, birbirlerini ve kendilerini algılamaları, yenilenip değişirken aslında uzam da değişmekte ve yenilenmektedir. *Sek Sek* gösteriminin uzam deneyimi de burada ortaya çıkar. Uzam, bir başka anlamda hayat yenilenen algılar sayesinde yeni biçimler kazanmaktadır.

Zaman Akışı:

Gösterimin zamanı akışı ard arda düzenlenmiştir. Eylem akışından da hatırlanacağı gibi, episodik bir yapı içinde gelişen *Sek Sek*'te zaman da bir bölüm bitince diğerinin başladığı düz bir çizgide akar. Bununla birlikte uzam akışının yayılan ve toparlanan yapısının etkisi ile bir başka zaman bilgisi de ortaya çıkmaktadır. Çevreden lokale doğru daralıp, sonra yine genişleyen hareket tarzı, küçük uzamlar yarattığı gibi, zamanı lineer bir çizgiye değil, tekrarlanan dönüşlerle bir spiral üzerine oturtur. Bu yüzden, zaman düzenlenmesi küçük uzamların açılması ile eşzamanlı bir yapı oluşturmaktadır. - Tıpkı Matruşka'lar ya da bir akerdeo'nun açılıp kapanmasında olduğu gibi.-

Buna ek olarak, zaman aşamalara sahiptir. Eylem gelişme aşamasında hız süreklidir; eylem duraklamaya başladığında tempo yavaşlar; yoğunlaşma anlarında vurgu artar. Yine de her bölümün kendine özgü bir zamanı bulunmaktadır. Doğrudan bölümlere bakıldığında, *cambaz-oyuncaklar*'da yoğunlukla yüzeylerin nasıl iç içe geçtiğini görünür kıldığından zaman yavaş akar. Bekleme ve durma anları fazladır. *Kürdan*'da anlık düşme-tutma-fırlatma süreci ve bir denge arayışı tempoyu hızlandırır, burada bir yükseliş vardır. *Gazete kağıdından boru*'da ise, mesafenin taşınması sürecini de içine aldığından, ritmik ama boruyu –mesafeyi- kaybetmeyecek denli yavaştır. Bölümlerin başlama ve bitiş anlarında ise, zaman duraklar. Daha doğrusu, o bölümün zamanında bir değişiklik olur. Yuvarlama sürecinin bitmesi, naylon duvarın patlatılması, türkü'nün başlaması gibi.

Zamanın düzenlenmesinde uzamın bölümlenmesine benzer bir durum söz konusudur. Hatırlanacağı gibi, uzamı dansçı/oyuncular hem birlikte hem de tek başlarına doldurmaktaydılar. buna bağlı olarak da ortak ve kişisel uzamlar ortaya çıkmaktaydı. Bu uzamlardaki zamanları da dolayısıyla ortak zaman ve kişisel zaman olarak değerlendirmek gereklidir. Kişisel zaman için iki örnek verilebilir. Birincisi, dansçı/oyunculardan birinin (Filiz Sızanlı) naylon duvarı patlatma zamanıdır. Dansçı/oyuncu bu zamanı bir yandan naylonu çabuk çabuk patlatarak, bir yandan da patlatma arasında duraklar vererek geçirir. Duraklama sırasında oluşturmuş olduğu sesleri dinlemekte, yapmış olduğu hareketleri tartmakta gibidir. Sonunda naylonu bükerek bir ip haline getirdiğinde, onu çekerek uzatır. Bir anlamda da kullandığı zamanı incelterek, rafineleştirmiş olur. İkinci örnek ise, diğer dansçı/oyuncunun (Mustafa Kaplan) alanın ortasında tek başına türkü söylediği zamandır. Dansçı/oyuncu biraz önce birlikte yaptığı bir eylemi kendinde tutarak sürdürür. Söylemeye devam etmek istegindedir ve devam eder. Zamanı kendisi adına uzatır ve büyütür.

Gösterimin zaman akışındaki ard ardalık, dansçı/oyuncuların arasında başlayan ve biten bir ilişkinin sürecini anlatmaktadır. Bu iki dansçı/oyuncu arasındaki iletişimin zaman içinde nereden nereye gittiğini, kırılma, kopma ve birleşme anlarını gösterir. Bunun yanında zamanın iç içe geçen niteliği, bu süreçte yaşanan tekrarların, değişimlerin her defasında ama yenilenerek oluştuğunu göstermektedir. Bu anlamda

gösterimin zaman deneyimi, değişen zamanın insanın algılarını yenilediğini, öte yandan insanın değişen algılarının da zamanı başka türlü kullanabileceğini ortaya koymaktadır.

Diğer Öğelerle İlişki:

Sek Sek gösteriminde aksesuarlarla kurulan ilişki önem taşımaktadır. Çünkü, bu öğeler bölümleri birbirine bağlar, sınırları, uzam ve zaman değişimlerini gösterir, eylemi destekler ve gösterime plastik bir boyut katarlar. Oyun alanına bakıldığında sabit olarak duran ilk öğeler alanın sol önünde, yerde karşı karşıya duran cambaz-oyuncaklardır. Ayrıca, biri sağ önde diğeri sol geride, yarım cm. genişliğinde tabandan yukarı doğru gerilmiş olan naylon duvarlar zemine tutturulmuştur. Öndeki naylon duvar bir dansçı/oyuncu tarafından gösterimin içinde kullanılır. Bunların dışında alanın gerisinde bulunan naylona iliştirilen kürdanlar, alanın gerisindeki duvarın kenarında duran gazete kağıdı ve yapışkan bant vardır. Bölümün hemen öncesinde bir dansçı/oyuncu onları kullanarak boru haline getirir.

Gösterimin üç bölüme ayrılmasında, her bölümde kullanılan üç farklı aksesuar belirleyici olmaktadır. Birinci bölüm'de *cambaz-oyuncaklar*, ikinci bölümde *kürdanlar*, üçüncü bölümde ise *gazete kağıdından boru*. Bu aksesuarların belirleyiciliği bir kaç noktada ortaya çıkar. İlk olarak dansçı/oyuncuların bedenlerine plastik bir boyut katarlar. Bu plastik boyut *taşımaya* biçimlerinin sadece hareket olarak kalmamasına, farklı ilişkiler kurulmasına yardımcı olur. Çünkü, gösterimde ortaya çıkan kavramlara destek verirler. Birinci bölümde zemin, yüzey ve beden ilişkisinin birbirine karışması ve iki oyuncak arasındaki düet'in dansçı/oyuncuların düetine benzemesi; ikinci bölümde risk kavramının vurgulanması; üçüncü bölümde mesafe, araç ve ortaklık kavramlarını desteklemesi gibi. Ayrıca, kürdan'ın ve boru'nun taşınması sırasında bedensel bir zorlanma oluşması dansçı/oyuncuların hareket araştırmasını zenginleştirmekte, bedensel ifadeyi çeşitlendirmektedir. Bunların dışında Filiz Sızanlı'nın belirttiği bir nokta aksesuarları bir başka konuma yerleştirir. "*Bir de oyuncakları kullanıyoruz zaten, oyun da var. Mustafa benim ben de Mustafa'nın oyuncayıyım. Oyuncakla oynarsınız, yuvarlarsınız, bozarsınız, tekrar yaparsınız.*" İki dansçı/oyuncu'nun seçimleri doğrultusunda özellikle de *Dolap* gösteriminden sonra, küçük objelere yönelmesine bağlı olarak, objeler fiziksel olarak bir oyuncak boyutu kazanmışlardır. Dansçı/oyuncular gösterim boyunca birbirlerini bir yerden bir yere taşıyıp, yuvarlarken, savurup, çekip, fırlatırken bedenleri de bu küçülen objeler gibi birer oyuncak dönüşmektedir. Burada daha önce vurgulanmış olan bir bedeni başka bir bedene emanet etme kavramı, sorumluluk kavramı görülmektedir. Oyun oynamanın hem bireysel gelişiminde hem de ilişkilerde kişinin kendini konumlandırmasına yönelik bir sosyal ortam oluşturduğu da burada hatırlanabilir.

