ANTİK DÖNEM'DEN POSTMODERNİZM'E OYUN-GERÇEK PARADOKSU VE AKTÖRLÜK

Erdal Yıldırım
181153115

DOKTORA TEZİ

İletişim Bilimleri Anabilim Dalı
İletişim Bilimleri Doktora Programı
Danışman: Prof. Dr. Selahattin Yıldız

İstanbul
T.C. Maltepe Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Ocak,2021

ANTİK DÖNEM'DEN POSTMODERNİZM'E OYUN-GERÇEK PARADOKSU VE AKTÖRLÜK

Erdal Yıldırım
181153115
Orcid:0000-0002-6315-4563

DOKTORA TEZİ

İletişim Bilimleri Anabilim Dalı
İletişim Bilimleri Doktora Programı
Danışman: Prof. Dr. Selahattin Yıldız

İstanbul
T.C. Maltepe Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Ocak,2021



JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

maltepe üniversitesi	**LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ** **ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI**	Doküman No	**FR-178**
		İlk Yayın Tarihi	**01.03.2018**
		Revizyon Tarihi	**23.01.2020**
		Revizyon No	**01**
		Sayfa	1

28/01/2021

Bu tezin bana ait özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bulguların sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; çalışmanın Maltepe Üniversitesin'de kullanılan "bilimsel intihal tespit programı" ile tarandığını ve öngörülen standartları karşıladığını beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Erdal YILDIRIM

30.12.2020 Turntn

TEŞEKKÜR

Oyunculuk mesleğim boyunca her zaman kendisini bir öğrenci olarak konumlandırmış biri olarak; insanın ve dolayısıyla bu sanatın devingenliği ve dönüşümü, bana aktörlük mesleğinin bir sonuç değil bir süreç olduğunu göstermiştir. Bu süreç içinde öğrenmeye devam edebilmek için çıktığım yolculukta, doktora çalışmasının en başından bitimine kadar bana destek olan değerli meslektaşım Sayın Dr. Barbaros Andiç'e; bu tezin adının belirlenmesinde ve ilerlemesinde çok önemli katkıları olan Sayın Prof. Dr. Erhan Tuna'ya; yakınlığıyla, insanlığıyla, paylaşımıyla her daim güç veren Sayın Doç. Nazım Uğur Özüaydın'a; insanlığı, pozitifliği, birikimiyle önemli katkılar sunan sayın Prof. Dr. Gürdal Ülger'e ve bu tezin var olmasını sağlayan, hayat boyu minnettar kalacağım tez danışmanım Sayın Prof. Dr. Selahattin Yıldız' a; zamanlarını ayırarak benimle görüşme sağlayan, bilgi ve birikimleriyle katkı sunan Sayın Şükrü Türen'e; Sayın Ragıp Yavuz'a; Sayın Kemal Başar'a; Sayın Kemal Kocatürk'e; Sayın Şenay Saçbüker'e; Sayın Hüseyin Köroğluna; bu araştırma için yaptığım uygulama çalışmalarına katılarak destek olan Kartal Belediye Tiyatrosu Oyunculuk Atölyesi öğrencilerime ve fikirleriyle katkı sunan sanatçı dostlarıma çok teşekkür ediyorum.

Hayatımın her safhasında yanımda olan, bana güç katan, bu çalışma boyunca her kahrımı çeken, hakkını ödemeyeceğim bir fedakârlıkla durumları kolaylaştıran, hayat arkadaşım, her şeyim eşime ve hayatıma en büyük anlamı katan, bu süreç içinde yeterince sarmalayamadığım canlarım Mehmet'im ve Nevram'a sonsuz teşekkür ediyorum.

Erdal Yıldırım

Ocak, 2021

ÖZ

ANTİK DÖNEM'DEN POSTMODERNİZM'E OYUN - GERÇEK PARADOKSU VE AKTÖRLÜK

Erdal Yıldırım
Doktora Tezi
İletişim Bilimleri Anabilim Dalı
İletişim Bilimleri Doktora Programı
Danışman: Prof. Dr. Selahattin Yıldız
Maltepe Üniversitesi Lisansüstü Enstitüsü, 2021

Sanat, bir yaratı eylemidir. İnsanlık tarihinin her döneminde var olan bu olgu, nesneler dünyasının yeniden üretilerek kurmaca ve taklit yoluyla estetik biçim kazandırılmasıdır. Bu bağlamda oyunculuk sanatı da, bir yaratı eylemidir. Tiyatro ile başlayan oyunculuk sanatı, teknolojik gelişmeler neticesinde kamera karşısında daha geniş kitlelere ulaşabilme imkânı bulmuştur. Gerek tiyatroda gerek kamera karşında aktörün hedefi gerçekçi bir icraya seyirciyi/alımlayıcıyı inandırabilmektir.

Her sanat dalı bu arayış ve sorgulama içinde özne-nesne ilişkisi için ötekine (özne olmayana) ihtiyaç duyarken, oyunculuk sanatında durum farklılaşmakta ve icra özne ve özne ilişkisine dönmektedir. Yani öznenin bu sanat için nesnesi de kendisi olmaktadır. Oyunculuk, daha başlangıcında ötekine dönüşebilme potansiyelliği içeren bir sanat durumundadır.

Stanislavski gerçekle bağı noktasında, bu sanatı sistematize etse de, çıkmazlar belirsizlikler ve tartışmalar devam etmiştir. Postmodern dönemle evrenin gerçeğini aşan kopya ve taklitlerle kuşatılması, sorunsalı daha da büyüterek aktörlük sanatını hiper gerçeklik zeminine taşımıştır.

Anahtar Sözcükler: Oyunculuk Sanatı, Stanislavski Sistemi, Oyun ve Gerçek, Tiyatro, Aktör, Modernizm, Postmodernizm.

.

ABSTRACT

THE PLAY-REAL PARADOX AND ACTING FROM ANTIQUITY TO POSTMODERNISM

Erdal Yıldırım
PhD Thesis
Department of Communication Science
Communication Studies Programme
Advisor: Prof. Dr. Selahattin Yıldız
Maltepe University Graduate School, 2021

Art is an act of creation. This phenomenon, that exists in each period of human history, is recreating the object world and giving aesthetic form by fiction and imitation. In this context art of acting is also an act of creation. Acting born with theater had the opportunuty of reaching so many people by screen in the result of technological developments. Both in theater and on screen actor aims convincing audience to his performance.

While all kinds of art need the other one (other than subject) in all these search and questioning, issue changes in acting and action turns to be the concern of subjects' relation. Just for this art, subject turns to be the object also. Acting is an art that has the potential of turning into another right at the beginning.

Although Stanislavsky systematizes this art in connection with reality, dilemmas, uncertinities and controversies went on.

In the postmodern period, the fact that the universe is surrounded by copies and imitations widen the problem and carried the acting art to hyper reality.

Keywords: Acting Art, System of Stanislavsky, Acting and Fact, Theater, Actor, Modernism, Postmodernism.

İÇİNDEKİLER

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI ii
UYUM BEYANI iii
TEŞEKKÜR iv
ÖZ v
ABSTRACT vi
İÇİNDEKİLER vii
ÖZGEÇMİŞ x
BÖLÜM 1. GİRİŞ 1
1.1.Amaç 8
1.2.Önem 8
1.3.Varsayımlar 9
1.4.Sınırlılıklar 9
1.5.Yöntem 9
1.5.1.Evren ve Örneklem 11
1.5.2.Veriler ve Toplanması 11
1.5.3.Verilerin Toplanması ve Çözümlenmesi 12
1.5.4.İşlem 12
BÖLÜM 2. OYUNCULUK SANATININ OYUN-GERÇEK BAĞLAMINDA TARİHSEL GELİŞİMİ 13
2.1.İlkel İnsan ve Oyunculuk Eylemi 14
2.2.Oyunculuk Sanatının Doğuşu ve Antik Dönem 20
2.2.1. Yunan 29
2.2.2. Roma 45
2.3. Ortaçağ Dönemi 54
2.3.1. Cleric Sınıf Oyunculuğu 58
2.3.2. Laik Sınıf Oyunculuğu 62
2.4. Oyunculuğun Yeniden Doğuşu: Rönesans ve Aydınlanma 66
BÖLÜM 3. GERÇEKÇİ OYUNCULUK DİLİ: STANİSLAVSKİ VE SİSTEM OYUNCULUĞU 98
3.1. İlk Dönem Oyunculuk Anlayışı: Psikolojik (Ruhsal) Eylemler Yöntemi 106
3.1.1. Eylem 109
3.1.2. İmgelem 112
3.1.3. Verili Koşullar 117
3.1.4 İç Monolog 121
3.1.5. Coşku Belleği 123

3.1.6. Duyu Belleği 131
3.2. İkinci Dönem Oyunculuk Anlayışı: Fiziksel Eylemler Yöntemi 132
3.2.1.Sihirli Eğer 142
3.2.2.Konsantrasyon 145
3.2.3.Adaptasyon 146
3.2.4.Tempo ve Ritim 147
3.2.5.Doğaçlamalar 148
3.2.6.Amaç 151
3.2.7. Üstün Amaç 152
BÖLÜM 4. MODERNİZM VE POST MODERNİZMLE DEĞİŞEN VE DÖNÜŞEN OYUNCULUK SANATI GERÇEĞİ 156
4.1. Modernizmin Ortaya Çıkışı 156
4.2.Modernizm Etkisiyle Değişen Oyunculuktaki Gerçeklik Algısı 164
4.2.1. Klasisizm ve Gerçeklik Algısı 165
4.2.2 Romantizm ve Gerçeklik Algısı 170
4.2.3. Realizm ve Gerçeklik Algısı 192
4.2.4 Sembolizm ve Karşı Gerçekçi Eğilimler 210
4.3. 20. Yüzyılın Öncü Akımları Ve Oyun- Gerçek Bağlamında İncelenmesi 218
4.3.1.Fütürizm 220
4.3.2.Ekspresyonizm 228
4.3.3.Dadaizm 235
4.3.4.Sürrealizm 238
4.4.Maddeci Diyalektik Tiyatro: Brecht ve Toplumsal Gerçeklik 245
4.5.Hiçbir Şeyin Hiçten Daha Gerçek Olmayışı: Absürd Tiyatro 255
4.6.Kutsal Oyuncu, Yoksul Tiyatro: Grotowski 260
4.7.Postmodernizmin Ortaya Çıkışı 268
4.8. Postmodernizmizle Değişen, Dönüşen Gerçeklik Ve Tiyatro 275
BÖLÜM 5. OYUNCULUK SANATINDA ÇIKMAZLAR, PARADOKSLAR, KİMLİK KARMAŞASI VE ÖTEKİ 286
5.1.Oyunculuğun İcrası Sırasındaki Koşullar 288
5.2.Gerçekliğin, Sahne Gerçeğine Dönüştürülmesi ve Gerçekçilik Aşaması 293
5.3. Gerçeğin Temsili ve Oyun-Gerçek 299
5.4.Öznenin Nesneleşmesi ve Ötekinin Gerçek Olması 308
5.5. Simülakr ve Hiper Gerçekçilik 340
BÖLÜM 6. SONUÇ 348
EKLER 353

Görüşme Kayıtları 353
Görüşme 1: Hüseyin Köroğlu, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları, Yönetmen ve Oyuncu&Tiyatro AŞHK Genel Sanat Yönetmeni 353
Görüşme 2: Kemal Başar, Devlet Tiyatroları Yönetici, Yönetmen, Oyuncu ve Tiyatro Keyfi Genel Sanat Yönetmeni 364
Görüşme 3: Şenay Saçbüker, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları, Oyuncu&Öğretim Görevlisi, Tiyatro AŞHK Kurucu ve Oyuncu 374
Görüşme 4: Kemal Kocatürk, önceden İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları aktörü, Tiyatro Kumpanyası Perdesiz Oyuncular Genel Sanat Yönetmeni 382
Görüşme 5: Ragıp Yavuz, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları E.Yönetmen, Öğretim Görevlisi 386
Görüşme 6: Şükrü Türen, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları E.Genel Sanat Yönetmeni, Öğretim Görevlisi, Oyuncu, Yönetmen 396
KAYNAKÇA 413
Yüzyüze Görüşmeler 431
İnternet Kaynakları 432

ÖZGEÇMİŞ

Erdal Yıldırım

İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

Eğitim

Derece	*Yıl*	
Ph.D (Doktora)	2021	Maltepe Üniversitesi İletişim Bilimleri
MFA(Master)	2010	Kadir Has Üniversitesi Film ve Drama Bölümü (Oyunculuk)
BA(Lisans)	1999	İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Eskiçağ Dilleri ve Kültürleri Bölümü

İş/İstihdam

Yıl	*Görev*
1999-devam	Kartal Belediye Tiyatrosu Genel Sanat Yönetmeni
1997-1998	Lale Oraloğlu Tiyatrosu, Aktör
1998-1998	İBB Gösteri Sanatları Merkezi Çocuk ve Genç grubu Drama Eğitmenliği
1997-1999	Sariyer Belediye Tiyatrosu Kurucusu ve Aktör, Yönetmen
2001-2004	Çatıkatı Kültür Sanat Organizasyonu Tanıtım Şirketi Sanat Danışmanlığı
2006-2009	Yalova Belediye Konservatuarı Öğretim Görevlisi
2009-devam	Kartal Halk Eğitimi Merkezi Uygulamalı Tiyatro Usta Öğreticisi
2012-2013	İBB Kültür A.Ş, Oyuncu
2013-2018	Yeni Yüzyıl Üni. GSF Tiyatro Bölümü Öğretim Görevlisi

Alınan Burs ve Ödüller

Yıl	*Burs/Ödül*
1997	BİRSAD En Genç Tiyatro Yönetmeni Ödülü
1999	Gölcük Belediyesi Onur Plaketi (Deprem Çocuklarına Tiyatro)
2006	Kartal Tiyatro Hizmet Onur Ödülü
2009	Yalova Belediye Konservatuarı Teşekkür Plaketi

Kişisel Bilgiler

Doğum yeri ve yılı : İstanbul, 1971 Cinsiyet: E
e-posta : erdal_yildirim_tr@yahoo.com

BÖLÜM 1. GİRİŞ

Sanat, öz bir ifadeyle yaratı eylemidir. İnsanlık tarihinin her döneminde var olan bu olgu, nesneler dünyasının yeniden üretilerek estetik biçim kazandırılmasıdır. Bu dönüşüm kurmaca ve taklit yoluyla gerçekleştirilmektedir. Her sanat dalı bu arayış ve sorgulama içinde özne-nesne ilişkisi için ötekine (özne olmayana) ihtiyaç duyarken, oyunculuk sanatında durum farklılaşmakta özne ve özne ilişkisine dönmektedir. Yani öznenin bu sanat için nesnesi de kendisi olmaktadır. Sonuçta kendisinin öteki olma eylemi, bilişsel, duygusal ve bedensel bir karmaşa sarmalına dönüşebilmektedir. Daha en başından 'Oyunculuk Sanatı'nın ontolojisi gereği oyun-gerçek paradoksunun yaşanabilmesi görünür bir durumdur.

Oyunculuk sanatının, insan yapısının ve gerçekliğin karmaşıklığı birbirini tetikleyerek, günümüzün en popüler sanatı olan bu mesleğin icrasını her dönem tartışmalı zeminde konumlandırmıştır. Gerçeklikle bağ kurularak yapılan bu sanatta, tarihsel olarak 'gerçeğin' ne olduğunun kavram olarak tanımlanamaması, sorunu kartopu misali daha da büyütmüştür.

Oyunculuk, tiyatroda ya da kamera karşısında, gündelik gerçekle bir bağ kurularak yapılan sanattır. Burada amaç rolün inandırıcı olması ve seyircinin orada olanların yaşamda olduğu gibi doğal akışı içerisinde sahiden oluyormuş illüzyonuna kapılmasıdır. Bu tezde; 'gerçeklik' illüzyonunun oluşturulmasında icra öncesi prova çalışmalarına, icra içinde icracının kendisine yer bulma çabasına, bu çaba içinde oyunculuk mesleğine yaklaşımında oluşan paradoksal durumlara ve oyuncunun kopya gerçeğe dönüşebilme sorunsalına değinilecektir. İnsanın yapısı gereği içine düştüğü durumları, bu durumlarda kendini konumlandırması, oyunculuk mesleğini icra ederken oyun-gerçek arasındaki git gelleri ve sonuçları derinlemesine araştırılacaktır. Tüm bu aşamalar Stanislavski'nin sistem oyunculuğu ekseninde tartışılacaktır.

Aristoteles'in "Poetika" adlı eseri, tiyatro (oyunculuk) için bir kılavuz, hareket noktası ve en önemli temellendirmedir. Aristoteles'e göre (2007, s.13) sanatın kaynağı mimesis'tir. Yani ona göre yaşam gerçeğinin sahnede yeniden yaratılma süreci taklitle olmaktadır. Aristoteles'le yaşam gerçeğinin sağlanması, inandırıcılığı, yeniden yaratılması dram sanatının bir teorisi haline gelmiştir. Onun bu yaklaşımı, dram sanatında gerçekçiliğin yolunu, yöntemini, kuralını belirlemiş ve izlek haline gelmiş,

bu sanata gerçekçi olma misyonunu yüklemiştir. Bu gerçekçilik serüveninde metin, çevre, sahneleme (dekor, kostüm v.s.) önemi yadsınamaz. Hayatın sahneye aktarılmasındaki gerçekçiliğin yakalanmasında en önemli unsurların başında oyunculuk gelmektedir. Gerçekçiliğe etki edecek diğer unsurlar konuyu fazlasıyla dağıtacağı için ve bu araştırmanın amacı oyunculuğun gerçekçilikle bağındaki sorunsallık merkezinde ilerleyeceğinden dolayı, odak noktada aşama aşama ilerlenecekir. Aristoteles'ten itibaren gerçekçilikte yöntem ve anlayış, çeşitli akımlarla farklılaşmasına rağmen, oyuncular gerçeğe yakın performanslar bulmaya çalışmışlardır. Bu oyunculuk serüveni 19. yüzyılın başında ilk defa Konstantin Stanislavski tarafından sistematize edilmiş ve oyunculuk tarihinin en önemli belirleyicisi olmuştur. Daha en başında, oyunculuğu sistematik hale getiren Stanislavski, gerçeğin yansıtılması ya da gerçekçi oyunculuk için biricik doğruyu bulma şöyle dursun, kendisinin de çeliştiği uzlaşmadığı bir gayya kuyusuna dönüşmüştür. Batı tiyatro tarihinde bu kuram, gerçekçi psikolojik oyunculuk bağlamında bir yükselişi getirirken, barındırdığı paradokslar sebebiyle tartışmaların da artmasına sebep olmuştur.

Oyunculuk sanatı, gerçek ve gerçekçilik bağlamında, antik dönemde de, bu dönemden sonra da hep sorgulanmıştır. Sahne gerçeğinin hayat gerçeğinden farklı olması, yani sahnedeki canlandırmanın hayattaki gibi olamaması, seyircilerin sahne üzerindeki kişileri kanlı canlı kurmacanın bir parçası olarak görmesi, oyun bittiğinde icracıların sahne önünde kendi gerçeğine dönmesi, kısıtlı bir zaman diliminde uzam içine eylemlerin sıkıştırılarak koyulması, atmosfer yaratımının tüm bileşenleriyle seyirci için oluşamaması gibi etkenler kusursuz bir gerçeğe ulaşmanın olanaksızlığını göstermektedir. Yani sahnede var olan adam Macbeth değil, ihtişamlı dekor içinde tasvir edilen o yer saray değil, intihar eden zavallı kız Ofelia değil… Oyun bitince selam veren, seyircinin kendine benzettiği oluşan yaşam illüzyonun en gerekli parçaları.

20. yüzyıla kadar gerçekçiliğin gelişimi içerisindeki sorgulamalar derinleşirken, tiyatronun dolayısıyla oyunculuğun içinde barındırdığı zaafları, bu işin kuramcıları tarafından dile getirilmiş ve sıkça tartışılmıştır. Stanislavski'nin kısıtlı sahne olanakları içinde oyunculuğun gerçekçi olması yönündeki araştırmaları, yukarıda kısmen bahsedilen sorunlarla baş edebilmenin çok önemli bir çabasıdır. Diğer bir açıdan gerçeğin tam olarak ne olduğu, nasıl temsil edilmesi gerektiği, birçok gerçeklik nosyonu içinde nasıl belirleneceği felsefi açıdan da karmaşık bir konudur. Bu gelişmeler

ışığında; 20. yüzyıla kadar gerçekçilik yükselişi söz konusuyken, 20. yüzyıldan bugüne gerçekçilik, değişimi ve dönüşümüyle çözülmeye uğramıştır. Her ne kadar gerçekçilik dönüşüme ve değişime uğruyor olsa da, kültürel anlamda da bir yaşam tarzıdır. Yani çağ ile beraber insanı hep etkilemekte ve var olmaktadır. Brecht "Sanatta gerçekçi olan başka alanlarda da gerçekçi olur". der. (Çalışlar, 1986, s.97). Cümleyi tersten okursak başka alanlarda gerçekçi olan, sanatta da gerçekçi olur. Buradan yola çıktığımızda düşünmenin yasaları ile yaratmanın yasaları aynı mantık bağlamı içinde yer alır. Çünkü gerçekçilik bilme, düşünme ve gerçekçilik yasalarının birliği, mantık ve diyalektiğin ayrılmazlığında oluşur. Yani gerçekliği bilme (öncesinde) ve o gerçekliği yansıtma (sonrasında) arasındaki uyumluluk gerçekçilik için ön koşuldur.

Oyunculuk sanatı için, en başından itibaren başarı ölçütü, oyunun gerçekçi olmasıdır. Çağının iz düşümü olarak düşünülen gerçekçilik algısı, icracının dışında alımlayıcı içinde önemli bir noktadır. O nedenle Aristoteles'ten günümüze dek çeşitli akım ve kuramlarla oyunculuk için gerçekçi olmanın peşine düşülmüştür.

Royal Shakespeare Company'nin eski üyelerinden biri ve Young Vic Theatre'nin kurucusu olan Jane Lapotaire, bu durumu şu şekilde izah etmektedir:

> "İster 1 metre uzağındaki kameraya isterseniz iki bin kişilik bir seyirci kitlesine karşı olsun, iyi oyunculuk gerçeklikle ilişkilidir. Bu gerçekliği seyirciye doğrultuluyormuş gibi algılamak ta ilginçtir. Bu şekilde, herkes taklit ediyor olsa da, paradoksal biçimde hiç kimse aldatmamalıdır. Sinema oyunculuğu hakkında konuşan Ian Richardson şöyle diyor:'' Kamerayla ve özellikle de kamera operatörüyle içli dışlı olmak önemlidir. Gerçek olmalı ve ruhunuzun gözlerimizden görünmesini sağlamalıdır. Margolyes'e göre de, performansın gerçekliği bakımından sahne oyunculuğu ile sinema oyunculuğu arasında çok fark yoktur. Kendisi odak noktasında olsun olmasın, her durumda gerçek gibi olmalıdır…Linda Marlowe ise, hangi alanda oyunculuk yaparsa yapsınlar, oyuncuların gerçeği ve gerçekliği bulması gerektiği sonucuna varır". (Carter, 2011,s.66).

Tartışmaya başlangıç olarak, oyunculuk sanatı içinde değişen, dönüşen, etkilenen, farklılaşan 'insanı' tanımak, oyunculuk sanatını icra ederken ki durumlarını anlamak açısından önem arzetmektedir. Konunun hem öznesi hem de nesnesi olarak meselenin tam ortasında yer alan bu canlı, otonom bir yapıda olmadığı için, etkilenmeye, uyarılmaya, dönüşmeye açık 'hafif' aynı zamanda iradesi ve seçme bilincine sahip 'güçlü' bir yapıya sahip oksimoron bir canlıdır. Yani "çatışan ve çatışmalı bir varlıktır insan."(Kuçuradi, 2013, s.12).

Temelde bu çelişik yapısı, gerçek hayatla bağ kurularak yapılan oyunculuk sanatında, oyun-gerçek kaosuna düşebilmesine asal zemin hazırlamaktadır. İnsanoğlunun doğası, bu araştırmada tartışılacak olan oyun- gerçek kaousu sonucunda oluşan sorunlara adeta zemin hazırlamaktadır. Bu paradoksal yapıyı Shakepeare, "Hamlet" oyununda şöyle anlatmaktadır:

> " Var olmak ya da olmamak, mesele bu. Gözü dönmüş talihin sapına, oklarına, için için katlanmak mı daha soylu, yoksa bir dertler denizine karşı silaha sarılıp son vermek mi onlara? Ölmek, uyumak... Hepsi bu... Ve bir uykuyla yürek sızısına ve bedeni bekleyen binlerce darbeye son verdik diyebilmek. Hangi insan gönülden istemezdi bu bitişi? Ölmek, uyumak... Uyumak, belki rüya görmek. Ha! İş burda. Çünkü o ölüm uykusunda, şu fani bedenden sıyrılıp çıktığımızda, göreceğimiz rüyalar bizi duraksatır ister istemez. İşte felaketi onca uzun ömürlü kılan da bu, kim katlanırdı yoksa zamanın kırbaçlarına, küfürlerine, zorbanın haksızlığına, kibirli adamın hakaretine? Hor görülen aşkın acılarına, adaletin gecikmesine, devlet görevlisinin kendini bilmezliğine; sabırla bekleyen erdemli kişinin, değersiz insanlardan gördüğü muameleye, insan yalın bir hançer darbesiyle hesabı kesebilecekken? Kim katlanırdı, bu yorgun yaşamın yükü altında homurdanıp terlemeye, ölümden sonraki bir şeyin korkusu olmasaydı? Sınırlarını bir geçenin bir daha dönmediği o bilinmeyen ülkenin korkusu kafamızı karıştırıp bizleri, tanımadığımız dertlere koşup gitmektense başımızdakilere katlanmak zorunda bırakmasaydı? İşte bunları düşündükçe ödlek olup çıkıyoruz hepimiz ve işte böyle kararlılığın doğal rengi, endişenin soluk gölgesiyle bozuluyor; bulutları hedef alan büyük ve iddialı atılımlar bu yüzden yörüngesinden sapıyor. Ve bir girişim olmaktan çıkıyor adları…" (Shakespeare, 2011, s.114).

İnsanoğlu prehistorik dönemden günümüze, hep gerçeği arama peşinde olmuştur. Bunun için de bir yaratma[1] eylemine girmiştir. Bu yaratma; yanılsamanın, bulanıklığın, bilinmezliğin, yalanın yerine acziyeti onayıp oksimoron bir yaklaşımla gerçek sayesinde 'kurtulma' çabasıdır. Çünkü doğru yalanın, gerçek de yanılsamanın karşısında yer almaktadır. Tüm bunlar sanat için geçerli yaklaşımlardır. Yani sanat gerçeğin aranmasıdır. Sanatsal yaratma, dünyayı tanıma ve bu dünyanın bir parçası olarak sanatçının kendisini tanımasıdır. Kurtulma işte tam da burada başlamaktadır. Yok olmaktan kurtulma... Kendini tanıyan insan arınır, korunur, bilir, sınırlarını belirler, var olmak için çabalar, doğanın bir parçası olur, tanınırlığını artırır. Bu anlamda sanat; bu dünya için insanın sınırsız var oluşunu sağlamaktadır. Yani gerçek oluşun kanıtıdır. W. Shakepeare, A. Cehov, Mimar Sinan, L. Tolstoy, Haldun Taner yapıtları sayesinde

[1]Burada bahsedilen yaratma teolojik anlamda değil, sanatsal anlamda üretim biçimini anlatmaktadır.

hâlâ yaşamaktadırlar ve varlığı gerçektir. Tıpkı yaşıyormuş gibi doğum günü, anma vs törenlerle bu doğanın hâlâ bir parçasıdırlar. Yani sanat yapıtları zaman ötesidir. Kültür taşıyıcısı olan insan var oldukça Homeros, Shakespeare, Puşkin, Stanislavski, Cehov, Tolstoy, Dostoyevski hep yaşayacaktır. Çünkü sanatsal yapıtlar insanın en kilit noktasına dokunmaktadır. Ve dokunma sayesinde etkileşim oluşmaktadır. Bu sayede dokunduğu insan da o sanatın yaratıcılarından olmakta, icracı ve alımlayıcı birbirine çok yaklaşmaktadır. Bir bakıma bu ilişkiyle gerçeklik paylaşımı yapılmaktadır.

Sosyobilite anlamında etkilenen varlık olan insanın, oyunculuk için donanımları temel olarak yaşama çevresi sayesinde oluşmaktadır. İnsan, yaşama ortamının çevrelemesiyle varlığını gösteren bir canlıdır. Kimliğini, kişiliğini bu ortama borçludur. Davranış kodları, öz biçimi, değerleri bu yapı içerisinde filizlenmektedir. Dolayısıyla insanı anlamanın, gerçeğini öğrenmenin yolu, ortamını bilmeden ve tanımadan geçtiği düşünülmektedir. Ortamından ayrı eli alınması, insanın gerçeği için bir boşluktur. Çünkü kimliğini, yaşama ortamıyla kazanan dramatik varlık insandır. Doğumdan ölümüne kadar, onu etkileyen tüm eylemler yaşama ortamında oluşmaktadır. Sevme, tiksinme, nefret, başarı, başarısızlık, mutsuzluk, şiir, roman, oyun v.s. bu ortamda onun için gerçek anlamını kavramaktadır. İnsanlar için gerçek algısının tartışmalı- görece olmasının sebebi ortam farklılığındandır. Yani ‘gerçek’ algısının biçimlenmesi yaşanılan ortamda olmaktadır. Mutlak bir gerçek tanımlaması o nedenle mümkün değildir. O nedenle de hep anlatılma derdi vardır. Yani süreç bir arayış olarak zuhur etmektedir.

Paleolitik dönemden başlayarak insanoğlu, bulunduğu koşullarda kendini var etme, anlatabilme çabasında olmuştur. Altpaleolitik dönemde (Güvenç, 1979, s.169-178) doğal ortamda var olmaya çalışan insan, bulunduğu yeri yaşama ortamına çevirmiştir. Magara duvarlarına yapılan resimler, ilkel gösteriler, ritüeller, dinsel tapınma bağlamında yapılan ritmik danslar içerik olarak ortamı yansıtmaktadır. Mezolitik dönem itibarıyla açık hava yerleşmesiyle ortamı değişen insan, ona göre bir yaşam biçimi benimseye başlamıştır. Kendince bir yaratım içine girerek, önceki dönemlerine ilave olarak estetik aletler yapmaya başlamıştır. Bölüşüm, iş gücü gibi ekonomik belirlenimleri de hayatına sokmaya başlamıştır.

> “Düşünen insanın, içinde bulunduğu ortamı aşması durumunda bile salt yeni, özlü olduğu ileri sürülemez. Yaşama ortamı ona kendinden önce gelenlerden

> sayısız özsu içirmiş, kanına karıştırmıştır. İnsan bu ortamda bir düşünce varlığıdır, kendi kendisiyle sınırlıdır." (Eyüpoğlu, s.22).

Oyuncu kişisinin yaşam alanından aldığı tüm kişilik donatıları, gerçeği, gerçeğin sunuş biçimini şekillendirmektedir. Ortamdaki yapı, sanatını icra eden oyuncunun asla peşini bırakmayarak ve zamanla alışkanlık haline gelerek pekiştirilmiş bir yumak haline dönüşmektedir.

Ortam, bir kültürlenme alanıdır. Tüm kodların yazılması kültür sayesinde olmaktadır. Tylor'un "Kültür Kuramı"na göre;

> "Kültür ya da uygarlık, bir toplumun üyesi olarak, insanoğlunun öğrendiği (kazandığı) bilgi, sanat, gelenek- görenek ve benzeri yetenek, beceri ve alışkanlıkları içine alan karmaşık bir yapıdır. " (Güvenç, 2010, s.100).
>
> "Realizm ve naturalizm akımının kuramcıları gerçeği koşullayan çevre etmenleri üzerinde durmuş, gerçeğin onu çevreleyen ortam içinde yansıtılmasını zorunlu saymışlardır. Bu tiyatro anlayışına göre, tiyatro, insanı doğal ve toplumsal koşulları içinde ele almadıkça gerçekleri tam olarak yansıtmış sayılmaz." (Şener, 2003a, s.180).

Öz olarak; oyunculuk sanatının icra edilmesinde insanı diğer varlıklardan ayıran en önemli özelliği olan yaratı ve yaşam ortamında var olabilme yetisinin yattığı görülmektedir. Yaratı, doğada olan nesnenin doğada olmayan bir nesne olarak ortaya çıkarılmasıdır. Doğada bulunan taşlardan "Achuel tipi aletler" (Güvenç, 1979, s.171) yapılması buna örnek gösterilebilir. Bu aletler, taşın doğada bulunan halinin genelde armut şekline dönüştürülmesiyle kesme, delme, yontma, kazma, avlanma için el baltası olarak kullanılmaktadır. Yaşama ortamını oluşturan varlıklar, insanın yarattığı düşünce ürünleridir. Oyunculuk sanatında bir karakteri yaratmak ta bu yönünün eseridir. İnsanın ortamı, yaratısının eseri olduğu için, kendisinin damgasını taşıyan bu durum güç, haz ve farklılık katmaktadır. Yani üretilen sanat eseri insaoğlunun bir var olma biçimidir.

Bütün yaratmalar, doğal birikim ve deneyimleme gerektirmektedir. Doğadan alınan izlenimlerin birikmesi ve yetenekle birleşmesiyle yaratı oluşmaktadır. Birikimsiz bir yaratma eyleminin tamamlanması söz konusu değildir. Aksi takdirde bebeklerin de yaratma eylemine katkıları ve başarıları söz konusu olurdu. Yaratma eylemi, birikimin doğurucu bir eyleme dönüşmesi, üretici duruma geçmesiyle oluşmaktadır.

> "Yaratmayla arınmış, bütün bulanık izlenimlerden sıyrılmış, pırıl pırıl bilgi, başarının başlıca gerecidir. Yoksa ortaya konan ürün günü gelmeden doğan çocuğa, daha doğrusu düşüğe benzer. Bütün düşükler günü beklemeden, doğaya sormadan geziye çıkan, sonunda başını yiyen gezginlerdir. Kendileri göçer

> gider, bütün acıyı, sızıyı onları taşıyan karın çeker. İşte bulanık karmaşık izlenimlerle yaratmaya kalkışan başlar da böyle düşüklü dölyataklarını andırır, yalnız o başların acısını, sızısını kendileri değil de okuyucu çeker." (Eyüpoğlu, s.54).

İnsanlık, tarihi boyunca ortamına ayak uydurmaya, etkilemeye ve etkilenmeye devam etmiştir. İnsanoğlunun bugün de süren ortama ayak uydurma özelliği, teknoloji ve bilimin gelişimiyle baş döndürücü hızla devam etmektedir. Başlangıçtaki insanın gerçeği ve algılanışı, günümüz dünyasında daha karmaşıklaşmış ve 'gerçek' boyut değiştirmiştir. Günümüz insanı da bu etkilenmeye ve değişime, daha hızlı ve karmaşık bir şekilde ayak uydurmaktadır. Bilim ve teknoloji çağında, başta gerçeklik algısı olmak üzere bir çok kavram değişeme uğramıştır. Çağın karmaşasında insan oğlu adete bir sarmala kapılmıştır. Aydınlanma ve modernizmin kıskacında var olmak için ortamına ayak uydurmanın yollarını aramaktadır. Yaşadığı çağ her ne olursa olsun, hangi bilimsel ve teknolojik gelişmeler yaşanırsa yaşansın, insanoğlu kendisiyle hep sınırlı kalmıştır. Çünkü tüm gelişmeler insanın sınırlarına takıldığı için arayış ve anlama çabaları sınırsızdır.

Karmaşık bir yapıya sahip insanoğlunun, karmaşık bir yapı arzeden gerçeği oyunculukla verebilme cabasının antik dönemden günümüze kadar çeşitli akım ve kuramlarla araştırılması, özünde meseleye nokta koyulamayacağını ve insan var oldukça bu konunun hep tartışılacağını göstermektedir.

Aristoteles'ten itibaren, oyunculuk sanatının gerçekçilik misyonu, farklı görüşlerle anlatılmış, uzlaşı temeli oluşturulamamıştır. Bu karmaşanın üstüne Buodrillard'ın yaşadığımız bu çağ için ortaya attığı gerçeklik anlayışı, adeta gerçeğin üstüne atılmış bir bomba gibi onu parçalamış ve bu kavrama çok çarpıcı farklı bir tanım getirmiştir. Sonuçta; oyuncunun, oyunculuk yaparak gerçeği arama eylemi, Boudrillard'ın 'Simülasyon ve Simülakr Kuramı'yla daha çetrefilli hale gelmiştir.

> "Klasik dramın temsil anlayışının kurucu ilkesi olan gerçeklik kavramı, Derrida'nınanlamı, Foucault'nun özneyi, Lyotard'ın büyük söylemleri, Deleuze ve Guattari'nin majör konumdaki ağaççıl düşünme biçimini yıkmasından büyük oranda etkilenmiş, temsil edilecek gerçeklik olgusu sorunsallaşmış hatta o da yıkılma noktasına gelmiştir ancak hakikat anlayışına son darbeyi Baudrillard'ın düşünceleri vurur. "Baudrillard gerçekliğin bir imaj ve göstergeler sisi içinde tamamen kaybolup gitmekte olduğunu iddia eder."(Çakmak Duman, 2017, s.96).