Gösterimde aksesuarların dışında bir öğe de ikinci bölümün sonunda söylenen türküdür. Zaman ve uzam akışında belirtilmiş olduğu gibi, bir İç Anadolu türkü olan "Aman Ayşe" isimli bir türküdür bu. Türkü bölümün hemen sonunda söylenmeye

başladığında iki dansçı/oyuncu da yan yana durmaktadırlar. Burada bir uzam-zaman bilgisi, bir ortak an oluştururlar. Ancak, bir süre sonra içlerinden biri (Filiz Sızanlı) bu an'ı kırar ve dışına çıkar. Buna karşılık diğeri kurulmuş olan uzam-zaman'ı kendi bedeninde saklamaktadır. Tek başına türkü söylemeye devam ederken, böylece bir kişisel uzam-zaman oluşturur. Ortaklaşa oluşturdukları uzam-zaman'ı uzatarak, kendine ait bir alan yaratmakta, kendinin kılmaktadır. Bu noktada dikkat edilmesi gereken, seçilen türkü'nün bir İç Anadolu türküsü olması ve Konya'dan İstanbul'a gelmiş olan Mustafa Kaplan'ın kişisel tarihine gönderme yapmasıdır. Bu anlamda Mustafa Kaplan'ın Filiz Sızanlı ile ortak bir alanı paylaşmasının dışında, kendi kimliğinin farkındalığını taşıması burada ortaya çıkar. Buna benzer bir kişisel zaman Filiz Sızanlı'nın naylon duvarı patlatmasında yaşanır. Bedensellik bölümünde ayrıntılı olarak ele alınmış olduğu gibi, birinci bölümün hemen sonundaki bu sahnede, Filiz Sızanlı öndeki naylon duvarın yanında durmaktadır. Bedenini yana doğru eğerek sadece üst gövdesini ama özellikle yüzünü yaklaştırır duvara, ve sadece yüzünü bastırarak ağzı ile naylonu patlatır. Burada yüzeyin ulaşabileceği tüm sınırlarına kadar uzanarak, adeta yüzeyin dokusunu içine çeker gibi, kendine ait bir uzam-zaman yaratmaktadır. Hatta sonunda naylonun patladığı için gerginliği azalır ve yapışarak bir ip haline gelir. Burada dansçı/oyuncu karşılaştığı yüzeyi dönüştürmekte, buna karşılık dönüştüğü hali ile onu çekerek uzatmakta, özünde hala gergin bir nesne olduğunu da göstermektedir.

Gösterimde kullanılan kostümler hemen farkedilmeyebilecek bir nitelik taşırlar. Kadın dansçı/oyuncu bordo pantolon açık pembe renkte bluz giyerken, erkek dansçı/oyuncu koyu gri pantolon açık füme renkte bluz giymektedir. Kostümlerdeki renk farklılıkları yan yana geldiğinde birbirlerine kontür giden bir durum oluştururlar. Hem üstünde durdukları dansçı/oyuncuların alt üst renklerinde, hem de iki dansçı/oyuncu'nun renklerinde geçerlidir bu durum. Bir yandan kimliğin kendi içindeki tonlamalarını, diğer yandan da yan yana gelen iki kimliğin geçişlerini vermektedirler.

Bedensellik:

Sek Sek gösteriminde bedensellik değerlendirilirken bir kaç nokta üzerinden hareket edilmektedir. Bunlar taşıma biçimleri, mesafe kavramı, ortak uzam-zaman ve kişisel uzam-zaman kavramlarıdır. Ayrıca, Mustafa Kaplan ve Filiz Sızanlı'nın gösterimlerini kurarken nasıl bir bedenden ya da bedensellikten hareket ettiği de burada yer almır.

Mustafa Kaplan'a göre doğada her şey fiziksel kurallara bağlıysa, insan hareketleri de doğrudan bu kurallarla ilişkilidir. Buna bağlı olarak ilk çalışmalarından *BAM* potansiyel-kinetik enerji, *İç Bükey* yansıma, *Transformation* düşme ve çarpışma gibi fiziksel kuralları çıkış noktası almışlardır. Bu daha çok mühendislik bilgisinin dans disiplininin estetiği içinde denenmesi olarak algılanabilir. Ancak, kendisi burada şöyle bir açıklama getirmektedir: “ ... direkt olarak o fiziksel kavramın doğrulanması ya da onun üzerine gidip çalışma olmuyor, bir başlangıç oluyor, o ip ucu bizi ordan alıp

bambaşka yerlere doğru gidiyordu”. Böyle bir çıkış noktasının, bedene ve bedenselliğe iki açıdan etkisi vardır. Birincisi, fiziksel olarak bedeni yoran bir süreç olmasıdır. İkincisi ise, doğrudan bedeninin fizikselliğinden ortaya çıkan bir beden kullanımı ya da düşüncesi oluşturmasıdır. Bununla birlikte Filiz Sızanlı'nın da beden, hareket ya da dansla olan ilişkisi bu fiziksel durumdan bağımsız değildir. Çünkü, Sızanlı kendi beden tarihinin bir dönem yoğun olarak ilgilendiği sporla başladığını belirtirken, “ ... *bedeni bir enerji noktası olarak, bir performans bedeni olarak..* ” düşündüğünü söylemektedir. Buna bağlı olarak ürettikleri işlerdeki bedeni “ ... *daha bir brüt beden, kadın erkek bedeni olarak ayrılmamış, erkeğin yapabildiği –en azından bizim işlerimizde öyle çıkmıştır- her şeyi kadının da yapabildiği bir beden tavrı taşıyan..*” bir beden olarak tanımlar. Bu beden “*çok detaylara inmemiş ama bir yapma çabası, eylemi içinde olan; bedeni ile bir fikri sonuna kadar götürme düşüncesinin hakim olduğu...*” bir bedendir.

İki dansçı/oyuncu'nun yaklaşımından fiziksel olarak kurdukları, çıkış noktasını bile fiziksellikten aldıkları, bir yapı görülmektedir. Ancak, bu yapıda sadece bir hareket içinde bulunan, iş yapan, eyleyen bir bedeni göstermenin dışındadırlar. Çünkü, yukarıda onların sözleri ile ifade edildiği gibi, bir araştırma süreci oluşturmaktadırlar. Başlangıç noktalarını sonuna kadar götürecekleri, sürekli bozup başka bir şeye dönüştürecekleri bir araştırma süreci. Mustafa Kaplan “ ... *benim kendi işimle ilgili beslenmem ya da bilgilenmem de işi yaptıktan sonra üzerine yapılan tartışmalarla oluyor. Önceden sorular değil de... genellikle yaptığım her iş bana bir sürü sorularla döndü, ve bir sonraki işi de etkiledi*” derken, bu araştırmanın gösterim oluştuktan sonra da devam ettiğine işaret etmektedir. Ayrıca, Filiz Sızanlı Fransa'daki deneyimi ile birlikte bedeni ile bir şey yapma düşüncesinden vazgeçmese de detaylara inmeye başladığını belirtirken hala araştırdığını ortaya koymaktadır. “*Bir şeyi gerçekten bir güç ile yapmak yerine, o güç nereden geliyor sorusunu sormaya başladım. O sorular ortaya çıktığı zaman bedendeki kaliteler, hareket seçimleri, o sağlam duruşla beraber, başka nüanslara girmeye başladı. Beden kalitesi, hareketi farklı rezonanslarda da ortaya çıktı diyebilirim. Çok daha parçalanabilir bir beden yapısı ve bu yapıda seçimlerin de çeşitlendiğini söyleyebilirim. Ama her zaman şu kavramı koruduğumu düşünüyorum. Beden ile bir şey yapma, beden ile debelenme, bedeni zorlama...*” Bütün bunlara bağlı olarak da *Sek Sek* gösteriminde her şey ile karşılaşmaya hazır ya da buna açık bedenler vardır. Bu yüzden gösterimin özellikle karşılıklı oluş kavramı ile ilgili olduğu söylenebilir.

Sek Sek gösteriminin koreografi çalışmaları sırasında Mustafa Kaplan nasıl bir metot izlediklerini şöyle özetler. “ ... *çalışırken... Filiz'in çok güzel bir bakış açısı vardır, genişletebiliyor ya da parçalayabiliyor. Bu yüzden genellikle toparlama işi bana parçalama işi ona düşer. ... aslında güzel bir koreografi yöntemi diye düşünüyorum. Bir kişi yapıyor, bir kişi kırıyor. Ama tekrar yapıldığında, yeni bir biçim oluşuyor... böyle bir yöntemle yapmış olduk bu koreografiyi..*”. Kaplan ve Sızanlı arasındaki bu çalışma yöntemi, gösterimdeki yayılan ve toparlanan, lokalden sıçrayan ve yine birleşen hareket tarzına işaret etmektedir. Ayrıca, ilerleyen bölümlerde üzerinde durulacağı gibi,

Mustafa Kaplan'ın çoğunlukla fikri çıkarıcı olarak bedenindeki sabitlik karşısında, Filiz Sızanlı'nın o fikri nasıl sonuna kadar götürebilirim düşüncesindeki her an dönüşebilir bedeni arasındaki karşılaşma da bunu destekler. Şimdi ayrı ayrı her bölümde ortaya çıkan taşıma biçimi ve zemin-yüzey ilişkisi, mesafe kavramı, ortak uzam-zaman ve kişisel uzam-zaman kavramları değerlendirilebilir.

İlk bölüm cambaz-oyuncaklar'da dansçı/oyuncular birbirlerinin bedenlerini kullanarak uzamı katetmektedirler. Birbirlerini taşırlar. Birbirlerini taşıırken bir yere götürmüş olurlar. Genel olarak bölüme bakıldığında bir kaç hareket dizisinden söz edilebilir. Bölüm, dansçı/oyuncu'nun diğerini uzamda yuvarlaması ile başlar. Uzamın sağından soluna, kenarından ortasına, zemine paralel ya da düz bir şekilde yuvarlama gerçekleşir. Yuvarlama hareketinin durakladığı anlarda ise, yuvarlayan dansçı/oyuncu diğerinin üzerinde durmaktadır. Bu durma daha çok o bedenin diğerine yerleştiğini gösterir. Hareket başladığında bu sefer, dansçı/oyuncu yerde yatan diğer dansçı/oyuncu'nun üzerinde ayağa kalkıp, bedenine basarak yürümeye başlar. Yerde yatan dansçı/oyuncu'nun yavaşça yükselmesi ve elleri zeminde olsa bile yürümeye başlaması ile, üzerindeki de onunla birlikte hareket eder. Bir süre sonra yürüme ve yuvarlamayı bitirdiklerinde, uzam içinde hareket ettikleri noktalarda buluşarak birbirlerinin bedenlerinde boşluk bırakmadan, yapışırca sarılırlar. Birbirlerine olan yakınlıkları iki bedenin iç içe girerek, karıştığı yanılması verir. İki beden kenetlenerek bir beden olmuştur. Aralarında mesafe yoktur. Bu farklı biçimlerde, örneğin beden eğikken bacakların yapışması; birinin bacaklarına diğerinin üst gövdesinin yapışması gibi, oluşan sarılmalardan sonra, yine yuvarlama ve yürüme dizisi başlar. Bir duraklama ile beraber, yerdeki dansçı/oyuncu ayağa kalkarken, üzerinde taşıdığı diğer dansçı/oyuncu da aynı hızla ayağa kalkar ve sonunda, ikisi dikey olarak üst üste gelirler. Bölüm yukardakinin aşağı atlaması ile biter. Burada hem yapılan hareketlerin zeminle ilişkisi hem de dansçı/oyuncuların bedenlerinin zemin ile olan ilişkisi dikkat çekmektedir.

Bölüm boyunca bedenler birbirlerine olabildiğince yakın kullanılır. Hareketler zemine doğru yönelir, beden zemine yakın ya da zeminle birebir kullanılır. Hareketler ve bedenlerin duruşları/konumları açık bir uzamda yoğunlaşan anları göstermektedirler. Bu noktalarda bir beden zemin, diğeri ise zemine basan olarak görülür. Ayrıca, iki beden arasındaki sınır kaybolmuş gibidir. Bunlara bağlı olarak, dansçı/oyuncuların bedenleri sürekli başka bir şeye dönüşerek, sorular oluştururlar. Dansçı/oyuncu diğerinin bedeni üzerinde mi duruyor? Neyi yuvarlıyor? Hangisi hangisinin yüzeyi? Hangisi zemin? Yer hangisi? Hangisi yerde? İki beden mi, yoksa tek bir beden mi var? Bir başka iki beden birlikte, bu şekilde hareket edebilir mi? Filiz Sızanlı bu noktada genel olarak gösterimdeki yaklaşımını şöyle açıklamaktadır: *“Beden yüzey ilişkisi derken şunu söyleyebilirim, yüzey başkasının yüzeyi. Bu noktada başkasının yüzeyine nasıl yaklaşabilirim. Yeri nasıl kullanıyorsa, başkasının bedenini de o açıklıkla, o riskle kullanabilme noktasına kadar gidiyor bu. Ben kendimi yere atıyorum, yerde kontakla bir ilişki kuruyorum, (ama) başkasının bedenine kendinizi nasıl atarsınız. Burada başkasının bedeninden ve yüzeyinden de sorumlu oluyorsun. O noktada tanışıklığın,*

alışkanlığın bu gösterinin yapısını oluşturduğunu düşünüyorum. O çünkü, sadece yüzey yüzeye tensel bir ilişki değil, fiziksel bir karşılaşma ya da bedenini o kadar açyorsun ki bana her şeyi yapabilirsin noktası da var. Bedenimi al istediğin gibi kullan. Bu bir yüzey olabilir, bir destek olabilir.” Bu bedensel karşılaşma yüzünden, Filiz Sızanlı *Sek Sek*'te o olmadan olmaz noktası bulunduğunu belirtir. Ancak, dansçı/oyuncular birbirlerini nereye kadar taşıyabilirler? Birbirlerinin bedenlerini bu biçimdeki bir yakınlıkla nereye kadar kullanabilirler? Bu ne zaman değişir? Hatırlanacaktır ki, dansçı/oyuncuların birlikte ortak olarak sürüklendikleri, beraber bir şey yaptıkları ortak uzam-zaman'larının yanısıra, içsel, kişisel uzam-zamanları da bulunmaktadır. Gösterim ilerledikçe hala birlikte bir iş yapsalar da taşıma biçimleri ve kullandıkları mesafede oluşan değişimler, aralarındaki ilişkinin de değiştiğini göstermektedir.

İkinci bölüm *Kürdan*'da dikkat edilen ilk özellik dansçı/oyuncuların bölüm boyunca dudaklarına dik olarak yerleştirdikleri kürdanlarla hareket etmeleridir. Kürdanın buradaki varlığı doğrudan fiziksel bir zorlanmayı gösterdiği için seyredenleri rahatsız eder. Çünkü, kürdanın verebileceği acıyı hissetmek tedirginlik yaratmaktadır. Bu anlamda ikinci bölüm başlar başlamaz risk içindeki bir durumu oluşturur. Risk iki açıdan değerlendirilebilir. Birincisi dansçı/oyuncu arasındaki ilişki gerilimlidir ve kürdanlar yüzünden oluşan ifadeye bağlı olarak klastrofobik bir uzam-zaman vardır. İkincisi, ilk bölümde yüzey yüzeye yapışırçasına oluşan yakınlığı kırarak, ilişkiye sınır getirir. Bölümün hareket tarzı da hem gerginliği hem sınır kavramını destekler.

İkinci Bölüm başladığında, alanın orta gerisinde yerde sırt üstü yatan bir dansçı/oyuncu vardır. Diğer dansçı/oyuncu yanına gelerek, dudaklarının arasına dik biçimde yerleştirdiği kürdanlardan birini kendine alır. Sırtı, yerdeki dansçı/oyuncuya dönük bir şekilde, ayakta durmaktadır. Bu notada başlayacak olan hareket dizisinin bölümün genelinde kullanıldığı söylenebilir. Ayakta duran dansçı/oyuncu'nun bedeni dik ve sabit bir şekilde üstüne düşerken, yerdeki ayak tabanları ile onu tutar ve yeniden fırlatır; kendi ekseninde dönen dansçı/oyuncu yeniden yere düşerken yerde yatan, onu yine yakalar ve yine fırlatır. Tutma bir sırttan bir üst gövdeden gerçekleşir. Birisi dönerek, diğeri de zeminde kendini kaydırarak ve düşme-yakalama-fırlatma dizisini bozmadan alanın ortasında doğru ilerler. Ard arda ve hiç aksamadan gerçekleşen yakalama, düşme ve fırlatma süreci, sabitlendikleri yerde *hareket halinde duran* cambaz-oyuncuları hatırlatmaktadır. Birinci bölümde karşılaşılan cambaz-oyuncular, sabitlendikleri yere sıkıca yapışmış, durmaktadırlar. Ancak, çalıştırıldıkları anda durmadan aynı hareket döngüsünü tekrarlayarak, eğilirler, ayakları havaya kalkar, ve bir süre sonra bir yerde durmuyormuş, sanki bir yere sabitlenmemişler gibi görünmeye başlarlar. Bu durum bedenin destek aldığı bir yer yokmuş gibi görünse de, onu tutan bir başka bedenin varlığını göstermektedir. Dansçı/oyuncular uzamda hareket ederken sürekli bir düşme ve tutma içindedirler. Sağa, sola ya da geriye bir an bir sekme ile düşerken, ya kendileri dururlar, ya da birbirlerini tutarlar. Alan içindeki yer değiştirmelerinde de bu bozulmaz. Hatta, düşme-fırlatma-yakalama dizisinde düşen ve tutan dansçı/oyuncu değişir, farklı noktalarda bu dizi tekrarlanırken de birbirlerinin bedenlerine çekerek, yerde kaydırarak

yön verirler. Bölümün sonunda zıt yönlerde yerde yatan dansçı/oyuncular aniden kalkıp, çarpışıp yine düşerler. Bunu bir kaç kez ve artan bir hızda tekrar ederler.