1.1.Amaç

Tarihsel gelişimi içerisinde oyunculuk sanatı, inandırıcı olmak için, döneminin gerçekçilik anlayışıyla hep bağ kurmuştur. Fakat bu bağın nasıl olacağı, hangi bağlamda ele alınacağı, boyutların nasıl olması gerektiği kalıplaşmış bir kuram üzerinden gitmiş, adeta formüle edilmiştir. Konusu insan ve yaşadığı toplum olan bu sanatın, durağan bir yapıya sahip olması imkânsızdır. Etkilenen ve etkileyen bir canlı olarak devingen öznenin ve onun oluşturduğu topluluğun formüle uydurularak oyunculuk bağlamında yansıtılması birçok sorunu beraberinde getirmektedir. Bu araştırmada, bu sorunların kaynağına inilerek araştırmak ve çözüm önerisi sunmak amaçlanmaktadır.

Soru Cümleleri ya da Hipotezler:

Oyunculuğun icrası esnasında, oyun ve gerçek paradoksuna düşüren inandırıcılık ve sahicilik yetersizliğinin kaynağı nedir?

Kalıplaşmış stilize oyunculuk biçiminin, oyunculuğu öğrenme boyunca formüle edilmesinin sonucunda mı, oyuncu gündelik gerçeğe düşmektedir?

Oyuncu rol yaratırken, kendisi ve rol arasında ayrımı hangi noktalarda yapmalıdır? İcra öncesi rol çalışmasında deneyimleme gerekli midir?

Kültürel davranış kodları, bir oyuncu için ne anlam ifade etmektedir? Sadece bir oyunculuk anlayışına sahip icracılar mı, farklı arayışta olan icracılar mı daha gerçekçi olabilir? Oyunculuk disiplinler arası bir meslek haline mi gelmektedir?

Teknoloji, bilim ve sanayinin gelişimiyle değişen insan ve gerçeğinin, oyunculuğa yansımaları okuma şekli nasıl olmalıdır?

Oyunculuk sanatındaki mesafe kavramı, ölçütsüzleşme evresine mi geçmiştir? Özgürlük kavramının bu sanat için sınırları bilinebilir mi?

Rolde gerçek ve rolde yaratım, sonuçları bağlamında aktörlük sanatında nerede durmaktadır?

1.2.Önem

Bu çalışma için yapılan taramalarda, oyunculuğun icracılığı anlamında gerek ülkemizde gerekse dünyada akademik anlamda yapılan araştırmalar çok yetersizdir. Birçok araştrmada, gerçekçiliğin sağlanması için çevresel faktörler bağlamında oyunculuk konusuna yüzeysel olarak değinilmiş, spesifik olarak oyunculuğun gerçekçilikle bağının ele alındığı özgün çalışmalara rastlanılmamıştır. Bu çalışma, odak

noktası geniş kapsamlı olarak ele alınan oyunculuk olması açısından bir ilktir.

Oyunculuk, başlangıç noktasından günümüze değin üzerinde çeşitli fikirlerin konuşulduğu, tartışıldığı, bir takım kuramcıların, uygulayıcıların çeşitli farklılıkta üslup ve tarzlar geliştirdiği geniş bir dünya haline gelmiştir. Bu sanata gönül veren öğrenciler en başından bir kafa karışıklığıyla ilk adımlarını atmaktadır. Ayrıca bu işi meslek olarak yapanlar da bu geniş yelpazeli şemsiyede nerede duracaklarına karar vermek te güçlük çekmektedir. Bu araştırma, oyunculuk sanatının açmazlarına ışık tutması anlamında da ayrı bir öneme haizdir.

1.3.Varsayımlar

* Oyunculuk, gerçekle bağ kurularak yapılan bir sanattır. Ama gerçeğin bizatihi kendisi değildir.

* Gündelik gerçek ve oyun gerçeği birbirinden farklıdır. Bilinç yoluyla yapılan eylem oyunculuk için esas kabul edilirken, bilinç dışı eylem gündelik gerçekle ilintilidir.

* Gündelik gerçeğe düşen oyuncunun yaşadıkları bir simülasyon olduğu için, hiper gerçeğe dönüşür ve kopya kişilik oluşumunu tetikler, kopya asıl olanın yerini alır.

1.4.Sınırlılıklar

Oyunculuk sanatının gelişiminin kronolojik incelenmesinin ardından, 20. yüzyılda Rusya'da sistemleştirilen ve dünyada kabul gören gerçekçi oyunculuk anlayışı merkezinde çalışma sınırları belirlenecektir. Ayrıca bu akımdan türeyen karşıtlık oluşturan akımlar ve her çağın kendine özgü gelişimi, oyunculuğa gerçekçilik bağlamında etkileri olarak sınırlandırılacaktır. Gerçekçiliği sağlamak için, bu sanatın diğer bileşenleri, oyunculuğa katkısı bağlamında ele alınarak detayları araştırma dışında tutulmuştur.

1.5.Yöntem

Oyunculuk sanatında oyun ve gerçek paradoksuna yol açan oyun gerçeği-gündelik gerçek kullanılma biçim ve yönteminin incelenmesi ve kopya gerçeğe dönüşme sorunsalı, özellikle postmodern çağda daha kaotik bir hal almıştır. Bu bağlam içinde oyuncu aracılığıyla ortaya konan rol kişisinin gerçeklik boyutu ekseninde yeri, dönüşümü kronolojik bir izlek dâhilinde günümüze kadar evreleriyle ele alınmıştır.

Araştırmanın ilk bölümünde, oyun ve gerçek bağı, insan yapısı bağlamında değerlendirilerek, konunun dayanak noktası oluşturulmaya çalışılmıştır. Araştırmanın ikinci bölümünde, oyunculuk sanatının eylem olarak öncülleri olan ilkel insanda oyun kavramı incelenerek Antik Yunan, Roma, Ortaçağ, Rönesans ve Aydınlanma dönemleri oyun-gerçek ve oyunculuk yaklaşımları bağlamında çok yönlü irdelenmiştir. Üçüncü bölümde Stanislavski tarafından sistematize edilen gerçekçi oyunculuğa değinilmiştir. Araştırmanın temel kuramı olan sistem oyunculuğunun gerçekle bağı ve çelişkileri detaylı incelenerek oyunculuğun paradoksları bölümüne hazırlık yapılması öngörülmüştür. Bu bölümde ayrıca birçok bilim, sanat adamı ve kuramlarından bahsedilerek gerçekçi oyunculuk derinlemesine mercek altına alınmıştır. Dördüncü bölümde, modernizm ve postmodernizmle birlikte değişen ve dönüşen gerçeklik algısının oyunculuk sanatına yansımaları sanat akımları çevreçevesinde ele alınmıştır. Beşinci bölümde ise artık sorunsal haline gelen gerçekliğin oyun içinde icra edilme aşamaları ve sonuçları anlatılmaktadır. Oyun-gerçek kaosunun sonunda, oyuncunun kopya gerçeğe dönüşmesi ve oluşan hiper gerçeklik örneklerle ortaya konmaktadır. Ayrıca oyunculuk kuram gerekliliği dışında bir uygulama alanı olduğu için, en az yirmi yıl profesyonel olarak tiyatroda ve kamera karşısında bu mesleği icra eden, ulusal ve uluslararası alanda çalışma yapan sanatçılarla, soruların önceden hazırlandığı bir ‘görüşme’ yapılmıştır. Görüşme türü olarak da ‘Sohbet Tarzı Görüşme’, araştırma için kullanılmıştır. Oyunculukta deneyimli sanatçılarla doğal, akıcı resmiyetten ve zorakilikten uzak bir üslupla aktörlük sanatıyla ilgili tüm aşamalar konuşulmuştur. Karşı tarafın sözünü hiç kesmeden özellikle oyunculuğun icra aşaması, öncesi hazırlık aşaması ve sonrası, dikkatlice dinlenerek ses kaydı yaplmıştır. Burada anlatılanlar örneklem olarak kullanılmıştır. Görüşme için hazırlanan sorular:

1-Sizi tanıyabilir miyiz, oyunculuğa başlama hikâyenizi paylaşır mısınız?

2-Oyunculukta; Oyun-Gerçek bağı nasıl kurulur?

3-Oyunculukta gerçek illüzyonunun hayat gerçeğinden farklılıkları nelerdir?

4-Sinemada ya da tiyatroda bazı oyucuların oyun yerine gerçeği tercih etmesinin nedeni ne olabilir?

5-Bazı oyuncuların oyun (sinema ya da tiyatro için) bittiği halde karakteri hayatta devam ettirmelerinin sebebi sizce nedir?

6- Oyunculuk mesleği yapanların "her koşulda rol devam eder cenazeniz varsa ya da her ne olursa olsun sahne beklemez rolü oynamalısınız" yaklaşımını nasıl değerlendiriyorsunuz?

7-Oyunculukta hisleri yaşamak ya da gerçekçi olmak için "gerçeğini yaşamak" gösterim anında ya da öncesinde ne derece doğrudur sizce?

8-Basında sıklıkla duyduğumuz bazı haberler oluyor; dizi aşkı gerçek oldu, ya da mafya babası ya da kabadayı oynayan x kişisi olay çıkarttı, x kişisi …rol sonrası psikolojik tedavi almaya başladı…Bu şekilde haberlerin son zamanlarda Türkiye'de ve dünyada sıklıkla yer alması post modern gerçeklik ya da hiper gerçeklik olarak tanımlanıyor. Siz bu durumu nasıl değerlendiriyorsunuz?

9- Oyunculuk bir meslekten öte bir yaşam tarzı mıdır? Buna bağlı olarak tiyatro okullarında öğretilen sıkça söylenen kutsal bir iş midir?

10-Oyunculuk mesleği için, bazı meslek kollarında yapılan bir takım sağlık testleri yapılmalı mıdır, evetse neden?

11-Türkiyedeki oyunculuk okulları ve eğitimleri hakkında ne düşünüyorsunuz?

Sonuç bölümde ise kısa özetin ardından çözüm önerilerini içinde barındıran paradoksal durumlarla ilgili son durum anlatılmaktadır.

1.5.1.Evren ve Örneklem

Çalışmanın evreni olarak; gerçekçi oyunculuk dili olan Sistem Oyunculuğu; örneklem ise en az yirmi yıllık deneyimli ulusal ve uluslararası karşılığı olan profesyonel sanatçılar; Kemal Başar, Hüseyin Köroğlu, Şenay Saçbüker, Ragıp Yavuz, Kemal Kocatürk, Şükrü Türen olarak belirlenmiştir. Ayrıca tarihsel süreç içerisinde her dönemin kendi dinamikleri içinde ortaya çıkan araştırmacı, düşünür ve oyunculara da yer verilmiştir.

1.5.2.Veriler ve Toplanması

2500 yıllık bir tarihçesi olan oyunculuk sanatı için, elektronik ortamda görsel ve yazılı materyal taraması yapılarak, konunun özüne uygun bilgi derlemesinin yapılması sağlanmaya çalışılmıştır. Ayrıca oyunculuk sanatı kuramlarıyla ilgili, kitap, dergi, makale, söyleşi, röportaj, tez, İnglizce ve Türkçe kaynaklardan araştırma yapılmıştır.

Bu kaynakların basılı olanlarına araştırmacının arşivinden, elektronik olanlarına genelde Yüksek Öğretim Kurulu Tez arşivinden, Ankara Üniversitesi Dergileri Veri Tabanı, DergiPark/Ulakbim Veri Tabanı, Routledge, Jstor, Gutenberg, Saint Patrick Theatre Departman, Arcive gibi resmi kurumların kütaphanelerinden ulaşım sağlanmıştır.

1.5.3.Verilerin Toplanması ve Çözümlenmesi

2500 yıllık tarihçesi olan oyunculuk sanatı için elde edilen veriler sınıflandırılarak, kategorize edilecektir.

1.5.4.İşlem

1.Aşama

Oyunculuğun tarihçesi içerisinde, eylemsel anlamda oyunculuk ve gerçeklik, sanat olarak oyunculuk ve gerçeklik bağlamına eklenerek, oyun-gerçek bağı bilimsel ve kurumsal çerçevede ele alınmak suretiyle ortaya konan çıktılar, paradokslar bağlamında başlangıç olarak ortaya konacaktır.

2.Aşama

Stanislavski'nin gerçekçi oyunculuk anlayışı, iki dönem halinde paradoks ve çıkmazlarla incelenecektir. Aktörün kopya kişiye dönüşebilmesinin ve gerçeğin ifade biçiminin yol açtığı açmazların öncül tespitleri yapılacaktır.

3.Aşama

Modernizm ve Postmodernizmle değişen, dönüşen toplumla, oyunculuk anlayışının yeniden nasıl biçimlendirildiği ve oyun-gerçek kaosunun zemininin nasıl hazırlandığı ortaya konacaktır.

5. Aşama

Dönemin bütüncül gelişmelerinin etkisiyle oluşan sanatsal akımlar ve oyunculuğa oyun-gerçek bağlamında etkileri anlatılacaktır

6.Aşama

Buraya kadar ortaya konan tespitler ışığında oyunculuk için oluşan paradokslar ve kopya gerçek örneklemle anlatılacak, sorunlar ve içinde barındırdığı çözüm önerileri ortaya konacaktır.

BÖLÜM 2. OYUNCULUK SANATININ OYUN-GERÇEK BAĞLAMINDA TARİHSEL GELİŞİMİ

Oyunculuk, gündelik gerçekle bağ kurularak yapılan bir sanattır. Burada amaç rolün inandırıcı olması ve seyircinin orada olanların yaşamda olduğu gibi doğal akışı içerisinde sahiden oluyormuş illüzyonuna kapılmasıdır. O nedenle eylem olarak temsil edilen oyunun gerçekle bağı çok önemlidir. Her dönemin kendi içinde ortaya koyduğu bir anlayış vardır. Bu anlayış, dönemin üslubunun ne olduğunu göstermektedir. İcra edilen sanat için bir kılavuz, gerçekle kurulan bağda yol gösterici bir pusuladır üslup. İngiliz oyuncu John Gielguid "Üslup, oyuncunun ne türde bir oyunda oynadığının bilincinde olmasıdır." der. (Nutku, 1995, s.15). Yani dönemin gerçekliği, o dönemin üslubu ve tiyatral eğilimleriyle oyunculuk sanatında icra edilmektedir. Aktörlük sanatının çağlar boyu çeşitli gerçeklik nosyonuyla var olması, dönemlerin farklı üsluplarla kendini ifade etme biçiminden kaynaklanmaktadır. Çağa aitlik, çağın ontolojisi, oyunculuk sanatını icra eden aktör için bir izlektir. O nedenle çağından habersizlik ya da yeteri ölçüde dönemi önemsememe, oyunculuk sanatının icracısını ve sonuç olarak alımlayıcı olarak seyirciyi gerçekçilik bağlamında tatmin etmeyeceği düşünülmektedir. Yöntem olarak bilinen natüralist oyunculuk tekniğinin ilk temsilcilerinden biri olan Charles Marowitz, üslupsuzluğun oyunculuk açısından büyük eksiklikler getirdiğini ilk farkeden tiyatro adamlarından biridir. (Nutku,1995, s.17).

Oyunculuk sanatının başarısı, Aristoteles'ten itibaren misyon olarak yüklendiği gerçeği yansıtabilmesiyle doğru orantılıdır denebilir. İleriki bölümlerde detaylı anlatılacak olan bu konu için kısaca şunun altı çizilmelidir: gerçeğin, hakikate uygun verilmesinde dönemin koşullarıyla oluşan yapının okunması ilk sırada gelmektedir. Shakespeare'nin "Hamlet"inde, Cehov'un "Martı"sında, Tolstoy'un "Savaş ve Barış"ında, Balzac'ın "İnsanlık Komedya"sında, Solohov'un "Ve Durgun Akardı Don"unda ve Fadeiev'in "Genç Muhafız Kızın"da, Eninstein 'in, Pudovkin'in, Chapllin'in ve Stanley Kramer'in filmlerinde olduğu gibi gerçeklik nesnel, açık bir şekilde üsluplaştırılmaktadır. Dönemin izleriyle örülü yapıtlar kendilerinde yansıtılmış gerçekliğin, gerçekçi yöntemin doğru üsluplaştırılmasıyla daha iyi kavranmasını sağlamaktadırlar.

Yani prehistorik dönemden günümüze değin insanoğlu, yaşadıklarını anlamlandırmanın başat yöntemi olarak sanat'ı kullanmaktadır. Çağının etkisinde kalan

ve çağını etkileyen bu canlı otonom bir yapıda olmadığı için, yaşam serüveninde yaşadıklarını gerçekçi bir anlatımla, etkilemek ve etkilendiği göstermek için dışa vurup anlamlandırmaya çalışmaktadır.

İnsanlık tarihinin hangi dönemi olursa olsun, yaşamın döngüsel çerçevesinin anlatılması için bir takım oyunlara ihtiyaç duyulmaktadır. Başlangıçta farklı bir içerik ve eylem olan bu süreç, zamanla sistematik hale gelerek amaca en yakın mesafede durmayı başarmıştır.

2.1.İlkel İnsan ve Oyunculuk Eylemi

Tiyatral ve dramatik öğeler her toplumda bulanan bir özelliktir. İster çağdaş toplumlar, ister ilkel toplumlar olsun fark olmaksızın, insani yaşantı içinde bu öğelere rastlanılmaktadır. İlkel halkların danslarında ve törenlerinde olduğu kadar, çağdaş insanın siyasal gösterilerinde, spor olaylarında, dini törenlerde, iş yaşamında var olan bu teatral öğeler fark edilerek yapılmaz. Fakat oyunculuğun mesleki olarak seçimindeki etmenlerde ve alımlayıcı olarak hayatla gerçekçi bir bağ kurmada gizil öneme sahiptirler. Sanatsal yaklaşım, ister sanat eseri olsun ister salt bir ürün olsun, insanın imgesel düşünme yeteneğinden kaynaklanmaktadır. Bu yetenek doğa vergisi değildir. Çünkü sanatsal-imgesel bir kayıt, doğrudan doğruya görsel ya da işitsellik sonucu bir kayıt değil, duyumların işlemesinin karmaşık sonucunun bir göstergesidir. Erken paleolitik çağdaki mağara resimleri ve heykellerin, doğaya bırakılarak -yapılı halde olmadığı-, bellekten yapıldığını bilim kanıtlamıştır. İnsanoğlunun imgesel düşünüp anlamlandırma çabasının neticesinde bu eserler ortaya çıkmıştır. Yani insan kendi düşünce gücüyle üretmekte ve dönemin gerçekliğiyle bu düşüncesini sanat eserinde somutlaştırmaktadır. Bu somutlaştırma tikel olanın değil, daha genel olanın ifadesidir. Her ne kadar öyle de olsa, yani ilkel insan, sanatını tikel, yinelenemez yanıyla ifade edemese de, imgesel düşünme biçimi sonucunda koşulları ölçüsünde bir eser üreterek, dönemini anlamak ve anlamlandırmak için bilgi paylaşımında bulunmaktadır.

> “İlkel toplumda, hayvanlarla savaşmayı dile getiren avcıların dansı için olduğu kadar, hayvanlarla bitkilerin kökeninden haber veren en eski ve en ilkel mithoslar için de söz konusudur. Bu masalsı- fantastik efsanelerde, ilkel toplum insanının kendi gözüyle görüp kulağıyla işittiği şeyler değil, tam tersine kendi düşünce gücüyle hayal ettiği, yaratıcı şekilde etkin bir hale getirdiği şeyler anlatlıyordu. En eski sanat yapıtlarının arkeologlar tarafından ancak üst paleolitik katmanlarda, Aurignac- Soluetre kültüründe bulunmuş olması bir raslantı değildir. O çağlarda binlere yıl önce de insanoğlu yaşıyordu ama çok

> eski çağlarda insanların sürüler halinde yaşadığı ve üretici faaliyete henüz başladığı çağlarda, ne sanat vardı ne de din. Çünkü gerek Pitekantropus[2]'ta gerek Sinantropus[3]'ta hatta açıkça Neanderthal insanda bile, en basit şekil algılarını sanatsal olarak canlandırılmış tasarımlara dökebilmesi için gerekli karmaşık psişik mekanizma henüz oluşmamıştı. Demek ki, dünyanın sanatsal olarak yansıtılması daha başından beri insanoğlunun bilgi faaliyetinin bir biçimi olmuştur." (Kagan, 1982, s.227).

İlkel insan yaşadığı toplumla bağını kurarken, bilgi paylaşımını ilk başlarda nesnenin kendisi için ifade ettiği gerçeklikle, doğa karşısındaki acziyetini onamak için yapıyordu. Daha sonra bunu, acziyetten kurtulma ve doğaya hükmetmek için yapmaya başlamıştır. Av danslarında girdiği hayvan kılığının detayları, mağara duvarlarındaki bugün bile hayretle karşılanacak gerçekçi hayvan figürleri bu anlamda çok dikkat çekmektedir. Avını izlerken avcı, onu nasıl görüyorsa, avın duruşundaki hareketleri nasıl gözlemliyorsa o şekilde davranır ve detaylarıyla resmeder. İlkel insanın bu tutumu av şansını arttıracak bir totem bir büyüdür. Güçsüz, doğa karşısında savunmasız insanoğlu, büyü gibi doğaüstü bir güçle doğaya karşılık vermek istemektedir.

> "İlkel insan sanatı yaratmakla gücünü arttırmada ve yaşayışını zenginleştirmede kendine gerçek bir yol buldu. Ava çıkmadan önceki çılgın toplu dans, topluluğunun güven duygusunu gerçekten arttırıyordu; yüze sürülen savaş boyaları, atılan savaş çığlıkları savaşçıyı gerçekten daha kararlı yapıyor, düşmanı ürkütebiliyordu. Mağaralara yapılan hayvan resimleri avcıya gerçekten bir güven, avına karşı bir üstünkük duygusu veriyordu. Tehlikeli, anlaşılmaz, ürkütücü Doğa karşısındaki güçsüz yaratık, İnsan, gelişmesinde büyüden büyük destek görüyordu." (Fischer, 2017, s.52).

Büyücü-oyuncu ilkel insan, doğayla bağ kurarken, kendi durumunu gözden geçirerek, koşullarını değiştirmek için bu yola başvurmaktadır. İçsel olarak yaptığına inanması yapılan eylemin doğa nezdinde ikna derecesini arttıracağı için duygularını bir gerçeklik içinde vermesi gerekmektedir.

> "İlk oyuncuların oynarken temel yönelimi, doğa-tanrı'da bir davranış değişikliğine neden olmaktır. Oyuncu doğa-tanrıyı baharı yeniden getirmesi, ceza vermekten vaz geçmesi, yağmur yağdırması, bereketi sunması için ikna etmek zorundadır. Bunu yapabilmesi, öncelikle kendi içinde duygusal artalan oluşturmasına ve bunun gerçek olduğuna önce kendini ikna etmesine bağlıdır. Kendini ikna durumu oyuncunun güdülerini kullanarak, esriklik düzeyini ulaşmasına kadar sürer. Yaptığı taklitli hareketle iç gücünü hareket geçirir ve

[2] İnsana benzer, Java insanı.

[3] Pekin ve Lantian Man'ın erken insansı fosillerinin bir zamanlar atandığı bilimsel sınıflandırma sistemindeki antik bir cinstir.

> onu özümser. Bu iç güç onun 'daimon'[4] udur. Daimo'un özelliği kolektif olarak ortaya çıkarılması ve yine kolektif olarak duyumsanmasıdır. Tanrının gücü törene katılanların iç gücü olarak belirir. Büyücü- oyuncunun dış gerçeğe yön vermek için içinde oluşturduğu bu iç gerçek yani 'daimon' onun aynı zamanda vicdanın sesidir. Tanrı- doğayı dış gerçekliği değiştirmeye ikna edebilmek için, kendine oluşturduğu iç gerçekliğin gerçeğe ne kadar yakın olduğunu öncelikle kendi vicdanında tartmaktadır. Kendini ikna etmek, tanrı- doğanın da ikna olması demektir." (Andiç, 2019, s.36,37).

Dış gerçekliği değiştirmek adına yapılan bu gösteriler, üstün güçlerin inayetini elde etmek için bir araca dönüşmektedir. Zamanla kullandıkları araçlarla, varmak istedikleri sonuçlar arasındaki bağı gördükçe, "bu araçlar yinelenir, araştırılır ve kalıplaştırılır ve sonuç olarak ritüel haline gelir. Bu aşamada bütün topluluk genellikle ritüeli temsil ederken, 'izleyiciler' de doğaüstü gücü oluşturur". (Brockett, 2000, s.16).

Malinowski "Büyü, Bilim ve Din" adlı kitabında bir kara büyü sahnesini şöyle tasvir etmektedir:

> "Sivri bir kemik veya sopa, bir ok veya bir hayvamn dikeni, ayinsel mim hareketleriyle, büyü aracılığıyla öldürülecek insana doğru fırlatılır, tutulur veya saplanır. Doğunun eski büyü kitaplarında ve gezginlerin etnografik anlatı ve yazılarında bu ayinin yapılışına ilişkin sayısız kural bulduk. Fakat heyecansal arka plan, büyücünün uygulama sırasındaki jestleri ve üslubu pek az betimlenmişti, oysa bunların büyük anlamı vardır. Birdenbire Melanezyalıların herhangi bir bölümü içine getirilen ve ne gördüğünü tam bilmeden büyücüyü işi üstünde gören bir izleyici, ya adamın kafasından zoru olduğunu düşünecek, ya da burada bir insanın dizginlenemez bir öfkenin pençesi altında olduğunu sanacaktır. Çünkü büyücü -ayinsel gösterinin önemli bir bölümü- yalnız oku kurbanına doğrultmak zorunda değildir, aynı zamanda onu şiddetli bir öfke ve nefret ifadesiyle havaya daldırmak, sanki yarayı kanırtıyormuşçasına çevirip döndürmek ve nihayet ani bir hareketle geri çekmek zorundadır. Böylece yalnız saldırı ya da öldürme olayı temsil edilmiş olmakla kalmaz, aynı zamanda iktidar hırsı da dile getirilmiş olur. Yani bu sahnenin özünün heyecanın dramatik biçimde anlatılması olduğunu görüyoruz. Burada başka ne anlatılabilir ki? Hedef değil, çünkü bu durumda büyücünün kurbanın ölümünü taklit etmesi gerekirdi; oysa uygulayıcının bir heyecan hali anlatılıyor, verili duruma büyük ölçüde uyan ve mimiklerle ifade edilmesi gereken bir hal." (Malinowski,1990, s.60,61).

İlkel insanın doğayla mücadelesi ve kendince galibiyeti, bunun bilincine varması oyunculuk sanatının kaynağını oluşturmaktadır.

[4] Terim Yunan Tradisyonunda üç anlamda kullanılır. 1)İnsanları yöneten ve geliştiren yüce varlıklar. 2)Vicdan. 3) Düşünce formları. Bu terim daha sonra Avrupa'da Demon sözcüğüne dönüşmüş ve şeytanı tanımlamak için kullanılmıştır.

Avladıkları hayvanlar, dalından koparılmış meyveler, doğal afetlere karşı barınma yerleri için aldıkları önlemler, suyu geçmek için tasarladıkları sallar, ağaçlara tırmanmak için kullandıkları çeşitli bitkilerden yaptıkları ipler, avlanmak ve doğadaki sert nesneleri şekil vermek için yaptıkları aletler, doğaya galip gelebilme çabalarının ve bir anlamda galibiyetlerinin sonucudur. Yaşamsal ihtiyaçlarını karşılayan ilkel insan, kendilerini geliştiren, üreten, dönüştüren, yaşatan eylemleri, duyguları ve düşünceleri çeşitli sesler çıkararak, hareketler yaparak anlatmaya çalışmışlardır. Temelde bunlar doğanın sürekli insan yaşamını etki altında tutmasına karşın, ilkel insanın da doğal olanı değiştirme, üstünlük kurma çabalarıdır. Bu üstünlüğün anlatımını da toplu halde yaptıkları yabanıl oyunlarla göstermektedirler. Bu ilkel oyunlar zamanla daha belirginleşip düzenli bir hâl alarak ritüele, dinsel bir tören aşamasına dönüşmektedir. Bir yandan da vakit geçirmek, eğlenmek için yaptıklarını oyunlar vardır. Bu oyunlardan da 'home Ludens' (Huizinga, 2013, s.16) oynayan insan doğmaktadır. "İlkel insanın dinsel törenlerinde ve 'homo ludens'le ile var olan 'mimus'ta önceden yazılmış bir metin yoktur. Ama güncelliği olan bir konunun insanın kendi organizmasının olanakları içinde değerlendirilmesi vardır. Öyleyse tiyatro olgusunun kaynağında oyun, metin olmadan var olmuştur. Kısaca tiyatro olgusu metinden önce yaşamaya başlamıştır." (Nutku, 1972, s.76).

İlkel insanının oynama eylemini ilk antropologlar[5] şöyle özetlemektedir:

> "Başlangıçta insanlar, yiyecek kaynaklarını ve varlığın diğer belirleyicelerini denetleyen güçlerin farkına adım adım varırlar. Doğal nedenleri açıkça anlayamadıklarından bunları doğaüstü ya da büyüsel güçlere bağlarlar. Daha sonra bu üstün güçlerin inayetini elde etme yollarını aramaya başlarlar. Bir süre sonra kullandıkları araçlarla varmak istedikleri sonuç arasında açık bağlantıyı algılarlar. Daha sonra bu araçlar yinelenir, araştırılır ve kalıplaştırılır ve sonuç olarak hepsi bir ritüel haline gelir. Bu aşamada bütün topluluk genellikle ritüeli temsil ederken "izleyiciler" de doğaüstü oluşturur. Ritüelleri açıklamak, betimlemek ya da ülküleştirmek üzere çevresinde çoğu kez öyküler ya da mitler gelişir. Zamanla bu mitler, gerçek kişiler ya da olaylara dayanan öğeler taşır. Fakat bunlar, öyküler içinde bir hayli biçim değiştirmiştir. Mitler çoğunlukla, törenlerin kutsadığı ya da etkilemeyi umduğu doğaüstü güçlerin temsilcilerini içerir. Katılımcılar, ritüellerde ya da kutlamalarda doğaüstü güçleri, mit karakterlerini, kişileştirmeye artık hazırdırlar. Bu kişileştirme, gelişmekte olan dramatik bir özün en büyük belirtisidir. Toplumlar karmaşıklaştıkça, doğaüstü güçler ve nedensel ilişkiler ile ilgili kavramları değişti. Bunu sonucunda bazı ritüeller terkedildi ya da değişime uğradı. Yine de ritüellerin çevresinde gelişmiş

[5] 1875 ile 1915'ler arasındaki ilk aşama içinde Sir James Fazer'in yönetimindeki antropologlar.

> olan mitler, topluluğun sözlü geleneğinin bir bölümü olarak korunur ve bazı halllerde mite dayanan öyküler, tüm törensel bağıntılarından soyutlanarak basit bir dram olarak oynanır."(Brockett, 2000, s.16,17).

İlkel komünal insanın imgesel düşünmesi sayesinde oynaması, sesini, bedenini kullanması, oyunculuk sanatı için temelinde bu sanata yatkınlığını, bu sanatla kendini daha iyi ifade ettiğini göstermektedir. Bunun en önemli sebebi tiyatronun, "bir arada, topluca yaşayan insanların -tek tek değil- yine topluca katıldıklarını bir anlatım aracı" (Nutku, 1972, s.75) olmasından kaynaklanmaktadır. İlkel insanın topluca yaptığı oynama eylemi, oyunculuk sanatına katkısı dışında, iletişim, doğayla mücadele, etkileşim ve bilinç gibi, insanın, serüveninde daha güçlü kılacak kazanımlar elde etmesini sağlamaktadır. O sebeple önemsenen ve ciddiyet gerektiren bir durum söz konusudur.

> "İnsanın, hayatın döngüsel ilerleyişinin bilincine varmasını ve bu döngü içinde kendiyle, vicdanıyla ve diğer insanlarla yüzleşmesini sağlayarak insanı araç olmaktan kurtaran bir eylemdir. Tıpkı oyun gibi, birey ve toplum arasındaki etkileşimi sağlayan bir ifade biçimidir." (Tekerek, 2006, s.47).

İlkel insanın kendini ifade etmek, anlamlandırmak, var olmak ve bunu ispatlamak için yaptığı danslar, av ve bereket büyü törenleri, mevsim ve yıl dönümü kutlamaları, doğada ölüm- dirilme döngüsü gibi oyunsu eylemlerde kullandıkları maskeler, giysiler, aksesuarlar ve bu gösterilerde izleyicilerin olması, (her ne kadar o dönemde izleyici ve oyuncu ayrı düşünülmese de) tipik bir tiyatro oyununu ve en önemli öğelerinin neler olduğunu göstermesi bakımından çok önemlidir. Tüm bu eylemsellik, bir taklit yoluyla yapılmakta, doğaya ve doğaüstü güçlere bir benzerlik kurulmaya çalışılarak gerçekliğe ulaşılması amaçlanmaktaydı. Aristoteles'in sistematik hale getirdiği 'mimesis' ilkel insanın oynama eylemlerinde başvurduğu bir yöntem olarak paleolitik dönemde karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca gerek büyü ayinlerinde, gerekse tapınmalarda kullandıkları beden hareketleri ve çıkardıkları sesler, oyunculuk sanatına kaynaklık açısından hala günümüzde ilham kaynağı olarak kimi tiyatro ustaları tarafından araştırılmakta ve yeni bir anlayışa çıkış noktası olarak değerlendirilmektedir. A. Artaud, J. Grotowski, E. Barba, P. Brook ve benzeri avan-garde araştırıcılar örnek olarak verilebilir.

İnsanın (bu ister ilkel insan olsun ister modern insan olsun) oynaması ya da kendini oyunla anlatması, çağlar ve kültürler üstü bir durumdur. Çünkü hem insandan hem de kültürden de eskidir oyun. Kültür kavramının anlamı ne kadar daraltılmak istense de bir insan toplumuna ihtiyaç duymaktadır. Oysa insan olmadan da hayvanlar oynuyorlardı ve insanı oyun öğretmesi için beklemediler. Hem insanların hem de hayvanların oyunu bu denli tercih etmelerinin sebebi, oyunun içeriğindeki zengin işlevselliği ve canlı varlık olarak yapılarının bu işlevsellikle farklı anlamlar kazanmasındandır. Özgür bir alanda, özgürce var olabilen canlı, sınırsız var olma hissi duymakta ve bu da haz duygusunu arttırmaktadır. Ayrıca bu eylem yaşamın doğrudan gereksinimlerini aşan, eyleme anlam katan bağımsızlıktır. Huizinga oyunun canlı varlık için ne anlama geldiğini "Homo Ludens" adlı kitabında şöyle anlatmaktadır:

> "Canlı Varlık oyun oynarken, doğuştan gelen bir taklit hükmü altındadır; veya bir gevşeme ihtiyacını tatmin etmektedir; veya hayatın ondan talep edeceği ciddi faaliyetlere hazırlık antrenmanı yapmaktadır; ya da oyun, insanın nefsine hâkim olmasını sağlamaktadır. Daha başka varsayımlar da, oyunun kökenini hem egemenlik kurma arzusu hem de yarışma arzusu içinde, bir şey yapabilmeye veya bir şeyi belirlemeye yönelik olan kendiliğinden yatkınlıkta aramaktadırlar. Nihayet bazı teoriler, oyunu zararlı eğilimlerden masum bir şekilde kurtulma yolu olarak kabul etmektedirler; yani bunlara göre oyun ya fazlasıyla tek yanlı olarak hareket etmeye yönelten bir eğilimin zorunlu telafisidir ya da gerçek hayatta gerçekleştirilmesi olanaksız arzuların bir kurmaca aracılığıyla giderilmesi ve böylece kişisel benlik duygusunun korunmasının sağlanmasıdır. Bütün bu açıklamalar ortak bir hareket noktasından yola çıkmaktadır: Oyunun oyun olmayan başka bir şey karşısında ortaya çıktığı be bazı biyolojik beklentilere cevap verdiği varsayımı." (Huizinga, 2013, s.17-18).

Huizinga'nın dediği gibi oyun, oyun olmayan başka bir şey karşısında çıkmıştır. Özündeki taklit etme isteğiyle oyun oynayan insan, oyun olmayan gerçekleri anlamlandırarak (varlığını) insan olduğunu kanıtlamak ister. Schiller oyunla insanı özdeşleştirir ve oyunu insan olmanın önkoşulu sayar adeta: "İnsan, sözcüğün tam anlamıyla, insan olduğu yerde oynar ve o, ancak oyun oynadığı yerde tam insandır.'' (Tekerek, 2006, s.50). Zamanı ve koşulları gereği ilkel insan birçok bakımdan uygar olamasa da, onu oynamaya iten ontolojik olarak çağdaş insandan farklı olmayışıdır. Onların da sorunları dertleri, neşeleri, aradığı cevapları, ispatlamak istedikleri ve doğaya karşı söylemek istedikleri düşünceleri vardır. O nedenle, oyunun insan yaşamında hep var olacağı düşünülmektedir. İlkel insanın oyunla dile getirdiği her türlü eylem çok fazla giz barındırmaktadır. Bu giz; inancın, günlük yaşamın üstüne çıkmasıdır. Bu

sayede doğanın dayattığı günlük yaşam yenilgiye uğramaktadır. “Oyunda, günlük yaşamın yasaları ve töreleri geçmez. Oyunda insan 'biz başkayız' ve işte 'başka türlü yaparız' der ve böylelikle günlük yaşamın üstüne çıkar”.(aktaran Özgü, 1971, s.3). Av danslarında, kara büyü seanslarında, döngüsel geçiş törenlerinde bahsedilen nedenlerle takılan maskeler, giyinilen kostümler ve yapılan mimesis’le kendini bırakarak icra edilen eylemler, ilkel insanı farklı birine dönüştürmekte, inancına daha da yaklaşmakta ve doğaya karşı bir zafer ve özgürlük gösterisine dönüşmektedir. Bu yaklaşım ilerleyen bölümlerde anlatılacağı üzere tıpkı oyunculuk sanatında olduğu bir oyun ve içinde karakteri canlandırmada, sanatın gündelik yaşamdan ayrılması ilkesinin bir göstergesidir.