İkinci bölümde bedenler ilk bölümdeki kadar yakın hareket etmemektedir. Kürdan, düşme ve fırlatma gibi işaretlerle birbirinden uzaklaşmışlardır. Hareketler ve beden duruşları açık bir uzamda sürekli kopma ve birleşme sürecinde gerçekleşir. Bu süreçte, birbirlerine katılmış gibi hareket eden iki beden ayrıldığı görülür. Yine de dansçı/oyuncuların bedenleri birbirlerinden tamamen uzaklaşmamakta, bir dengelenme anını taşımaktadırlar. Bedenler arasına mesafe girmiş olsa bile, daha önce Filiz Sızanlı'nın sözleri ile belirtilmiş olan sorumluluk duygusu devam etmektedir. Bir beden kendi bedenine olduğu kadar diğer bedene karşı da sorumludur. Hatta başka birini taşıyor olmanın riski artmıştır. İki beden birbirini tartarak görebilmesini sağlayan hareket dizilerinde, bu yüzden güven kavramı ortaya çıkmaktadır. Birine kendini ne kadar teslim edebilirsin? Bir başka bedeni kendi bedenini tanıdığın gibi nasıl tanıyabilirsin? Kendi bedenini ne kadar tanıyorsun?

Mustafa Kaplan gösterimler sırasında hep bir obje kullandıklarını söyler. Ancak, bu obje buzdolabı gibi, duvar gibi büyük objeler olmuşlardır. Bu yüzden *Sek Sek*'te, objenin küçülerek içine girilmeyecek ama bedende taşınabilecek bir şey olmasına karar vermişlerdir. *Kürdan* Filiz Sızanlı'nın söylediği gibi, kendi bedenine zorladığın bir aparat, bir nesne, bedene takılan bir protez, bedeninde taşıdığın herhangi bir şey olabilmektedir. Bazen bir aksesuar, kostüm ya da mask. Ve bunu bir başkası da kullanabilmektedir. Bu durum bir aynışmayı oluşturur. Aynı şartlarda aynı süreci iki kişi nasıl yaşar? Aynı şartları nasıl yaşar? Bu bölümde, birbirlerine kenetlenmiş bir şekilde, aynı uzam-zamanı dolduran, bedenlerinde bir uzam-zamanı tutan iki bedene farklı bir açıdan yaklaşılmaktadır. Bu iki beden birbirlerine uzaklaşarak bakabilecekleri bir yere çekilirler. Bir tür yabancılaştırma kurarlar. Birbirlerinden ayrılmaksızın hareket ettikleri bir süreçten sonra, kendi bedenlerine ve birbirlerinin bedenlerine ayrı ayrı bakabilmek için. Böylece, birlikte ama iki ayrı beden olarak doldurdukları bir uzam-zaman oluşur.

Bölüm boyunca, taşıdıkları kürdanlar yüzünden, ağızları hep aynı aralıkta ve biçimde açık kalan dansçı/oyuncuların yüzleri, zaman içinde birer maskeye dönüştüğünde taşıma eylemi, yüzey ve beden hakkında yeni bir ilişki oluşturur. Filiz Sızanlı oluşan maskenin, canlı bir maske olduğunu belirtirken, şöyle açıklar: “... genelde mask kendi kimliğini sakladığın bir şeydir; başka bir kimlik getirir, ama kürdandaki maske içindekini ortaya çıkaran bir maske diye düşünüyorum. Çünkü, bir süre sonra zorlanma getiriyor, yüzde, ağızda. Süreç boyunca o zorlanma ile yüz nasıl deforme oluyor, nasıl değişiyor. O yüzden canlı diyorum. Bir şeyi gizlemek, saklamak değil yüzü tamamen açmak.” Buna bağlı olarak, oluşan bu maske dansçı/oyuncuların yarattığı uzaklaşmayı, yabancılaşmayı desteklemektedir. Yüzün o maskeyi taşıması seyredene bir yandan çok uzak gelirken, dansçı/oyuncuların bedenlerindeki güç ve

enerji gerçekçi gelen bir durum yaratır. Burada dansçı/oyuncuların bedenlerinin ilişkisi ile ortaya çıkan iki kavramdan söz etmek gereklidir. Güven ve gerçek.

İki dansçı/oyuncu'nun birbirlerine duyduğu –bütün risklere rağmen- güven, seyirci ile dansçı/oyuncular arasında güven duygusu yaratmaktadır. Seyircinin bu iki beden arasındaki ilişkiyi anlamasına ve hem birbirlerine hem de izleyene karşı samimiyet içinde olduğunu belirtmektedir. Gerçek kavramına ise, iki açıdan bakılabilir. Dansçı/oyuncular gösterim sırasında, “o anda” gerçekten dudaklarının arasındaki kurdanlarla düşüp, kalkmakta, fırlayıp, dönmektedirler. Bedenlerindeki fiziksel durumun gerçekliğidir bu. Ancak, bir de gerçekten yaşanan bu durumun yaşanması mümkün olan düşünceler üretmesi vardır. Gösterimin kurgusal akışından çok hayata dair bir gerçekliktir bu. Güven, samimiyet ve gerçeklik kavramları birleştiğinde, hem dansçı/oyuncuların hem de seyircilerin sahip olacağı bir farkındalık duygusu oluşur. İnsanın kendi bedenine olduğu kadar, başkalarının bedenine karşı sorumluluk duymasını içeren bir farkındalık. Bütün bunlarla ilgili olarak, teslim etme, kabul etme, izin verme arasında gidip gelen bedenler risk taşımaktadırlar. Bedenin, maskenin ve yüzeyin ilişkisi de bu noktada çıkar. Çünkü, birinci bölümde yerde yatan beden, yerin kendine dönüşmesine benzer bir şekilde, bu bölümde de yüz yüzeye, maske yüzle, duygu maskeyle örtülür, iç içe girer. Burada içini ortaya koyan, saklanmamış maske sürekli bir deformasyon içindedir. Ancak bu deformasyon bir değişimi, dönüşümü gösterir. Bu yüzden, maskenin değişimi, o maskeyi taşıyanın değişimini, kendi yüzünün değişimini de taşır. İfade güçlenir ve bir şey söyleyecek ama ne söyleyecek noktasına doğru ilerler. Bu durum türkü söyleme ile birleştiğinde de benzer bir durum ortaya çıkar. Maske ile –yani yüzünle- ne kadar konuşabiliyorsun ya da konuşamıyorsun. O kimliğinle ne söylüyorsun.

Böyle bakıldığında ikinci bölüm'de bedenlerin gerçekten risk taşıdıkları söylenebilir. Çünkü, insanın kimliğini değiştirebilmesi ve hatta kabul edebilmesi riskli bir eylemdir. Kanıksanmış, alışkanlık haline geldiği için farkında bile olunamayan ilişkileri, olayları değiştirmek için bir süreç yaratmak riskli bir eylemdir. Bununla birlikte dansçı/oyuncuların açtığı güven, samimiyet ve gerçek kavramları ile insanın kendi bedeninin taşıdığı kimliği değiştirebilme olanağı bulunduğu farkedilmektedir. *Sek Sek* gösterimi de temelde dansçı/oyuncularının bunu nasıl yapabildiğine dair bir fikir taşımaktadır.

Üçüncü bölüm *gazete kağıdından boru*'da bedenler birinci bölümdeki gibi iç içe değil; ikinci bölümdeki gibi arada kalmış değildirler. Buradaki bedenlerde kararlı bir ayırım, oluşan kopuşu taşıma ve yan yana hareket etme hakimdir. Dansçı/oyuncuların birer ucundan ağızlarıyla tuttıkları boru bunu göstermektedir. Çünkü, bedenler gazete kağıdından boru ile birbirlerine bağlanır ya da birbirlerinden ayrılır. İki beden arasına gazete kağıdından borunun taşınma mesafesi girmiştir. Bu bölümdeki hareket ve beden konumları açık bir uzamda bir şeyi taşımak ile gerçekleşir. Gazete kağıdından boru iki bedeni birbirine bağlarken, iki beden arasına mesafe de koyar. Bu anlamda dansçı/

oyuncular hem mesafeyi hem de bağlantı çizgilerini taşımaktadırlar. Diğer bölümlerden farklı olarak mesafe'nin taşınıyor olması yeni bir zemin, beden, taşıma ilişkisi ortaya çıkarır. Ayrıca, belirgin bir ortak uzam-zaman bilgisi oluşturur.