Son kertede, sanata, oyunculuğa yatkınlık insanın yapısının sonucudur. Her değişime, dönüşüme, paradoksa açık, devingen varlıktır insanoğlu.

> “Özünde, bir homo rebellus'tur (başkaldıran varlık). Çoğu canlılar kurulu düzene (doğaya) "evet" diyerek varolurken, İnsanoğlu tümüne birden "hayır" diyebilir. Kuşkuyla sorar sorgular, çünkü özünde homo küriosis'dir(meraklı izci). Yolunu yönünü kendi seçer, yazgısını kendi yazar. Ya zamanın geçip gittiğinden yakınır ya da geçmek bilmediğinden. Aslında geçen-giden kendisidir; alan kaçan da. Sürekli konuşur anlatır, çünkü homo lingua ya da homo loquens'tir (konuşan, iletişim kuran, aktaran, anlaşan yaratık). Canlı, cansız canlı-üstü; doğal ya da doğaüstü her şeyle, her varlıkla konuşur, çatışır, barışır, anlaşır. (…) Tarihin gerçekleriyle oynar. Yalnız tarihle değil yapıp- ettiği, yazıp- okuduğu herşeyle oynar. Öylesine yaman bir oyuncu ki, Hollandalı bir tarihçi ona homo ludens(oyuncu insan) adını vermiştir. Doğar doğmaz başlar oynamaya, yaşamı boyunca oynar durur. Yorulmaz. Başkalarına çok oyunlar oynadığı için kendisine de hep oyun oynandığını sanır, kuşkulanır. Eski oyunlara düşmemek için sürekli yeni oyun senaryoları tasarlar. Kurduklarını hayatta uygular.”(Güvenç, 2010, s.315-317).

Özündeki yapı neticesinde oynayan insan, sosyo- kültürel, biyolojik, bilimsel gelişmelere paralel olarak oyununu daha da ilerleterek başlangıçta büyü, tören, şenlik adı altında yaptığını eylemleri, oyunculuk sanatına dönüştürebilmiştir.

2.2.Oyunculuk Sanatının Doğuşu ve Antik Dönem

Başlangıç olarak Yunan halk yapısından ve toplumundan bahsederek, o dönemi ve oyunculuk sanatını anlamaya ışık tutabilecek ipuçları bulunabilir. Çünkü toplum yapısı ve içinde barındırdığı gerçeklik algısı, oyunculuk anlayışının, bu anlayışın icra edildiği tiyatro sanatının yapı taşlarını oluşturmaktadır. Egon Friedell “Antik Yunan’ın Kültür Tarihi” adlı kitabının “İonya Baharı” bölümünde (1999, s.50) Yunan halkından

bahsederken, onların çelişkili ve paradoksal bir yapıya sahip, sanat için çok fazla malzemeyi yapısal olarak ihtiva eden bir topluluk olduğunu belirtir. Friedell'e göre 'Ethos' anlamında Yunan halkı ahlak açısından çelişkili bir yapıdadır. Dünya; özgürlük, inanca saygı, yurtseverlik sorumluk gibi değerlerle Yunanlılar aracılığıyla tanışmıştır. Fakat modern adalet duygusu Yunanlılarda olmayan bir anlayıştır. Belli başlı şair ve filozoflar dışında ilke olarak suçu reddetme duygusu onlarda yoktur. Geç dönemlere kadar suç, zarar veren ve zarar görenler arasında özel bir meseleydi. Kurban olan ölmeden önce zarar veren kişiyi affetmişse, ne devlet, ne de kurbanın yakınlarının dava açmasına gerek yoktu. Önemli olan ruhun intikam almasıydı. Sonuçta bu haliyle suç cezasız kalabilmekteydi. "Antik Yunan'da suçlu kim sorusunun cevabı yoktur. Zaten bu sorunun cevabını anlamaya yönelik bir çaba da yoktur." (Aksoy, 2015, s.10).

Egon Friedell'in "Antik Yunan'ın Kültür Tarihi" adlı kitabının 'İonya Baharın'da anlatıldığına göre, Yunan halkı arasında yüksek ahlak ve dürüstlük de çok az gelişmiştir. Yani yalan dolan halk arasında çok yaygın bir anlayıştır. Daha önemli mesele, bu yapılarının kötü bir şey olduğunun farkında olmamalarıdır. Yani bir yaşam biçimi halinde bu durumu kanıksamalarıdır. Hatta durumun vahameti şöyle anlatabilinir: dünya literatüründe ulusal kahramanlık unvanını fazlasıyla hak eden Odysseus, zararsız oyunlara ve her türlü hilelere başvurmasıyla en uç örneği sergilemektedir. İşin etkileyici tarafı Athena'nın bundan dolayı Odysseus'a hayranlığını gizlemeyip onun yalancılık konusunda ancak tanrılarla boy ölçüşebileceğini söylemesidir. Roma dilinde "Graeca fides" Yunan yemini deyimi yerleşmiştir. Bugün bile Fransızcada 'Grec' sözcüğü 'düzenbaz, uyanık' anlamına gelmektedir.

Anlaşıldığı üzere çelişkili durum içerisinde yalan yere yemin etme Yunan iletişim biçimlerinden biri durumundadır. Fakat halkın çoğunluğu yalan yere yemin eden kişinin ve ailesini lanetleneceği inancını taşıyordu. Bu nedenle Hesiodos[6] suç olduğu için değil, sırf bu yüzden yalan söylememeyi öğütler. Yalan yere yemin antik çağ boyunca cezasız kalmıştır çünkü cezayı vermek tanrıların göreviydi, tanrılar da kişiye cezayı etik sebeplerden dolayı değil, laneti üzerine çektiği için sözde cezalandırma şeklinde verirlerdi. Kişi yemin ettiği zebanilerin eline düşerdi, yine durum ahlaki değil hukuki bir süreç görünümündedir. Buna rağmen şair ve filozoflar adalet

[6]Helen şiirin Homeros'tan sonra en önemli şairi, ozanı.

tanrıçası Dike'den övgüyle söz ederlerdi. Aslında bu bile gerçek yaşamda tanrıça Dike'ye bağlılık göstermedikleri anlamına gelmektedir. Bu anlatılanlara rağmen çelişkili yapıda olduklarından bahsedilen Yunan halkı için, bugünün toplumunun büyük ölçüde yitirdiği dürüstlüğe sahip olduğu söylenebilir. Burjuvazinin eğemenliğinden bu yana riyakârlık ve sahte ahlakçılık anlayışı yoktu onlarda. Çıkar gereği sahte nezaket te yoktu. Hem kendilerinin hem de başkalarının özel yaşamlarını gerçeklik içinde anlatabiliyorlardı.

Yunan halkı için ahlakının bozuk olduğu izlenimi en katı ahlak kuralı olan modern onur duygusunun onlara yabancı olmasından kaynaklı olduğu söylenebilir. Para tahsilatında dayağa başvurulurdu ve onurun beş paralık olması gibi bir şey söz konusu değildir. Antikçağda hatipler, en masum hukuk davalarında bile karşı tarafa çok fazla hakaretler yağdırmaktadırlar. "Ve Sokrates'in zaman zaman bir eziyet haline gelen tanıtlamalarına bazı insanların tokatla karşılık vermiş olması bu adamın onur ve itibarına en ufak leke sürmemiştir. Schopenhauer, antikçağ boyunca bu tür şeyler karşısında takınılan vurdumduymazlığı Parerga'sında pek eğlenceli biçimde işler." (Friedell, 1999, s.52).

Yunan insanı için anlatılanlara tezat oluşturan bir yapısı da isterik derecede şan şöhret meraklısı olmalarıdır. Zafer ve övgü en önemli amaçlarındandır. Yunan halkının itibar ve övülme duygusunun arkasında aşırı tutkulu olmaları yatmaktadır. Kurban etmeler, kendi akrabalarını canice öldürmeler, kısacası aşırılıklar yaygınlığı söz konusudur. Fakat Yunan tarihi boyunca ölçülülük 'sophrosyne' ideali vardır. Nasıl oluyor da ölçülü, uyumlu, sanat ve yaşam nüansların dair incelikleri olan bu halkın, kültürleri geliştikçe vahşice katliamlar yapabiliyordu?

"Helenler dünyanın en zengin ve en örnek, en derin ve en renkli oyunudur ve dünya onların ebedi ve değişen, eleştiren ve öven seyircisidir. Kontrat ve tezat yönünden zengin olmaları, Yunanlılara daimi parıltılarını bahsetmiştir. Onlar yaşamın kendisi kadar paradoksaldır; tek düze ya da abartılı, mat ya da kaba, silik ya da belirgin şeylerin gözü rahatsız etmediği ölümsüz tiyatro figürleri kadar kusursuz ve bütündürler." (Friedell, 1999,s.57).

İlkel insanın kendini, yaşadığı dünyayı, anlamaya anlatmaya çalışması yolunda katettiği mesafe ve elde ettiği birikimle kurduğu uygarlık ve ilkel kültlerin resmi tören

biçimine dönmesi sonucu oyunculuk sanatı kuramsallaşarak ilk örneklerini Antik Dönem'de vermeye başlamıştır. Gelişen, bilgi edinen insan, artık olan ile olması gereken şeyi dile getirip, bu trajik durumu üst perdeden yansıtmaya başlamıştır. O dönemin ozanları gerçeklik ve ideal arasındaki ilişkiyi(trajik durumu) eserlerinde dile getirmişlerdir. Aristoteles bu durumu şöyle anlatır:

> "Arsitoteles'e göre ozanın ödevi, "gerçekten olan şeyi değil, tersine, olabilir olan şeyi, yani olasılık ve zorunluluk yasalarına göre mümkün olan şeyi dile getirmektir"; yani ozan, olan ile olması gereken, gerçeklik ile ideal arasındaki ilişkiyi (trajik durumu) ortaya koymak durumundadır. İşte trajik çatışma(trajik-olan), tarihte bu zorunlu postula ile pratikte onu gerçekleştirmenin olanaksızlığı arasında yatar. Çünkü insanın toplumsal yasalara egemen olması, dolayısıyla kendini gerçekleştirmesi, bu yasaların bilgisine varmak ve onları kendi erek ve idealleri doğrultusunda değiştirmekle olanaklıdır. İşte Eski Yunan'da, tanrısal düzenden, ilkel komünal toplumdan, mythos'tan dünyasal düzene, sınıflı köleci topluma, logos'a geçişle birlikte nasıl felsefe başlamışsa ("Felsefe şaşırmakla başlar"- Aristoteles), tragedya da öyle başlamış; tanrısal gücün yerini paranın gücü ("İnsan paradır"), tanrısal düzenin yerini sınıfsal-toplumsal düzen almaya başladıkça, söylencelerde içerili tanrısal yasalar ile toplumdaki yeni yasalar, töreler arasındaki çatışma da su yüzüne çıkmaya başlamış, buysa insanoğlunu (trajik kahramanı) kendi konumu dışına çıkarak evreni (doğa ve toplumu) daha çok tanıma ve bilmeye yöneltmiş, evreni bildikçe acı çekmiş ("İnsan acı çekerek öğrenir"-Sophokles), bilemedikçe bu durum onda evrensel varoluş karşısında korku yaratmıştır ("Tragedya acıma ve korku duyguları uyandırır"-Aristoteles)". (Gül, 2012).

Rousseau'nun anlatımıyla 'insan iyidir' fakat bu iyi insan bir türlü sıkıntıdan, kötülükten, üzüntüden kurtulmanın yolunu bulamamıştır. İçinde barındırdığı paradokslar dramatik durumlara düşmesine sebep olmaktadır. İnsanın, dışdaki dünyayla iletişimi bu dramatik durum üzerine inşa olmakta ve bu dramı da, tiyatro yapısı içinde oyunculuk sanatı marifetiyle dile getirmektedir. Antik çağda insanlar trajik durumlarının neticesinde tanrılara tapınıyordu. Bu tapınmalar, daha sistemli, düzenli hale gelerek zamanla kavramsal bir gösteriye dönüşmüştür. Bir sonraki bölümde detaylı bahsedilecek olan bu tapınmalarda koro lirik şiirler okumakta ve tanrıyı övmekteydi. Şarap tanrısına düzenlenen ve tiyatronun doğuşuyla sonuçlanan bu dinsel törende koro Tanrının kullarını temsil etmektedir. Korodan biri Tanrısal düzene adeta bir baş kaldırı olarak cevap verdi. Bu cevap bir konuşmayı, diyalogu yarattı. (Brockett, 2000, s.27).

Konuşma eylemi, insanın kendisini başkasında, dünyası dışında tanıması anlamına gelmektedir. Bu tanımanın anlamı sanat demektir. Bu sanat ta oyunculuk

sanatıdır. Bunu yapan yani koroya cevap veren bir ölümlü yani bu dünyanın kişisidir. İnsanın ruhunda olan ve dış dünyada oluşan bu ikircik, insanın iki yönünü anlatmaktadır. Bunlardan biri kutsal yanı, diğeri kutsal olmayan yanıdır. Biri yükseltirken diğeri alçaltır. "Mitolojik dünya tablosu da insan ruhu için bir simge (sembol) olmuştur. İnsan ruhunun değeri, onun dünya varlıklarının üstünde olan tanrısal ya da daimonsu(kötü) varlıklara olan tutumundadır. Bunun için de her defasında, canlandırmanın tam ortasında alın yazıları ve iç yargılar, iç kararlar söz konusu olur." (Özgü,1971,s.1).

Karşılıklı konuşma, insanın ilkel döneminden beri biriktirdiği oynama eylemini sanata dönüştürmüştür. Oynadığını fark eden insan kımıldamaya, kımıldanışlar ve entrika da farkındalıkla oynamaya evrilmiştir. Tiyatronun, dolayısıyla icracısı olan oyuncunun temel ve ana unsuru olan karşılıklı konuşma(diyalog, entrika), davranma, günlük yaşamdan ayrı olarak bir sanata dönüşmüştür. Peki insanın kendini anlattığı tiyatro sanatı nasıl doğmuştur? Antik Yunan Tiyatrosu'nun kaynağına ilişkin bütün araştırmacıların birleştikleri nokta, tiyatronun Dionysos'cu ritüellerden türediğidir. "Dionysos Eleuthereus adıyla da bilinen Dionysos Melanaegis(Kara Kalkanlı Dionysos) onuruna gerçekleştirilen Atina'daki Kent Dionysia bayramındaki dityrambos korosundan tragedyanın doğduğu görüşü, bütün araştırmacıların ortaklaşa kabul ettiği bir görüştür." (Tuna, 2000, s.100).

Antik Yunan Tiyatrosunun kaynağını araştıran bazı kuramcılar, Sir James Frazer'in "Altın Dal" adlı eserini kaynak göstererek, tiyatronun yıllık döngüsel mevsim ritüellerinden türediği savını ileri sürmüşlerdir.

> "(…)Aricia civarındaki Nemi gölünün yanındaki koruluğunu muhafaza etmek üzere daima bir rahip durmakta ve kendi üstünlüğüne meydan okuyacak birine karşı tetikte beklemektedir. Yani kadim Roma geleneğine göre, eğer bir köle olur da bu rahibi öldürebilirse o zaman özgürlüğüne kavuşma hakkına sahip olurdu. Bir başka ifadeyle kendi efendisinin elinden kurtulup bu koruluğa ulaşmayı başaran herhangi bir kaçak köle, kendi özgürlüğünü kazanma ritüelini icra ediyordu. Böyle bir başarıda gene de rahibin rolünü gerektiren bir zorunluluk (yani onu öldürmek) ve başarısızlık anında karşılığında öldürülmek gibi bir başka zorunluluk bulunmaktaydı. (…) Öyle ki ona göre kadim kültürlerde her mit ve ritüel, aynı zamanda kaçınılmaz son olarak ölüm ve yeniden diriliş eylemine bürünür. Bunların ana temaları, mevsimler kavgalarda veya diğer bereket törenlerinde daima tekrarlanacakları sahnelere konur. Bundan dolayı eserdeki ana ritler, Attis, Adonis, Osiris, Dionysos gibi ilahlarla bağlantılı

anlatılır ve bunların tamamı aynı, her yerde gerçekleşebilen ve tekrarlanan nebati dramalardır.” (aktaran Alıcı, 2010, s.14,15).

Frazer, ritüellerin ve mitolojik figürlerin (ki bunlar ölme- dirilme motifleridir) arasına Dionysos’u da katmıştır. Dionysos şarabın, asmanın, ağacın tanrısıdır. Frazer’in ölüp dirilme mitlerinde ortak bulduğu nokta tanrıların ölmesi, parçalanması ve yeniden doğmasıdır. Osiris’in Typhon tarafından on dört parçaya ayrılması, İsis’in bu parçaları toplayıp onu yeniden canlandırması, Agdisdis’in, Attis’in bedeninin hiç bozulmaması için Zeus’a yalvarması ve bunun neticesinde Attis’in saçlarının uzaması ve küçük parmağını oynatmaya devam etmesi, Dionysos’un çeşitli mitlerde parçalanması ve Zeus’un baldırından yeniden doğması mitleri tragedyanın yapısını oluşturmaktadır. Tanrıların ölümü, kederi, yeniden doğumu ise sevinci anlatması bağlamında, tanrı ve düşmanları arasında bir çatışmanın göstergesidir. Araştırmacılar, temel öğeleriyle anlatılan bu mitlerin, ölüp-dirilme, mevsim döngüleri, yaz-kış çatışmasının tragedyanın yapısını oluşturduğunu belirtmişlerdir. Antik Yunan üzerine araştırmalar yapan Gilbert Murray, Antik Yunan Tragedyasında bulunan öğelerin, ritüllerin temel yapısından kaynaklandığını ileri sürmüştür. Antik Yunan Tragedyasının yapısına ilişkin değerlendirmeyi Sevda Şener şu şekilde dile getirmektedir.

> “Bu tragedyalarda bulunan agon, pathos, haberci, therenos, peripetita, anogrosis ve theophany bölümleri ritüellerin yapısından gelmedir. Agon, ışık ile karanlığın, yaz ile kışın çatıştığı bölümdür. Yarışma çatışma bölümüdür. Pathos, yıl ruhunun ölümünü gösterir. Dionysos’un, Osiris’in, Orpheus’un öldükleri veya kurban edildikleri acılı bölümdür. Trgedya’da Pathos bölümü seyirci önünde yer almadığından haberci ölüm haberini iletir. Ölü bir sedye ile sahneye getirilir. Threnos bölümü bir yas bölümdür. Yas bölümünü Daimon’un yeniden canlandırılması izler. Peripetia, acıdan sevince geçişi, anagrosis bu geçişin bilincine varılmasını gösterir. Theophany ise son zafer bölümdür, yeniden doğuşu kutlar.” (Şener, 2003b, s.17).

Tragedyanın yapısında mitlerin önemli bir yeri olduğu araştırmacılar tarafından ortaya konmuştur. Aynı şekilde tiyatronun doğuşu da yukarıda bahsedildiği gibi araştırmacıların uzlaştığı bir noktadır. Yani tiyatro Dionysos’cu ritüellerden doğmuştur. Dionysos ritüeli, Antik Yunan insanı için o kadar anlamlı ve büyüleyiciydir ki bir esriklik durumu söz konusudur. Friedrich Nietzsche “Tragedya'nın Doğuşu” adlı eserinde durumu şöyle anlatmaktadır:

> “Dionysos'un büyüsüyle yalnızca insanla insan arasındaki bağ yeniden kurulmuş olmaz: yabancılaşmış, düşman ya da boyunduruk altına alınmış doğa da, kaybolmuş oğluyla, insanla barışma şenliğini kutlar yeniden. Yeryüzü gönüllü

olarak sunar armağanlarını, barış içinde yakınlaşırlar birbirlerine, kayaların ve çöllerin yırtıcı hayvanları. Çiçekler ve çelenklerle dolup taşmıştır. Dionysos'un arabası: onun boyunduruğu altında ilerler panterler ve kaplanlar. Kişi, Beethoven'in " Neşe" ye övgü şarkısını bir tabloya dönüştürür, hayalinde de milyonların huşu içinde yere kapandıklarını canlandırırsa: işte ancak böyle yakınlaşabilir Dionysosçu olana. Şimdi köle özgür bir adam olmuştur, şimdi zorunluluğun, keyfiliğin ya da 'küstak' moda " nın insanların arasına soktuğu tüm donuk, düşmanca sınırlar yıkılmıştır. Şimdi, dünyalarının uyumunun müjdeli haberinde[7], herkes koşusuyla yalnızca birleştiğini, uzlaştığını, kaynaştığını değil, bir olduğunu da hisseder, sanki Maya'nın perdesi yırtılmış ta artık sadece lime lime parçaları dalgalanmaktadır gizemli ilkbir'in önünde. Şarkı söyleyerek ve dans ederek anlatır kendini insan, daha üst bir ortaklığın üyesi olarak: yüremeyi ve konuşmayı unutmuştur ve dans ederek göklere doğru yükselmek üzeredir. Jestlerinde büyülenmişlik dile gelmektedir. Şimdi hayvanların konuşuyor, yeryüzünün süt ve bal veriyor oluşu gibi, insandan da doğaüstü bir şey tınlamaktadır: tanrı olarak duyumsar kendini, şimdi kendisi de düşünde tanrıların değiştiğini gördüğü gibi, kendinden geçmiş ve yücelmiş biçimde değişmektedir. Artık bir sanatçı değildir insan, bir sanat yapıtı olmuştur: tüm doğanın sanat gücü, ilkbir'in en üstün hazsal doyumu için, burada esrikliğin ürperişleri arasında açınlamaktadır kendini. En kaliteli çamur, en pahalı mermer burada yoğrulur ve yontulur ve Dionysosçu dünyalar sanatçısının keski vuruşları arasında çınlar Eleusis Mysterionlarının[8] seslenişi: "Diz çöküyor musunuz, milyonlar? Yaratıcını seziyor musun, dünya?"[9] (Nietzsche, 2019, s.21,22).

Dionysos'u, Frazer "Altın Dal" eserinde ağacın ve asmanın tanrısı olarak betimlemektedir. Ve vahşi hayvanlarla ve yaratıklarla ormanlarda yaşamaktadır. (Satirler, Kentuarlar[10]). Şarap ve esriklik onun özelliklerindendir. Çok çeşitli görünümlere sahiptir. Yer yer boğa görünümüyle belirmekte, keçi ve boğa kurbanları arasındadır. Bazen de örtüye sarılı düz bir direkle de tasvir edilir. Çok farklı görünümlere sahip olan Dionysos doğaya ilişkin bir tanrıdır. Doğa-Tanrı ile ilişkiyi insanlar bu tapınmalarda kurmak isterler. Ve esriklik durumu, yücelme, doğanın gizlerini bilebilme gibi insanın ulviliğe ulaşması Dionysos'cu tapınmalarla sağlanabilmektedir. "Dionysos her bakımdan doğaya çevriktir, ama onun simgelediği asıl büyük kuvvet doğanın kendisi değil, insanla doğa arasındaki bir ilişki, insanı doğanın sırlarına erdiren büyülü bir güçtür. Yunan dili bu güce eren insanın durumunu iki sözcükle yansıtmıştır. "Maionamai" ve "Enthousiasmos". Doğa sırlarına ve gücüne

[7] Evangelium, İncil'in adı da buradan geliyor.
[8] EskiYunan'da düzenlenen gizli dinsel ainler
[9] Bethoven'in 9. Senfoni'sinde bestelediği, Schiller'in "Neşeye Övgü" şiirinden.
[10] Satir: Antik Yunan mitolojisinde yer alan yarı keçi yarı insan kır ve orman iyesi. Kentuar: Yarı insan yarı hayvan, at adamlar.

ermek, yani tanrılaşmak, insan için ulaşımı en çok özlenen bir aşamadır” . (Erat, 1978, s.103).

Tragedyanın dolayısıyla oyunculuk sanatının doğuşuna, yani Dionysos törenlerine geçmeden önce, bu ritüelin kökeninin ve kimliğinin incelenmesi, hem Tiyatronun hem de Oyunculuk sanatının içerik bağlamında kavranmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir. O nedenle konu biraz daha detaylı incelenecektir.

Hikâyeye göre, Dinoysos (ya da Bakkhos) en ulu Grek tanrısı Zeus’un kartal kılığına girerek Thebai kentinin kurucusu Kadmos’un kızı Semele ile birleşmesinden olmuştur. Bunu öğrenen Hera, yaşlı bir kadın kılığına girerek onunla yakınlık kurar. O yakınlığa inanan Semele çocuğun Zeus’tan olduğunu söyler. Buna inanmış gibi yapan Hera, onun içine kuşku tohumları serper. Semele de Zeus’a gidip ondan istediği bir şeyi koşulsuz yerine getirmesi ve Styx[11] üzerine yemin etmesini ister. Zeus’tan gerçek suretinde görünmesini diler, Zeus öncelikle reddeder. Sonra Zeus şimşek şeklinde görünür, Semele bu şimşekle çarpılır ve ölür. Henüz doğmamış çocuğu, Zeus baldırına koyar ve onu ikinci kez doğurur. “Böylece, Dionysos, ‘iki kez doğan’ anlamına gelen dithyrambos niteliğini kazandı. Sonradan onun için koro söyleyen ile söylenen ezgilere dithyrambos denildi”. (Yücel, 2015,s.1).

Çok tanrılı inanca sahip Antik Yunan'da neden Dionysos adı insanlar için önemlidir ve tiyatronun doğuşuyla sonuçlanan şenlikler niçin onun adına düzenlenmiştir? Dionysos kültü dışında farklı kültler yok muydu? Akla gelen başlıca sorulardır. Tabi ki farklı kültler vardı. Fakat Dionysos onlar için ayrı bir öneme haiz bir tanrıdır. Antik Yunan'da gökte ve aşağıda (yeryüzü) yaşayanlar olarak tanrılar ikiye ayrılır. Göksel tanrılar Olympos'ta yaşarlar ve insanlara daha uzaktır. Fakat yeryüzü tanrıları onlara daha yakındır. Günlük hayatları içinde var olurlar. Onlar bereketin, üretiminin tanrılarıdır ve onlar dönemin insanlarıyla yaşarlar. “Göksel tanrılar on iki büyük ve ölümsüz tanrı olup Olympos’ta yaşarlardı. Yeryüzü tanrıları ise bereket ve başak tanrıçası Demeter ile şarap tanrısı Dionysos’tu. İşte bu iki ölümsüz, insanın günlük hayatta birlikte olduğu, dokunduğu, birlikte ürettiği tanrılar ve yaşamlarının birer parçasıydı”. (Düz, 2011, s.4).

[11]Tanrıları üzerine yemin ettiği, iki dünyayı ayıran nehir. Eğer yemini bozarlarsa bu nehirden su içerler, dokuz yıl dilsiz olurlar ve dokuz yıl tanrılar divanından uzaklaştırılırlar.

Başka kültlerde de tiyatral öğeler olmasına rağmen tragedya, Dionysos ritüelinden doğmuştur. Mısırda Osiris'in ölümü, Eleusis'te Persophone'nin kaçırılması ve geri dönüşü ve Delphi'de Apollon'un ejderhalarla savaşı, ilahilerle ve ritüeller içinde sayısız şekillerde tekrarlanmıştır. Ama dionysos dışında hiçbiri ebedi bir forma ulaşamamıştır. Dramatik oyunların Dionysos ritüelinden oluşmasının sebebini Özel Tereman şu şekilde anlatmaktadır:

> 1-Dionysos inancı, kökleri Miken Dönemi'ne kadar uzanan Zeus, Hera, Athena, Demeter ve Apollon gibi diğer tanrıların kültlerinden çok daha sonra Yunanistan'a girmiştir. Bazı kaynaklara göre MÖ 6. yy'dan daha erken dönemlerde bile belirli kült formlarının olduğu kuzeyden, Trakya ve Boeotia yoluyla; bazı kaynaklara göre ise doğudan Peloponnes ve Attika yoluyla Yunanistan'a ulaşmıştır. Bu yüzden sadece drama konusunu veren epik şiir değil, aynı zamanda drama ritim veren lirik şiir de zaten olgunlaşmış ve kendi formlarını yeni dramatik bir şiire uygulayabilecek durumdadır. Bu temel üzerinde yeni, özgür ve çok yönlü bir formun gelişmesini beklemek mümkündür.
> 2-Dionysos'un hayat hikâyesi diğer tüm tanrılarınkine göre daha renklidir. Mucizevi doğumu, savaşları, acıları, onaylanmak için verdiği mücadele ve hayatındaki diğer olaylar Dionysos şarkılarına ve oyunlarına diğer tanrılarınkinden daha zengin bir içerik kazandırmıştır. Bu yüzden tanrının özel ilahisi olan dithyrambos, olasılıkla başlangıçtan beri diğer tanrılarınkinden daha çeşitli bir içeriğe sahiptir. En erken ilahinin de Dionysos'u onurlandığı kabul edilebilir, çünkü bu ilahinin çifte doğum anlamına gelen adı da olasılıkla Dionysos'un önce mucizevi bir şekilde Semele'den daha sonra da Zeus'un kalçasından doğumunu ima etmektedir. Daha sonra ilahilerde diğer konular da kullanılmaya başlanmıştır.
> 3-Dionysos kültü heyecan ve coşkunluk verici bir inançtır. Tanrının hediyesi olan şarap ve dini kendinden geçiş, tanrının ölümlü takpçilerini bu çılgınlık anlarında Dionysos'un kutsal koyun sürüsü haline getirmiştir. Bu tapınımcılar tanrı adına düzenlenen çoşkulu törenler sırasında özellikle Delphi ve Thebai'ye yakın olan dağlarda flütler, tympana ve çan tokmaları e şliğinde dans etmektedir. Bu anlarda erkekler kendilerinin tanrının takipçisi olan satyrler; kadınlarsa Thebai'de baccha, Delphi'de thyiades ve Atina'da lenae olarak adlandırılan maenadlar olduğuna inanmaktadır. Satyr kostümlerinin, bunları giyen dithyrambos şarkıcılarına Arion tarafından verildiği söylenir.
> 4-Dionysos inancı başlangıcından itibaren, bireysel kişiliği daha yüce bir varlığa dönüştürmeye meyillidir. Başkasını taklit ederken onun kılığına girmek ise bunu yapmanın en iyi yoludur. Bu yüzden tanrının onuruna şarkı söyleyen koro, satyr korosu haline gelmiştir. Yunanca'daki tragos kelimesi kılık değiştirip, Dionysos takipçisi (satyr) olarak gösteri yapan kişiye karşılık gelmektedir. Bu yüzden tragedya, Dionysos onuruna söylenen bir şarkıdır.(Teraman, 2007, s.40,41,42).

Görüldüğü üzere tiyatronun, oyunculuk sanatının doğuş miti olan Dionysos kültü, kendinden önceki kültlerden bazı özellikler alarak yeni bir inanç sistemi haline gelmiştir. Bu kültün gelişmesine, sanata evrilmesine tüm koşullar olanak tanımıştır.

Son kertede, Animizm'den ilkel çok tanrılığa (polytheism) geçince durum değişmekte, tanrıların ve tanrı yerine konan önemli ataların yaşamlarının kutsanması ve yinelenerek ritüle dönüştürülmesi çok önemli bir inanç haline gelmektedir. Bunlardan en önemlisi ve insana yakınlığı diğer tanrılara göre daha fazla olan Dionysos'un ölümü ve yeniden doğuşu belli törenlere dönüşünce bunun yinelenmesi de gerekmiştir. Böylece ilk tragedya şairi sayılan Thespis'in (ÎÖ 6. yüzyıl) korosuyla birlikte dolaştığı döneme gelinir. Ve bir tapınma aracı olan tiyatro yavaş yavaş bir sanata, eğlenceye doğru yaklaşır. Aristoteles te tiyatronun, Dionysos tanrısına söylenen dityrambos şiirinden geliştirildiğini söylemektedir. (Fuat, 2010, s.33). Sevda Şener Tragedya'nın doğuşunu şu şekilde anlatmaktadır:

> Tragedyanın, Antik Yunan uygarlığının Arkaik Çağı sayılan İ.Ö.VII. ve VI. yüzyıllarda Tanrı Dionysos onuruna yapılan törenlerde söylenen dithirambos şarkılarından doğduğu varsayılmaktadır. Bu koro şarkılarını söyleyenler, Dionysos'un kutsal hayvanı olan teke kılığına giriyor, şarkılar söylüyor, kaba saba danslar yapıyorlardı. Giderek belli biçim kalıplarına göre yazılmaya ve şiirsel bir nitelik kazanmaya başlayan bu koro şarkılarına bir de konuşan kişi hipokrites(yanıt veren) eklenince tiyatronun diolog çekirdeği oluşmuş oldu. Yunanca teke anlamına gelen tragos sözcüğü ile şarkı anlamına gelen aoide sözcüğünün birleşmesi ile bu konuşmalı şarkı tragoidia (tragedya) adını aldı ve dinsel törenin bir parçası olmaktan çıkıp bir sanat gösterisine dönüştü.(Şener, 2003a, s.16).

2.2.1. Yunan

Tiyatronun (Tragedya ve Komedya) önemli derecede atılım yapmasının nedeni önceki bölümlerde kısmen bahsedilen Yunan toplumunda, birbiriyle çelişen hatta birbirinden farklı değer yargılarının bir arada olmasındandır. Tiyatro sanatına ve dolayısıyla oyunculuk sanatına özgü olan ve karşıtların çatışmasından doğan eylemsellik, bu toplumsal çelişkilerden hız almıştır. Oyunculuk sanatının toplum gerçeğinden yola çıkan bir ontolojisi vardır. Sanat bir biçimde gerçeğin yanılsamasıdır, yansıtılmasıdır. Toplumların içinde bulunduğu durumları anlatmasıdır, bilgi vermesidir. Yunan toplumu da kendi bulunduğu yerden kendini anlatması gerçeğinden yola çıkarak sanat yapıtına ulaşmıştır. Çernişevski sanatın gerçekle ilişkisini "yaşamın yeniden üretilmesi, yaşamın açıklanması ve yaşamın yargılanması" olarak üç değişik yönünden

bahseder“. (Kağan, 1982, s.16) . Bahsedilen tiyatro için önemli bir malzeme olan bu toplumsal çelişki, Yunan toplumunun feodal düzenden demokratik düzene geçmesiyle açıklanmaktadır. Antik Yunan'da halkın haklarını koruyan yasalar Krallık döneminden itibaren çıkarılmış, özgür vatandaşların yönetimde oy hakkına sahip olmaları sağlanmıştır. Toplum, yapısı itibarıyla büyük bir bölümü vatandaşlık hakları olmayan kölelerden ve kadınlardan oluşmaktaydı. Zaten köleler, efendilerinin malı ve canlı bir aracı sayıldığından'' insan'' kategorisine sahip değillerdir. (Yalçınkaya, Ağaoğulları, 2013, s.8). Ayrıca kırsal kesimde oturanların oy vermek için başkente gidemediklerinden dolayı Atina'da yönetime katılma hakkı kentte yaşayan sınırlı bir insan grubunun elinde bulunuyordu. Bu uygulamayla ülkeyi yönetenler soylu ailelerden gelen soylu demokratik eğilimli kişilerden oluşuyordu. Uygulamadaki bu sınırlama içinde demokratik bir yönetim gerçekleşmekteydi. Bu yönetimde zamanla soyluların yanı sıra ticaret ve zanaatla uğraşan vatandaşlar da söz sahibi olmuştur. Diğer yandan giderek zenginleşen kent orta sınıfının liberal eğilimine karşın soylu sınıfın geleneksel değer yargıları yaşatılmaktaydı. Sonuç olarak ta ortaya biçimsel olarak demokratik fakat eski çağların inançları ve ahlak ölçütlerinin benimsendiği içsel çelişki durumu ortaya çıkıyordu. Bu içsel çelişki durumu tragedya yapısı içinde çatışan güçleri oluşturmuştur. Bu oyun biçimindeki trajik olan, bahsi geçen dengeli paradoksallıktan kaynaklanmıştır. Klasik dönem sanatının toplum yapısını yansıtması bağlamında gerçekçi, bir yandan kesin kuralları uygulayacak kadar biçimci olmasının sebebi de aynı çelişkili durumdur. Antik Yunan tiyatrosu, klasik dönem ve sonrası sanat, felsefe anlayışı toplum yaşamı ile bir bütünlük oluşturur. Ve tiyatro evrimi içinde ilk basamaktır.