Bölüm başladığında, dansçı/oyunculardan biri alanın arkasında yapmış olduğu boruyu ağızıyla tutarak beklerken, diğeri türküyü bitirdikten sonra onun yanına gelir ve boru'nun diğeri ucunu tutar. Hemen yere inerler. Zeminde boru'nun uçlarını bırakmadan yuvarlanarak, kayarak, yürüyerek hareket edip, yol alırlar. Burada birbirine geçişen çeşitli hareket dizilerine rastlanır. Bu dizilerin çoğunluğunda yüz yüze bakmakta, yan dönseler bile en son noktaya kadar aralarındaki boru'yu tutmaktadırlar. Zıplarılar. Aynı ritimde oluşturmaya çalıştıkları bu zıplamalarda kimi zaman bilinçli kimi zaman bilinçsizce farklı ritimler meydana gelir. Biri önde diğeri hemen onun arkasında dairesel dönüşler yaparak yürürler. Bu yürümelerde boru öndeki dansçı/oyuncu'da kalır. Boru bazen ağız değiştirebilir. Bir süre sonra boru'yu alanın ortasında bırakarak, yürümelerine devam ederler. Ancak, belirli bir uzaklıkta durup boru'ya doğru bakarlar. Bu sırada bir dansçı/oyuncu sabit ve dik bir şekilde dururken, diğeri Onu kucağına alır. Birlikte boruya doğru yürürler, ve sabitliğini bozmaksızın duran dansçı/oyuncu'yu taşıyan onu boruya doğru uzatarak almasını sağlar. Yürüme, zıplama, düşme, tutma dizileri boyunca dansçı/oyuncular ya birlikte ya da ayrı ayrı boru'yu taşırlar. Bölümün sonunda yavaşça zemine doğru alçalırken, yere oturuncaya kadar boru'yu taşımaya devam ederler.

Filiz Sızanlı hem mesafe'nin taşınması hem de ortak uzam-zaman hakkında ip uçları vermektedir. *“Arada bir mesafenin olması, o mesafeyi koruyarak ikili buluşma (gerçekleşiyor). O zaman beden birbirini hep belli bir mesafeden gözlemliyor. O mesafe içinde bir ilişki kurmak zorundasın. Ne daha fazla yaklaşabilirsin, ne de uzaklaşabilirsin. Ve bir bağlantı. Başkasına elini vermek, kolunu vermek gibi. Ama bu aradaki mesafe çok özel bir mesafe. Yaklaşık 30cm., bir gazete boyutunda. Bu nesne hem ağıza getirdiği zorlama, hem de bedene getirdiği yakınlık ile yeni bir süreç oluşturdu. Her şeyi yapamamaya başladık. Yan dönemiyorsun mesela. O çerçevede içinde kalmak da bedeni başka bir şekilde hareket ettirdi.”* Beden dili düşünüldüğünde de mesafe insanlar arası ilişkilerdeki yakınlık ve uzaklığı gösteren en önemli unsurdur. İnsanlar karşılaştıkları her insana göre beden mesafelerini korumaktadırlar. Örneğin 0-25cm mahrem alan, 25-100 cm kişisel alan, 100-250 cm sosyal alan ve sonrası genel alanı gösterir. Buna göre iki dansçı/oyuncu arasında tutulan mesafe, içine sadece çok özel insanların alınabildiği mahrem alanı oluşturur. Dansçı/oyuncular böyle bir durumda bir ilişki kurmaktadırlar. Ayrıca, boru taşınırken bedenlerin eşit ya da aynı seviyede enerjiye sahip olmaları gerekmektedir. Çünkü, iki beden birbirine bağlıdır ve ilişki bir birlikteliği, birlikte bir iş yapmayı korumaya yöneliktir. Bu ise, ortak uzam-zaman kavramını vurgular. Taşıma eylemi bu anlamda bir işi ortak yapma çabasını içermektedir.

Değerlendirmenin başında belirtildiği gibi, Filiz Sızanlı ve Mustafa Kaplan *Sek Sek*'te kurdukları yapı içinde, sürekli olarak yenilenen, değiştirilen ve yeniden kurulan

bir ilişki süreci oluşturmaktadırlar. Bu süreç fiziksel olanın getirdiği bir uzam-zaman-eylem yaratır. Buna bağlı olarak da bedenın uzam-zamanı ve uzam-zamanın bedenselliği, yine fiziksellikte ortaya çıkar. Gösterimin bedenselliği iki dansçı/oyuncu'nun yarattığı fiziksel ilişkilerde yer almaktadır. Sözü edilen bu durum, yine her bölümün kendine özgü nitelikleri üzerinden şu şekilde ortaya çıkar.

Birinci bölüm'de bedenlerin aralarında mesafe kalmaksızın korudukları yan yana duruş, bir zemin-beden-yüzey ilişkisi oluşturmakta ve hangisi hangisinin yüzeyi? hangisi zemin? yer hangisi? hangisi yerde? iki beden mi, yoksa tek bir beden mi var? gibi sorular oluşturmaktaydı. Bölüm boyunca dansçı/oyuncular birbirlerinin bedenini kullanarak hareket etmekte, hareket edebilmek için birbirlerine ihtiyaç duymaktaydılar, hatta bedenlerin zemine dönüşmesi noktasında birbirlerinin bedeninde yol almaktaydılar. Mustafa Kaplan “ ... çok dar bir alana iki kişinin bedeni, ya da iki kişinin bedeni hangi mekanları doldurabilir... ya da bedenın herhangi bir noktası hangi hacime sığar...” derken böyle bir durumun altını çizer. İki kişilik bedenler ve mekanlardan söz eder. Bu bölümde iki bedenın birbirine bağlı olmasının getirdiği bir hareket yaklaşımı bulunmaktadır. Bu yüzden iki bedenın birleşiminden oluşan bir bedensellik ortaya çıkar. Bedenın kapladığı ya da doldurduğu uzam-zaman genişler ve çoğalır. Uzam-zaman iki bedenın birleşiminden bir bedensellik kazanır.

İkinci bölüm'de özellikle risk kavramının daha çok görünürlük kazanması ile bir başka bedeni taşımanın sorumluluğu ortaya çıkmaktadır. Özellikle düşme-yakalama-fırlatma hareket dizisindeki saniyelik zamanlama hali, dansçı/oyuncuların aralarında oluşturduğu zaman bilgisine dikkati yöneltmektedir. Bu zaman bilgisinin içinde, birbirlerini yıllardır tanıyan iki dansçı/oyuncu'nun alışkanlığı, tanışıklığı ve aralarında oluşturdukları güven duygusu yer alır. Peki, hangi bedene karşı böyle bir güven duyulabilir? Kime bedenine yön verecek kadar izin verilebilir? Burada iki beden birbirlerine inandıkları, güvendikleri, samimi oldukları ölçüde yeni ilişki biçimleri aramaya açık olurlar. Bu ise kişinin hem kendi bedeninin hem de karşılaştığı diğer bedenlerin farkında olmasını şart koşar. Farkında olmak buna bağlı olarak, uzaklaşmayı ve belirli bir mesafeden bakabilmeyi beraberinde getirir. Çünkü, çok yakınında olanların ne olduğunu görebilmek daha zordur. Örneğin, birinci bölümdeki gibi bir yakınlıkta farkında olunacak iki beden bulunmamaktadır. Bu yüzden uzaklaşmak, karşılaştığını daha iyi görebilmeyi, kendini daha iyi görebilmeyi doğurur.

Üçüncü Bölüm'de dansçı/oyuncular uzaklaşma belirli bir mesafeyi zorunlu kıldığı için ayrılırlar. Bu uzaklaşma anına dek birbirlerini kabul edip birbirlerine izin verdikleri için, hareketlerini yaparken bu mesafeye de önem vereceklerdir. Bu yüzden bölüm boyunca iki dansçı/oyuncu mesafenin korunmasına yönelik bir tavır taşırlar. Mesafe gazete kağıdından borudur ve 25, 30 cm olan özel bir yakınlık oluşturur. Boru hem bedenleri birbirine bağlar hem mesafeyi oluşturur. Çünkü, o mesafeyi taşımak için o iki bedeninin orada olması gereklidir. Böylece bedenlerini birbirlerine aracı olması için kullanırlar. Buna bağlı olarak bölümde gösterimin kavramlarından biri olan, ölçek

vurgulanır. Mustafa Kaplan bunu şu şekilde açıklamaktadır. “ ... ölçek... ölçüm birimi olarak beden, bir mekanı nasıl bedenle ölçersin... bedeni aracı olarak görme.. Daha önceden kullanmış olduğumuz iş yapan bedene başka yerden yaklaşıp, aracı olan beden demeye başlıyoruz. Yani, iki şeyin arasında duran beden, belli bir ihtiyacı karşılıyor yine, iki şeyi... bir kol mesafesi kullanıyorsun, çünkü orada bir mesafe oluşturuyorsun... başka bir şey vermiyorsun, yapmış olduğun şey sadece senin bu ihtiyacın için, gören başka bir şey alabilir ama başka bir oynama içinde bulunmuyor, iki şeyin arasında duran, aracı olan beden...”. Bölüm’de gazete kağıdından boru bedenleri birbirine bağlarken aynı zamanda da bedenlerin bir arada bulunmasına aracı olmaktadır. Bununla birlikte boru’nun zaman zaman ağız değiştirmesi, bedenler aracılığıyla takip edilip, korunması, bir noktaya konarak belirli bir mesafeden bakılması ama özellikle bir beden diğerini uzatarak boru’yu alması gibi hareket dizileri ile beden ve boru aracı olma niteliğini paylaşırlar. Gösterime bu bölümlerin birleşmesi olarak bakıldığında, dansçı/oyuncuların fiziksel araştırmalarından hareket ederek iki kişi arasındaki anlama sürecine işaret ettiği söylenebilir.