Perikles döneminde (M.Ö. 5.yüzyıl) Atina'da oyun yazarları belirmeye başlamıştır. Bu kişiler toplum tarafından onurlandırılıyordu. Toplumla ilgili konularda yazıyorlardı. Kendilerini anlatıyor, bireysel olarak ön plana çıkıyorlardı. Yunan'da Bireycilik hareketiyle kabile gruplarından bireysel sembollere dönüşen bir durum söz konusuydu. Donuk tek tip heykeller yerine, son derece bireyci, kişilikli portreler yapılmaya başlanmıştır. Bu anlayış, düşünceye ve mantığa uymayan engelleyici güçlerin sorgulanmasına yol açmıştır. Ve giderek insanların kaderindeki mantıksızlığa son verme durumuna evirilmiştir. Bu durum en güzel de tiyatro eliyle yapılmıştır. Yani Yunan'da Tiyatro sanatıyla, oyuncu marifetiyle hayatta olmanın özü irdelenmiştir. Ve "toplumun aydınatılması" (Aşir, 2017, s.73) hedeflenmiştir. Yunanlılar insanlar

hakkındaki gerçekleri irdeleyip sorular soruyorlardı. Bu sorular yazarlar tarafından cevaplanıyordu. Kadere, tanrılara, bilinmeyene karşı çelişkiyi, yarı insan yarı tanrı Dionysos temsil ediyordu. Ve onun onuruna düzenlenen şenliklerde yazarlar yarışıyordu. Başlangıçta ilham kaynağı olan bu tanrı, tiyatronun gelişimi için de çok önemli bir itici güç olmuştur. M.Ö. 5. yüzyılda yenilenmenin ve yeniden doğuşun festivalinin yapıldığı Koronia şehrinin adı Dionyosos olarak değiştirilmiştir. Akropolis'in yamacındaki tapınaktan alınan Dionyosos heykeli, temsili olarak Atina'ya getirilmiştir. Ve tapınak yerine tiyatroya yerleştirilmiştir. Ve tiyatro Yunanlılar için kutsal sayılmış, hayatlarının merkezinde yer tutmaya başlamıştır. Böylece Yunanlılar kendi gerçeklerini anlattıkları bu sanatı kutsayarak verdikleri önemi en uç ifadeyle dile getirmişlerdir.

Daha en başında şu anlaşılmıştır ki; malzemesi hayat olan, anlatım aracı insan ve insanı simgeleyen figürleri olan bu sanat, gerçeğe öteki sanatlardan ontolojisi gereği daha bağımlıdır. İnsan, içinde bulunduğu gerçeği oyunla istediği yöne çevirerek çeşitli paradokslarla oyunculuk sanatının olanaklarını kullanarak dile getirmiştir. Bu durum gerçekleri değiştiremese de, insana kendini anlatabilme, paradokslarla güvenle yüzleşme imkânı sunmaktadır. "Bize seçim yapmak, karar vermek zorunda bırakan gerçekleri oyunun güvenceli ortamında tanımak, kişiliğimizi, aklımızı, aklımızın ve irademizin gücünü korkusuzca sınamamıza yarar. Her iyi tiyatro oyunu, kendimize, kimliğimize dair ipuçları elde ettiğimiz eğlenceli bir yaşam provasıdır diyebiliriz." (Şener, 2014, s.12). Bu minvalde Yunan'da insanlar kendi gerçeklerini güvenle, tüm paradokslara rağmen anlatabilme imkânını tiyatroda bulmuşlar ve bu sanatı adeta bir yaşam biçimine dönüştürmüşlerdir.

Buraya kadar Yunan toplumunun yapısı, bu yapının sanattaki iz düşümü ve itki olarak rolünün ne olduğu anlatıldı. Gündelik yaşamın, dolayısıyla gerçekliğinin oyunculuk sanatına, tiyatroya evrilen ciddi bir potansiyelinin olduğu ortaya konuldu. Buradan itibaren Antik Yunan tiyatrosu ve oyunculuk sanatını daha iyi kavrayabilmek için, tiyatrodan, oyunculuktan ilk bahseden Platon ve bu sanatı sistematik olarak inceleyen Aristoteles'in oyun-gerçek paradoksu içinde tiyatro ve oyunculuk bağlamında düşünceleri irdelenerek konu detaylandırılacaktır.

Oyunculuk ve tiyatro sanatı kaynakları irdelendiği zaman, bu dönemde konuyla alakalı düşüncülerini aktaran ilk düşünür Platon'dur. Onun bilgi teorisine göre sanat ve

sanatçılar en alt düzeyde bir yere sahiptir. Platon, onları taklitçi (mimemis) olarak nitelendirmektedir. Çünkü ona göre asıl bilgi idealar evreni, yaşadığımız dünya bir doksa[12] evrenidir ve sonuçta dünya zaten aslının bir kopyasıdır. O halde sanatçının yaptığı kopyanın kopyasını yapmak olacaktır. "Duyularımızın algıladığı nesneler yalnızca gerçekliği oluşturan ideal biçimlerin kopyalarıdır. Sanatçı, doğa ya da zanaatçı tarafından yaratılan ikincil biçimleri kopyalayarak kendi çalışmasını gerçekten bir adım daha uzaklaştırır." (Carlson, 2007, s.16). Yani gerçeği bu durumda yansıtması mümkün değildir. Platon'a göre zaten şair ve oyuncular yansıttıklarını kendi bilgi ve kazanımlarından yola çıkarak ifade etmezler. Bu tanrısal bir ilhamla olur. Platon "İon" adlı eserinde bu durumu şöyle anlatır:

> "(Şair) İlham duymadan, kendinden geçmeden, aklı başında iken bir şey yaratmaz. Tanrı vergisi olmayınca kimse şiir söyleyemez, gelecekten haber veremez. İşte şairler, senin Homeros üzerinde yaptığın gibi, konuları üzerinde o güzel sözleri sanatla değil, bir tanrı vergisiyle söylediklerinden, her biri ancak Musa'nın kendisini sürüklediği cinste, kimi Dithyrambos'ta, kimi Enkomion[13] 'da, kimi Hyporkhima[14] 'da, kimi Epos'ta, kimi İambos[15] 'ta başarı gösterebilir. Her biri, o bir tek cinsin dışında kalan cinslerde kötüdür. Çünkü şiirlerini sanatla değil, tanrısal bir erke söyler. Öyle ya şairler, bir tekini bile sanat kuvvetiyle işlemesini bilselerdi, ötekilerini de işlemek de ellerinden gelirdi. Tanrı, tıpkı geleceği görenlere, ilham almış bilicilere yaptığı gibi, şairlerin akıllarını çıkarıp onları kendi sözcükleri olarak alıyorsa bu, onları dinleyen bizlere, bütün o değerli şeyleri -akılları olmadığına göre- onların söylemediğini, onların ağzıyla Tanrının söylediğini göstermek içindir." (Eflaton, 1997, s.18,19).

Yani oyuncular ve şairler ilahi bir ilhamla üretimde bulunurlar. Bir bakıma Tanrının tercümanıdırlar. Kendi başlarına üretmezler, bu hüner tanrı vergisidir.

Oyuncunun o dönemde bahsedilen ilham özelliği, tanrısallık anlamında konumu yükseltirken bir yandan da sanatsal takıntılardan uzaklaştırıcı özelliğiyle yalın halde kalmasını sağlar. "Tanrı, hiçbir şüpheye meydan vermemek için, bu şair yoluyla bize şunu göstermiştir sanıyorum: bu güzel şiirler ne insana yakışır, ne de insan işidir. Bunlar Tanrı'ya yakışır Tanrı işidir; şair de Tanrı'nın tercümanıdır". (Eflaton,1997, s.19). Bu durumun oyunculuk tarihinde izleri sürüldüğünde insanın gelişimini yavaşlatan, özgürleşmesini keşifler yapmasını engelleyici bir yanı vardır. "Oyuncunun ilham alan sezgisel bir tercüman olma özelliği, oyunculuk tarihinde tekrar tekrar ortaya çıkar ve

[12]Sanılar evreni.
[13]Methiye söylemek.
[14]Musiki ve Şarkılı rakslar (bugünkü pandomimalara benzer).
[15]Bir uzun bir kısa mısralı hicviye.

(bu durum) oyunculuk teorilerinin yavaş gelişmesinin kısmi nedenidir." (Cole & Chinoy, 1959, s.6). Ayrıca ilhamla yapılan sanatın taklit yoluyla gerçeğe ulaşmasının mümkün olamayacağını dile getiren Platon, tiyatronun ya da onun icracısı olan oyuncunun bilinçli bir farkındalıkla üretimde bulunmadığını söylemektedir. Ve "Devlet" adlı eserinde taklit konusunda şu ifadelere yer verir:

> "Şairler, masalcılar, olmuş olan ya da olacak bir şeyi anlatırlar değil mi? Başka neyi anlatabilirler? -Anlattıklarını ya doğrudan doğruya, ya taklit yoluyla, ya da her iki türlü anlatmazlar mı?" Bir başka pasajda, "-Şair bize başkalarının söylediği sözleri, bu sözlerin nerede nasıl söylendiğini anlattığı zaman, yaptığı iş bir anlatmadır sadece" diyerek öykünün nasıl olduğunu anlatır ve devamında, "-Ama şair bu sözleri söylerken, kendisi değil, bir başkasıymış gibi davranırsa, nedir o zaman yaptığı şey? Bir başkasının yerine geçmek, sözünü bir başkasının kişiliğine, elinden geldiği kadar uydurmak değil mi? -Evet -Peki, insan sesini, davranışını bir başkasına uydurmaya çalıştı mı ne yapmış olur? Benzemek istediği kimseyi taklit etmiş olmaz mı? -Olur. -Demek ki, Homeros"ta, bütün şairlerde anlatmalarında taklite başvururlar. -Ama şair kendini bir gizlemezse, anlattıklarına taklit karışmaz". (Platon, 1980, s.392).

Ancak Platon için asıl sorun, insanın taklit etme bilgisinin olduğu fakat taklit ettikleri noktasında derinliğinin olmadığıdır. Bu da ona göre, sanatçının gerçeğe ulaşamayacağı kanısını doğrulamaktadır. Yani 'taklit' eylemi gerçeğe aykırıdır. Yani yansıtılan bir episteme değil, bir doxa evreni olarak, duyularla anlatılan, algılanan sanılar, hayaller ve kopyalardır. Yani bir Eikasi durumu söz konusudur. "Murdoch, Platon'un sanatı neden eikasia durumuna indirgediğini anladığını söylüyor: Nedeni sanatın tinsel olanı taklit edişidir. İnceden inceye onu değiştirip önemsizleştirmesidir. Sanatçılar dinsel imgelerle sorumsuzca oynarlar ve tehlikelidirler. Bu imgeler akim içsel ya da dışsal otoritesiyle eleştirel olarak denetlenmelidir". (aktaran Yıldız, 2017, s.201).

Murdoch'un dediği bu durum, insanın ölçüsüzlüğünden kaynaklanmaktadır. Platon Devlet diyaloglarında sanatın, tiyatronun coşkunluk verdiğini, duyguları çok ön plana çıkardığını, bununda ölçüsüzlüğe yol açtığını anlatmaktadır. Çoşkunluk sonunda duygu yoğunluğuyla insanın heyecanını dizginleyemeyeceğini, içinde bulunduğu durumdan duygu yoluyla kurtulamayacağını, duygunun ölçüsüzlüğe götüreceğini, çıkış yolunun sağduyu ve akılla olacağını söylemektedir. Yani sanat Platon'a göre insanın kötü yanı olan çoşkun, değişken yanını, duygularına hükmederek ortaya çıkarmaktadır. Gorgias, Philebus, Timaeus eserlerinde Platon, insanın sanatla içine düştüğü durumları anlatırken, duygularla insanın dizginlenemeyen zevke düştüğünü bunun da karmaşıklığa

yol açtığını belirtmektedir. Örnek olarak ta Tragedya'dan bahsetmektedir. Tiyatronun (Tragedya'nın) insana hem acı hem zevk vermesinin bir karmaşaya yol açtığını ruhun dinginliğini bozduğunu, bu durumdan kurtulmak içinse insanın farklı zevkler aradığını anlatmaktadır.

Platon'un eserlerine bakıldığında durum şöyle anlatılabilir; hem eseri (tiyatroyu) üreten şair, hem icracısı olan oyuncu, hem de etkisi altında bulunan izleyici, ruh karışıklığına yol açtığı için ve insanın gelişimine katkı sağlamadığı için bu sanattan uzak durmalıdır. Zaten bir gerçeklik te söz konusu değildir. Zira oyuncu kendinde değildir sadece çeviricidir. Üretilen eser bilinçsiz, ilhamla ilahi sezgidir, yani yazarın öz ürünü değildir. Seyirci için ise eikasia durumu söz konusudur. Bu durumda sadece olan hayaller ve kopyalardır, onlardan da (tiyatro ve sanattan) kesinlikle uzak durulmalıdır.

Son kertede Antik Yunan filozofu Platon, hocası Sokrates'in etkisiyle, kendisi de sanat eserleri ürettiği halde sanata dolasıyla oyunculuğa çok olumsuz bakmıştır. Özetle; drama sanatını yaşama öykünme olarak, yaşamın ise öykünmeden başka bir şey olmadığını söyleyerek, drama sanatı Platon'a göre öykünmeye öykünmektir. Oyuncu da öykünmeye öykünerek oyunu gerçekleştirecektir. Yani taklitin takliti. Tüm bu fikirler modern dünyadan bakıldığında olumsuz gibi görünse de, batı dramının anayasası bir düşüncenin doğmasını sağlamıştır. "Platon'un "Devlet" ve "İon" diyaloglarında öne sürdüğü bu düşünceleri, Aristoteles'in yansıtma olarak mimesis kuramına ilişkin ön düşünceleri ortaya atmasına ve "Poetika" adlı yapıtında drama sanatını Platon'a karşı savunmasına yol açmıştır". (Çalışlar, 1995, s. 507).

Eserlerinde, sanat hakkında düşüncelerine parça parça yer veren Platon'a karşı Aristoteles bir bütünlük içinde sanatı, tiyatroyu irdelemiştir. Dram sanatı hakkında düşüncelerini "Poetika" adlı eserinde toplamıştır. Bu kitap dram sanatı üzerine yazılmış ilk kitaptır. 'Tiyatronun kutsal kitabı' olarak değerlendirilen eser, sanatın niteliğini, özellikle de dram sanatını, Aristoteles'in kendi düşünce sistematiğine paralel olarak ele aldığı bir eseridir. Aristoteles kitabında, dram sanatının öğelerini, bunların nasıl olması gerektiğini özellikle de tragedyanın yapısı, işlevi ve diğer sanatlardan farkı üzerinde durmuştur. Bu kitabın önemi, sanatları etimolojik köken itibarıyla ele alıp işlevine varana dek anlatması, farklılıklarını ortaya koyması ve kuramsal olarak günümüzde bile geçerliliğini koruyarak, kendisinden beslenilen bir yapıt olmasında yatmaktadır kuşkusuz. Aradan geçen onca yıla rağmen üzerine teori/kuramlar eklenmiş, eleştirilmiş

bu eser hala tüm derinliğiyle sapasağlam durmaktadır. Yaşamla bağ kurularak yapılan tiyatro sanatı için gerçeklik, oyunculuk ve seyircinin algısı gibi hem teori ve hem uygulama gerektiren bilgiler sistematik bir şekilde ele alınmıştır. Genel hatları itibarıyla özetin ardından Aristoteles'in oyun (tiyatro)-gerçek bağlamında dram sanatına ve onu oluşturan başlıca öğelerine nasıl yaklaştığı irdelenecektir.

Poetika, bahsedildiği üzere bir önemli bir kaynaktır. Tiyatro oyununun yapı taşlarından biri olan oyuncu için de, yazar için de hatta seyirci için de hem teorik hem pratik kısımlar oldukça önem taşımaktadır. Aristoteles en başında oyun icra edilirken ihtiyaç duyulan adımları, bu sanatı oluşturan her bileşen için detaylı bir şekilde anlatmaktadır. Daha en başından şair (yazar) için başlangıç noktasını, ilerlemesini, eserin nihai şeklini, hayatla nasıl bağ kuracağını, diğer sanatlarla farklılıklarını örneklerle dile getirmektedir. Bu yaklaşımla Aristoteles kendinden sonra gelen kuramcıları etkilemiştir. Birçok tiyatro araştırmacıları, kuramcıların Aristoteles'ten çok fazla etkilendiğini belirtirler. 18. yüzyıldan başlayarak, onun saptamalarına farklı yorumlar getirildiğini, yirminci yüzyılın başat akımlarının da Poetika'nın ortaya koyduğu biçimlerin dışında anlatım yöntemleri denediğini ancak bu eleştirel yaklaşımların bile Aristoteles'in önerdiği görüşlerin gözden düşmesi bir yanı yeniden ele alınıp tartışılması sonucunu doğurduğunun altını çizerler. Aristoteles'in tiyatronun bütünü hakkında görüşleri, dönemin yazarlarını, yapıtlarını inceleyip ortaya koyduğu tespitleridir. O nedenle kurallar koyucu, kısıtlayıcı, bir eser olarak kabul etmemek gerekir Poetika'yı. Bu kitap, dönemin en büyük tiyatro yazarları Aiskhylos, Sophokles, Euripedes'in eserleri üzerinden örneklerle yazılmıştır. "Poetika"da yazılan genellemelerin anlaşılabilmesi için bahsi geçen yazarların da eserlerinin bilinmesi gerekmektedir. Yani "Poetika" dönemin koşulları doğrultusunda kaleme alınmış bir eserdir. Bugün günümüzde tiyatronun yapı taşlarından her hangi birini örneğin oyunculuğu, tamamen bu esere göre tanımlamak ya da icra etmek, "Poetika"nın yapısal anlamda oluşumunu da aykırı gözükmektedir.

Aristoteles'in "Poetika"da ileri sürüdüğü görüşleri, felsefi açıdan meselelere bütüncül bakışını da yansıtmaktadır. Platon'dan farklı olarak şiir sanatını (tiyatroyu) toplum için tehlikeli görmemekte aksine yaralı olarak nitelemektedir. Tiyatro sanatının gerçeğe ters düşmeyeceğini, sanatsal heyecanın insanı olumsuzluğa düşürmeyeceğini

belirterek gerçeklik anlayışının ne olduğunu "bu gerçeklik anlayışında inandırıcılık ve genel gerçeğe uygunluk aranır ." (Şener, 2003a, s.25) diyerek çerçevelendirmiştir.

Temel olarak Poetika'nın I.bölümünde sanatlar 'taklit' yani 'mimesis' olarak belirtilmektedir. "Epopoiia, tragedya şiiri, komedya, dithyrambos şiiri ve büyük bölümüyle aulos ve kitharis sanatı: Bütün bunların ortak özelliği, genel olarak taklit (mimesis) olmalarıdır". (Aristoteles, 2017, s.19). Yani tüm sanatlar sonuçta bir mimesis'tir bir taklit'tir. Bir öykünmedir. Lukacs'a göre "öykünme (taklit) gerçekliğin bir görüngesinin yansıtılmasıdır." (Lukacs, 1999, s.169). İnsan yapısı itibarıyla gerçeği anlatmada bu yönteme çok yatkındır. "Poetika"da Aristoteles insanın çocukluk döneminden itibaren taklite yatkınlığından bahseder ve taklitten hoşlandığını söyleyerek ilk bilgilerini bu yöntemle öğrendiğini belirtir. (Aristoteles, 2017, s.24). Taklit gerçeğin birebir yansıması olarak düşünülmemelidir. Yani Platon'u anlatırken bahsedildiği gibi bire bir anlatım değildir. Yani esriklik halinde kendinden geçişle icra edilen kopyanın da kopyasının ortaya konulması anlaşılmamalıdır. "Burada taklit (mimesis) daha çok, temsil etme ya da yeniden yaratma kavramıyla, bugünkü anlamda yanısalama kategorisiyle ilintilidir." (Çalışlar,1995,s.43).

Aristoteles'e göre insan 'yapa yapa' öğrenir. Pratik onun için önemlidir. Bu pratik herhangi bir şeyin takliti de olabilir, zira insan taklit ederek öğrenir bir anlamda; görür, gözlemler ve onu taklit eder. Sanattaki bu taklit eylemi, örneğin tiyatro için, oyun içinde yaşam gerçeğinin birebir takliti şeklinde değildir. Oyuncular var olanı olduğu gibi taklit etmezler. Kendilerinden bir şeyler katarak yaratım sürecine girerler. Olduğu gibi yansıtma değil daha sonra bahsedilecek olan unsurları katarak ideal olanı yansıtırlar. Gerçeğin oyun olarak yansıtılması için seçilen taklit, eylemin/hareketin taklitlidir. İnsanların, şahısların takliti değildir. "Çünkü tragedya, insanları değil, eylemleri, yaşamı, mutluluğu ya da yıkımı taklit eder; mutluluk ya da yıkım eylem içindedir." (Aristoteles, 2017, s.30).

Aristoteles'ten başlayarak oyunun tanımı ve tarifinde, olay kurgusu, yapısı, seyirci üzerindeki etkileri, toplumdaki işlevine yönelik yaklaşımlar söz konusudur. Yani merkezde eylem/hareket söz konusudur. "Dram sözcüğü Eski Yunancadaki anlamı ile hareketi imler." (Şener, 2016, s.15). Bu hareket öznesiyle, amacıyla etkili bir eylemdir. Tıpkı yaşamda olduğu gibi. Asıl olan eylemde gösterilen tepki sonucunda yaşanılanlardır. Bu da belli sırayla olmaktadır. Bir neden bir sonucu tetiklerken bir

sonuç ta başka bir nedeni tetiklemektedir. Başı, ortası sonu olan bir hareket/eylem içinde etkilenen özne olmaktadır. Yaşamdaki gibi insanın yaptıklarını anlamak için eylem içinde başvurduğu davranışlarına bakmak, o kişiyi anlamak için doğru ipuçları verir. Poetika'da bahsi geçen oyun içindeki oyuncu için, rol kişisi için şöyle biri, böyle biri gibi karakteri yargılamak yerine onun 'eylemlerine' bakmak gerektiği vurgulanır. Zira Aristoteles'ten sonra K. Stanislavski ve J. Grotowski'nin de tiyatro anlayışlarında merkeze aldıkları ve üzerinde sıklıkla durdukları noktadır "eylem". Bu kapıyı aralayan Aristoteles de karakteri tanımlarken "ölçüsünde karaktere bürünürler." (Aristoteles, 2017,s.30) diyerek bu özelliklerin kişinin davranışlarından anlaşıldığını ileri sürmüştür. Yani, karakterler eylemleriyle tanınmaktadır. Dolayısıyla seçilen eylemler karakteri oluşturan unsurlar olarak bir hayli önem taşımaktadır. Bu yüzden "Poetika"da hareket, diğer tüm unsurların önünde yer almaktadır. Aristoteles'in eylemi karakterden öncelikli kılmasının altındaki düşüncesi, tragedyanın kişilerin değil, onların mutluluk ve felaketle geçen hayatlarının hikâyesi olması ve bu mutluluk ile felaketin ise harekete dayanmasındandır. Zira hayatın son ereği eylemdir, dolayısıyla eylem hayatının belli bir bölümünün seyredildiği karakterden önce gelmektedir.

Gerçeğin anlatılmasını nosyon olarak Aristoteles, dram sanatı için en önemli amaç olarak belirlemiştir. Bu işlev günümüzde de farklı üsluplar, farklı akımlar, çerçevesinde hala geçerliliğini korumaktadır. Poetika'da tiyatronun en önemli öğesi olarak olaylar dizisi, yani eylem, oyun-gerçek bağlamında en merkezi konumda yer almaktadır. Ve klasik tiyatro anlayışının da temelini oluşturmaktadır. Yani yaşam gerçeği gibi kronolojik yapı göstermektedir. "Çünkü klasik tiyatro anlayışına göre sahnede yansıtılan olaylar hem yaşam gerçeğine benzemeli, hem de akla mantığa uygun olarak gelişmelidir". (Şener, 2016, s.16).

Aristoteles'e göre yine eylem kavramı ile ilişki kurulabilecek olan 'organik bütünlük' kavramı ise, lüzumsuz olan şeylerin çıkarılması gerektiğidir. Hikâyenin temelinde bir ana konu vardır ve bu ana temaya hizmet etmeyen her şey çıkarılmalıdır. Dolayısıyla rol kişisinin eylemlerini seçerken gereksiz olan her şey atılabilir. Yalnızca ana eyleme hizmet eden yan eylemler kalmalıdır geriye.

Gerçeğin taklit yoluyla anlatımında oyun için en gerekli olanın eylem olduğu olgusu Aristoteles'in "Poetika"da sıkça bahsettiği bir durumdur. Bu gerçeği yansıtmak

adına sanatını icra eden oyuncu için de Aristoteles, bahsedildiği üzere taklitin ölçüsüne değinmektedir. Bu ölçüden kasıt eylemin asıl olmasıdır. Çünkü eylem, olaylar dizisi, acı ve korkuyu gösterebilir. Bu anlamda karakter tek başına var olamaz. Ama eylem karaktersiz anlatabilir. O nedenle Tragedyanın eylem/öykü başlıca ereğidir. Poetika'da anlatıldığı üzere gerçeğin taklit yoluyla, oyunla anlatılması için ilk sırada eylem/olaylar, ikinci sırada karakter üçüncü sırada durum içinde söylenmesi uygun sözleri bulma, sonra bunu sözel dışa vurum, diğer öğesi şarkı gelmektedir. Sonra da gösterim vardır. "(Gösterim) işin çekici bir yanını oluştursa da aslında yabancıdır bu sanata; şiir sanatı için en az gerekli olanıdır. Tragedya etkisini yarışmasız, oyuncusuz da gösterebilir." (Aristoteles, 2006, s.32) .

Poetika ışığında oyun-gerçek bağlamında tiyatroya baktığımızda, Platon'un aksine yaşamın birebir taklitinin söz konusu olmadığı görülmektedir. Konu biraz daha detaylandırılarak eylem içinde taklitin nasıl yapıldığı, oyun- gerçek bağlamında ele alınacaktır. " Bu taklit bir anlatı yolu ile değil, eylem içindeki kişiler tarafından yapılır; uyandırdığı acıma ve korku aracılığıyla da bu türden heyecanların katharsis'ini gerçekleştirir." (Arsitoteles, 2006, s.29). Bahsedildiği üzere ikinci öneme sahip olan oyuncu kişisi eylem içinde kendini var eder. Bir bütün olarak var edilişiyle ortaya çıkan eser yani oyun, ileride anlatacağımız ölçütlerle gerçekleştirilen sahici ve inandırıcı oyunculukla, Arsitoteles'in tiyatroya kattığı en önemli olan kavram 'katharsis' gerçekleşir. Tıpta ve dinde kullanılan bu kavram Tragedyanın temel işlevidir. Katharsis, izleyicilerin acı ve korku duygularını deneyimleyerek ruhunu heyecanlardan arındırması ve daha dengeli bir ruha sahip olmasını sağlamaktadır. (Aristoteles, 2017, s. 44). Aristoteles ahlakçı değil ama etik bir bakışla yaklaşarak, katharsis'in toplumu düşünsel anlamda daha yükseğe çıkaracağını ileri sürmektedir. Coşkuları tehlikeli bulan hocası Platon'un aksine o, bu heyecanların var olduğunu ve yaşanması, dışa vurulması, bir şekilde atılması gerektiğini söylemektedir. Bu dışavurumun aracı olan katharsis, izleyicinin sahnedeki karakterle özdeşleşmesi ve onun içinde bulunduğu durumdan dolayı acı duyması, kendi başına gelebileceğinden de korkması sayesinde gerçekleşmektedir. Acıma ve korku ile duygu sağılımı yaşayan izleyici sadece ruhsal değil fiziksel olarak da bir boşalma yaşayarak ter, gözyaşı vs. gibi sıvılarla içindeki heyecanı bedensel olarak dışarı atmaktadır. Bu deneyimin ardından bencil ve yüzeysel duygu/düşüncelerden arınılıp daha özgecil olunması, gündelik değil onun üstünde bir

düşünüşe kavuşulması ve elbette estetik zevklerin üst düzeye ulaşılması sağlanmaktadır. Bu sayade insan, ruhuna zarar veren yönlerden arınıp yücelmesine imkân vermektedir. İnsan, bu özelliklere okuyarak, dinleyerek de sahip olur, bu bilgileri okuma ve dinleme yoluyla da elde eder elbette. Ancak tiyatro gibi görsel bir sanat karşısında, hemen ilerisinde canlı kanlı, nefes alan, beden titreşimlerini hissettiği bir varlığın bu deneyimi yaşadığını gördüğünde, hele de onunla özdeşleştiyse, o da deneyimi tepeden tırnağa yaşar ve okumak/dinlemekten elde edeceği bilginin daha ötesine, daha derinine sahip olur. Tiyatronun kudreti burada yatmaktadır. Yansıtılması bağlamında gerçek yaşamla bağ kuran oyun, sonuçları bağlamında da yaşamla bağ kurmak suretiyle hayatı olumlayarak ideale yönlendirir. "Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir (katharsis)."(Aristoteles, 1987, s.22).

Aristoteles, döneminin gerçekliği noktasında bir yansıtma yaparak ve bahsedildiği üzere yine döneminin yazar ve oyunlarını inceleyerek tespitlerde bulunmuştur. Döneminin tragedyalarında geçen insani zaaflar, insanın şaşar beşerlik durumu anlatılarak toplumdaki etik durum öncelenmiştir. O nedenle de katharsis tragedyada asıl olandır. "Aristoteles'e göre sanatın görevi, insanda estetik haz uyandırmak değil; etik bir haz doğurmaktır. Bu etik haz, ruhumuzun arınması, boşalmasıyla meydana gelir." (Tunalı,1983, s.116).

Taklitle (mimesis) yapılan tiyatronun Arsitoteles'in bahsettiği arınmayı sağlayabilmesi için, yazarın da oyuncunun da bazı noktalara dikkat etmesi gerekmektedir. "Poetika"da Tragedya için, belli uzunluk ve tamamlanmışlık, birlik ve bütünlük, zaman birliği, beklenmedik olağandışı, yalınlık ve karmaşıklık gibi unsurlar olay dizisine ait olup daha çok ozanları, oyun yazarlarını ilgilendirir ancak gerçeğe benzerlik, tipiklik, olasılık ve ülküsellik kavramları aynı zamanda karakterler için de geçerlidir. Dışa vurduğumuz düşünsel ve ruhsal durumlar taklitle dışsallaştırılır dolayısıyla iç gerçekler gerçeğe benzer bir şekilde yansıtılmalıdır. Evrenselliğe işaret eden tipik yan ise, insanın belli durumda genellikle nasıl davranıyorsa öyle gösterilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Bu öğe Stanislavski'nin sözünü ettiği 'sihirli eğer' bağlamında ele alındığında, bariz bir benzerlik görülmektedir. Yani tipiklik kavramından, herkesin aynı koşulda aynı eylemi bulmasından ve aynı şekilde davranmasından ziyade "bu koşulda ben olsam ne yapardım" diye düşünerek 'kendi tipik eylemini' bulması evrensel bir sonuçtur. Zira tragedyanın yaratıcılığı kapsadığını

ileri süren Aristoteles'in 'tipiklik' derken herkesin her şeyiyle aynı şekilde tepki ve eylem sergilemesi gerektiğini söylediği anlaşılmamalıdır. O, Tümelde bir benzerlik ve aykırılık olmamasından bahsetmektedir. Bir diğer kavram olan olasılık ise, imkânsız olarak görülse de olası olan herhangi bir şey/eylem yer alabilir ve hatta şaşırtıcı olabilir, ancak aksi söz konusuysa o eylem çıkarılmalıdır. Koşullara bakıldığında imkânsız görünen bir eylemi gerçekleştirmek yersiz olacağından, böyle bir seçime yer verilmemelidir. Son olarak ülküsellik kavramı, gerçekte olanla değil, ona değerce üstün olan idealin seçilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Çünkü tragedya gerçekleri yetkinleştirerek, nasıl olması gerekiyorsa öyle taklit eder. Bu unsurun önemi, oyuncunun var olanı değil onun en idealini, ortalamadan iyi olan halini tercih etmesinde yatmaktadır. Aristoteles bu yaklaşımıyla ideali yetkişleştirerek, tabiat ve sanatı, sanatın üstünlüğü çerçevesinde konumlandırmaktadır. İnsanın, sanatı böyle bir amaçsallık etrafında kullanabilmesinin altında, taklit yeteneğinin doğadan gelme özelliği yatmaktadır. "Taklit insanın çocukluğunda başlayan, doğadan gelme bir özelliğidir, daha aşağı hayvanlara üstünlüklerinden biri de budur, en taklitçi yaratık olması, taklit yoluyla öğrenmeye başlaması. Sonra yine bütün insanların doğadan gelme başka bir yanları da taklite dayanan işleri seyretmekten tat almalarıdır." (Fuat, 2010, s.13).

Aristoteles "Poetika"da, karakterlerin sahip olması gereken özellikleri de sıralamıştır. Bunlar arasında tipine uygunluk, benzerlik ve tutarlılık kavramları önemli yer tutmaktadır. Ona göre bir karakter gerçeğin genel yönüne uygun olmalıdır. Yani inandırıcı ve akla uygun olması, olasılığa uygun davranması gerekmektedir. Karakterin yapısı neyi gerektiriyorsa gerekliliğe bağlı olarak davranmalıdır. Tutarlılık ilkesi ise oyuncunun oynadığı karakterin başından sonuna kadar tutarlı olması, tüm özelliklerini oyunun sonuna kadar muhafaza etmesi ve kendisinden beklenildiği gibi davranmasıdır. Aksi durum inandırcılığı olumsuz yönde etkilemektedir. Arsitoteles'in karakter için bahsettiği diğer bir nokta, İyilik, Hamartia (trajik hata) ve üstünlük kavramlarıdır. Bu üstünlük ahlak bakımından ele alınmalıdır. Çünkü "Tragedya ortalamadan üstün kişileri taklit eder." (Şener, 2003a, s.3).

Aristoteles, yine daha sonrasında tiyatro yönetmenleri/kuramcıları tarafından kullanılacak olan, eylemi meydana getiren 'dürtü' kavramına de önem vermiştir elbette, dürtücü iç gücün, taklit aracılığıyla dıştan yansıdığını ileri sürmüş ve bu şekilde ruhsal düşünsel durumun dış görünüşe yansıdığını belirtmiştir. Herhangi bir koşulun içine ne

kadar girilirse, o kadar inandırıcı olacağını söylemiştir. “Tutkuların içine girebilen kişi, öbürlerinden daha inandırıcı olur; şaşkınlığa düşebilen biri şaşkınlığı daha iyi taklit eder; kızgın biri çok daha gerçek bir kızgınlık sergiler. Bu nedenledir ki şiir sanatı, ya doğuştan yetenekli ya da coşup kendinden geçebilen kişilerin işidir; birinciler kolayca biçim değiştirebilir, ikincilerse kendilerinin dışına çıkabilir.” (Aristoteles, 2017, s.55).

Özetlenecek olursa kabaca; koşulun içinde bulunma/içine girme (dürtü-eylem) şeklinde oyunculuk etkinliği sıralabilir.

Bir de hoyrat, korkak ya da buna benzer bir özelliği olan kişileri taklit eden ozan, bu özelliklerde bile olsalar yani kusurlarıyla bile ön planda olsalar onlara üstün nitelik verilmesini söyler Poetika’da Aristoteles. Burada daha çok yazarlara seslense de, bir oyuncu için de geçerli olabilecek önemli bir husus söz konusudur. Karakteri inşa ederken tek yönlülükten kaçınılmalıdır. Yani tıpkı Yeşilçam melodramında olduğu gibi sadece kötü yahut sadece iyi karakterler yoktur hayatta, dolayısıyla sahnede de aynı ilke geçerli olmalıdır. Az evvel bahsedilen “gerçeğe uygunluk” tan bu çıkarılabilir. Gerçekte de sadece kötü eylemde bulunan ya da sadece iyi eylemler gerçekleştiren bir insan yoktur, insan çok yönlü bir varlıktır. Aksi, gerçeğe aykırıdır ve inandırıcı değildir.

Yukarıda bahsi geçen unsurların haricinde dil ve diksiyona da vurgu yapmıştır Aristoteles. Ona göre oyuncunun dili ne çok gösterişli, ne de bayağı olmalıdır. İkisinin ortası olmalıdır. Bir filozof olarak burada da dengeye değinen Aristoteles’in bu düşüncesi de hala geçerliliğini korumaktadır. Oyuncunun sahnede ne konuştuğu anlaşılabilmeli; aksi takdirde oyununun pek bir önemi kalmamaktadır. Diksiyon ve artikülasyonun haricinde dilin de anlaşılır bir estetiğe sahip olması gerekmektedir, ancak bu daha çok yazarın işidir.

Antik Yunan’da yaşamın sahneye taklit yoluyla aktarılması daha en başından çeşitli çelişkilerle dile getirilmiştir. Oyun-Gerçek paradoksu, Aristoteles tarafından gerçeğin, gerçekten taklit yoluyla bir bakıma yeniden yaratılması olarak tanımlanırken, hocası Platon tam tersini söylemiş ve oyunculuğu bir esinlenme olarak nitelendirmiştir. Yani platona göre oyunculuk öğretilecek bir şey değildir. Aristoteles’in “Poetika” adlı eserini oluştururken araştırdığı dönemin tiyatro anlayışı ve tiyatro otoritelerini incelediğimizde oyunculuğun salt anlamda esinlenme işi olmadığı anlaşılmaktadır. Aristoteles’in taklit yoluyla gerçekle bağ kurma işi dönemin önemli tiyatro insanlarını

bilmeden anlaşılamayacağı doktrininden yola çıkarak biraz o dönem tiyatro outeurlarına fokuslanmak konunun daha iyi irdelenmesine katkı olabilir.