Sek Sek gösteriminin dansçı/oyuncuların kendi dans tarihlerini taşıdığı belirgin bir biçimde farkedilecektir. Her şeyden önce birbirlerine inandıkları ve güvendikleri için ortak bir süreci paylaşmaktadırlar. Dans tarihlerinin başlangıcını da bu kavramların oluşturduğu hatırlanmalıdır. Buna bağlı olarak gösterimi kendi hareket ilişkilerinin ne olduğunu ve bu ilişkideki alışkanlıkları nasıl kırabileceklerini anlamaya çalıştıkları bir araştırma içindedirler. Bu araştırmada, uzun bir çalışma süreci paylaşmış iki dansçı / oyuncu, tanışma sürelerini de bir yüzey gibi ele almaktadırlar. Bu yüzeye farklı bir açıdan –yerden, yukardan, üstten, içten- ve yeniden bakmak, onu tekrarlamak, bozmak, değiştirmek, sonra yeniden bir yüzeye dönüştürmek ve sonra yeniden bozmak gibi. Bu sürecin bir anlama süreci olmasının nedeni, gösterim boyunca dansçı/oyuncuların hem birlikte üreten sanatçılar hem de birey düzleminde yaşadıkları değişimlerin görülebilmesinden kaynaklanır. Bu durum gösterimdeki rol kişilerinin de bir anlama süreci içinde olduklarını ve gösterimin sonunda aynı kişiler olarak kalmayacaklarını gösterir. Çünkü, gösterimin uzam-zaman’ı bitmiş olsa bile, bedenlerin yavaş yavaş oluşan ilişkisi bir sürece işaret etmektedir. O iki kişi yeni ilişki biçimleri kurmaya devam ederek, başka uzam-zamanlara karışacaklardır. Bu durum Mustafa Kaplan ve Filiz Sızanlı’nın dans tarihleri hatırlandığında kolayca görülebilir. Değerlendirmenin iki dansçı/oyuncu’nun bugün kendi solo çalışmaları ile başlaması da bu yüzden.

Filiz Sızanlı *Sek Sek* gösteriminin başlangıcında “*Mustafa ile beraber birbirimizin alışkanlıklarını, çünkü birbirimizi biliyoruz, tanıyoruz, hem nasıl değiştirebiliriz hem de onların üzerine daha nasıl gidebiliriz*” gibi bir düşünce ürettiklerini söylerken, Mustafa Kaplan da benzer bir biçimde bunu şöyle belirtir. “*Filiz’le olan çalışmamız bir düet olma durumunun solo olduğunu anladım. Aslında, bizim için düet olmaktan çıkmış resmen bir solo gibi bir tavır. Koreografiyi yaparken ki farklı bakışlara rağmen, o kadar birbirimizi de anlayarak bir şeyler yapmaya başlamışız ki.*” Gösterimde artık solo haline gelmiş bir düetten, ayrımsanamayacak bir

kimlikten başladıkları halde, birbirlerinden uzaklaşarak, benzer süreçleri yaşayan iki ayrı kimliğe varırlar. Sonunda bu yaratılan iki kimlik ise kendi var oluşları ile birlikte ortak bir eylem içine girer. Bu anlamda da *Sek Sek*’te beden doğrudan kimlik ile paralel bir anlam taşımaktadır. Uzam-zaman içinde dansçı/oyuncuların bedenlerinin fiziksel olarak karşılaşması ile oluşturdukları bedensellik, kişinin kendi kimliğini nasıl oluşturduğunu ortaya çıkartır. Kimliği kişinin tek başına yaratmadığına, farklı karşılaşmaların bıraktığı izlerle zenginleştirerek, ama kendine dair güçlü noktaları da kaybetmeksizin oluşturduğuna işaret etmektedir.

Dansçı/oyuncular her bölümde farklı bir fiziksel karşılaşma içindedirler. Bedenleri çeşitli ve başka başka biçimlerde yan yana gelir. Böylece her karşılaşma iki insanın nasıl yan yana gelebileceği hakkında bir süreç oluşturur. Ancak, bu sadece, Filiz Sızanlı’nın da söylediği gibi, tensel bir temas değildir. Doğrudan iki bedenin birbirini içerdigi, çarpıştığı ya da birbirlerine aracı olduğu bir süreçtir. Bedenlerin gerek aksesuarlarla gerekse kendi fiziksel güçleri ile uzam-zaman’a yerleştirdikleri kısaca, bedensel zorlanmanın gerektirdiği bütün hareketleri içeren bir süreçtir. Bedenlerin uzam-zaman içindeki sürekli devinimlerinden, yoğunlaşma noktalarından açılıp kapanarak, hep yeni bir biçimde buluşmalarından bu ortaya çıkar. Dansçı/oyuncular bu süreçte değişirler. Çünkü, bir sonraki karşılaşmanın gerçekleşebilmesi için değişmeleri gerekmektedir. Yaşadıkları değişim iki şekilde gerçekleşir. Öncelikle birlikte kurdukları bir ilişki vardır, ancak kişinin bireysel algıları ve ihtiyaçlarına göre kendi değişimi bu ilişkiyi farklı bir yere götürmektedir. Yan yana geldiklerinde hem bireysel değişimleri ilişkilerine, hem de değişmiş olan birliktelikleri kimliklerine yansımaktadır. Burada ortaya çıkan soru, kişinin ya da kişilerin böyle bir sürece ne kadar izin verecekleri, değişimi ve bütün karşılaşmaları ne kadar taşıyacaklarıdır. Taşımak isteyecekler midir? Dansçı/oyuncuların bedenlerinin yaşadığı fiziksel deneyim, işte bu izin verilen ve kabul edilen karşılaşma anlarını içinde barındıran bir süreç oluşturmaktadır. Buna bağlı olarak *Sek Sek* gösteriminin bedenselliğinden “o an”ın anlaşıldığı söylenebilir. “O an”lar bedenlerin deneyimlerini taşımaktadır. Dolayısıyla deneyim, onları deneyimleyen bedenlere yazılmıştır. Ancak, yazıyı yazan da bedendir. Böylece beden kendi kendini anlatır. Hayatı nasıl deneyimlediğini.

Sonuç:

YENİ BEDENLER YENİ YÜZLER

Sek Sek’te dansçı/oyuncular değişen kimliklerini ilişkilerine yansıtmakta, kimliklerini ise değişen ilişkileri ile zenginleştirmektedirler. Bu durum fiziksel karşılaşma anlarını içeren bir süreçtir. Bu süreçte oluşturulan beden kullanımı, gösterimdeki kavramların ya da fikirlerin ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Başkasının bedeni ile yürümek, yürürken başkasının bedenini kullanmak, yüzey, ölçek, ölçü aracı olarak beden, mesafe gibi. Buna bağlı olarak, bölümler arasındaki farklılıklara ve bu farklılıkların birbirlerini nasıl tamamladıklarına bakıldığında, dansçı/oyuncuların, kademe kademe bedenlerin taşıyabilecekleri sınırları gösterdiği farkedilir. Birinci

bölümde bedenler olabildiğince yakındır. İkinci bölümde sınır ve ayırım oluşur. Üçüncü bölümde ise, belirli bir mesafeye dönüşen bu ayırım taşınmaktadır. *Sek Sek*'te dansçı/oyuncuların bedenlerinin fiziksel ilişkileri ile ortaya çıkardığı durum, gösterimin beden tarihinin fiziksel bir yol üzerinden kurulduğunu göstermektedir.

Mustafa Kaplan'ın düşüncesini biçimlendirme yolu bir fiziksel ihtiyaç üzerinden gider. Bunu şöyle belirtir: “*Benim için ihtiyaç gereksindiriyor mu yapılan şey, ya da ne kadar sahici...*”, “*... sahici olmak ne demek? Belli bir ihtiyaç üzerinden gitmek değil mi? Şimdi, belli bir ihtiyaç... fiziksel.. iş yapan beden, çalışan bedende ortaya çıkan bir şey bu*”, “*... son derece doğal, kendinde, olduğu yeri dolduruyor ve bir şey yapıyor*”. Bununla birlikte ona göre fiziksel bir ihtiyaca dayanmayan ve bir beceri sergileyen, bir ilüzyon yaratan durumlar da vardır. Buradaki ihtiyaç daha düşünsel, zihinsel ya da entelektüel olabilir, ilüzyon olduğu bilindiği halde sahici olabilir. Bu iki ihtiyaç da kullanılabilir süreçlerdir. Ancak, yapılan şey “*... belli bir ihtiyaca dayanmıyorsa kullanılan imaj gerçekten orada olma durumundan kopar*”makta, kısaca sahteletmektedir. Çünkü, bu sırada yapılan beceri kime yapılmakta, kime gösterilmektedir, kim tarafından seyredilmektedir? soruları oluşmaya başlar. İş yapan kişi nasıl bir ihtiyaçtan hareket etmekte ve seyredende bu seyrettiği şey nasıl bir ihtiyacı karşılamakta, nasıl bir ihtiyaç oluşturmaktadır. Bu noktada Mustafa Kaplan'ın fiziksel ihtiyaçlarla başlattığı çalışmalarının, belirli bir süreç içinde düşünsel ihtiyaçlarla kesiştiği görülür. *Sek Sek* gösteriminde eylemin, kavram ve fikirlerle kesişmesinde olduğu gibi. Bu durum ise, sadece iki bedenin karşılaşmasına değil, iki kimliğin karşılaşmasına işaret eder.

Mustafa Kaplan son dönemde atölyelerde yaptığı çalışmalarını açıklarken yine enerji üzerinden gittiğini “*... ama herkesin kendiyile karşılaşabileceği, kendisiyle karşılaşmayı aynı zamanda sosyalleştirebileceği yani mekana ve zamana, ve oradaki insanlara, ilişkilere yayabileceği...*” bir ortam oluşturmaya çalıştığını belirtmektedir. “*Gündelik yaşam nasıl o duyarlılıkla o kişinin kendi sanatı olabilir. Bu hakikaten başka bir sorumluluk istiyor. Gösteri de aynı şey, sonuçta bir gösteri yapıyorsunuz, kimseye o doğrudur diyemezsiniz, sadece kendi hissettiklerinizi o insanlarla paylaşıyorsunuzdur. Doğru bir gösteri yapıyorum, mesela bu benim için hiç bir zaman olmayacak bir şey. Sonuçta bir şey yaşıyorsunuz, ve bu yaşamış olduğunuz pratiği belli bir şekilde kendi düşüncelerinizle bir şeye dönüştürüyorsunuz, bunu da paylaşma açılıyorsunuz aslında.*” Bu sözler iki açıdan önem taşımaktadır. Çünkü, öncelikle bir araya gelen insanların - farklı insanlar, kimlikler olarak- nasıl karşılaştığını; ikinci olarak da bu karşılaşmanın sanatsal/estetik düzlemde nasıl bir hareket ürettiğini gösterir. Paylaşım hareketi besler, hareket paylaşımın niteliğini biçimlendirir. Burada Filiz Sızanlı'nın kendi bedeni ve beslenme kanalları ile ilgili sözleri dikkati çeker. “*Beden fikrim aslında bedenim ile neler yapabilirim ya da bedenim bana ne yapabilir? soruları ile yola çıkıp, beden ile ne taşıyorsun sorusuna yol alıyor. O taşıdığı şey ise kişisel tavırlar, kişisel seçimlerin ile beraber oluşuyor. Beslenme noktası aslında paylaşım noktasına gidiyor. Kendi yaşadığınız şehir ile olan paylaşım olabilir, birlikte iş yaptığınız insanlarla ya da bir*

projedeki paylaşım olabilir, ya da gördüğünüz bir iş.” Onun düşüncelerinde de benzer bir şekilde, fiziksel ihtiyaçların her türlü karşılaşma sonucu oluştuğu, ama bir yandan da bunlardan beslendiği ortaya çıkmaktadır. Bu yüzden *Sek Sek* gösterimi fiziksel karşılaşmalarla ve bunların oluşturduğu fikirlerle birlikte hareket etmektedir. Gösterime bu açıdan bakıldığında, fiziksel bir beden algısının paylaşım noktasına geldiğinde, farklı karşılaşmalar oluşturduğunu –seyirci, şehir, başka gösterimler, başka sanatçılar vd.- ve önce kişisel, sonra da toplumsal bir beden algısına yöneldiğini açığa çıkarır. Çünkü, her türlü karşılaşma bireyin kimliğini oluşturan katmanların hareket etmesine yol açar. İnsanın hem kimliğinde, hem diğer kimliklere hem de hayata bakışında değişimler yaratma olanağı taşıyan da budur.

Çalışmanın çoklu beden bölümünde açıklanmış olduğu gibi, kimlik yaşam boyunca oluşan bir süreçtir. Ancak, burada kişinin kimliği ile ne söylediği önem taşır. Mustafa Kaplan’ın sahiciliği bir ihtiyaçtan yola çıkmakla ilişkilendirmesi de bununla ilgilidir. Filiz Sızanlı beden ne taşıyor sorusunu, nasıl bir beden kullanımı noktasına getirirken de, bunu şu şekilde açıklar: *“Bedenimle, kendi duruşumla ne anlatabiliyorum? Tarif ettiğim ya da yarattığım durumdaki beden kullanımında, o kişi ne kadar samimi, o durumu ne kadar gerçek kılabilir. Çünkü, o bir kurmaca. O kurmaca içinde yarattığın beden. Kendi seçtiğin tercihlerinle onu ne kadar gerçekten yaşatabiliyorsun, yaşatabiliyorsun, başkaları ile paylaşabiliyorsun. O fikir bedeninde ne kadar yaşıyor. Bu bir simülasyon bile olsa, bedenle karşılaştığında o fikir, bunu ne kadar kendin yapabiliyorsun. O fikri, o hareketi, o malzemeyi ne kadar kendim yapabiliyorum...”* Burada iki noktayı değerlendirmek hem gösterim hem de çalışma açısından önem taşımaktadır. Fiziksel olan nasıl ortaya çıkmaktadır? ve bu fiziksel beden algısı kimlik ile nasıl buluşmaktadır? Filiz Sızanlı provada ya da sahnede olsun, o durum içinde kendisini hareket ettiren şeyin ne olduğunu, niye o hareketleri yaptığını araştırırken, vardığı sonuç şudur. Çünkü, o durum o hareketi gerektirmektedir. *“ ... Aslında o fikir, konsept içindeki anların içini nasıl doldurduğun, var ettiğin var burada. ... Hem yaşlı bedeni, hem çocuk bedeni, hem erkek, hem kadın bedeni bir arada. Onlar arasında gidip gelmek. O farklı enerjileri taşıyabilmek.”* Fiziksel olan burada ortaya çıkmaktadır. Bedenin içinde bulunduğu durumda, o durumun gerektirdiği ve bedeninin içinde bulunan enerjiyi kullanarak.

Bu fiziksel durumun kimlik ile buluştuğu noktada ise, bulunan fizikselliğin yabancılaştırılması yer almaktadır. Burada dansçı/oyuncu’nun, rol kişinin ve kimliğin kesiştiği bir durum oluşur. Filiz Sızanlı bunu şöyle belirtir: *“ ... önce onu o kadar kanıksamak, gündelik yaşama sokmak ve daha sonra da kendine yabancılaştırmak. Başkası için o bedene ilave ettiğin duruş hareket, senin için daha gündelik olan tarafa kaydığı anda tekrardan ona bakıp, onu yabancılaştırabilmek. Aslında bedenine yeniden bakabilmek. Yeniden deforme edebilmek, inşa edebilmek. Her proje ile beraber yeniden yapılandırmak”, “... imaj beden nasıl gerçek, fiziksel beden ile buluşuyor. O buluştuğu noktalarda neler beni şaşırtıp, neler beni bildik yerlere götürüyor. Tasarladığım beden ile fiziksel bedendeki çabanın buluşmasında benim seçimlerim şu noktada ortaya*

çıkıyor. Gerçekten –miş gibi olan durumlar, gerçek yalan karşılığında beden gerçekten bir çabası var. O çaba bir samimiyet getiriyor. Bu benim için önemli. Benden bir çaba, o son noktasına kadar”. Mustafa Kaplan da kendi çalışmaları ile ilgili beslenmesinin, işi ürettikten sonra oluşan yeni sorular, tartışmalarla oluştuğunu belirtirken samimiyet kavramına varmaktadır. *“Yapmış olduğum işlerde tek söyleyebileceğim, bir parça kendimden yola çıkarak yapabiliyor olduğum. Belki bu bir samimiyet getiriyor.. kendi yaşam deneyimlerimden, gözlemlerimden yola çıkmış oluyorum. Bu, olma durumunu benim için daha sağlam bir noktaya çekiyor. Ama çok entellektüel yaklaşım, çok kavramsal girip, bir üst noktadan değil. Bu tür tartışmalara yeni yeni giriyorum. Son dönemde ... daha entellektüel sorular sormaya çalıştılar ama ben öyle bakmıyorum ki.. öyle bir tartışma pratiğim yok.. bunun üzerine çok fazla tartışmalara girmedim, çünkü yapmış olduğum işi o düzlemde tartışmadım zaten...”* Burada Kaplan’ın kendi tartışma düzlemini paylaşımına açtığı, ve böylece hem kişisel duruşunu ortaya koyduğunu hem de bu duruşla birlikte farklı ilişkilerin içinde bulunabileceğini anlatmaktadır. Bu şekilde, dansçı/oyuncu ve rol kişisi olarak kimlik ile kurulan ilişkiler açık tutulduğunda canlı bir beden algısı oluşacağı görülebilmektedir.