Thespis'le başlayan oyunculuk sanatı, Aiskhülos'un ikinci oyuncuyu getirerek oyunun gerçeğe daha yakın olması için, hayattaki gibi devinim sağlaması anlamında "Cleander'e[16] jestleri, hareketleri ve sesle elde edilecek tonlamaları göstermiş, ona nasıl oynanacağını öğretmiştir. Cleander daha öncekiler gibi ozan (yazar) oyuncu değil, oyunculuğu meslek edinen ve devletten aktörlük ücreti alan ilk oyuncudur. Cleander sözlere can veren, karakter yorumuna giden ve bir rolü dramatize etmede ustalaşan tarihteki ilk gerçek profesyoneldir." (Nutku, 1995, s.23). Sesin tonlanması ve bedenin tonlamalara uygun formlara girmesi bize şunu gösteriyor ki; Cleander'le sözlere dramatiklik katan yani duyguyla can veren, karaktere yorum getiren bir aktörlüğe adım atılmış oluyor. Aiskhülos'un "Oresteia" oyunu, diyalogları bakımından derinlemesine duygu durumları üzerine kurulu olması nedeniyle, oyuncuların psikolojik ilişki kurmalarına zemin hazırlamıştır. Özdemir Nutku "Oyunculuk Tarihi" adlı eserinde Orestia oyunu ile ilgili değerlendirme yaparak, yazarların bu oyundan sonra psikolojik çatışmalara önem veren oyunlar yazdığından, oyuncuların bu durumdan çok haz aldığından ve bu sahneleri detaylı bir çalışma içine girerek icra ettiklerinden bahsetmektedir. Sofokles bu gelişmeleri daha ileri götürerek aktörlük sanatına farklı yenilikler getirmiştir. Ve aktörlük sanatını yazarlıktan ayırmıştır. İç gerçeklere daha önem vermiş ve oyunculuğun ayrı bir beceri işi olduğunu belirtmiştir. Sofokles "bir karakterde en önemli şeyin araştırılması gerektiğini" söylemiştir. (Nutku, 1995, s.24). Sofokles, bu söylediğiyle araştırmaya önem vererek oyuncu marifetiyle gerçekle bağ kuran oyunu, müzikten ve şiirden daha öteye götürerek daha insansıl eyleme dönüşmesini sağlamıştır. Oyuncunun ön plana çıkmasıyla bir takım donanımların da önemsenmesi doğal bir sonuç olarak ortaya çıkmaya başlamıştır. Bunlardan en önemlisi bahsedildiği üzere oyuncunun sesidir. Özdemir Nutku bu konuyla ilgili, Tragedya yarışmalarında jüri üyelerinin en önemsediği özelliğin bir oyuncunun güzel konuşması diksiyonu olduğu vurgusunu yapmaktadır. "Seçici kurul güzel konuşmalarda üç şey arardı: 1. ses oylumu yani ses fırlatma tekniği; 2.ses değiştirmede ustalık; 3.konuşma tartımının oyuncunun canlandırdığı role uygunluğu". (aktaran Nutku, 1995, s.25). Hal

[16]Belgelere göre Aiskhülos'ün tiyatroya kattığı ikinci oyucunun adıdır.

böyle olunca dönemin aktörleri için sesine ayrı bir önem verme durumu hâsıl olmuştur. Çünkü "ses, anlatımın başlıca aracı olduğundan, oyuncu bugünün opera şarkıcısının yaptığı gibi sesini eğitir ve çalışırdı. En iyi oyuncular yüksek standartta bir ses üstünlüğüne sahipken, ötekiler galiba ağız kalabalığı yapıyor ve kükrüyorlardı." (Brockett, 2000, s.36). Yunanlılar başından itibaren yani mitos ve ritüllerden başlayarak sese ve bedene ayrı bir önem vermiştir denebilir. Çünkü tiyatro öncesi oyunsu gösterilerde bile bedenle yapılan danslar ve çıkarılan sesler gösterinin en önemli özelliğiydi. Bu anlayış tiyatro ve oyunculuğun sanat haline gelmesiyle daha da önem kazanarak anlamına uygun bir hal almıştır. "Tiyatronun doğduğu bu dönem ve coğrafya, oyunculuk sanatına miras olarak konuşma becerisi, hareket disiplini, tartım, rol yorumunu bırakmıştır."(Nutku, 2002, s.27).

Görüldüğü üzere aktörlük sanatının yapı taşları örülerek, bugün de geçerliliğini koruyan ilkler netleşmeye başlamıştır. Övripides oyuncularına "insana daha yakın oynayın, insanı gerçekçi biçimde verin" (Nutku, 1995, s.25) önerisiyle bugünkü anlamda modern tiyatronun ilkelerini belirtmiştir. Gerçekçi oynama fikri, insanı araştırmak suretiyle kültürünü, yaşam biçimini her türlü ruh hallerini incelemenin yolunu açmıştır.

> "(…) Her nesnenin üç boyutu vardır: derinlik, yükseklik, genişlik. İnsanın da üç boyutu vardır: fizyolojik, sosyolojik, psikolojik. Bu üç boyut dikkate alınmadan insan varlığı tanınamaz. İnsanın başta gelen en belirgin boyutu, fizyolojik boyuttur. Bir kamburun dünya görüşü ile kusursuz vücut yapısına sahip birinin dünya görüşü arasında tam bir karşıtlık olduğu her türlü tartışmanın dışında bir gerçektir. (…) İkinci sırayı sosyolojik boyut alıyor. Bodrum katında doğmuşsanız, oyun yeriniz kentin pis sokakları idiyse; alanlarında oynayan çocukların davranışlarıyla tepkilerinden farklı olacaktır. (…) Üçüncü boyut olan psikolojik boyut, ilk iki boyutun ürünüdür. Fizyolojik ve sosyolojik boyutların birleşik etikileri tutkunun, düş kırıklığının, değişik huyların, daıvranışların, komplekslerin doğmasına neden olur. Psikolojik boyut, önceltileri tamamlar." (Egri, 2004,s.52-53).

Tüm da bu durumları araştırmak için oyuncunun her şeyden önce çok iyi bir gözlemci olması gerektiği anlaşılmaktadır. Araştırmada elde edilen gözlemler çıkarımlar, tasavvur ve tahayyülü olan oyuncu tarafından yazarın eserindeki gerçeklikle birleştirilmeli ve yeni bir karakter yaratılmalıdır. Övripides'in "oyun yazarını oynayın" (Nutku, 1995, s.26) diyerek oyunculara öneride bulunmasının amacı yazarın yarattığı dünya içinde var olan oyunculuğun doğru olduğu anlayışı yatmaktadır. Yani o,

gözlemle ve araştırmayla damıtılan donelerin yazarın dünyasında anlam kazandırılmasının oyunculuk için etkili olduğunu belirtmektedir.

Son kertede Antik Yunan Tiyatrosu'nda ve devamında klasik dönemde, oyun-gerçek paradoksu içinde yaşam gerçeği yani yaşamdaki oyunları görme olanağı çok çarpıcı işlenmiştir. Bu oyunlarda anlatılan temel noktanın aslında yaşamın da bir oyun olduğu gerçeğidir. Ve yaşam gizinin bu oyun içinde saklı olduğu vurgusudur.

> "(…) Destanlarda da, Tragedyalarda da tanrıların birbirlerine oyun oynadıkları, insanları oyuna getirdikleri anlatılmıştır. İnsanlar tanrıların ve toplumun kendilerine biçtiği rolleri oynayarak bu büyük yaşam oyunun bir parçası olurlar. (…) Böyle bir ana yapı üzerine oturtulmuş olan oyunun kurgulama tekniğine baktığımızda, öykünün, hayatta oynanan oyunları sergileyecek biçimde adım adım geliştirildiğini, gerilimin arttırıldığını, korku biriktirildiğini, yüzleşme noktasına yaklaşırken oyunu bozacak olan gerçeğe dair ipuçlarının verildiğini görürüz. Gerçeğin tümüyle su yüzüne çıktığı kırılmada büyük bir acı yaşanacak bu acı (pathos) seyirciyle paylaşılacaktır. Acının, seyircide kendi oyunu ile yüzleşme cesareti uyandıracak etkililikte olması gerekir. Şiirli dilin bütün olanakları böyle bir etkiyi pekiştirmekte kullanılır." (Şener, 2014,s. 17-18)

Antik Yunan'da bu araştırmanın ana konusu olan aktörün oyun-gerçek bağı anlamında role yaklaşımı, birincil öneme sahip değildir. Her ne kadar oyuncunun özelliklerinden bahsedilse de önem sırası değişmemektedir. Daha önce bahsedildiği üzere Yunan Tiyatrosu'nda birincil öneme sahip yapı taşı öyküdür. Arsitoteles Antik Yunan Tiyatrosu'nu anlattığı "Poetika"da, oyuncusuz tragedya olabileceğinden ama öyküsüz olamayacağından bahseder. Oyun-gerçek bağı öykü üzerinden temellendirildiği için oyuncu eylemi tamamlayan ikincil öneme sahip yapıtaşıdır. "Kişiler, karakteri taklit etmek için eyleme geçmez; ama eylemleri sırasında ve ölçüsünde karaktere bürünürler." (Aristoteles, 2017, s.30). O nedenle oyun-gerçek bağı öykü üzerinden temellendirilmiştir. Diğer öğeler tamamlayıcı olarak yapıda yer almaktadır.

Anlatılandan anlaşıldığı üzere, oyun-gerçek paradoks aralığı arttıkça, oyunculuğun gelişimiyle yaşam gerçeğine benzerlik, öykü perspektifinden yeniden üretilerek, gerçeğe, farklı yaratım olarak daha da yaklaşmaktadır. Yani taklit yoluyla yaşam gerçeğinden yola çıkarak, yaşama benzememe aralığı arttıkça, bir o kadar yaşam gerçeğinden uzaklaşıp oyun gerçeğine yaklaşılmaktadır. Bu Paradoksal yaklaşım da gerçeği daha belirginleştirmektedir.

2.2.2. Roma

Büyük İskender'in egemenliği boyunca, Attika kültürü de, Roma topraklarının genişlemesine paralel olarak yayılmaya başlamıştır. İskenderiye'deki araştırmacı kişiler antik dönem yazarlarının eserleriyle ilgilenmiş, onları toplamaya, çevirisini yapmaya başlamış kısacası o eserleri koruma altına almışlardır (İ.Ö. 332). Bu gelişmeler yaşanırken bir yandan da tiyatro binaları yapılıyor ve tragedyalar sahneleniyordu. Hem gösterim anlamında hem yazım anlamında gelişen tiyatroda oyuncular hünerlerini sergiliyorlardı. Fakat Büyük İskender'in İ.Ö. 276'da imparatorluğunun dağılmasıyla Helenistik döneminin de sonu gelmiş, Roma egemen olmaya başlamıştır. Yunan uygarlığında belli sistem ve özelliklere sahip bir oyunculuk ve tiyatro anlayışının temeli atılırken ve gelişim süreci sürerken, İ.Ö. 753'de kurulan Roma'da ise "Ludi" adlı eğlenceler düzenlenmekteydi. Spor oyunları şeklinde düzenlenen eğlencelere sonra zamanla fars oyunlar da dâhil edilmiştir. Başlangıçta "Ludi"ler belli zamanlarda düzenlenirken zamanla daha da yaygınlaşmış ve sürekli hale getirilerek bir eğlence biçimi haline gelmiştir. Halkın tek eğlence kaynağı olan bu gösteriler çok fazla rağbet görüyordu. Başlangıçta Roma tiyatrosu, Yunan tiyatrosu gibi dinsel öğeler barındırıyordu. Kent yaşamı içinde oldukça öneme sahipti. Gün geçtikçe tiyatro boyutu eğlence boyutuna evrilerek bir iş kolu haline geldi. "Daha önce hükümet memurlarının yaptığı tiyatro yönetmenliği profesyonel tiyatroculara geçti. Çoğunlukla kendisi de bir oyuncu olan, tiyatroyla ilgili bir kimse çevresine köleler, yabancılar toplayıp bir kumpanya kuruyordu. Oynanacak oyunun yazılma parasını, giysiler, dekorlar için harcanan paralan hep o kimse veriyordu." (Fuat, 2010, s.52). Bir nevi ticarete dönüşen gösteriler karışık bir hale gelerek, kanlı, açık saçık sözel dışavurumun ifade edildiği pantomimlere dönüştü. Zaten Roma'da tiyatroya iyi bakılmadığı için oyuncular köleler arasından seçiliyordu. Zamanla iş ticarete dönüşünce oyuncular İ.Ö. 364 -363 yıllarında devlet tarafından tanınmıştır. Livius'a göre "bu tarihlerde (İ.Ö.364) bazı amatör histriones[17]'ler yerel Fescenia Ezgileri[18] ile Etrüks Danslarını birleştirerek dans, ezgi ve pantomim karışımı bir gösterim ortaya çıkartmışlardır. Ezgiler ve danslar çoğu kez flüt eşliğinde oluyordu". (aktaran Nutku, 1995, s.31).

[17]Toskana lehçesinde oyuncu anlamına gelir.
[18]Hasat zamanı köy komiklerinin doğaçtan söylediği şarkılar

Roma toprakları genişledikçe halkın eğlence anlayışına yeni gösteriler eklenmeye başladı. Eğlenceye düşkün Roma halkı dışarıdan Gladyatör dövüşlerini, eğlence anlayışlarının bir yansıması olarak ithal etti. Zamanla bu gösteriler çok tutuldu ve yaygınlaştı. "Damaskus'lu Nikolaos tarafından aktarılan, oyunların kökeninin Etrüskler olduğu fikri, Etruria'da açılan ve M.Ö. 3. yüzyıla ait olduğu anlaşılan sayısız mezar kabartmalarıyla da doğrulanmaktadır. (Oyunculuk sanatıyla alakası olmayan) Etrüskler'in, gladyatör dövüşlerini dini bir ritüel şeklinde yaptıkları ve bu yolla kaybettikleri savaşçılarının ruhlarını teskin ettiklerine inandıkları düşünülmektedir." (aktaran Uzunaslan, 2005, s.18). Pön savaşlarının ardından (İ.Ö.244-41) Romalı subaylar Attika oyunlarıyla tanıştı ve eserlere hayran kaldılar. Bu Tragedya'ların Roma'da oynaması için uğraş verdiler. İ.Ö. 240 yılında Romalılara esir düşen Yunanlı Livius Androcinus "çok tutulan gladyatör dövüşleri ve araba yarışlarından sonra kendi çevirisi olan bir Yunan tragedyasında başrolü oynadı. Bu oyun o kadar beğenildi ki hükümet bu tür oyunların festivallerde oynanmasına destek sağladı." (Nutku, 1995, s.31). Bu tarihten itibaren Romalılar tamamen olmasa da salt eğlenceye dayalı gösterimlerini bir kenara bırakarak Yunan tiyatrosunu örnek almaya başladılar. Daha sonra değinilecek olan Horatius'un "Ars Poetika" eserinde oyun yazabilmenin koşulu yunan oyunlarının bilinmesine bağlanmıştır. Bu sırada Roma'da oyunculuk kaba hareketlere ve basit konuşmalara dayalı 'Attelan' farslarında ve mitolojiden kaynaklı, müstehcen sahnelerin olduğu 'filyakes' ve 'grekoromen' mimlerde icra ediliyordu. Bu oyunlarda rol alan oyuncular genelde amatör olarak bu mesleği yapanlardan oluşuyordu. Livius'a göre bu amatör oyunculuk, Yunan tiyatrosuna öykünmeyle ve profesyonel oyuncuların ortaya çıkmasıyla gerilese de ufak tefek yeniliklerle varlığını sürdürmüştür. Bu gelişmelere paralel olarak yeni festivaller düzenlenmiş ve ilk defa kadın oyuncuların sahnede yer almasına izin verilmiştir. Fakat ilk defa sahnede yer alan kadın oyuncuların var olma koşulu çıplak olmalarına bağlanmıştır.

Roma Tiyatrosu, Yunan Tiyatrosu'nu taklit ederek kendi anlayışlarında özgün bir kuramsal oyunculuk ve tiyatro dili oluşturamamıştır. Öyle ki oyun yazarları eser yazarken Yunan tiyatrosunun örneklerini kopyalamışlardır. Dönemin yazarlarından Naevius, Yunan oyunlarını kopyalayarak tragedyalar ve komedyalar kaleme almıştır. Hatta Plautus ve Terentius'un yazdığı birçok komedya Yunanistan'da geçer ve konu Yunanlılarla ilgilidir.

Belgeler göre Roma'daki oyunculuk anlayışı, yazın türündeki yakınlığın aksine, Yunan oyunculuk anlayışına hiç benzememektedir. Bu durumun temel nedeni "Roma'da tiyatronun Yunan'da olduğu gibi, dinin yerini alan bir değer, toplumsal bir kuram olmayışı, eğlencelerden başka bir işlevselliği bulunmayışı ve ticari nitelikli oluşudur." (Çalışlar, 1995, s. 30). Ticari nitelikli Roma'daki oyunculuk anlayışı gerçeklik bakımından, yaşam gerçeğini yansıtmasındaki tutumu ile Aristoteles'in tiyatroya yüklediği nosyonla örtüşen bir yapıdadır. Toplumun yaşadıkları, etkilendikleri, etkiledikleri kısacası yaşam biçimi, kültürü, Roma tiyatrosunu ve oyunculuk biçimini yansıtmaktadır. Gerçeği yansıtma noktasında Horatius "Ars Poetika" eserinde düşüncelerini şu şekilde dile getirmiştir:

> "Bir senatörün görevinin, bir yargıcın işlevinin, savaşa gönderilen bir generalin rolünün ne olduğunu öğrenmiş biri, her bir karakter için uygun olanı nasıl sunacağından kendinden emin olarak bilir. Eğitimli sanatçıyı, hayatın ve karakterlerin ibretlerini göstermeye ve bize bu kaynaklardan yaşayan sesler getirmeye davet ediyorum. Bazen biçemsel incelikten, görkemden ve ustalıktan yoksun ama etkileyici pasajlarla ve doğru olarak çizilmiş karakterlerle süslü bir hikâye, gerçeklik anlayışından yoksun şiirlerden ve sırf kulağa hoş gelsin diye yazılmış ıvır zıvırdan daha zevk verici olabilir ve seyircinin ilgisini çekebilir." (Horatius, 2005, s.9).

Araştırmalar ışığında gerçeği yansıtma nosyonu dışında, Yunan'da ve Roma'da oyunculuk birbirine hiç benzemeyen düzlemde ilerlemiştir. Antik Yunan'da oyunculuk kutsaldır. "Tanrı Dionysos'un rahipleri sayılıyordu". (Nutku, 1995, s.32). İyi bir eğitim alarak güzel konuşmaya çok fazla önem veriyorlardı. Beden dilinin sahnede kullanılmasına ayrı bir önem atfediyorlardı. Roma'da ise oyunculuğun bir saygınlığı yoktu. Çünkü o dönemdeki tiyatrolarda oyuncular kölelerden oluşuyordu. Kölelerin mesleği olarak düşük bir konumda yer alan oyunculuk, toplumda aşağı bir meslek olarak kodlanmıştır.

> "Oyuncu, köleler ve fahişelerle aynı kategoriye yerleştirildi. Doğuştan özgür vatandaşların şirketlerinde sokaklarda görülmesine izin verilmedi, oyuncu olan özgür doğanlar, vatandaşlık haklarını kaybetti. İfade özgürlüğü reddedildi. Mahkemede ifade veremediler. Bazı durumlarda özgür doğmuş vatandaşlar, mahkemede eylemlerine cevap vermek zorunda kalmadan oyuncuları öldürebilir." (Schyberg, Carlson, 1961, s.68).

Dönemim oyucularının büyük çoğunluğu eğitimsiz olduğundan, dolayısıyla konuşma dersi almadıkları için oyunculuk hareketlere dayalı bir eylem olarak görülüyordu. Üstelik bu hareketlilik, tıpkı toplumdaki iletişim biçimi gibi, kaba saba,

aşırılığa dayanmaktaydı. Yani Roma'da oyunculuk eğlencelik bir bakış açısıyla icra edilmektedir. "Şairin amacı eğlendirmek ve yarar sağlamaktır." (Carlson, 2007, s.26). Tüm olumsuzlukları içinde barındıran bu mesleği icra eden kişilerin sanatsal bir kaygısı yoktu. Hedef kitlelerine koşut bir yapıda döngüsel bir süreç işlemekteydi. Yani gönderici ve alımlayıcıyı yansıtan bir icra sanatı söz konusuydu. Yani sanattan almayan kitleye, sanat kaygısı olmayan kişiler bir takım şaklabanlıklarla, anlamsız ses cambazlıklarıyla kaba güldürüye dayalı gösteriler sunmaktaydı. Dolayısıyla yazılan metin bu kodlanmış yapının kurbanı olarak mundar oluyordu. Çünkü yazarın yazdığı konunun iletilmesinden çok, seyircinin dikkatinin türlü oyunlarla, türlü hilelerle nasıl çekilebileceği hususunda oyuncular adeta uzmanlaşıyordu. Özdemir Nutku "Oyunculuk Tarihi" adlı eserinde Antik Yunan'daki oyuncuların tersine, Roma'da oyuncuların, yazarın ana fikrini iletmeyi önemsemediklerini, onun yerine asıl amaç olan güldürüyü merkeze alarak, yazarın iletmek istediklerinin kaybolduğundan bahsetmektedir. Bu çerçeve içinde oluşan oyunculuk sanatıyla o dönemde hiçbir kentli uğraşmak istememektedir. Öylesine tezat bir yapıya sahiptir ki Roma tiyatrosu, örnek aldıkları Yunan'da prestijli bir yapıya sahip olan oyunculuk sanatını hiç önemsememiş ve fakat tamamen grek tiyatrosunu kopya etmiştir. Öylesi bir durumdur ki Yunan'da bu meslekte başarı elde edenleri devlet önemli görevlere getirmektedir. Sofokles bu örneklerden biridir. Devlet tarafından general rütbesine atanmıştır. Roma'da ise çok aşağı bir uğraş olarak görülmektedir. Bu anlatılanlardan yola çıkarak Yunan tiyatrosunu kopya etmeyi şekilden ibaret gören Roma tiyatrosunun oyunculuk anlayışının bu denli karmaşık olması malumun ilanı olarak okunabilir. Cicero, Roma'daki oyunculuğun gereksizliğinden ve çok az sayıda oyuncu bulunduğundan bahsederek durumu analiz etmektedir. "Oyuncular yüz anlatımını, sesi, gövde hareketlerini düzenlemek içim sarf etseler bile, seyredebileceğimiz çok az kişinin bulunduğu herkes tarafından biliniyor." (aktaran, Nutku, 1995, s.32).

Bahsedildiği üzere seyirci kitlesinin ilkel, kaba güldürü meraklısı ve sanat kaygısı taşımayan bir yapıda olması, oyuncuları bazı arayışlara yöneltmiştir. Öncelikle ve başlıca soru şudur: Bu kitlenin oyun boyunca dikkati nasıl sağlanacak, ilgisi nasıl diri tutulacak bir de öfkeye sebep olmadan oyun seyretme kuralları nasıl anlatılacak? "O dönemin birçok yazarı bir ön oyunla seyircinin nasıl seyretmesi gerektiğini, onu kızdırmamaya çalışarak belirtme yoluna gitmiştir. Yazar, ön oyunu nüktelerle bezeyip

seyircinin oyun sırasında konuşmaması, ayağa kalkmaması, başkalarına laf atmaması, sıraların üzerinden atlamaması gerektiğini anlatmıştır." (Nutku, 1995, s.32). Bu durum Platus'un "Poenulus" oyununda açıklıkla dile getirilmektedir. Yunan Tiyatrosu'ndan uyarlanan bu temsilde daha oyunun en başında seyirciyi yakalamak ve kurallarla terbiye etmek şu şekilde anlatılır:

> "Aristarchus'un Achilles'ini taklit etmek istiyorum; ilk sözlerimi bu tragedyadan alacağım: 'Susun, sessiz olun ve dikkatiniz sahnede toplayın! Oyunu dinlemeniz için emir çıktı! Emir en yetkili kişiden! - Yani sahne amirinden. Aç gelenler de, tıka basa tok gelenler de otursunlar oturdukları yerde; yiyip de gelenler akıllılık etmişler, yemeden gelenlerse oyunumuzla doyursunlar karınlarını. Bizim yüzümüzden aç kalmanız kadar budalaca bir şey olamaz. Hey Haberci herkese susmalarını söyle! Uzun zamandır görevinizi bilip bilmediğinizi anlamak için bekleyip duruyorum! Sizin hayatta kalmanızı sağlayan sesinizi eğitin; bağırıp çağırmazsanız, bu sessizliğinizin üstüne açlığınız tırmanacak sonra.. (Haberci seyircileri susuturmaya çalışır) Hadi şimdi yerine otur bu çalışmandan ötürü belki sana iki maaş ikramiye verirler. (Seyirciye) Emirlerime boyun eğmekle iyi yaptınız. Öyle yosma eskileri de sahnenin önünde, burnumun dibinde oturmasınlar. Askerler de madalyalarını şakırdatmasınlar öyle! Yer göstericiler de tam biz oynarken, yer değiştirip gürültü yapmasınlar. Evlerinde şekerleme yapmış olanlarsa canlansınlar; hiç olmazsa onlar uyumasınlar. Köleleri sıralara oturtmayın, oraları özgür olanlar için; eğer onlar da oturmak istiyorlarsa özgürlüklerini satın alsınlar. Eğer bunu yapamıyorlarsa, hemen dönsünler evlerine ve çifte felakete uğramasınlar; burada sopa evde kırbaç. Bebelerini emzirenler, bebelerini getirmesinler oyuna; sonra analar susayıverir, bebeler açlıktan kuzular gibi melemeye başlayıverirler. Bayanlar oyunu dillerini tutarak seyretsinler, dedi kodunun teneke tıkırtılarından uzak dursunlar; durmazlarsa hem burada hem evde kocalarının gazabına uğrayıverirler sonra. Bu oyunu yönetenlere gelince: hiçbir aktör haksız yere ödül almayacak; hiçbir aktöre haksız bedavadan ödül verilmeyeceği gibi, kötüler iyilerden önde tutulacak. Haa, az kalsın unutuyordum: gösteri sürerken pastalara hücumu da unutmayın: çörekler hala sıcakken fırsatı kaçırmayın. Bu emirler hep en yetkili kişi tarafından verildi, hiçbirini akıldan çıkarmayın!" (Nutku, 1995,s. 32).

Görüldüğü üzere Roma'da aktörlük yapmak farklı özelliklere de sahip olmak anlamına gelmektedir. Oyunculuk becerisinin dışında aktörün ortamı kontrol edip yönetebilme becerisinde de ustalaşması gerekmektedir. Öyle ki "Terentius, usta oyuncuların bazen oyunu başarılı kılıp değersiz bir oyuna seyircilerin paye verdiklerini gözlemlemiş" (Trentius, 1946, s.1), oyuncuların seyircileri yakalama becerisinin çok önemli olduğunu vurgulamıştır. Oyuncunun hedef kitlesini de düşünerek ustalaşması çok önemlidir. Yani Romalı oyuncular aslında etkin bir iletişim dili geliştirmiştir. Quintilian "Oratoria" adlı eserinde, aktörlük için (Roma'da her ne kadar olumsuzluklar

üzerine bina edilse de) bir tarzın olduğundan söz ederek, ustalaşan oyuncuların oyuna çok şey kattıkları, kötü bir oyunu iyi bir oyuna çevirebildiklerinden bahsetmektedir.

Roma'da oyunculuk deyince icra türünün genelde komedya olması bir tesadüf değil tamamen toplum gerçeği ile alakalı bir durumdur. Bahsedildiği üzere halkın kaba saba sözlerden ve hareketlerden hoşlanması, tiyatroya eğlence olarak bakması önemli bir izlek olarak oyunculuğun yönünü ve yöntemini belirlemektedir. Trentius, komedyanın dağınık durumuna vurgu yaparak kendi yaptığı türün aslında doğru bir komdeya olduğunu ileri sürmektedir. "Heautontimorumenos'un proloğu gürültülü, aksiyonla dolu farsları kınar, en iyi komedya biçiminin Terentius'un kendisinin sunduğu, temiz bir üsluba sahip sessiz bir oyun olduğunu öne sürer." (Carlson, 2007, s.26). Yani toplum dramatik bir meselenin bile görsel tarafıyla ilgilenmekte, işin gösterişini ve şeklini daha önemsemektedir. Seyircinin bu yapı ve beklentisi doğal olarak o yapının içinden çıkan ve o yapıya hitap eden tiyatronun icracısının oyunculuk ontolojisini belirlemektedir. O nedenle "Tragedya türünde, oyuncular genelde yetersiz kalmaktaydılar. Roma seyircisi yalnızca melodramatik duygulardan, heyecanlı sözlerden, dehşet verici sahnelerden çarpıcı kişiliklerden insanüstü erdemlerden(süpermen'lerden) akla gelemeyen kötülüklerden hoşlanıyorlardı. Bir yapıtın dramatik niteliğinden değil, yalnızca görsel yanından hoşlanıyorlardı." (Nutku, 1995, s.33). Oyuncular bu popüler anlayışa uyarak iyice gözden düşmüş, toplumda daha da sevilmeyen kişiler haline gelmişlerdir. Hatta haklarında yasa çıkarılarak daha da ötekileştirilmiş ve tamamen dışlanmışlardır. Örneğin Ceaser ve İmparator Augustus bir dizi kararlar çıkartarak oyuncuların birçok haktan mahrum bırakılmasına sebep olmuşlardır.

Roma'da oyunculuk sanatını biraz daha iyi anlamak ve detaylandırmak için, bu dönemde yazılan en önemli eser olan Horatius'un "Ars Poetika" sına yakından bakmak yerinde olacaktır. Horatius "Ars Poetika" eserinde, dönemin adeta röntgenini çekmiş, bu röntgene bakarak, yeni bir kuramdan daha çok çözüm önerileri de içeren eleştirel bir yaklaşım sergilemiştir. Horatius dramanın "eğitme ve eğlendirme görevi olduğunu belirtir. Sokrates te, Cicero da şiir sanatının uygarlaştırma gücüne dikkat çekmişlerdir." (Şener, 2003a, s.60). Fakat tiyatronun bu işlevi Roma'da, Yunanistan'dan çok farklı bir şekilde tezahür etmiştir. Yunan'da sorunların, önemli meselelerin incelenip tartışıldığı bir zemin olan tiyatro, Roma'da ise gündelik hayat üzerinden gerçeklerin yansıtıldığı bir

sanat arenası olarak karşımıza çıkmaktadır. Yunan'da, bilinçli, sorumluluk sahibi, meselelere duyarlı düşünen bir toplum hedeflenirken, Roma'da günlük hayat içinde, toplum yapısına uygun davranış kalıplarının ne olduğu pekiştirilmektedir. Bu da yazarlar ve oyuncular eliyle yapılmaktadır. Bahsedildiği gibi Horatius en başından başlayarak bu durumu eleştirmiştir. Dönemin yazarlarının kendini bilmezliğinden ve arsızlığından bahsetmektedir. "bir ayı gibi, onun huysuz şiirlerini halkın karşısında okuması da, eğitimliyi de cahili de aynı şekilde korkutur; elini birine uzatırsa onu kanla doyuncaya kadar deriyi bırakmayan bir sülük gibi şiirlerini okuya okuya öldürmeden kesinlikle bırakmaz." (Horatius, 2005, s.13). Horatius döneminin şairlerini, eksiklikleri noktasında mizah katarak eleştirmekte ve şairlerin mutlaka kendilerini eğitmeleri gerektiğini dile getirmektedir. Çünkü sanatın yüce bir uğraş olduğunu, bu yüceliğe, şairin yücelik arayışı ve bakış açısıyla ulaşabileceğini vurgulamaktadır. Ayrıca ona göre yazarlık, yetenek yanında, çaba sarf edilerek kendini geliştirme ve ustalaşma işidir. Bu uğraş üstün bir uğraştır. Yani yazarlar, basit, kolay, süslü, hafif eserler yazmamalıdır. Horatius bu şekilde bir yol izleyenlerin gerçek şair olmadığını, şairlik takliti yapan şair bozmaları olduğunu vurgulamaktadır. O, İyi, nitelikli bir eser yazmanın ön koşulu olarak Yunan sanatının örneklerine bakılmasını ve o örneklerler gibi eserler yazılmasını önerir. "Ozanın görevi Yunan eserlerini gece gündüz örnek almaktır." (Horatius, 2005, s.8). Horatius basitliği en başta yazarların niteliksiz olduğuna bağlamaktadır. Yazarların bazı özelliklere sahip olması gerektiğini düşünen Horatius, Yunan yazarların doğal bir yeteneğe sahip olduğunu vurgulayarak, Roma'daki yazarların da önce yetenekli olması gerektiğini söylemektedir. Fakat durumun tam tersi olduğunu işin ticarete döküldüğünü, paranın sanatın önüne geçtiğini belirtir. "Şandan başka hiçbir şeye matah etmeyen Yunanlılara, Musa doğal yetenek bahşetti, büyük bir belağat verdi. Diğer taraftan Roma gençliği bir miktar paranın nasıl yüzlerce parçaya bölünebileceğinin hesaplama yollarını öğrenmekle meşgul." (Horatius, 2005, s.9). Horatius, ticareti üstün amaç edinen dönemin yazarlarının, varlıklı insanların kuklaları olduklarını, değişik tavır ve davranışlarda bulunan, farklı fiziksel görünümleriyle yazarlık takliti yapan yazarcıklara dönüştüklerinden bahsetmektedir. Bu yazarların durumunu nükteli bir şekilde betimlemelerle anlatarak konunun vahametine dikkat çekmektedir. O, bu tür kukla ve yeteneksiz yazarları ininden fırlayan ayıya benzeterek, önüne çıkan herkese yazarlık taslayan ve insanları bıktıran yazar özentisi kişiler olduğunu söylemektedir.

Horatius "Ars Poetika" sında döneminin yapıtlarının çok karmaşık bir biçim ve üslupta olduğunu dile getirmektedir. Bunun sebebini de anlatımda çarpıcılık etkisi yapılmak istenmesine bağlamaktadır. Bu durumun akla ve sağduyuya uygun olmadığını, fantastik bir gülünçlük yarattığını belirtmektedir. Bir ressam ve eseri üzerinden anlatmak istediği manzarayı betimlemektedir. Ressam tarafından insan resminin farklı hayvan uzuvlarından oluşturulduğunda manzaranın çok gülünç olacağını, ressamın da çok komik duruma düşeceğini belirterek, dönemin yazarlarının biçim ve anlatımının bu benzerlikte olduğunu söylemektedir. Sanatçının özgür olması gerektiğini savunan Horatius, döneminin yazarlarının özgürlükte aşırıya kaçtığını ve çelişkiler içinde olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre dönemin yapıtları gereksiz ayrıntılarla doludur. Aynı şekilde oyuncular da faydasız detaylarla uğraştığı için ortaya konulan eser yalın ve açık seçik değil adeta yamalı bohça gibidir. Bu durum eseri ussallıktan bilinçten uzaklaştırarak anlık duruma göre değişen coşkun bir esinlemeye dönüştürmektedir. Esinlenmenin kaynağı Yunan'daki gibi tanrısal ilhamla değil, seyircinin beklentisi doğrultusunda ilerlemektedir. "Sanat, hiç kuşkunuz olmasın, sonuçta gerçeğin bir biçime girip sanat yapıtı olarak ortaya çıktığı oldukça bilinçli, ussal bir eylemdir, sanatçının çalışması, coşkun bir esinlenme davranışı değildir." (Fischer, 2017, s.22). Fischer'in sanat tanımına da uymayan Roma tiyatrosu ve oyunculuk anlayışı, basit, yüzeysel ve kötü bir Yunan takliti olarak oyunculuk tarihinde yerini almıştır.

Horatius, "Ars Poetika"da özel olarak oyunculuk üzerine de eleştiriler yapmakta ve öneriler sunmaktadır. O, aktörlük mesleğinin öneminin altını çizerken, asıl meselenin oyuncunun önce kendisinin, oynadığı role inanması gerektiğini vurgulamaktadır. Gerçekliğin sağlanması için rol kişisi olarak aktörün, oyun kişisinin duygularını hissetmesinin, seyircinin inanması ve etkilenmesinde en önemli faktör olduğunu belirtmektedir. Çünkü oyunculuk "bir oyuncunun öykünme yoluyla, kendi yaratım gücüyle" (Çalışlar, 2009, s.101) anlatmak istediği gündelik yaşam gerçeğini öncelikle kendisi hissetmesidir. "İnsan yüzü, gülenle güldüğü gibi ağlayanlarla da ağlar. Çünkü doğa bizi başımıza gelecek her tür olaya tepki verebilecek şekilde biçimlendirir. Eğer benim ağlamamı istiyorsan, önce sen kendin hüzünlenmelisin, işte o zaman, ey Telephus veya Peleus[19] senin felaketlerin beni de acıtır." (Horatius, 2005, s. 3,4).

[19] Babasını ararken yoksul düşen bir prensle, kardeşinin ölümünde suç ortağı olan ve sürgün edilen başka bir prensin tragedyaya konu edilen hayatı.