Açığa çıkan bütün bilgilerle dansçı/oyuncuların bedenlerine bakıldığında, kendilerini gerçekleştirebilen bedenler görülmektedir. Filiz Sızanlı Fransa ve İstanbul’da çalışma malzemelerini nasıl kullandığını belirtirken bu düşünceye dair bir ip ucu verir. Fransa’da organize edilmiş, sınıflandırılmış ve direkt olarak aranılan malzemeye götürecek bir yapı bulunmaktadır. Oysa İstanbul’da karmaşık, birbirinin içine girmiş bir yapı vardır. Sızanlı bu ikinci yapıyı şöyle belirtir. *“ ... o karmaşık yapı içinde onu organize eden sensin. Belli olmayan, birbirinin içine girmiş malzemelerin arasından sen kendi seçimlerini, ihtiyaçlarını çekip alabiliyorsun. Burada tarife geçiren sensin, daha önce yapılmamış tarifleri gerçekleştirebiliyorsun işinde.”* Bu anlamda bir dansçı/oyuncu olarak kendi bedenini de tarifleyen kendisi olmaktadır. Gerek Kaplan’ın gerekse Sızanlı’nın fiziksel bir ihtiyacı, bedenleriyle bir eylem içinde olma durumunu başlangıç edinmeleri bu yüzden önemlidir. Çünkü Mustafa Kaplan da *“ ... eğer bir şey yapıyorsam, onu samimiyetle, sahicilikle yapmam gerekiyor. Kendime karşı bir sorumluluğum var her şeyden önce. Bu yaşam benim yaşamım, seçimler benim seçimlerim. Bu sonuçta dans sanatı olmayabilirdi, mühendislik ya da başka bir şey de olabilirdi. Sonuçta bu benim bakış açımı değiştirmezdi, yaşama bakış açımı... oradaysam orada olmam gerekiyordu”* derken, yaptığı her işe kendisini koyan bir tavır taşımaktadır. Böylece onların dansçı/oyuncu bedenlerindeki fiziksel çaba, güç ve enerji kendilerini gerçekleştirebilen bedenlere işaret etmektedir. Dolayısıyla kimliklerini ve özne oluşlarını vurgulamaktadır.

Sek Sek gösterimi iki dansçı/oyuncu için de çalışmalarında farklı bir bakış açısı taşıdıkları bir dönemi göstermektedir. Bu bakış açısı kişiyi dönüştürmekle beraber, onun başka öneriler de oluşturmasına olanak tanımaktadır. Çünkü, öncelikle başlangıç noktasında bugüne kadar kullandıkları yöntemi nasıl değiştirebilecekleri, buldukları alanda yapılan tartışmalara nasıl katılabileceklerini düşünerek hareket etmişlerdir. Mustafa Kaplan bu süreci şöyle anlatır: *“ ... kullanmış olduğum yöntemleri gözden*

geçirerek, ben biraz kendimi değiştirebilir miyim diye sordum. Bir sürü şey tartışılıyor, ben bu tartışmanın bir parçası olayım, ama bildiğim şeyi okuyarak olamıyorum, olamam... O zamanlar koreografi araştırmaları gibi bir derdim yoktu bir metot biliyordum ve o metodu kullandım ve o da çok işliyordu. Ama sonradan o metodu artık bırakmak gerektiğini sonraki işlerde anlıyor insan. O zaman Filiz'in bilgisini bu işin içerisine daha fazla nasıl alırız diye, Filizle collabration yapmayı önerdim, bu işi ortak çalışma olarak yapalım. Ondan sonra da ister istemez sorular çıkıyor tabii, ortak çalışma ne demek, collabration ne demek.”

Bütün bu sürece bakıldığında, fiziksel bir beden algısının, her türlü karşılaşma ile yenilenirken ama bir yandan da kişinin güçlü yanlarını, olmazsa olmazlarını koruması nasıl gerçekleşecektir? Bu noktada yine ihtiyaçlar devreye girer. Nasıl bir ihtiyaçtan yola çıkarak bir fiziksellik kurulmakta ve bu kurulan şey seyredende nasıl bir ihtiyacı harekete geçirmektedir. Çünkü, Mustafa Kaplan'ın da söylediği gibi bugünkü enformasyon bombardımanında, her türlü imaj, figür, düşünce ya da teknik herkesin malzemesi olabilmektedir. Her şeyin birbiriyle etkileşim içinde olması kaçınılmazdır. “Hiçbir şey artık kendi özgül ağırlığında değil” dir. Bu yüzden her şey malzeme yapılabilir. Ancak, bu malzeme ile ne yapıldığı, ne değiştirilip, ne eklendiği önem kazanmaktadır. Kaplan bunun yine insanın kendi kimliği ve bastığı topraktaki duruşuyla ilgili olduğunu söyler, “çünkü en farklı denebilecek, özgül görünebilecek şey orada” yer almaktadır. *Sek Sek* gösteriminde her iki dansçı/oyuncunun da bedenlerini gerçekleştirebilmeleri bununla ilgilidir. Çalışmalarında seçimlerini, algılarını, ihtiyaçlarını korudukları ama bir yandan da fiziksel olarak buldukları duruma ait bir enerji oluşturarak kurdukları bir yapı vardır. Bu yapıda kendi bedenlerini araştırmakta, bir anlamda da kendi özgül ağırlıklarını tartmaktadırlar. Buna ek olarak oluşturdukları öneri, bedeninin kendi potansiyelinin görülebileceği ve bu potansiyeli azaltıp çoğaltarak yaşam süresince çeşitli kaliteler elde edilebileceği yönündedir.

Bir kişinin kendi bedenini araştırması, kendi farkındalığını ortaya çıkartması demektir. Ayrıca, çevresindeki diğer bedenlere ve dünyaya karşı olan farkındalığını. Bu farkındalık, değiştirme ve dönüştürme isteği ve her şeye karşı yeniden yeni bir karşılaşmaya girebilme gücü, çabası... Bütün bunlar bir anda gerçekleşebilecek ya da hemen herkesin kabul edeceği, izin verebileceği durumlar değildir. Dansçı/oyuncular bunun bir süreç, zamanlama olduğunu anlatırken, aynı zamanda bedeninin böyle bir olanak taşıdığını vurgulamaktadırlar. Bedenin ve dolayısıyla kimliğin böyle bir açıklıkta varlık bulabileceğini göstermektedirler. Bu yüzden, kaç kişilik mekanların hangi uzaklıklarla ya da yakınlıklarla paylaşıldığına dair sorular sorarlar. Kişi kendi bedenine ne kadar yakındır? Bedeninin yüzeyini ya da zeminini ne kadar bilir? Ona hangi mesafeden ve hangi açıdan bakar? Başka bedenlerle ne kadar uzaktır? Dokunmak, yaklaşmak, taşımak, bir başkasını içselleştirmek, kendini içselleştirmek ya da dışsallaştırmak... Buna ne kadar izin verir? Ne kadar vermelidir? Kimleri barındırır içinde, zemininde kimleri taşır? Kişinin kendisini, başkalarını ve hayatı algılamasındaki değişimi gerçekleştiren yine kendi bakışıdır. *Sek Sek* gösterimi taşıdığı beden algısı ile

bu kişisel risk tarihini hatırlatmaktadır. İnsanın kanıksanan bedenleri, kanıksanan ilişkileri yeniden biçimlendirme bakışına sahip olduğunu göstermektedir.

Konsept ve Koreografi: Mustafa Kaplan – Filiz Sızanlı

Dansçı/oyuncular: Mustafa Kaplan – Filiz Sızanlı

Ortak Yapımcı: Centre National De La Danse-Paris

Süre: 45'

Kostüm: Petra

Gösterim Yeri ve Tarihi: İstanbul – Çatı Dans Stüdyosu, 25.12.2003

Gösterimin Sahnelendiği Diğer Yerler:

09 2003, Paris, 25', ilk gösterim

10 2003 ve 12 2003, İstanbul – Çatı Stüdyosu, 45'

03 2004, Montpellier, 45'

07 2004, İstanbul – Aziz Nesin Sahnesi, 45', Türk-Fransız Çağdaş Dans Festivali
05 2005, İstanbul – Darphane Binası, 20'