Oyuncunun hisleri önce kendi yaşaması, gerçeği anlatmada çok önemli olmakla beraber başka kriterlerden de "Ars Poetika"da bahsedilmektedir. Bunlardan biri de karaktere göre uygun sözcük seçimi ve karakterin kimliğiyle ilgili analizdir. Bu geçkili durum oyunculukta birbirine itki sağlayan özelliktir. Yani karakterin cinsiyeti, yaşı, toplumsal konumu, eğitimi; sözcük seçimini, söyleniş biçimini ve davranış modunu belirleyen etmenlerdir. Horatius "Ars Poetika"da bu durumu örneklendirirken, aktörün kimi canlandırdığını, kim olarak konuştuğunu çok önemsemiş, oyunculukta gerçekçilik ve inandırıcılığı önemli ölçüde bu analize bağlamıştır. O nedenle de uygun sözcük seçimi karakter düşünülmeden yapıldığı zaman, seyircinin oyunu izlemeyeceğinin ya da oyuncunun komik duruma düşeceğinin altını çizmiştir.

> "Konuşanın bir Tanrı mı, bir kahraman mı; yaşlı, olgun bir adam mı yoksa tutkulu ve hâlâ gençliğin çiçekleriyle dopdolu biri mi; kudretli bir ana mı yoksa çalışkan bir dadı mı; gezgin bir tacir mi yoksa verimli tarlaları işleyen bir ırgat mı; bir Kolkhisli mi yoksa Asurlu mu; Thebaili mi Argoslu mu olduğu çok büyük bir fark yaratır." (Horatius, 2005, s.4).

Horatius, farklılıkları ve çeşitliliği temel alarak canlandırılan karakterin konuşmalarında, aşırıya kaçmamak kaydıyla yeni sözcükler üretilebileceği tavsiyesinde de bulunmaktadır. Burada koşulu; uydurulan sözlerin Yunanca kaynaklardan alınmasıdır. Bu durumu dozunda yapmanın dile zenginlik getireceğini ve anlatımı güçlendireceğini düşünmektedir. "Her yıl yaprakların dökülmesi ve yerine yeni yaprakların çıkması gibi, bazı sözcükler de yıpranıp ortadan kalkar ve yerlerine yenileri gelir. Dilin canlılığı böylece korunmuş olur. Horatius bu gelişimi yeni yazın türlerinin ortaya çıkmasına benzetmiştir." (Şener, 2003a, s.62). Döneminin dil algısı ve sözcük seçimini eleştiren Horatius, Yunan'ın yeterince örnek alınmadığını düşündüğü için tiyatrocuların tek düzeliğe ve anlatımda kısırlığa düştüğünü iddia etmektedir. Döneminin sanatçılarının bu hatalarını, eleştiriye ve gelişime kapalı olmalarına bağlayan Horatius: "Eğer metni yeniden gözden geçirip düzeltmek için zaman harcamak şairlerimizin zoruna gitmeseydi, Latin ordularının gücünün ve cesaretinin ünü, Latin edebiyatının önüne geçemezdi" (Horatius, 2005, s.8) diyerek durumu betimlemektedir.

Son kertede, Horatius "Ars Poetika"da, Roma dönemi oyunculuk anlayışını ve tiyatronun durumunu asla tasvip etmediğini ve "şiirin nasıl yaratılacağını bilmeyen biri bunu deneme küstahlığında bulunabiliyor" (Horatius, 2005, s.10) diyerek kendini

bilmeyenlerin haddini aşarak bu mesleği yapabilme cüretinde bulunabildiğini anlatmaktır. Yeni bir kuram getirmeyen ama eleştirileriyle dönemine hem ayna tutan hem de Yunan gölgesinde kendince çözüm önerileri sunan Horatius, oyunculuk sanatının gerçekçilik yönünün pekiştirmesini yapmış, Aristoteles'in görüşlerinin Roma'da dillendiricisi olmuştur.

Görünen o ki; toplumsal yapı (tüm bileşenleriyle) döneminin sanatına yön veren, en önemli unsurdur. Kendine özgü hiçbir özelliği olmayan, Yunan'ın gölgesinde kalmış süslü, uzun tiradlardan oluşan, insanın en ilkel duygularına hitap eden, sığ bir beğeniye dayalı oyunculuk ve tiyatro anlayışı, tersine uğraşlara rağmen Roma'ya hâkim olmuştur. Fakat Horatius'un sadece biçimsel olarak ele aldığı, Yunan taklitinden öteye geçemediği ve özgün bir sanat anlayışına dönüştüremediği görüşleri, Batı yazarlarını çok etkilemiştir. Rönesans sanatçıları Aristoteles'ten önce Horatius'u tanıyıp onun görüşlerini izlek olarak benimsemişlerdir.

2.3. Ortaçağ Dönemi

Oyunculuk sanatı kronolojik olarak ele alındığında, Roma'da oyunculuk zaten özgün bir dil oluşturamamışken, Ortaçağ'da iyice sessizleşmiş ve köşeye sıkışmıştır. Sanatın ontolojisi gereği özgür yanı adeta tutsak edilmiştir. İleride değinilecek olan oyunculuk, kilisenin hegemonyasında var olmaya çalışmıştır. Aristoteles'in toplumu gerçekçi bir üslupla anlatan tiyatro dili, üst kimlik oluşturan bir kesimin dili haline gelmiştir. Dolayısıyla bu sanat önce yasaklanarak, bunun olamayacağı anlaşılınca (yazma, oynama, seyretme sezgisinin insanın yapısı gereği hep olacağı) da boyunduruk altına alınarak sadece efendisinin buyruklarını anlatan bir yapıya evirilmeye çalışılmıştır. "Sanat, eğlencenin bir yüce, öbürüsü alçak türden ikiye ayrılmasını bile elinin tersiyle iter bir kenara; çünkü hem yüce, hem alçak, her iki düzeyde de devinebilsin, bu yoldan insanları eğlendirmesine kimse karışmasın ister." (Brecht, 1987, s.10). Yani tiyatro bu çağda, önce yasaklanarak yok edilmeye çalışılmış, bu başarılamayınca kodlarıyla oynanmıştır.

Antik Çağ'ın sona ermesinden Rönesans'a kadar süren bu dönemdeki gelişmeler, süreci hızlandırmış, toplumu da amaç edinilen noktaya hızla götürmeye başlamıştır. Roma döneminde doyumsuzluk, halkın eğlenceye, gündelik meselelere düşkünlüğü, ülkenin sınırlarının sürekli genişlemesi olumsuzlukların yaşanmasına zemin hazırlamıştır. Savaşlarla ve fetihlerle genişleyen Roma'nın merkezi otoritesi iyice

zayıflayarak M.S. 476 yılında Batı ve Doğu olarak ikiye ayrılmıştır. Bu tarih Ortaçağ'ın da başlangıcı olmaktadır. Antik Yunan'da tiyatronun kaynağı olan pagan inancı Roma'da da benimsenen bir inançtı. Fakat 4. yüzyıldan itibaren hızla yayılan tek tanrılı inancı temsil eden Hıristiyanlık, Roma İmparatorluğu tarafından kabul edilmiştir. "Bu yeni dinin ilk mezhebi olan Gnostisizm öğretisini yayma çabalarına karşın, Hıristiyanlarla Paganlar arasındaki çatışmalar sürmüştür. Derin ve gizemci bir inanç kaynağı arama eğilimi, Doğu mistisizmine duyulan ilgi ve Museviliğin de katkısıyla bu dinin yayılması hızlanmıştır." (Doğan, 2003, s.73).Yayılan bu inanç sistemi, pagan inancına dayanan oyunculuğun gerilemesine sebep olmuştur. Bahsedildiği üzere Roma'da yaygın olan mimus ve pantomim oyunları, şehveti, cinselliği, eğlenceyi çağrıştırdığı için kilisenin hedefi haline gelmiştir. Bu gösterilerde, seyircilerin irrasyonel, şiddet ve pornografi içerikli dürtülerini harekete geçiren bir yapı söz konusudur. Tanrının bir kulu olan insan, oyunculuk eylemiyle bedenini, jest ve mimikler yoluyla kullanarak, yaratılış gerçeğinden uzaklaşmakta, tanrısal gerçekliği tahrip etmekte ve dünyevi aşırılığa düşülmesine sebep olmaktadır. Yani "(tiyatro), oyuncunun vücudunun sergisi etrafında, izleyiciyle etkileşim halinde, hokkabazlar, akrobatlar, taklitçiler ve dansçılar veya vücutlarının fiziksel, maddi gerçekliğinin hemen gösterilmesi yoluyla, seyircilerin irrasyonel ve şiddetle tutkulu dürtülerini teşvik etmek" (Vicentini, 2012, s.4) olarak şekillendi. Bu oyunların icracısı olan aktörler, tüm olumsuzluklara rağmen kilisenin uyarılarını dikkate almak bir yana, onların önemsedikleri değerleri gülünç bir şekilde işlemeye devam etmişlerdir. Bu durum kilisenin tepkilerinin büyümesine sebep olmuş, birçok yasaklama arka arkaya gelmiştir. Önce kendi içlerinde rahiplere, cemaatlere oyunlar yasaklanmış, sonra dini günlerde Pazar ve yortu günlerinde, daha sonra da tüm günlerde tiyatro seyredilmesine yasak getirilmiştir. Çünkü tiyatro, Hıristiyanlık öğretisinden insanı uzaklaştırmakta ve dünyevi yaşantıya özendirmektedir. "Bu anlayışa göre insan kul olduğunu akıldan çıkarmamalıdır. Doğarken beraberinde getirdiği günahlardan arınmak için tüm zamanını Tanrı'ya yakarmakla geçirmelidir. Bağışlanmayı hak etmek için yaşantısını kilisenin buyruğuna göre düzenlemelidir. Boyun eğerek, ahlak ve din kurallılarına uyarak, bedenin tüm isteklerinden vazgeçerek kurtulma olasılığı vardır." (Şener, 2003a, s.70). Tiyatronun, dolayısıyla onun en önemli tamamlayıcısı oyuncunun, öteki dünya gerçeğinden insanları uzaklaştırdığını ve zaten günah içinde olan insanın daha da

günaha batmasına sebep olduğunu düşündüklerinden, yasaklamalar dışında oyuncular Roma'dan da sürgün edilmişlerdir.

Dünyevi meseleleri merkezine alan bu sanat, tanrısal olandan insanı uzaklaştırmaktadır. İnsan ruhunu ayartmakta, haddi aşacak bazı heyecanları tetiklemektedir. O dönemin önde gelen bazı kilise babaları, Tertullian, Jerome, 1. Gregory gibi isimler tiyatronun ve oyunculuğun yasaklanması gerektiği savını Platon'un sözlerine dayandırmaktadırlar. Sevda Şener "Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi" adlı eserinde Kilisenin yasaklama yapmasının sebeplerini anlatırken, tiyatronun uydurma yoluyla gerçek olmayanları anlattığını, insana zarar veren duyguları tetiklediğini, kutsal olandan uzaklaştırdığını, insanın zamanını çalıp yararlı işlerden alıkoyduğunu belirtmektedir. "Anlaşmazlığın, kurgusallığın ve duyuların saf teşvikinin şeytani bölgesi olan sahnede izleyicinin tutkusu, yalnızca duyularına vuran ve simüle edip tahrif edilenler tarafından karıştırıldı." (Vicentini, 2012, s.4). Sahnede olanın şeytani olanı çağrıştırdığı dolasıyla da buna hizmet eden oyuncunun ve bu sahne sanatının, seyirciyi duygusal bir sarmal içine alarak Hıristiyan öğretisinden uzaklaştırdığı düşünülmektedir. Bu koşullar içinde, tiyatronun dolayısıyla oyunculuğun, varlığını sürdürmesi olanaksız hale gelmiştir. Ortaçağ'ın tutucu tavrına rağmen, yaşamın gerçeklerinden beslenen ve yeni yaratı olarak oyuncu maarifiyle aktarılan bu sanat, dogmatik olanı, özüne ters düştüğü için şiddetle reddetmiştir. Çünkü kişi bu sanatla eleştirel bir tutum içine girip, hayatı sorgulamakta ve tavır geliştirmektedir. Bu durum kilisenin buyruklarına ters düşmektedir. Fakat bunlara rağmen oyunculuk ve tiyatro sanatı için paradoks bir durum söz konusudur. Olmaması gerektiği fikrinin dayanağı olan yığınları etkileyebilme gücü, içerik değişikliğiyle olması gerektiği fikrine evrilmiştir. Sonuçta da bu sanata ve yaratım sonucu elde edilen güzellik anlayışına ait fikirlere, felsefi yaklaşımla din öğretisi özümsetilmiştir. Çerçevelenen tiyatro ve oyunculuk, daha sonra bahsedilecek olan kilise tekelinde icra edilerek fiiliyata geçirilmiştir.

Bu çağda; duyuların hizmetinde, baştan çıkarıcı rol kesmeler ve bedeni aşırı kullanma becerisi, oyunculuk sanatının temel parametreleri haline gelmiştir.

> "Oyuncunun temel görevi bedenin gösterimi, fiziksel beceri ve yeterliklerin aracılığıyla seyircide güçlü bir izlenim bırakmaktır. Artık komedi ve tragedya edebiyatından metinler okuyan oyuncuyla, cinsel içerikli doğaçlamalar yapan mim sanatçısı; yeteneklerini sergileyen hokkabaz; fiziksel varlığı ve seyircilerin arzularını uyaran hareketleri olan dansçı arasında hiçbir fark kalmamıştır." (Andiç, 2019, s. 51).

Olumsuzluklara rağmen bazı kişiler, oyunculuk sanatının gerekliliği üzerine çalışmalar yaparak, bir bakıma aktörlük sanatının savunmasını yapmıştır. Bunlardan biri olan Choricius, "Aktörlere Övgü" adlı yapıtında insanlara özgü davranışları yansıtan oyuncunun, temsil esnasında günah işlemediğini, gülme eyleminin canlılar içinde sadece insana özgü olduğunu ve tanrı vergisi bir özellikten kaynaklandığını belirterek, oyuncunun güldürmesinin de bu yapı içerisinde değerlendirilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Aynı eserde, oyuncunun sadece gerçeği olduğu gibi yansıttığını, rolle özdeşleşmediğini, orada olanların sadece rol olduğunu söylemektedir. Fakat mim oyuncularının bunun dışına çıktığını, yorumlar kattığını, her türlü müstehcenliği yaptığını da belirterek, bunun bütünü temsil etmediği, bunun sorumlusunun oyunculuğu kötü amaçlar için kullanan kişilerde olduğunu söylemiştir. Yani suç, oyunculuk mesleğinde ya da tiyatroda değil, bu mesleği kötüye kullananlardadır anlayışı üzerine düşüncelerini iletse de, bu çabalar pek de sonuç vermemiş, yasaklanmalarına ve oyunculuğa olumsuz bakış açısına engel olamamıştır.

> "Aktörleri memnun etmektense Tanrıyı memnun etmek yeğdir. Salisbury DiyakonuThomas de Chabham'a göre (öl, 1313), Ortaçağda üç çeşit oyuncuvardı: Bunların bir kısmı, yarı çıplak giyinip yüzlerine korkunç maskeler takan ve gövdelerini korkunç biçimlere sokarak utanç verici hareketlerle dans eden kişiler. Başka bir kısmı ise hiçbir mesleği olmayan aylaklardır, oradan oraya seyehat ederler; bazen saraylarda bile utanç verici sahnelerde oynayan serserilerdir. Üçüncü gruba girenlerse meslekten oyuncu olan ve bir müzik aleti de çalabilen histriones'ler dir. Bunlar da içlerinde ikiye ayrılırlar; utanç verici sahneler oynayanlar ile jonglörlük, akrobasi gibi beceri gösterenler." (aktaran, Nutku, 1995, s.43).

Ortaçağ'da gerçeklik anlayışı dünyevi bakış açısından, uhrevi bakış açısına evrilmiştir. Sonuçta dünyevi bir meslek olan oyunculuk, ya dışlanacak ya da hâkim olan bu anlayış içinde kendine yer bulacaktı. İleride detaylı bahsedilecek olan dinsel gerçeklik, sanat için tek gerçeklik olacak bu perspektifte oyuncular (her ne kadar mesleki yeterlilikleri olmasa da) sanatlarını icra etmeye başlayacaklardır. Nihayetinde bu bakış açısını bazı gelişmeler tetiklemiş ve Hıristiyanlık öğretisi tüm toplumu kuşatmaya başlamıştır.

Roma İmparatorluğunun bölünmesi sonucunda özellikle Batı Roma'da otorite boşluğunun oluşmasıyla, toprak sahipleri yeni bir ekonomik sistem oluşturmuş, bünyelerine çalışanlar alarak feodal bir düzenin zuhur etmesini sağlamışlardır. Bu

sistemde, toprak sahipleri zamanla daha da güçlenmiş halk ise zayıflayarak cahil kalmıştır. Kilise durumu çok iyi kullanarak tek doğrunun Hıristiyanlık öğretisi olduğunu, sorgulamadan uzak olan cahil insanlara etkin anlatma fırsatı bulmuştur. O sebeple de Kilise, bu düzeni benimsemiş, dâhil olmuş ve desteklemiştir. Etkinliğini ve gücünü arttırmak için "zamanla sahip olduğu toprakların sayısı arttıkça, Kilise Ortaçağ Avrupası'nda toprak baronlarının en büyüğü hâline dönüşerek, feodal sistemin sınıfsal hiyerarşisi içinde önemli bir yere yerleşmesine neden olmuştur." (aktaran Erez, 2017, s.7). Tüm gelişmelere rağmen uyuşturulmaya çalışılan halkın tiyatroya merakı engellenememiştir. "Devam edebilmiş olmasının gizi insanoğlundaki oynama isteği ile oynayanları seyretme isteğinde aranmalıdır." (Fuat, 2010, s.57). Kilise, tiyatronun gücünü görünce, Hıristiyanlık öğretisinin propagandası için bu işe de el atma yoluna gitmiştir. "Feodal egemen düzenin iskolastik metafizik dünya görüşü ve ideolojisinin bir yansıması olan Hıristiyanlık'ın baş temsilcisi Katolik Kilisesi, ortaçağ dinsel tiyatronun temelini atmıştır." (Çalışlar, 1995, s. 472). Bu gerçeğin algınaşı tiyatroya karşı paradoksal bir durumun tezahürüne yol açmıştır.

> "Geç dönem kilisesinde güçlü bir dramatik geleneğin ortaya çıkışı, erken dönem kilise babaları arasında sanata karşı oluşan şüphenin ışığından bakılınca paradoksal gibi görünmektedir, ancak yeni bakış açısıyla eskisi ortak bir teoriyi paylaşmaktadır: bir eğitim aracı olarak dram. Tertullianus ve Augustine klasik dramın pagan kökenlerini, meselelerini ve ilgilerini vurgulamışlardı. Ama bu tehlileki değerleri vazettiği zaman tehlikeli olan dramın bu çekiciliği, Hiristiyan kaygılarına ve meselelerine hasredilse iyiye dönüşez miydi? Bu, Saksonyalı rahibe Hrotsvith'nın (y.935-973) amacı olmuştu. Hıristiyan komedyalarını topladığı çalışmasına yazdığı önsözde, Terentius okuyarak "suç teşkil eden eylemler" yapmak için ayartılanlardan duyduğu kaygıyı ifade etti ve eskilerin ahlaksız kadınların yüzkarası eylemlerini göstermek için kullandığı biçimi kullanıp, Hıristiyan bakirelerinin takdire layık iffetlerini överek bu kötücül etkinin karşısında durmayı önerdi." (Carlson, 2007, s. 37,38).

2.3.1. Cleric Sınıf Oyunculuğu

Katolikleşme arttıkça, Kilisenin Avrupa'da gücü her alanda artmaya başlamıştır. Onuncu yüzyıldan 13. yüzyıla devletlere, sanata, eğitime kısacası bütüncül bir hegomonik bakış açısıyla varlığını tüm alanlarda hissettiren güce dönüşmüştür. Yapısındaki benzerlik tiyatro alanına nüfuz etmesine olanak tanımıştır. "Ortaçağın başında iki çeşit ayin vardı: 'Mass ve Saatler'. Saatler ayinin (ileride) tiyatro oyunun ortaya çıkmasında rolü büyüktür." (Brockett, 2000, s.100). Başlangıçta bazı amatörler

ve rahipler Latince dizeler söylemiş, sonra bu dizeler Katolik kilise törenlerinde ilahilere dönüştürülerek okunmaya başlanmıştır. Fakat ilahilerle yapılan törenlerin dramatik bir yapısı yoktu, daha çok monolog şeklinde seslendiriliyordu. Daha sonra güçlü bir yapı olmasa da dramatik oyun yapısı olarak adlandırılan "Quem Quaeritis"diye adlandırılan diyalog haline dönüşen konuşmalar kiliselerde söylenmeye başlandı. Paskalya sabahı dört dize halinde söylenen metnin ilk yazarı St. Gall'li Tutilo'dur. Oyuncu olarak dizileri söyleyen dört rahipten ikisi beyaz giyinir, diğer ikisi de kadın kılığına girerdi. Beyaz kıyafetler giyen rahip oyuncular meleği temsil ederlerdi. Özdemir Nutku oyuncular arasındaki diyalogu şöyle aktarır:

> "1. Melek: Hıristiyan kadınları, bu mezarda kimi arıyorsunuz?
> Kadınlar: Çarmıha gerilen Nasıralı İsa'yı arıyoruz, ey cennet melekleri!
> Melekler: O burada değil, önceden bildirildiği gibi cennete yükseldi. Gidin, onun mezarından yükseldiğini herkese duyurun!" (Nutku, 1995, s.44).

İlahilerin başına, ortasına ve bazen sonuna konan bu 'tropeler' (konuşmalar) Kilise Tiyatrosu'na kaynaklık etmiştir. Başlangıçta bu sahneleri oynayan rahiplerdi. Onların oyunculuk eğitimi ve bilgisi yoktu. Winchester Piskoposu Quam Quaeristis bir yönetmelik yazarak, oyuncuların nasıl oynaması gerektiğini anlatmıştır.

> "Sunağın yanma mezara benzeyen bir yer yapılacak, İsa'nın vücudu yerine bir haç beze sarılıp mezara konacaktı. Meleği canlandıran papaz, İsa'nın vücudunu yağlamaya gelen üç kadını canlandıran papazlara Latince olarak soracaktı: "Kimi arıyorsunuz?" Kadınlar, "Nasıralı İsa'yı", diye cevap vereceklerdi. Bunun üzerine melek şunları söyleyecekti: "Burada değil o. Yükseldi, önceden bildirildiği gibi. Gidin, anlatın ölümü yendiğini, yükseldiğini." Bundan sonrası için piskoposun yönetmeliğinde şöyle deniyor: Bu emri duyar duymaz üç keşiş koraya dönüp, "Alleluia! re- surrexit Domirıus!" (Şükürler olsun! Efendimiz dirildi!) desinler; bu dendikten sonra hâlâ kabir başında oturan (melek), onları geri çağırıyormuş gibi, "Verıite et videte locum" (Gelin, yeri görün) ilahisini okusun, sonra kalkıp örtüyü kaldırsın, onlara içinde artık haç bulunmayan, yalnız haçın sarılmış olduğu bezin kaldığı kabri göstersin. Ötekiler bunu görünce ellerindeki buhurdanları ayrı ayrı kabrin içine koysunlar, bezi alıp, Efendimiz artık kefenin içinde değildir, kıyam etmiştir demek istermiş gibi, bütün cemaatin gözleri önünde tutsunlar ve bundan sonra, "Surreqit Dominus de se- pulchro" (Efendimiz kabirden kıyam etti) ilahisini okuyarak kefeni sunağın üzerine koysunlar. İlahi bitince, ölümü alt edip dirilen yüce Melikin zaferi karşısında onların duyduğu sevinci paylaşan manastır başı da, "Te Deum Laudamus" (Tanrım seni övüyoruz) ilahisine başlasın, bütün çanlar hep birden çalsın." (Fuat, 2010, s.60,61).

Bu ‘trope’lerle ilk etapta kilisede tiyatro için gerekli olan oyuncu ve yönetmenler oluşmaya başlamıştır. Dinsel gerçekliğin dramatize edilerek anlatılması, oyunculuk yapılarak ta duygu durumunun gösterilmesi, Hıristiyan öğretisinin yayılmasına önemli bir katkı sunacağı düşünülmektedir. Fakat rahip oyuncular ve amatörler tarafından oyunculuk açısından çok zayıf temsiller gerçekleştirilmekteydi. Aktörlük eğitimi olmayan oyuncular, yaşamdaki gibi davranış, konuşma ve duygu durumlarını sergiliyorlardı. O nedenle “bu gösterilerdeki çoğu kimse oynuyor sayılmaz; bunların hepsi de kendilerini oynuyorlar” dı. (Nutku, 1995, s.45). Ortaçağ’da Oyunculara tavsiye veren metinlerden birinde de aşırıya kaçılmaması öğütleniyordu. On ikinci yüzyılda yazılmış olan “The Representati on of Adam” başlıklı metinde Adem rolündeki oyuncuya şunlar tavsiye edilmektedir: “Adem’e doğru anda konuşması öğretilmeli, böylece ne erken davranır ne de geç kalır. Sadece ona değil herkese sakin konuşmaları ve jestlerini söylediklerine uygun biçimde yapmaları tembihlenmelidir.” (Carter, 2011, s.20).

Bu çağın en önemli gerçeği olan, Kilisenin de anlatmak istediği din ve onun öğretisi, tiyatronun başat gerçeği haline dönüşmüştür. “Oyunların konuları hep incil’den ve İsa ile azizlerin yaşamlarından alınıyordu.” (Baltacıoğlu, 2006, s.16). Öyle benimsenmişti ki bu durum, oyunculara ödenen ücretler bile, rolün kutsallık derecesine göre değişmekteydi. Aktörler Tanrı oynadıklarında en yüksek ücreti alıyorlardı. Rahip oynadıklarında bir alt ücreti, şeytan oynadıklarında en az ücreti alıyorlardı. Böylesi bir dinsel sarmal içinde oyunculuk sanatının gelişememesi çok normal görülmelidir. Çünkü hedef dinsel gerçekler olunca, her ne kadar oyunculuk vasıtasıyla anlatım yapılsa da, pagan inancının ürünü bir sanattı aktörlük. Bu sayede başından beri tartışmalı olan gerçekliğin oyunculukla ilinti boyutu tamamen güdülü bir dinsel öğretiye evrilmiş olmaktaydı. Yani gerçek, Kilise öğretisi olarak algılanmaya başlanmıştır. Yansıtılması da kutsallık içermesinden dolayı bire bir yapılıyordu. Oyuncuların eğitimsiz olması da bu durumu pekiştirmiştir. Aktörlüğü bilmeyen bu kişiler dolaysıyla hayattaki gibi tepkiler vermeyi oyunculuk sayıyorlardı. Özdemir Nutku, “Oyunculuk Tarihi” adlı eserinde bu dönemin oyuncularıyla ilgili, aktörlerin, oynadıkları kişilerin duygularını canlandırmaları için aynı duyguyu hissetmelerinin çok önemli olduğunu vurgulayarak, bir oyunda İsa’yı oynayan oyuncunun çarmıha gerilme sahnesinde acıdan bayıldığını anlatmaktadır. Bir başka örnek John de Missey adlı bir rahiptir. Yehude rolünü

oynarken, ipte fazla kalmış, ölümün eşiğinden dönmüştür. Bu dönem oyunculuk anlayışı, Aristoteles'in ‘mimesis’ kuramındaki gerçeklik yaklaşımından tamamen uzaklaşmıştır. Oyun ve gerçek birbirine karışmış, yaşam gerçeği, oyun gerçeğine dönüşmüştür. Yani Aristoteles'le özü itibarıyla gerçeğin yeniden yaratımı olan aktörlük, gerçeğin tekrarına dönüşmüştür. Ve yaşam gerçeğinin yeni yaratı ile sahne gerçeğine dönüşmesi, yerini gerçeğin tekinsizliğine bırakmıştır.

XII. yüzyılda “Quem Queritis”e metinsel eklemeler yapılmış, daha etkileyici olabilmesi ve dinsel öğretiyi pekiştirecek duyguları açığa çıkarması için kutsal kişilere ağırlık verilmeye başlanmıştır. Bunun sonucu olarak Alman kiliselerinin bazılarında melekler ve kadınların (Meryemlerin) konuşmalarına Petrus ve Vaftizci Yahya da eklenerek dinsel propaganda iyice kendini hissettirmeye başlamıştır.

Önceleri Latince oynanan bu oyunlar yaygınlaştıkça yerel halk dili tercih edilmiştir. Bu gelişmeler, yeni metinlere ve oyunculara gereksinim duyulmasının yolunu açmıştır. Oyunculuk için din görevlileri yetersiz kalınca halktan amatör oyunculardan destek alınma yoluna gidilmiştir. Tanrı adına sevap kazanılacağı düşüncesiyle Kiliseye destek verilmeye başlanmış, esnaf loncaları oyunların masraflarını üstlenmiştir. Başlı başına uzun bir uğraş olan dini oyunların hazırlanmasında Kilise ise denetleme mekanizması olarak kendini konumlandırmıştır. Hal böyle olunca halktan kimselerin fazlalığı, kilisenin aleyhine bir duruma dönüşmüştür. “Halk tiyatrosunun güldürü öğesi araya katışarak (Fransa’da görüldüğü gibi) dinsel oyunların sonunda oynanan farslar olarak gerçeklik kazanmış, dinsel tiyatro ‘beşeri ve dünyevi’ bir görünüm almıştır.” (Çalışlar, 1995, s.472).

Rahiplerin kutsal metinlerden yola çıkarak basit dramatik yapılara evirdiği tiyatro, zamanla liturjik karmaşık dramalara dönüşmüş, yerlerini halktan birilerine vermeleriyle de gösteriler kilisenin dışına çıkmaya başlamıştır. Bir bakıma laikleşmiştir.

> “On dört ve on beşinci yüzyıllarla birlikte amatör oyunculardan oluşan büyük gruplar, toplumlarındaki herkesin sahne inşası, malzeme yapımı işlerde şu ya da bu şekilde görev aldığı yapımlarda, bugün daha çok Oberammergau drama festivalinde örnekleri görülebilecek farklı ilahi öyküleri sahneliyorlardı. Giderek daha fazla komik öğenin katılması ve giderek artan gerçekçi oyunculuklarla birlikte tabiri caizse moralite oyunları daha alagorik bir hal aldı ve hümanizmin yayılışından etkilendi.” (Carter, 2011, s.19).

Kilise oyunlarında din dışılığın ya da din öğretisine ters düşen öğelerin söz konusu edilmesi, sadece halktan birilerinin yani amatör oyuncuların kiliseye girmesiyle

ilgili bir durum değildir. Kilise içinde doğan ve gelişen, oyuncularını alt basamak papazların sağladığı 'Soytarılar Bayramı' şenliği de bu duruma bir örnek teşkil etmektedir. Bazı araştırmacılarca Romalıların 'Saturnalia'sına benzetilen bu basit eğlence biçimi zamanla çok zararlı boyutlara ulaşmıştır. Genç papazların içeriğini salt anlamda basit eğlence olarak belirlediği gösteriler, müstehcen dans ve türkülere dayanmaktadır. 12. yüzyılda yapılan bu şenlikte, aylak ve sarhoş bir kişi seçilir, genç papazlar, onu Soytarılar Piskoposu seçerek dinsel törenleri alaya alırlar, devamında sunağın önünde zar atarak eğlencelerinin dozajını arttırırlardı. Bu basit eğlenceye bir eşek dâhil edilerek daha fazla gülünç olunması hedeflenmektedir. "Törenin sonunda papaz halka dönecek. "Ite missa est" sözlerini söyleyeceğine anıracaktır; halk ta "Deo gratias" diye karşılık vereceğine, üç kere "Hi-aa-hi-aa" diye bağıracaktır." (Fuat, 2010, s.67). Kilise'de söz sahibi bazı kişiler, kilise törenlerini alaya alan ve 12. yüzyıldan, 16. yüzyıla değin süren bu şenliğin kaldırılması için mücadele etmiş ama genç rahipler ve halk tarafından çok sevilmesinden dolayı kaldırılmasını sağlayamamışlardır. Eşekli Soytarılar Şenliği reformasyona kadar aynen bu haliyle yapılmaya devam etmiştir. Bu eğlence biçimi aslında bir eleştiri oyunudur. Genç papazların, yaşlı papazların katı tutumlarına karşı bir rahatsızlığın gülünçlüklerle anlatılmasıdır. Anlatımın içeriği için birçok araştırmacı, pagan törenleriyle, Soytarı Şenliği arasında çok fazla benzerlik olduğunu ileri sürmektedirler. Bu şenlikler bahsedildiği üzere çok fazla gülünçlük yoluyla müstehcenlik içerdiği için salt eğlence amacı gütmekteydi. "Bir çeşit burleks ve komedya olasılıkla bu yolla kilise oyunlarına girmiştir, büyük ölçüde gelişmesi ancak oyunların dinden ayrılması ile olacaktı." (Brockett, 2000, s.105).

2.3.2. Laik Sınıf Oyunculuğu

Kilise oyunlarının açık havaya çıkması ve Latince yerine halk diliyle oynanması, insanın ontolojisi gereği oynama (ludus) ve dramatik sezgisel yönünü tekrar alevlendirmiştir. Kiliseden uzaklaşan tiyatro, içerik olarak güncel olanı merkezine almak suretiyle toplumsal yapıyı yansıtmaya başlamıştır. Oyunların din dışı yani laik nitelik kazanmasına ilk tepki olarak papazlar, kilise tarafından oyunlardan çekilmiştir. Oyuncu olarak rahiplerin gitmesiyle amatörler ve sonraları profesyonel icracılar bu gösterilerde yer almaya başlamıştır. Kilisenin denetimden çıkan oyunlar hızla din dışılaşmaya evrilirken, oyuncuların ne olacağı, yani öncesinde olduğu gibi bir muameleye mi tabi tutulacağı endişesi oluşmuştur. Çünkü oyuncular, bahsedildiği üzere

birçok nedenden dolayı suçlanmaktaydı. En önemlisi ise günah işledikleri noktasıydı. Bu düşünceler toplumda çok yaygın olduğu için, Kilise dışına çıkan tiyatronun da estirdiği havayla tersi düşünceler dillendirilmeye başlanmıştır. Ortaçağın Tanrı bilimcisi Dominikan tarikatı üyesi Aquino'lu Aziz Thomas bu durumu şu şekilde dillendirmektedir: "Bir histrio'nun (oyuncunun) mesleği, esasında hiç te yasa dışı bir şey değildir. Bu meslek belli bir ölçü içinde, insanlığın dinlenmesi içindir ve mesleğini uygun bir zamanda, uygun bir biçimde yapan histrio da asal bir günahkâr değildir." (aktaran Nutku, 1995, s.44). Zamanla gelişmelerin itkisiyle din öğretisi sarsılma geçirmeye başlamış, XIII. yüzyılda Aristoteles'in Arapça, Latince ve İbranice dillerinde çevirilerinin yapılması ve buna, Çin'e Marco Polo tarafından yapılan yolculukta elde edilen enformasyonların eklenmesi tiyatronun laikleşme süreci hızlanmıştır.

Bu gelişmeler ışığında, oyunlarda işlenen dinsel temaların içine daha fazla komik öğeler katılmaya başlanmıştır. Miracle ve Moralty (İbret) oyunları kanava olarak kalmış, içerik gülünçlüklerle doldurularak hümanizmin yayılışından etkilemiştir. Zamanla "Fransa, İspanya, İtalya ve Almanya'da dini oyunların yanında farslar da" (Carter, 2011, s.19) sahnelenir olmuştur. Tiyatronun laikleşmesiyle artık bu sanat "kökenleri antik çağa uzanan mimus oyunları ile farsları; minstreller'leri; çalgılı, şarkılı seyirli gösteriler ile kukla gösterilerini ve karnaval oyunlarını (örneğin Sachs) kapsıyordu." (Çalışlar, 1995, s.473). Kilise'nin, laikleşme karşısında en başta rahiplerini çekmesi ve oyunlardan uzaklaşması, esnaf loncalarının hâkimiyetini arttırmıştır. Loncaların örgütlü planlamalarla gösterilerini yapması, Ortaçağ tiyatrosunun kurumsallaşmasının yolunu açmıştır. Laik tiyatronun bir yansıması olarak beliren halk güldürülerindeki oyunculuk biçimi, Rönesans'ta 'comedia dell'arte' oyunculuk tarzının zeminini hazırlamıştır.

Ardı ardına gelen bu gelişmelerde, bazı din adamlarının da rolü vardır. Yeni araştırmalarla ortaya konan veriler bu savı doğrulamaktadır. Manastırlarda öğretmenlerin ders olarak okuttuğu antik döneme ait metinler, bu dönemin laik anlayışa dönüşümünün gizil alt yapısına bir destek olarak okunabilir. Çünkü İngiliz tarihçi Nichola Orme yaptığı araştırmalar neticesinde "Hıristiyan doktrinlerinin savunucusu bilinen kilise teologlarının standart eserlerinin yanında, Ovid, Cato, Horace gibi pagan Roma klasik yazarlarının metinlerine öğretmenler sıklıkla yer vermekteydiler" (Gümüş, 2010, s.27) sonucuna varmıştır. Bu alt yapıdaki gizil itki laik tiyatro anlayışının

yayılmasına zemin hazırlamıştır denebilir. Kilise, oyunlarındaki ilgiyi arttırmak, insanların sıkılmasını önlemek için, temsillere bir takım gülünçlükler katılmasına izin vermiştir. Profesyonel oyuncular bu durumu daha da ilerletmiş, gülünç sahnelerin oynanmasını farklı bir noktaya taşımışlardır. Bu yaklaşım kilise öğretisiyle çelişki oluşturmaya başlayınca da yasak koyamamışlardır. Profesyonelleri yasaklasalar, kendi tiyatrolarındaki amatörleri de yasaklamak zorunda kalacakları için bunu göze alamamışlar, ikilem içinde laik oyunculuk anlayışının gelişimine katkı sağlamışlardır. Profesyoneller başta olmak üzere, amatörlerin de kendi oyunlarını yazmaya başlamasıyla dinsel konular kilisenin denetiminden ciddi manada çıkmaya başlamıştır. Her türlü dinsel öğreti, mizahi bir dille işlenebilir hale gelmiş, cesaretle oyuncular tarafından icra edilmeye başlamıştır. "Şeytan öyle muziplikler yapıyordu ki, halk tarafından ilgiyle izleniyor ve adeta bir güldürü kahramanıymış gibi kabul ediliyordu." (aktaran Nutku, 1995, s.45).

Kilisenin denetimindeki zorunlu esneklik ve yayılan din dışılık, teatral gelişimi, içerik olarak değiştirse de, dönemin oyunculuk anlayışında alışkanlıklar Rönesans'a kadar devam etmiştir. Bahsedildiği üzere oyunculuk, gündelik eylemlere verilen tepkiler gibi algılanmaktaydı. Yani oyunculuk, gündelik eylemin bire bir yansıtılması şeklindeydi. O dönemde oynanan "Yeşil Yapraklar Çardağı" oyunundaki oyuncular için yazılanları Özdemir Nutku şu şekilde aktarmaktadır: "Bu gösterideki kişilerin çoğu oynuyor sayılmaz; bunların hepsi de kendilerini oynuyorlar." (aktaran Nutku, 1995, s.45). Oyunculuğun bu denli estetikten yoksun, gerçeğin belirsizliğinde yansıtılması, bu sanata verilen değerle paralellik göstermektedir. Gerek amatör gerek profesyonel oyuncuların alımlayıcısı da bu tarz gösteri biçiminden hoşlanan bir kitle olduğu için, Ortaçağda oyunculuk sanatı, gündelik yaşantıya hapsedilmiştir. Kilise oyunlarında oynayan amatörler, Avrupa'nın birçok kentinde bu anlayışla oyunlar sahneleniyorlardı. Öte yandan bunların dışında da bazı amatörler de mystery'leri oynuyorlardı. İlk başta bu oyuncular loncalara katkı sağlıyorlardı. 1402 yılında Paris'te bu topluluklardan biri, 'Confererie de Passion et Rasurrection' adlı dini bir dernek çatısı altında, VI. Charles'ten izin almak suretiyle kendi başlarına dinsel oyunlar sahneleme özgürlüğüne kavuşarak bağımsız bir tiyatro topluluğuna dönüşmüştür.

> "Bu oyunculara " confreries pieuses'' deniyordu. Hopital de la Trinite'nin ikinci katında bir salon tiyatro biçimine sokuluyor; böylece de Avrupa'nın ilk belli bir oyun yeri olan kumpanyası çalışmaya başlamış oluyor. 1548'de bu kumpanya

> Hotel de Bourgogne'un yıkıntıları içinde yeni bir tiyatro yaptırıyorsa da, farsa kaçtıkları için mystery'leri oynamaları yasak ediliyor. Otuz yıl kadar dinsel olmayan oyunlar oynamayı deniyorlar, ama pek bir başarı gösteremeyince, tiyatrolarını profesyonel topluluklara kiraya vermek yolunu tutuyorlar. Böyle böyle dinsel tiyatronun amatör oyuncuları yerlerini profesyonellere bırakıp ortadan siliniyorlar." (Fuat, 2010, s.69).

Ortaçağ ait bazı kaynaklar oyunculuk anlayışı hakkında değerlendirme yaparken, ister profesyonel ister amatör olsun önemli olanın, (gündelik hayattaki gibi) ses olduğunun altını çizmektedir. Dinsel oyunlarda ezgiyle söylemek bir anlatım aracıyken, din dışılıkta da gündelik dille anlatım söz konusudur. Oyuncunun esas kullandığı enstrümanı sesidir. Ayrıntılı bir karakter betimlenmediği için, bazı temel duygulara önem verilir, daha önce bahsedildiği üzere gündelik gerçekler birebir yansıtılarak duyguların yaşanması esasında sergileme yapılırdı. Yani sonuçta "oyunculukta ses her şeyden önemliydi. Karakterlerin birçoğu tipleştiriliyor, birkaç keskin aksiyon ve duygu ile yetiniliyordu. Hakikate uymak çok tehlikelere yol açıyordu. 1496'da Seurre'de Şeytanın kostümü ateş almış Cehennem sahnesinde, oyuncular yaralanmıştır." (Brockett, 2000, s.116).

Ortaçağ tiyatrosu, başlangıcından itibaren çeşitli iniş ve çıkışlarla farklılaşarak, karmaşık bir süreci ifade etmektedir. 13. yüzyılın salt anlamda basit eğlendirici, törensel oyunları, loncaların, çeşitli belediyelerin ve sarayların desteğiyle 16. yüzyılın din dışı oyunlarına dönüşmüştür. Kilise gölgesinde yeniden yeşeren oyunculuk sanatı ve tiyatro, çeşitli nedenlerle Ortaçağ tiyatrosu olarak varlığını sürdürememiştir. Konuyla ilgili kaynaklardan, Kilise'nin gücünün 1200 yılında doruğa ulaştığı anlaşılmaktadır. Fakat daha sonra yaşanan gelişmelerle bir çöküş yaşandığı görülmektedir. Papa seçimlerine hile karıştırılması, kilise yönetiminin Roma'dan Fransa'ya kayması, eğitimde yaşanan gelişmelerin bir çıktısı olarak tezahür eden kuşku ve sorgulamalar, 16. yüzyılda dinde reforma ve kilisenin sorgulanmasına sebebiyet vermiştir. Bir sanat olarak tiyatro da bu gelişmelerden etkilemiştir. "İngiltere'de 1534 yılında VIII. Henry ile Roma Kilisenin yolları ayrıldı. I. Elizabeth 1558 yılında tahta çıkması ile birlikte tüm dinsel oyunların sahnelenmesini durdurdu." (Brockett, 2000, s.133,134). Bu gelişmeler Avrupa'ya yayılarak dinsel oyunların yasaklanması devam etmiştir. Bu şekilde "Rönesans, Ortaçağ'ın içinden akıp gelmiştir." (Fuat, 2010, s.71).

Son kertede, oyunculuk bu çağda bir gelişme kaydetmese de, paradoks bir şekilde Kilise tarafından varlığı korunmuştur. Önce yasaklanmış; fakat daha sonra dinsel öğretinin özümsetildiği sahne gösterilerine dönüştürülmüştür. O dönemde bu işi yapanların oyunculuk eğitimi olmaması, gerçeğin oyun olarak ifade edilmesi sonucunu doğurmuş ve aktörlük mesleğinde oyun-gerçek karmaşasının yaşanmasına sebep olmuştur. Bugün hala oyuncunun, gerçeği hangi derinlikte yansıtması gerektiği meselesi, dönemler değişse de güncelliğini koruyan başat bir arayış olarak konunun merkezinde durmaktadır. Bir de buna gün geçtikçe muğlaklaşan gerçeğin tanımsızlığı eklenince, oyunculuk sanatı hep bir arayış hep bir devinim halinde akışkan yapısını muhafaze etmektedir.

2.4. Oyunculuğun Yeniden Doğuşu: Rönesans ve Aydınlanma

Rönesans; sanatın, bilimin ötelendiği, dogmatik olanın esas olduğu, aydınlık ve insanlık adına çalışma yapanların kilise öğretilerine karşı olduğu gerekçesiyle öldürüldüğü, cennetin dünyada yaşarken satın alınarak garanti edilebildiği cehaletin yaygın olduğu bir dönemden, eski Yunan-Roma kültürünün özgür ve laik düşüncesiyle Avrupa'da cehalet çağının kapanmasıyla oluşan yeniden doğuşun adıdır. Yani "hümanizm ve klasik dünyaya olan ilginin yeniden canlanmasıdır." (Brockett, 2000,s.137). Bu dönemle, insanı odağa alan, yaşamın değerine önem atfeden bir anlayışa hümanizmle geri dönülmesi sağlanmıştır; sadece ölümsüzlüğe hazırlanılan bir öyküden ibaret olan yaşam serüveni, kendi başına, tekil bir önemde değerlendirilmiştir. Hümanistlerin bu yaklaşımı dinsizlik olarak değerlendirilmemektedir. İnsanın tüm yönleriyle ele alınması ve hayatın, din için dünyevi zevklere körü körüne feda edilmemesi olarak düşünülmektedir. Hümanistler, yaşam serüvenini, (ele alış biçimiyle) hem ideal hem de gerçekçi gösterme amacıyla insanı, hayranlık uyandıran hem de zaafsal donatılarla hata yapabilmeye eğilimli bir canlı olarak düşünmektedirler. O nedenle Rönesans, motivasyonunu ve çıkış noktasını, hümanizmin ilk tomurcuklandığı klasik dünyadan alarak, Avrupa'nın tamamında Yunan ve Roma'ya doğru pusulaların çevrilmesini sağlamıştır. "14 ve 16. yüzyıllarda, feodal toplum düzeninin ve ideolojisinin çözüntüye uğrayıp, hümanist düşünceye dayalı erken burjuva toplumunun kuruluşu döneminde ortaçağ tiyatrosunun (ve oyunculuk anlayışının) yerini laik, ulusal ve halkçı bir tiyatro almıştır." (Çalışlar, 1995, s. 535).

İtalya'da başlayan yeniden doğuş hareketi, bireyi merkeze alan anlayışıyla merak, yaratıcılık, felsefi bakış açısı gibi özgür edimler bularak yayılmaya başlamıştır. Ticaret yollarının en önemli uğrak yeri olması, dolayısıyla çeşitli kültürlerin kesişme noktasında yer alması, Avrupa'nın diğer ülkeleri açısından stratejik konumda olması, tüm bu yenileşmenin İtalya'dan başlamasına ve yayılmasına olanak sağlamıştır. Ayrıca içeride olan gelişmeler durumu pekiştirmiştir. Bahsedildiği üzere papalık merkezinin 1305'te Avignon'a taşınması sonra tekrar Roma'ya gelmesi, papalar arasındaki entrikalar kiliseye olan güvenin sarsılmasına sebep olmuştur. Papalık sistemindeki yıpranma ve yozlaşma, dünyasal etkilerin Kiliseye nüfus etmesinin yolunu açmıştır. Papalığın taşınıp sürgünde olduğu yıllarda birçok İtalyan yöneticileri, "prestij ve güç konusunda birbirleriyle rekabet ettiler. Kısa bir zaman içinde bilim adamlarını, yazarları ve sanatçıları desteklemek yöneticinin aydınlığının bir işareti oldu. Hamilik arttıkça Rönesans serpildi." (Brockett, 2000,s.138). "Prensin gücünü, servetini kanıtlayan, elinin altında bulunan sanatçı ve teknisyen kadrosunu kıskanç gözlerin önüne seren bir övünme aracı olmuştur." (Şener, 2003, s.74). Tiyatro da bu gelişmeden nasibini almıştır. Artık eskisi gibi kutsal öyküler, dini öğretiler salt anlamda eserlerde yer almıyor, gündelik yaşamın kültüründen hareketle yeni konular, farklı güldürü öğeleri yapıtlarda yer almaya başlıyordu. Halkın tiyatro sanatına ilgisi, birey odaklı anlayışın getirdiği yenilikler ve yeni konuların görünürlük kazanması, XV. ve XVI. yüzyıllarda İspanya'da Lope de Vega, İngiletere'de Christopher Marlowe, William Shakespera gibi usta yazarlar yetişmesini sağlamıştır.

İnsan odaklı gelişen tiyatro ve oyunculuk sanatı, yönetici ve din görevlileri dışında düşünürlerini de kendi cazip alanına çekmeyi başarmıştır. Fakat bu yeniliklere rağmen Rönesans tiyatro kuramcıları, özgün bir yeniliğe sahip fikirler ortaya koyamamışlardır. Yeşeren özgür düşünce, örnek aldığı ilkçağ kültürünün temel yasalarıyla kendini sınırlandırmıştır. Örnek alındığı şekliyle Aristocu, Platoncu okullar, özgün sanat kuramı oluşturmaya, antikiteye mutlak bağlılık nedeniyle uygun değildir. "Bollandalı hümanist Justus Lipsius, "Politics" adlı çalışmasında (özünde, klasik yazarlardan seçilen bir pasajlar toplamından ibaretti) "her şey benimdir." ama aynı zamanda "hiçbir şey bana ait değildir." fikrini savunur. Benzer bir çıkışı Robert Burton, 1621 tarihli "Anatamy of Melancholy"de yapar. "Omme meum, nihil meum", "hepsi benim ve hiçbiri benim değil." (Burke, 2015, s.29,30). Rönesans'da yeniden doğuşun

özü, paradoksal bir şekilde eskinin yasalarıyla sınırlandırılmıştır. Yani 'eski'nin gölgesinde 'yeni' bir tiyatro ve oyunculuk anlayışı bu dönemde söz konusudur.

Yenilikler; antik eserlerin çevirileri, yeniden basımları, kuramsal çalışmaların yayınlamasıyla hız kazanmıştır. Roma'da Vitrivius'un "Architettura" eseri basılmış, yankıları diğer kentleri de etkilemiş, Venedik, Floransa'da aynı eser yayınlanmıştır. 1521'de Latinceden İtalyancaya tercümesi yapılmıştır. Yapılan bu teatral çalışmalar farklı ufuklar açmıştır. Bunlardan biri de "De Oratore" (Hitabet) adlı Cicero'nun kuramsal eseridir. Bu gelişmelere paralel olarak bazı Latin komedilerinin yeni basımları yapılmış, Almanya'dan Plautus'un komedyaları getirilmiştir. Bu gelişmeler devam ederken Quintilian'ın "Institutio Oratoria"sının basımı yapılmıştır. Antik Yunan ve Roma'ya öykünme bu gelişmelerle daha da hız kazanmıştır. Sofokles, Aikhülos, Övripides'in eserleri ve Ars Poetika İtalyancaya çevrilmiştir.

Gelişmelerden anlaşılacağı üzere, tiyatro adına antik dönemin önemli eserlerinin çevrileri ilk olarak İtalya'da sonra diğer Avrupa ülkelerinde basılmış ve bu durum yaygınlık kazanmıştır. Basılan eserlerin önemli etkileri olmuştur. Vitrivius'un, Cicero'nun ve Quantilian'ın tiyatro için yaptığı kuramsal çalışmaları "tiyatronun okunacak bir şey değil, oynanacak bir sanat olduğunu öğretmiştir." (Nutku, 1995, s. 57). Ve bu doğrultuda Roma'da bin yıl aradan sonra Latin komedileri ve Antik Yunan oyunları oynanmaya başlanmıştır. Zamanla da tüm kent devletlerinde bu oyunların sahnelenmesi yaygınlaşmıştır. Bu gelişmelere koşut olarak tiyatro eserleri yazma fikri gelişmiş, bu sayede tiyatro yazarları yetişmeye başlamıştır. Döneme özgü anlayışla kaleme alınan Niccolo Machiavelli'nin "La Mandragola" (Adamotu) komedyası ve Pietro Aretino'nun "Orezia" tragedyası, özgün ve çok fazla ilgi çeken oyunlar olarak İtalyan tiyatrosunda yerini almıştır.

Antik kültürün teatral anlayışı, çevirilerin ardı ardına yapılıp yaygınlaşmasıyla, ilk etapta bu sahne sanatının bir süreliğine de olsa kuramsal platformda kalmasına sebep olmuştur. Oyunculuk, metin kadar değerli görülmemiştir. Öncelik daha çok gösterişe verilmiştir. Öyle ki sahne makinelerinin geliştirilmesi, oyunun diğer öğelerinin önüne geçmiştir. Profesyonel oyuncular bu gelişmeler neticesinde, kendilerini hak ettiği yerde konumlandıramamışlardır. Gezici gösterilerde yer almışlardır. Bu gösterilerde yer alan oyunculara ahlaksız komedyenler olarak bakılıyordu. Topluluk içinde yer alan kadın oyuncular ise dönemin yosmalarıydı. Bu küçük gezici topluluklar, çok zor koşullarda

ayakta durma mücadelesi veriyorlardı. "Kilise ve devletin yasaklamaları yüzünden yoksuldular, kilise ve prenslere verdikleri vergi yükü altında ancak ekmeklerini çıkartabiliyorlardı." (aktaran Nutku, 1995, s.57,58). Eskinin izdüşümünde gelişen uygulamalara, kuramsal çabalarla savunmalar geliştirilmekteydi. Bunlardan biri de Yahudi tiyatro yönetmeni Leoni di Somi'dir. Onun sahne üzerine yazdığı dört bölümlük deneme eserinde oyunculuğun, yazarlıktan daha önemli olduğu vurgulanmaktadır. "Diologhi in Materia di Rappresentazione" (Sahne İşleri Üzerine Diyaloglar) adlı eserinde Di Somi'ye göre oyuncunun en önemli görevi, sahnede anlatılan öykünün gerçek olduğunu seyirciye geçirebilmesidir. Yani yazılan eser, sadece yazarın kaleme alıp bitirdiği bir öykü değil, oyuncu marifetiyle o anda önlerinde cereyan eden gerçeklerdir. Burada Somi, iyi oyuncunun iyi oyundan daha fazla önemli olduğunu vurgulamaktadır. Çünkü öykünün gerçeklik izleniminin tam anlamıyla iyi oyunculukla verilebileceğini düşünmektedir. Adı geçen eserde, aktörün bu oyunculuğu sağlayabilmesi için eğitimin şart olduğu vurgulanmaktadır. Somi, yanılsama yaratmanın önemini vurgularken, oyuncu için önemli bir noktanın altını çizmektedir. O da şudur: doğuştan yetenek. Ona göre eğitim doğuştan yeteneği olmayan birine fayda veremez. Fakat doğuştan yetenek eğitimle geliştirilmelidir; aksi takdirde körleşir ve kısırlaşır, zamanına hitap edemez. Yani Somi, oyunculuk mesleğinin, daha en başında bir yetenek gerektirdiğini, yeteneğin de eğitimle işlevlik kazanabilceğini vurgulamaktadır. Ayrıca ona göre oyuncunun fonolojik olarak diksiyonu iyi olmalıdır. Beden ve jest kullanımını önemsemelidir. Somi, Veridico[20]'nun ağzından şunları anlatmaktadır:

> "Genel olarak söyleyeceğin yalnızca şudur: oyuncunun her zaman yumuşak ve esnek bir gövdesi olmalıdır, kolları ve bacakları katı ve sert olmamalıdır. Konuşurken, ayakları uygun bir biçimde hareketsiz olmalı, ancak gerektiğinde göze güzel gelecek biçimde hareket etmelidir. (…) Eğer bir şövalye elini kılıcının kabzası üzerine koymuşsa, eli orada ilelebet kalmamalıdır, ama durmadan da hareket etmemelidir. Konuşmasına uygun bir biçimde pozisyon değiştirmelidir. Oyuncunun hareketleri sözlerine göre değişir; sözler bazen öfkeyi, bazen soğukluğu, bazen utangaçlığı, bazen sevgiyi gösterir. Hareketler ve duraklar da bunlara göre olmalıdır. (…) Oyuncu, harektlerine uygun bir ses tonunun yaklayabilme becerisini elde etmiş olmalıdır. Öyle ki sesiyle, dinleyebilenleri etkileyebilsin." (aktaran Nutku, 1995, s.58,59).

[20]Veritigo, Di Somi'nin "*Diologhi in Materia di Rappresentazione"* adlı diyaloglarında Somi'yi temsil eder.

Oyunculuk sanatı için bu görüşlerin kabul görmesine karşın, bu dönemde bazı tersine durumlarda söz konusudur. Üniversite ve bazı amatör topluluklar Latin tragedyalarını, örneğin Seneca'nın tragedyalarını, antik dönem tragedyalarından üstün tutuyorlardı. Daha çok okunmak için yazılan bu tragedyalar hem teknik anlamında zayıftı hem de uzun tiradlardan oluşuyordu. Bu yapı, oyunculuk için sadece iyi bir okuma yeterli olur yanılgısı oluşmasına sebep olmuştur. Fakat profesyonel oyuncular 'Atellan' tiyatro anlayışını benimsedikleri için uzun tiradların hareketsizlik ve tek dizelik getireceğini ve ortaya çıkan statik oyunculuğun seyirci tarafından beğenilmeyeceğini biliyorlardı. Onlara göre oyunculuk sadece sözel bir dışa vurum değil aynı zamanda uygun beden dili ile konuşmaların desteklenmesidir. Yani oyuncu, doğal olanı spontanlık içinde bulmalıdır. Süslü deklamasyondan kaçınmalı, akademik bir üst yapı yerine, kendi doğalı içinde, toplumun yapısını gözeterek aktörlük yapmalıdır. Bu yaklaşımdan anlaşılacağı üzere, Rönesans tiyatrosunda Aristoteles ve Horatios'un izlerinden bir tiyatro yolculuğu sürülmektedir. Profesyonel oyuncuların bu yaklaşımı 'taklit ' ilkesi izinde bir oyunculuk anlayışının tezahürüdür. Rönsans tiyatro kurumcıları da hümanist bir anlayışla "Antik sanatın izinden giderek " taklit " ilkesini benimsemiş, bunu doğaya yakınlaşma olarak yorumlamışlardı. (Yani tiyatro, oyun) doğal gerçeği somut bir şekilde yansıtmalı, dram, yaşamı doğanın yaşamına benzer biçimde canlandırmalıydı. Poetika'da olduğu gibi, gerçekler olduğu gibi değil, düzeltilerek (yeniden) anlatılmalıydı." (Şener, 2003a, s.82). Dönemin önemli fikir insanlarından Julius Caesar Scaliger tiyatronun, gerçeği yansıtmasıyla alakalı Aristoteles'in "olması gerektiği ya da olası durum" düşüncesinden yola çıkarak, yazarın tanrı gibi yeni bir doğa ve karakter yaratabileceğini düşünmektedir. Yazarlıkta gerçeklik oluşabilmesi için izlek olarak bu yöntem uygulanırken, oyunculuk anlamında yenilik yaşanmaktaydı. Bazı profesyonel oyuncular "metnin bağlayıcılığından uzaklaşıp karakter derinliğini inşa etmek yerine dış görünüşe bağlı şablonlar üretmeye başlamışlardır. Gelişmelerden en büyük payı alan İtalya'da Yunan ve Roma eserleri profesyonellerin elinde yükselirken *"tip"* adı verilen bu şablonlara dayalı "Commmedia dell'Arte" adıyla yeni bir türün ortaya çıkmasına sebep olmuştur. (Andiç, 2019, s.55).

Commedia dell'Arte türü, 16. yüzyılın ortalarında, yergi ve gülünçlüğe dayalı, Roma mimuslarından ve Atellan farslarından kökenlendiği düşünülen bir Rönesans halk

tiyatrosudur. Suner "Commedia dell'Arte Etkisinde Üç Oyun Beş Yorum" makalesinde kökenle ilgili düşüncelerini şu şekilde ifade etmektedir:

> "Geleneğin kökenini saptamak üzere pek çok teori ortaya atılmıştır. Bir yorum, her iki türdeki kalıp tiplerin benzerliğinden yola çıkarak, geleneğin izlerini Roma'nın Atellan farslarında arar. Bu yorumun başka bir çeşitlemesi, geleneğin kökenini Konstantinopolis'in Osmanlı İmparatorluğu tarafından ele geçirilmesiyle birlikte olasılıkla batıya göç eden Bizans mim oyuncularında bulur. Bir başka yorum ise commedia dell'Arte'nin Terentius ve Plautus'un komedyalarının doğaçlamalarından geliştiğini ileri sürer. Kimi yorumlar ise köken konusunda 16. yüzyıl İtalyan farslarına bakılması gerektiği üzerinde durur." (Suner, 2007, s.147).

Bu tiyatro türü, "Rönesans'ta halkın yaratıcı gücünün, halk dilinin ve ince zekâsının, toplumun yüksek ve alt tabaka insanlarına bakışın tiyatrodaki anlatımıdır." (Çalışlar, 1995, s. 127). 16. Yüzyılda İtalya'da başlayan bu halk güldürüsü, 18. yüzyıla kadar Avrupa'nın tamamına yayılmış ve birçok ülkenin tiyatro kültüründe derin izler bırakmıştır. "Gerald Kahan, Commedia dell'Arte deyiminin çevirisinin zorluğundan bahseder. Bu deyimin yaklaşık olarak "sanatçıların komedisi" anlamına geldiğini söylemektedir." (Balamir, 2017, s.81). İtalyan halk güldürüsü farklı adlar da tanımlanmaktadır. "Commedia alla maschera (maskeli komedi), Commedia improvviso (doğaçlama komedisi) ve Commedia dell'Arte all'improvviso (doğaçlamaya dayalı komedi) gibi." (Rudlin, 2000, s.23).

Bu oyunculuk türü, para kazanmak amacıyla pazar yerlerinde ağzı laf yapan, belli bir ustalığa erişmiş; insanları, söyledikleri ve yaptıklarıyla hayrete düşüren, çeşitli illüzyon gösterileri ve maharetleriyle göz boyayan, yerden hafifçe yüksek platformda gösterilerini icra eden soytarıların temsilleriyle yayılmıştır. "Bazı kaynaklara göre Commedia dell'Arte'nin kurucuları olan oyuncular İtalya'nın 16. yüzyılda yaşadığı ekonomik krizde işsiz kalan ve gösterilerini sarayın duvarları dışına, halk meydanlarına, pazar yerlerine taşıyan saray soytarılarıdır." (aktaran Topuklular, 2018, s.23).

İtalyan oyuncular, Commedia dell'Arte ile ciddi olarak ilgilenmeye başlamış, bu oyunculuk biçimini benimsemişlerdir. Öyle ki Rönesans'ta profesyonel manada oyunculuk yapan ilk aktrislerden biri olan Vincenza Armani oynadığı oyun türlerinin dışında doğaçtan da oyunlar oynuyor ve takdir topluyordu. Kilise yazılı olmayan, doğaçtan oynanan bu oyunlara destek verilmemesi gerektiğini söyleyerek, bu oyun tarzına karşı açıkça karşı çıkıyordu. Metinsiz oyunların denetlenmesinin zor olacağını düşündükleri için her yerde şu metni okuyorlardı: "Bu oyuncular, ahlak bozucu, erotik

ve namussuzluğu aşılayan oyunlar oynuyorlardı ve yine bunlar yanlarında kötü kadınlar taşıyan günahkâr serserilerdi. Her kentten büyük tutar da para kaldırıyorlar ve gençlerse bu kötü oyunları görmek için babalarını adeta soyuyorlardı." (aktaran Nutku, 1995, s. 59). Fakat kilisenin bu tutumu hiçbir kesim tarafından desteklenmemiştir. Commedia dell'Arte aktörlerinin başarılı temsilleriyle halk komedisi daha yaygınlaşmıştır.

XVI. yüzyılın sonlarına doğru oyun yazarları, Commedia dell'Arte'nin yaygınlaşmasıyla geri planda kalmışlardır. Çünkü bu oyun türünde, oyuncular kendi metinlerini kendileri yazıyor, konularını kendileri belirliyor ve gittikleri yere göre temsillere şekil verebiliyorlardı. Bu durum İtalya'da XVIII. yüzyıl'a değin Goldini ve Gozzi'ye kadar önemli bir yazarların yetişmesini engellemiştir. Fakat oyuncuların marifetlerini göstermesine de olanak tanımıştır. Commedia dell'Arte'de oyuncular belirledikleri hep aynı tipi oynamaktadırlar. Araştırmacılar bu durumu izah ederken, zaman içinde seyircinin olumlu tepkiler verdiği *tip'*i, oyuncunun benimsediği ve zamanla geliştirdiğini belirtmektedirler. Bu durum yazılı bir metnin yerine hareketin önemli olduğunu ve *tip'*in bu aksiyon içinde şekillendiğini göstermektedir. Yazılı metne dayanmayan ve fizikselliğin ağır bastığı Commedia dell'Arte oyunculuğu için hem olumlu hem olumsuz durumu Nutku şu şekilde özetlemiştir:

> "(…) Ve oyunculuk denince, yalnız jestler ve hareketler düşünülmeye başlandı. Oyuncu Pier Maria Cecchini oyuncuların, dil, ses ve kötü konuşmalarından kaygı duyduğunu belirtmiştir. Ghearardi ise seyircileri ses ve konuşmalarla büyülecek oyunculara gereksinim duyuyordu. Perucci, Commedia dell'Arte "Aşık" rollerini oynayan oyunculara ses ve konuşmaya ilişkin bütün kuralları anımsamalarını öğütlüyordu. (…) Sözün kısası başarılı bir Commedia dell'Arte gösterisinin temeli oyuncuların jestleri ve uygun hareketleriydi. Nasıl konuştuğu hiç önemli değildi. (…) Shakespeara'in Marlowe'un dizeleriyle ne yapabilirlerdi acaba? İnsan elinde olmadan merak ediyor? Sonuç, yarı oyunculuktu." (Nutku, 2002, s.114).

Commedia dell'Arte'de rolü, kullanılan maske belirlemektedir. Yani kanava olarak yazılsa da yazarın yazdığı karakter değil, maskenin karşılık geldiği karakter asıl olandır. Maske için zaman ve mekân açısından bir sınırsızlık söz konusudur. O nedenle oyuncu, kullandığı maskenin özelliklerine göre kendini geliştirmelidir. Bahsedildiği üzere özellikle bu tarz oyunculukta beden ve ses kullanımı çok önemlidir. "Örneğin; Arlecchino'yu oynayacak oyuncu esnek ve dinamik bir gövde yapısı geliştirmeli ve sahnede akrobatik hareketler yapabilmelidir ya da âşık rolüne çıkan bir oyuncu

İtalyanca'yı güzel ve ahenkli bir biçimde konuşabilmelidir". (Karaboğa-Özçıtak, 1994, s.231). Dolayısıyla Maske, bir Tip göstergesidir. Bu rollerde, Psikolojik Gerçeklik ve gereği Davranış aranmamalıdır. Mesele oyuncunun zamanla ustalık kazanmasıdır. Oyuncunun, ustalık mertebesine ulaşması için oyun yapısı ve işleyişini de iyi bilmesi gerekmektedir. Commedia dell'Arte'de, oyuna çıkmadan önce, kanava gözden geçirilmekte, akış, giriş ve çıkış hakkında konuşulmaktadır. Gerisi seyirciyle oyuncu arasında gelişen iletişimin sonucunda, kanavadan çok sapmamak kaydıyla tuluata dayalı ilerlemektedir. Bu perspektifte bakıldığında Commedia dell'Arte, birçok hüneri bir arada gerektiren bir oyunculuk tarzıyla icra edilmektedir. O nedenle çok fazla ülkenin tiyatro kültürünü etkilemiştir. Bu zamana kadar birikerek gelen oyunculuk anlayışından farklıdır. Bu bağlamda "Commedia dell'Arte'yi ayıran, ölümsüzleştiren iki özellik vardır. Biri hareketli ustalık oyun tarzı; sözün aşılması. İkincisi oyuncuların zamanla geliştirip biçimlendirdikleri belli kişiler." (Fuat, 2010, s.87,88).

Görüldüğü üzere Commedia dell'Arte oyuncuları, temsillerini icra ederken metni ezberleyen meslektaşlarından farklı bir ustalığa sahip olmaları gerekmektedir. Bu ustalığın adı zamanla daha da geliştirdikleri doğaçlama yeteneğidir. Commedia dell'Arte'yi diğer sahne biçimlerinden ayrına temel özellik te budur. Bahsedildiği üzere bu oyun tarzı için yazılı metin yoktur. Sadece bir kanava vardır. Oyundan önce aktörler kanavaya göz gezdirirler ve sonra da oyuna çıkarlar. Dolayısıyla bu tarzda aktörlük yapmak için pratik bir zekâya ve her an her durumda hazır cevap olabilmek için güçlü, sağlam bir imgelem yeteneğine sahip olunmalıdır. Çünkü Commedia dell'Arte seyiricisi bir oyuncu gibi sahneye laf atmakta ve aktörlerle diyaloga girmektedir. Sahnede aktörün sorulara ya da sataşmalara cevap verebilmesi ve oyunu kanavadan çıkmadan seyirinde götürebilmesi gerekmektedir. "İyi bir Commedia dell'Arte oyuncusu imgelemini ezberden daha çok kullanır ve oynadığı her an söyleyeceği sözleri düzenler." (Karaboğa, Özçıtak, 1994, s.227). Bahsedildiği üzere bu biçim oyunculuğun Aristoteles'te anlatılan gerçeklik anlayışından, maskelere, tiplere dayalı hüner anlayışına evrildiği görülmektedir. Bu durumun öndeyişi olarak İtalya'daki siyasi huzursuzluklar ve neticesindeki ekonomik sıkıntılar önemli bir sebep olarak okunabilir. Aktörlük mesleğini icra eden sanatçılar, hayatlarını sürdürebilmek için pazar yerlerinde yaptığı temsillerle, en çok ihtiyaç duyulan sosyal deşarjın sağlanmasına önayak olmuşlardır.

Seyircilerin oyunculara laf atmaları ve bir anlamda fikir beyan etmeleri bu oyun tarzının halk nezninde değerini arttırmış ve sevilmesini sağlamıştır.

Commedia dell'Arte topluluklarındaki kişi sayısı, grupların ekonomik durumlarına göre değişkenlik göstermekle birlikte on- on iki arası olabilmektedir. Erkek oyuncu sayısı kadın oyuncu sayısının iki katı oranında fazladır. 3 ya da 4 kadına karşın yedi ya da sekiz erkek oyuncu, bünyede yer almaktadır. Oyuncular, belli bir ustalığa sahip olduğu tipleri oynamaktadır. Dolayısıyla aktörler belli tipte profesyonelleşmektedir. Ustalaşan oyuncular, istedikleri gibi oyunu kesip, yönünü değiştirip tekrar kanava dâhilinde devam edebilmektedirler. Örneğin, Lazzi ile temsile ara verilmesi, oyunun yönünün başka bir rotaya çevrilmesi, tekrar ana izleğe döndürülmesi, her aktörün yapacağı bir oyunculuk değil, daha profesyonel ve tecrübeli oyuncuların üstlendiği görevdir. Oyun, doğaçlamaya dayalı olduğu için, bir karışıklık yaşanması olası bir durum olarak düşünülebilir. O nedenle oyunun en tecrübelisi, yönetmen olarak giriş çıkışları, kimlerin ne şekilde (temel olarak) hangi hareket yönergesi dâhilinde davranacağını belirlemektedir. Oyun öncesi prova konuşmalarında yönergeler veren ve sahne düzenini planlayan *corego, concertatore* ya da *guida* yani yönetmen aynı zamanda topluluğun başoyuncusudur.

Commedia dell'Arte oyunlarının bahsedildiği üzere gerçeği yansıtmak ya da gerçekçi oyunculuk ve doğallıkla bağı, ontolojisi gereği kırılmış bir noktadır. Maskeyle oynanması ve maskenin anlamı içinde hüner sergilenmesi, gerçeklikten ziyade hayranlık, fantastik bir durumdur. Bu halk tipi komedyanın beden ve ses kullanımı en önemli ereğidir. Bu iki unsur gerçeklikten çok bir fantezi olarak nitelenir. “Maske kullanımı, mimiğin bütün bedene yayılmasını zorunlu kılıyor, sanki bir dans haline getiriyordu. Böylece doğallık, fantezinin buyruğuna giriyor; ölçüyü hiç şaşırmayan bir ustalık, “kendiliğinden oluşu” koruyordu.” (Pignarre, 1991, s.65,66). Bir nevi harekete dayalı bir koşturmacaya dönüşen temsiller; kovalama, yanlış anlaşılma, çeşitli sebeplerle düellolar, kılık değiştirerek aksiyonun içine dahi olanlar, dayak yiyenler ve *lazzolar*la ustalığa ve komikliğe evrilen bir şenliğe dönüşmektedir. Trafiğe dayalı bu temsillerde, *concertatore*'nın önemi yadsınamaz bir durum haline gelmektedir. Bu aksiyonun karmaşa olmadan, akışında ve kanavanın rotasında gitmesi, kapsayıcı bir anlayışla ustalık isteyen bir durumdur. O nedenle Commedia dell'Arte oyunlarında *concertatore* en tecrübeli en usta kişiler olmak zorundadır. Hareketlilik ve birbirinden

farklı motiflerin ahengi, bir yönetmenin gerekliliğine salık vermektedir. Bu durumda aktörlük, entrika içinde, oyuncunun kişisel dehası olarak sonuçlanmaktadır. Bunun bir göstergesi de Commedia dell'Arte' nin çeşitli tipler halinde bir topluluk olması öncesinde, bazı oyuncuların tek başına gösterilerle, tip seçerek seyirci karşısında o tipi canlandırmasıdır. Bu aşamalarıyla düşünüldüğünde girift bir yapı içersinde karmaşık görünen İtalyan halk komedisi, araştırıldığında kaba, karmaşık bir fars değil, ustalık isteyen gelişmiş bir komedya biçimi olduğu görülmektedir. Özdemir Nutku "Oyunculuk Tarihi" eserinde Commedia dell' Arte hakkında şunları söyler:

> "Bu türü derinlemesine incelememiş olanlar Commedia dell'Arte'yi küçümseyebilirler ya da bunun kaba bir fars olduğunu sanabilirler. Bu yanlış bir düşüncedir. Bu türün birinci temel özelliği kesinlikle tam gelişmiş bir komedya biçimine sahip olmasıdır. *Fritellino* tipinin yaratıcısı büyük oyuncu Pier Maria Cecchini "Bu tür oyun soytarılığı değil, gerçek komedya yaratısını getirir," demiştir. Beltrame olarak ünlenen Nicola Bebieri, gerçek Commedia dell'Arte'nin soytarılıkla gelişen kaba bir güldürü olmadığını, niteliksel özellikleri ve beğeni aşaması üstün bir halk komedyası olduğunu belirtir." (Nutku, 1995, s. 60,61).

İtalya'da başlayıp tüm Avrupa'ya yayılan ve tiyatro kültürünü etkileyen halk tipi komedya, morfolojik olarak bakıldığında harekete, entrikaya, hünere, tecrübeye dayalı bir oyunculuk biçimiyle, XX. yüzyılın ilk yarısında döneminin oyunculuk anlayışı dışında yeni sentez arayışı içinde olan bazı tiyatro yönetmenlerinin arayışlarına da katkı sağlamıştır. Shakespeara, Moielere, Lope de Vega, Nestroy gibi usta ve büyük yazarların başvurdukları önemli bir kaynak haline gelmiştir. Ayrıca Avrupa'nın farklı ülkelerindeki halk tiyatrosu tiplerinin de oluşmasına Katkı sağlamıştır. Almanya için Hanswrust, Fransa için Pierrot, İngiltere için Punch halk tipleri, Commedia dell'Arte tiplerinden türetilmiştir. Gerçeklik olarak Aristoteles'ten ayrılan bu halk komedyasında bahsedildiği üzere oyuncu, maskenin içerdiği karakter dâhilinde kendini geliştirmekte ve temel tip olarak bir bakıma rolünü formüle etmektedir. Oyun kişileri, temel özellikleri yansılayan bu 'Tip' leri kendine özgü giyim kuşam, tavır ve yapısal özellikleriyle icra etmektedir. Bu oyun tarzında Ciddi Tipler ve Komik Tipler olarak iki kesimde roller ele alınmaktadır.

Commedi dell'Arte 18. yüzyıla kadar devam etmiş fakat eski ihtişamını koruyamamıştır. İtalyanın içinde bulunduğu durum, jeopolitik konum, siyasi ve dini gelişmeler, bu sonucu hazırlamıştır. İtalya'nın ticari manada geçiş noktasında olması, ekonomik zenginlik ve entelektüel düşüncenin var olmasını ve gelişmesini sağlamıştır.

Tüm bu olumlamalar yavaş yavaş Rönesans boyunca değişmeye başlamıştır. Kilisenin merkezinin Avingnon'a taşınmasıyla Protestanlıkta bölünmeler başlamıştır. Kilisedeki bölünmelerle İtalya'nın durumu sarsılmış, papalık otoritesi zayıflamıştır. Daha sonra papalık prestij kazansa da, otoritesi ve etkinliği eskisi gibi olamamıştır. 1453 yılında Akdeniz ticaret güzergâhının kapatılması ve yeni yolların açılmasıyla ticaret İtalya'da iyice zayıflamıştır. Bilim ve sanatı himaye edilmesinde önemli bir unsur olan ekonomi geriledikçe, İtalya'daki yönetici sınıfın motivasyon kaynağı da yok olmaya başlamıştır. Nihayetinde 18. yüzyılın başlarına gelindiğinde İtalya, ticaretin merkezi konumunda ikincil bir duruma düşmüştür. Bu gelişmeler İtalya'nın politik önem sırasını olumsuz manada etkilemiştir. Commedia dell'Arte de bu gelişmelere paralel etkisini kaybetmiştir. Fakat 18. yüzyıldan 20. yüzyıla yeni teknik arayışı içinde olan tiyatro yönetmenleri üzerinde etkisi devam etmiştir.

Bu gelişmeler olurken, dönemin İspanya'sında karışık bir durum içerisinde oyunculuk gelişimini sürdürmüştür. 1650'lerden 18.yüzyıl başına kadar İspanya, edebiyatının Altın Çağı'nı yaşamıştır. Paradoks bir yapı içerisinde bir yanda çeşitli yasaklamalar diğer yanda olumlu gelişmelerle, ilginç ve karmaşık bir tarihsel bir yapı söz konusudur. Katolik Kilisesi tarafından, kadınların sahnede rol icra etmesi ve kadın rollerine erkeklerin çıkması yasaklanmış, 17. yüzyılın başında kontrollü bir şeklinde tekrar izin verilmiştir. Erkeklerin kadın rolüne çıkması sadece zaruri durum şartına bağlanmıştır. Aktörleri denetim altına almak için bu durum yasayla çerçevelenmiştir. "Metnin gerektirdiği durumlarda kadınların, yalnızca üst gövdeleriyle sınırlı olması koşuluyla erkekler gibi giyinmesine izin veren biraz tuhaf bir yasa bile çıkarılmıştır." (aktaran Carter, 2010, s. 24). Tiyatro sanatının inişli çıkışlı hareketliliğine rağmen, Avrupa'da ulusal tiyatronun kurulması ilk olarak İspanya'da olmuştur. Ayrıca 16. ve 17. yüzyılda tiyatro eserleri nicelik olarak tüm Avrupa'da üretilenlerden daha fazladır. Yani "1580 ve 1680 yılları arasında öylesine verimli bir dönemdir ki bu dönem genellikle İspanyol tiyatrosunun Altın Çağ'ı (Siglo de Oro) olarak anılır." (Brockett, 2000, s.201). Artılı eksili bu gelişmeler yaşanırken araştırmalar, profesyonel oyuncuların dinsel oyunlardan laik oyunlara geçişi için, İspanya'nın ilk büyük yazarı, oyuncusu ve yöneticisi Lope de Rueda'yı işaret etmektedir. Asıl mesleği nalbantlık olan tiyatro sanatçısı Rueda, içinde yaşadığı gerçekliği oyunlarında anlatmıştır. Esnaf olmasının sağladığı avantajlarla toplumundaki tipleri eleştirel bakış açısıyla sahneye taşmıştır.

“İspanyol tiyatrosunun kurucusu olarak kabul edilse de aslında o döneneminin en başarılı oyuncularındandır.” (Brockett, 2000, s.205).

Dönemin İspanyol oyunculuk anlayışı, içgüdüsel ve yalınlık üzerine inşa edilmiştir. Beş duyu ve fantezilerin kullandığı gerçekçi oyunculuğu sistematize eden Stanislavski’nin ilk dönem oyunculuğuna benzemektedir. Bu temellendirme Bask bölgesi kökenli “Loyolalı Ignatius’un bazı ilahiyatçılarla kurduğu başlangıçta adı ‘İsa Cemaati’ olan, reform hareketleri esnasında Papa III. Paul’un kendisine destek olması için statüsünü onayladığı” (Emiral, 2016, s.106) ve sonradan Cizvit olarak anılan tarikatın dinsel öğretilerine dayanmaktadır. Bu tarikatın kurucusu Ignatus “Ruhsal Alıştırmalar” adlı eserinde duadan bahsederek, duanın içsellik içinde dikkatle, inanarak yapılmasının öneminden bahsetmektedir. Bu sayede yapılan duanın yoğun bir dramatiklik kazanabileceğini vurgulamaktadır. “Loyolalı Ignatius “Ruhsal Alıştırmalar”ı insan doğasındaki gizilgücü (potansiyeli) ve insancıl durumların gerçekliğini ortaya çıkartmak için kişinin kendini inandırması işlemiydi”. (Nutku, 1995, s. 68). Ignatius’un disiplin ve dikkat gerektiren ruhsal bir süreç içinde, benliğinin özünü imleyen öğretileri, Fergusson’un anlayışına göre Stanislavski oyunculuk çalışmalarının ilk örneğidir:

> “(…) Moskova Sanat Tiyatrosu tekniği bir aktör yetiştirmekte bilinçli ve oldukça gelişmiş bir yöntemdir. Amacı oyuncuya eylemi algılamayı ve ona benzemeyi öğretmektir; böylece yazarın yazdığı her türlü rolü tam bir kesinlik içinde oynayabilir. Aktör zihnini, duygularını ve hayal gücünü kendi anının klişelerinden ve kişiliğinin kendine has sınırlamalarından mümkün olduğunca serbet bırakmayı öğrenmelidir. (…) Bu amaçla duygusal izlenimleri geri çağırma pratikleri yaparlar. Yapay durumlara; duygu yüklü insan ilişkilerine hayali durum içinde özgürce yanıt vermeyi öğrenir. Şu kadarı söylenebilir ki; öğrendiği bir çeşit konsantrasyon, farklı bir amaç için Loyala tarafından önerilmiş olana açıkça yakındır. Vasıflı aktörlerler hayal edilmiş bir durum üzerinden kısa bir oyun doğaçlarken birbirlerinin sözlerine ve eylemlerine serbestçe karşılık verirler ancak temel donelerini ihmal etmezler. Böylece teknik ruhu serbest bırakmak ve daha sonra onu oynamak amacıyla kontrol etmeyi amaçlamaktadır ve bir aktörün alabileceği tek eğitim olduğu varsayılan beden ve sese ait eğitim yardımcıdır.” (aktaran Andiç, 2019, s.63).

Ignatius'un dinsel öğretisindeki telkinin, İspanyol aktörleri tarafından oyunculuk için önemli bir potansiyel oluşturmasıyla, oyunculuk sanatının başlangıcındaki gibi dini ritülellere dayandırılması ve aynı kaynağa dönülmesi anlamında önemli bir tespittir.

İspanyolların konuşmaya meyilli, sözel iletişime önem veren bir topluluk olması, metinlere de yansımıştır. Diğer edebi eserlerde de manzara bu şekildedir. Klasik

kurallara bağlı olmamaları, zaman ve mekân birlikteliğini önemsememeleri, kendilerine özgü bir tiyatro yapısının oluşmasını sağlamıştır. Geleneklere ve kurallara karşın repliklerin fazlalığı, İspanyol tiyatrosunu Shakespeare tiyatrosuna benzetmiştir. Bu özgünlüğü sağlayan Rueda dışında önemli bir yazar da Cervantes'tir. Hem asker hem de bir din mezhebi olan Franciscan mezhebi üyesidir. Önemli bir diğer yazar da Lope de Vega'dır. 'Altın Çağ' ın en önemli yaratıcısıdır. Buradaki başarısını başat sebebi, halkı konu alan, özgün ve tarihten beslenen bir yaratım süreciyle eser üretmesinden kaynaklandığı söylenebilir. Üretim süreci içerisinde en önemli yaklaşım olarak, türleri birleştirmesi ve hem konu hem biçim olarak yeni bir temsilin ortaya konması gösterilebilir. Lope de Vega "tarihsel oyunlar yazdı, trajedi ile komediyi birleştirerek toplumsal konulara eğildi, alt tabaka insanların dertlerini ortaya koydu." (Fuat, 2010, s.101). Ana merkeze aldığı eğlendirme ve maneviyata katkı anlayışı çeşitli eleştirilere uğradığı için Lope, "Arte Nuevo de hacer comedias"ta kendini şu şekilde savunmuştur: "Halkın alkışını arzulayanların kurdukları düzene göre yazarım; zira parayı onlar ödediğine göre, adildir gönüllerini eğlemek için ahmakça konuşmak." (aktaran Karaca, 2015, s.148).

İspanyol tiyatrosunun önemli bir ismi de Pedro Calderón de la Barca'dır. Hem halk tarafından hem de saray tarafından önemsenen bir yazardır. Philip VI, onu şövalyeliğe yükselterek saraya bağlanmasını sağlamıştır. Eserleri, Katolik inancın öğretileri ekseninde yoğun duygusallık ve şiirsellik içermektedir. "Calderón *auto sacramental* türünün özelliklerine uygun olarak Güzellik, İhtiyat, Dünya gibi çeşitli alegorik karakterlere vermiş ve Katolik öğretisine uygun olarak hayatın geçiciliği ve bu dünyada yapılan iyiliklerin ve kötülüklerin diğer dünyada karşılığı olduğu fikirleri işlenmiştir." (Karaca, 2015, s.142).

Kendine özgü teatral anlayışı olan İspanyol Tiyatrosu'da, diğer Avrupa ülkelerinden farklı olarak, başlangıcından XVII. yüzyıla değin tiyatro ve din arasındaki bağ hep olmuştur. Nitekim İspanyol Tiyatrosu'nun ortaya çıkmasında ve gelişmesinde dini geleneğin önemli yer tuttuğu görülmektedir.

İspanya'daki gelişmeler, yani Rönesans etkisi, aynı düzeyde Fransa'da hissedilememiştir. Bunun en büyük sebeplerinden biri savaşlar ve iç karışıklık neticesinde oluşan kaotik ortamdır. Bir diğer sebep ise, gücü elinde bulunduran erk'in kendilerine yakınlık duydukları, çıkar sağladıkları topluluklara çeşitli işleri

vermeleridir. Kralların, belediyelerin, bu tekelci tutumu yüzünden yaklaşık 17. yüzyılın ikinci yarısına kadar Paris'te tek tiyatro vardı. Çünkü *Confrerie* önemli bir tekeldi, hangi toplulukların oynayacağına onlar karar verirlerdi. Bu karmaşa içinde halk, Ortaçağ mystery oyunları seyretmekteydi. Tarla'da açık alanlarda kurulan sahnelerde dini oyunlar sahnelenmekteydi. Rönesans'ın genel olarak iki neden ekseninde geç hissedilmesinden dolayı bu temsiller yaygın bir şekilde yapılmaktaydı.

Fransa'da tiyatro, 12. yüzyıldan itibaren süreklilik göstermiştir. Rönesans'la beraber 16. yüzyılda dini oyunların yerini, Yunan ve Roma üslubu tiyatro almıştır. "Hümanizmin en parlak dönemlerinden bu yana bir kurallaştırma, ilkeleştirme, kodlama merakı uyanmıştı. Akademi bu iş üzerinde önemle duruyordu. Yazılan oyunların "düzgün" kurallara uygun olması gerekiyordu. Aristoteles'in ya da Horatius'un ağzından çıkmış herhangi bir söz, tiyatroda nasıl eğlendiklerini anlatan en ufak bir cümle kesin birer dogma haline getirilmişti." (Pignarre, 1991, s.69,70). Profesyonellik antik dönemin gölgesinde yayılmaya başlasa da, bilindik tartışmalar Fransa'da da devem etmekteydi. Fakat Fransa'nın özgün bir tiyatro geleneği olmadığı için Rönesans anlayışı bu tartışmalara rağmen daha çabuk benimsendi. Bahsedildiği üzere kayırma olması nedeniyle Paris'te profesyonel oyuncular oyunlar sahneleyememekteydi. Bu durum amatörlerin işine yaramıştır. *Confreri* sıkı bir denetimle profesyonellere yaşama hakkı vermiyordu. "Örneğin, Bordeaux'dan bazı profesyonel oyuncuların 'Hotel de Cluny'de klasik oyunlar oynayacakları haberi alınınca *Confrerie* işe hemen el koymuş ve yapılan sahnenin yirmi dört saat içinde yıkılmasını, aksi takdirde şiddetle cezalandırılacaklarını bildirmişlerdir." (aktaran Nutku, 1995, s.64). Bu yaklaşımın sonucu olarak oyunculuk alanında gelişim sağlanamıyordu. İtalya'nın tersine yazar yetişiyor ama profesyonel oyuncu yetişemiyordu. Dönemin önemli oyunlarından "Les Contest" (Şen İnsanlar), Erken Rönesans döneminin klasik komedyası ve "Sedecie" retorik tragedya örneği oyunlar bile, başyapıt olmalarına rağmen, dönemlerinde bir başarı kazanamamışlardır. Çünkü oyunculuk icrasına hâkim olan amatörler bu oyunları gerektiği gibi oynayamıyorlardı. Nihayet Paris'te yaşayan insanlar, amatörlerin performanslarını turne düzenleyen profesyonel oyuncuların performanslarıyla kıyaslayarak çıkarıma varmışlar ve bu sayade profesyonel topluluklar halk tarafından rağbet görmeye başlamıştır.

XVI. yüzyıl sonlarına doğru Paris'te tek tiyatro Hotel de Bourgogne, amatörlerin de çabalarıyla profesyonel oyuncuların yer aldığı topluluklara kiraya verilmemesine rağmen, profesyonellerin temsillerinin halk tarafından sevilmesi ve turne tiyatrolarının başarıları oyunları, durumu tersine çevirmiştir. Özellikle de beden ve maskeye dayalı hüner ve ustalıklarını gösteren Commedia dell'Arte oyuncuları, Fransız profesyoneller tarafından memnuniyetle karşılanıyordu. Fakat Fransız amatörleri bu durumdan hiç hoşnut değildi. O nedenle kara propaganda başlatarak profesyonel oyunculuğun önünü kesmek istemişlerdir. Ortaçağ dinsel öğretisince dönemin oyuncularına yapılan suçlamaları, Rönesans döneminde amatör oyuncular da Commedia dell'Arte oyuncularına yapmıştır. "1588 yılında (amatörler) bir araya gelerek krala bir protesto mektubu göndermişlerdir. İtalyan profesyonellerin ahlak düşkünlüğünden dem vurarak, onların saf saraylıların aile yaşamını alt üst edeceklerini belirtmişlerdir." (aktaran Nutku, 1995, s. 64). Fransız amatörlerin bu çabaları, profesyonel oyuncuların temsillerine gölge düşürememiş, aksine halk tarafından daha da sevilmesine zemin hazırlamıştır. Profesyonel oyunculara olanak tanımayan *Confrerie* bu gelişmeler ışığında fikir değiştirerek, Paris'in tek tiyatrosu olan Hotel de Bourgogne'de oyunlar sergilemelerine izin vermiştir. Ve böylece XVI. yüzyılın sonlarına doğru profesyonel oyuncuların yer aldığı topluluklar, yerleşik olarak Paris'te temsiller vermeye başlamışlardır.

*Confrerie'*nin profesyonel oyunculara olanak sağlayacak şekilde kurallarını gevşetmesinde amatör oyuncuların çabalarının ters tepmesi etkili olmuştur. Kardinal Rıchelueu ile XIV. Luis arasındaki politik çekişme de oyunculuk sanatına önemli katkılar sağlamıştr. Kral'ın Hotel de Bourgogne'de temsiller veren 'Comediens Ordinaires du Roi'yi desteklemesine karşın, Kardinal Richelieu da 'Theatre du Marais'te temsiller veren dönemin tanınmış oyuncusu Guillaume Montdory'nin oyuncularının yer aldığı kumpanyayı desteklemekteydi. Kralın koruması altındaki topluluk Montdory'nin başoyuncularını zorla 'Troupe Royal'a katınca, Richelieu daha da tiyatronun içine girerek Pierre Corneille gibi yazarlara oyun yazdırmaya başlamıştır. Kendisi kanavayı söylüyor yazarlar da yazıyorlardı. Bu karşılıklı zıtlaşma, oyunculuğun gelişmesinde de önemli itki olarak mesafe alınmasını sağlamıştır. Richelieu'nın oyunculuğa katkıları artarak devam etmiş ve yeni bir tiyatro salonu yaptırarak Fransız tiyatrosuna kalıcı eser bırakmıştır. "1641'de, sarayına yaptırdığı küçük, ama çok güzel bir tiyatro, sonradan

Palais-Royal diye anılan bu sahnede, ilk olarak İtalyan sahne düzeni, İtalyan dekorlarıyla Miromé adlı bir oyun oynanmıştır." (Fuat, 2010, s.129).

Gelişmeler ışığında Fransa'da oyunculuk adına çizilen çerçeve, tek sahne anlayışı üzerine kurulu bir geleneğin filizlenmesiyle sonuçlanmıştır. Oyuncular tek sahnede icra edilen oyunlarda oynuyorlardı. Bahsedildiği üzere siyasi güçlerin mücadelesi sonucunda aktörler farklı topluluklara geçiş yaparak sahnelerini değiştiriyorlardı. Bu mücadele ve hareketlilik içinde önemli oyuncular performanslarını dönemin oyunculuk anlayışı çerçevesinde icra ediyorlardı. Bunlardan biri Mondory Guillaume Desgilberts'dir. Corneille'in oyunlarında sergilediği fiziksel efor ve buna paralel kullandığı sesi çok fazla takdir toplamaktaydı. Dönemin oyunculuk anlayışına ışık tutan bu yaklaşım, sahnede yansıtılan rolün insanların sınırlarını zorlamasına kadar varmıştır. Bir bakıma oyunculuk, abartının boyutu nedeniyle insan gerçeğinin de üstüne çıkarak, insanüstü bir performansa dönüşerek çeşitli problemlere yol açmıştır. Ortaçağda oyunculuk eğitimi olmayan aktörlerin başına gelen, gerçeğin, gündelik gerçeklikle ifade edilmesi, yani her şeyin gerçek yapılarak ancak inandırıcı olabilmesi fikri ve sonucunda da çok ciddi problemler yaşanması, dönem Fransa'sında abartılarak icra edilen oyunculuk için de söz konusudur. Özellikle bazı oyuncular gerçekçi ya da inandırıcı olsun diye, rolünü, insani sınırlarını zorlayarak icra etmesi sonucunda ciddi problemler yaşamıştır. Mondory "Performanslardan birinde, Kral Herodot'u canlandırırken, kendini öyle zorladı ki, felç geçirdi ve dili tutuldu." (Carter, 2011, s.25). Dönemin bazı önemli oyuncuları da bu anlayış üzerine oyunculuk sergilemekteydiler. Örneğin aktör Bellerose ve Montfleury de abartılı ve gösterişli tarzda oyunculuk sergilemekteydiler. Bu dönemde oyuncuların yaygın bir şekilde bu üslupla aktörlük mesleğini icra etmesi, bu yöntemi meşrulaştırmıştır.

Oyun yazarı, aynı zamanda oyuncu Jean Baptiste Poquelin Molière, bu dönemin etkili isimlerindendir. Bir Cizvit Okulu olan Collège de Clermant'ta okumuştur. Babası kralın emrinde çalışan bir döşemeci olduğu için her yerde oyun izleyebiliyordu. L'llustre Theatre kumpanyasını kurarak temsiller vermeye başlamıştır. Başlangıçta Fransız trajedileri ve İtalyan farsları oynuyorlardı. Daha sonra kendi yazdığı "L'Etourdi" (Şaşkın) ve hemen ardından "Le Dépit Amoureux" oyununu (Küskün Âşıklar) sahneye taşımıştır. Bir gezgin tiyatrosu olarak on yıldan fazla çeşitli yerlerde oyunlar

sahneleyerek tiyatrosunu belli bir noktaya getirmiştir. Fakat Moliere için en önemli gelişme Kral XIV. Luis'in karşısında oyun oynaması ve başarısızlığa uğramasıdır.

> "Paris'in ünlü oyuncularla dolu Hotel de Bour- gogne'u vardı, onlarla yarışmaya kalkmak yenilgiyi önceden kabul etmek demekti. Molière kralın, Paris'teki soylu kişilerin önünde Comeille'in "Nicoméde" adlı trajedisini oynamaya kalkmakla kendi kendini başarısızlığa sürüklediğini daha oyun sona ermeden anlamıştı. Trajedi bitip de incelik gösterenlerin alkışları kesilince, Molière öne doğru ilerleyip kısa bir konuşma yaptı, oynadıkları trajedinin Paris ölçüleriyle çok kusurlu olduğunu belirterek taşra halkını nasıl güldürdüklerini de göstermek için izin istedi. İkinci oyun olarak sunulan Molière'in kendi yapıtı "Le Dépit Amoureux" öylesine beğenildi ki kral kumpanyanın Paris'te kalmasını, kendi koruduğu İtalyan oyunculara ayrılmış olan Salle du Petit Bourbon'u İtalyanlarla paylaşmasını istedi." (Fuat, 2010, s.135).

Moilere bu gelişmeler ışığında güncel konuları sahneye taşıyarak gerçeğe daha yaklaşmış ve halkın ilgisini çekmiştir. Toplumsal yergilere önem vermesi, döneminin çekişmelerini oyunlarına taşıması gerçekçilik anlamında seyirciyi tiyatrosuna çekerken, soylular, saray çevreleri, din adamları olumsuz tepki göstermiş, onu, geleneklere hatta Tanrı'ya karşı olmakla suçlamışlardır. Bunu nedeni; gerçeğin sanatla ifadesinde oluşan eleştirel bakış açısının, değişime karşı olan ya da hegemonyasının sarsılmasından endişe duyan odakların bir yansıma olarak kendilerini sahnede görmelerinden kaynaklanmaktadır. Brecht, sanatın gerçeği bu yönüyle anlatmasını şu şekilde ifade etmektedir. "(Sanat eseri) Eleştirel nitelik taşıyacaktır. Bir ırmak karşısında ırmağın akışının düzene sokulmasından, bir meyve ağacı karşısında ağacın aşılanmasından, bir yerden bir yere gitmeler karşısında taşıtların ve uçakların yapımından, toplum karşısında toplumu köklü biçimde değiştirmekten oluşur böyle bir tutum." (Brecht, 1987, s.16,17). Bu sistem içinde, gerçeği kendine has üslup oluşturarak sunan Moilere'den, doğal olarak rahatsız olunmuştur. Fakat kralın himayesinde olduğu için bu suçlamalar sonuçsuz kalmıştır. Toplum yapısını iyi analiz eden Moilere, oyuncularına da icra esnasında gerçekliği bozmamaları noktasında nasihatler vermiştir. Dönemin abartılı ve kanırtan oyunculuk biçiminin yol açtığı yapaylıktan kaçınılması gerektiğini vurgulamıştır. Ve her zaman "oyuncularını yapaylığa karşı uyarıyor ve onları kendi kişiliklerinden fazlasıyla uzak karakterleri canlandırmaya teşvik ediyordu." (Carter, 2011, s.25). Moilere göre rolde, insanın kendisi gibi davranması oyunculuk için yapaylığa düşülmesine sebep olmaktadır. O nedenle oyuncu kendi kişiliğinin içinde kalarak oyunculuk yapmamalıdır.

İngiltere'de Elizabeth döneminde ise aktörlük sanatı tüm yasaklamalara, çeşitli engelleme için kurulan yapılara rağmen, sarayın, varlıklı kişilerin destekleriyle, Rönesans'ın sağladığı hümanizm ve akılcılıkla, yükselişe geçmiştir. Shakespeare, Ben Jonson, Cristopher Marlowe gibi etkili yazarlar yetişmiş; isimleri onlar kadar bilinmeyen John Marston, Thomas Dekker, Thomas Heywood, Thomas Middleton gibi yazarlar da oyunlar kaleme almışlardır. Aktörler için durum diğer Avrupa ülkelerinde olduğu gibidir. İngiltere'de de amatör oyuncular temsiller vermekte ve oyunculuk sanatını icra etmekteydi. Fakat bahsedildiği üzere desteklerin artmasıyla amatör oyuncuları gölgede bırakan profesyonel oyuncuların temsilleri belirmeye başlamış ve oyunculuk gelişim sürecine girmiştir. Bu gelişmeler ışığında Thomas Wilson, Cicero'nun görüşlerini içeren "Retorico" eserini İngilizce yayınlayarak amatör oyunculara bir kaynak sunmuştur. Profesyonel aktörlerin gölgesinde kalan amatörler, ses, konuşma neticesinde bir bütünlük ve doğallık içinde olması gereken jestlerine daha dikkat etmeye başlamışlar, doğala, gerçeğe uşabilmenin yollarını aramışlardır. Çağın getirdiği değişimle oluşan yeni fikirler, oyunculuğun da insani ve doğal olana doğru evrilmesini sağlamıştır. Aristoteles'ten beri gerçeklik nosyonunu yüklenen tiyatro sanatı ve onun en önemli bileşeni oyunculuk için en önemli kaynak, gündelik yaşam ve onun izleriyle örülü yaşam biçimidir. Bu dönem için hümanizm ve akıl çemberinde insani olanın anlatılması Aristoteles'in belirlediği amaç gereğince kaynağından alınırken, doğal olanı anlatma önermesiyle gerçekçi yaklaşım sergilenmek istenmiştir; fakat dönemin yaygın anlayışı olan stilize oyunculuktan öteye geçilememiştir. Oyunculuk adına bir dizi öneriler sunan bu dönem için en önemli örnek; çağının ve günümüzün önemli yazarlarından Shakespeare'nin eserlerinde dile getirdiği yaklaşımlardır. O, çağını iyi irdelemiş ve gördüklerini etkili bir dille, oyun kişilerinin ağzından dile getirmiştir.

> "Hamlet: Verdiğim parçayı, ne olur, dediğim gibi, rahat, özentisiz söyle. Çünkü birçok oyuncular gibi söz partatmaya kalkacaksan, mısralarımı şehrin tellalına okuturum daha iyi. Elini kolunu da havalara savurma öyle; ölçüsünde, tadında bırak her şeyi. Duyduğun coşkunluk bir sel, bir fırtına, bir kasırga gibi olsa da, onu dindirecek bir hava bulmalı, buldurmalısın. Doğrusu, yürekler acısı geliyor bana gürbüz bir delikanlının, takma saçlar sakallar içinde, bir acıyı yüreğini paralarca, didik didik ederce bağırıp halkın kulaklarını yırtması; o halk ki çoğu kez anlaşılmaz, dilsiz oyunları, gürültü gümbürtüyü sever. Bir oyuncu Termegant'ın kendinden daha yaygaracı, Nemrut'tan daha nemrut oldu mu, hak ettiği her şey kırbaçtır bence. Bu hallere düşme rica ederim. (…) Ah ben ne

> oyuncular gördüm ki sahnede, öyle beğenilen, alkışlanan oyuncular gördüm ki, günaha girmeyeyim ama değil Hiristiyan, değil Müslüman, insan bile değillerdi. Öylesine şişirme, uydurma hallerine giriyorlardı ki, dedim bunları tabiatın kaba işçisi yaratmış olmalı, insan yapıyorum derken insanlığın berbat bir kopyasını yapmışlar. (…) Sakın söyleyeceklerinden fazlasını söyletmeyin soytarınıza. Öylelerini gördüm ki, kendi başlarına gülmeye ve seyircilerin en anlayışsızlarını güldürmeye kalkıyorlar." (Shakespeare, 2002, s.84-85).

Görüldüğü üzere oyunculuk anlayışından dem vuran Shakespeare, aslında gerçeğin oyunculukla nasıl anlatılması gerektiğini açık dille anlatmıştır. Fakat dönemin önemli oyuncularından Admiral's Man grubu aktörü ve Christopher Marlowe'un oyunlarında baş rolleri canlandıran Edward Alleyn, hareketin önemini gösterircesine ustaca oyunculuk sergilemesi, abartılı bir oyunculuğun söz konusu edilmesi fikrini geliştirirken, Chamberlain's Company oyuncularından Richard Burbage de retoriğe önem vererek daha dengeli oyunculuk sergilemiştir. Pembroke Kontu tarafından bir elejide Bubage'nin oyunculuğu hakkında şunlar söylenmektedir:

> "Sen ki nasıl uydurdun yüzünü, konuşması nasıl yakışırdı ona ve yüzü, nasıl da konuşmasına yakışırdı, tek bir kelime bile kalmazdı boşlukta sanki ağırlıksızmış gibi o bütünü dengelercesine". (Cole&Krich Chinoy, 1962, s.91).

Dönemin oyunculuk anlayışıyla sağlanmak istenen doğallık, seyirciyi etkilemenin ve temsile gelmesini sağlamanın en önemli yönetmi olarak görülmektedir. "16 ve 17. yüzyılda doğal olarak hareket etmenin ana nedeni yazarın dinleyicilere mesaj ve düşüncelerini (aktarmak); (oyuncu marifetiyle) seyirciyi sesiyle beden performansıyla ikna edip eğlendirmek ve kalabalık sağlayıp para kazanmaktır." (Obermajerová, 2009, s.31). Bu anlamda dönemin önemli oyuncularından olan Thomas Betterton, Shakespeara oyunlarındaki tutkulu ve kontrollü aktörlük anlayışıyla dikkat çekmektedir.

Aydınlanma döneminde, Rönesans'ın sağladığı olanak ve ortamla tiyatro, prangalarından kurtulup özgürleşmeye başlamıştır. Yazın anlamında bazı yazarlar yaşanan çalkantıları alaycı iğneleyici bir dille dile getirirken, bazıları da sarayın himayesinde, krala övgüler yağdıran metinler kaleme almışlardır. Avrupa'nın birçok ülkesinde felsefeciler oyunlara kafa yormaya başlamış, dönemlerinin gerçekliklerini anlatan oyunlar kaleme almışlardır. Toplum yapısı ve etkileyenlerini anlatarak çağın gerçekliğine katkı sağlamışlardır. Akıl çağı olan bu dönem için toplumu kuşatan ve belli bir dinamiklik katan sosyal dokuyu oluşturan gelişmeler, tiyatronun da konusu olarak

sahneye taşınmıştır. Aristokrasi arasında yaşanan çekişme, sınıflar arasındaki ilişkilerin bireyler üzerindeki tezahürü, gündelik gerçeklik olarak tiyatro metinlerinde yerini almıştır. Bu gelişmelerle oyunculuk için profesyonel anlayış geçerli hale gelmiştir. Aktörler rollerini özümseyerek, duygu ve düşüncelerini metinde yazıldığı gibi ifade ederek çağın gerçekçiliğini yansıtmayı ve bu sayede seyircide inandırıcı olmayı hedefliyorlardı. Buradaki duyguların yansıtılmasıyla hedeflenen 'akıl' süzgecinden geçirilerek elde edilen gerçekçilik anlayışıdır. Akıl yelpazesindeki gerçeklik hem sanat için hem halk için çok etkili olmuş ve sanatta gerçekçiliğe yönelenimi hızlandırmıştır. "Sanatta olsun, halkın beğenisinde olsun, gerçekçiliğe yönelen eğilim giderek artmıştır." (Pignarre, 1991, s.78).

Aydınlanma döneminde Almanya'da, stilize biçimde icra edilen abartılı Fransız tiyatrosu oyunculuk tarzı taklit edilmekteydi. On altıncı ve on yedinci yüzyılda Alman tiyatrosunda, diğer Avrupa tiyatroları gibi yenilikler olmamıştır. Seyyah kumpanyaların fars geleneği, İngiliz, Fransız ve İtalyan oyuncuların dramatik performansları söz konusudur. 18. yüzyılda, Fransızların abartılı stilize oyunculuk anlayışının önemli temsilcilerinden biri Leipzig Üniversitesi akademisyenlerinden Johann Christoph Gottsched'dir. Dönemin oyuncularından Corolina Johann Neuber de ona destek vermektedir. Bu duruma karşıt olarak, abartılı oyunculuğun yerine gerçekçi bir oyunculuk anlayışının oluşabilmesi için Konrad Ekhof, Oyuncu Akademisi kurmuştur. Ekhof gerçekçi oyunculuk anlayışını şöyle anlatmaktadır: "Dramatik sanat, doğayı sanat yoluyla kopyalamak ve benzerliği gerçekçiliğe olabildiğince yaklaştırmak veya geçmişi canlandırırken sanki olaylar o anda geçiyormuş hissi vermektir." (aktaran Carter, 2011, s. 33). Oyunculuk anlayışına Ekhof'la gerçekçi biçim kazandırma çabaları adına, yabancı yazarların dramatik oyunlarını sahneye taşımak ve Lessing'in eleştirileriyle bu biçimi daha pekiştirmek ve yaygınlaştırmak için Hamburg Ulusal Tiyatrosu kurulmuştur. Ekhof'un bu çabaları, Lessing'in dramaturjik çalışmaları gerçekçi oyunculuk için önemli bir itki olmuştur. Bu amaçla tiyatro tarafından çıkarılan dergide Lessing eleştiri yazıları yazmaya başlamış, bu yazılar daha sonra "Hamburg Dramaturjisi" başlığı altında yayınlanmıştır. Hamburg Tiyatrosu ilk kurulduğu yıllarda başarı sağlayamamış fakat sonrasında önemli tiyatral işler yapmıştır. "Lessing'in Minna von Barnhelm'i, Moliere'in, Voltaire'in, Goldoni'nin oyunları vardı. 1771'de kumpanya yeniden canlandırılınca bunlara Goethe, Holberg (1684-1754), Calderon, Schiller,

Shakespeare gibi yazarların oyunları da eklendi." (Fuat, 2010, s.152). Araştırmalara göre, iyi bir ivme kazanan oyunculuk sanatı için dinamo olarak en önemli kişi, hem eleştirileri hem oyun yazarlığı hem de düşünsel anlamda tiyatroyu ele alması anlamında Gottold Ephraim Lessing'dir. Lessing aynı zamanda ilk dramaturg'dur. Başlangıçta izlediği temsilleri hem oyun hem de oyunculuk bağlamında ele alarak eleştiriler yapıyordu. Yaptığı değerlendirmeler kısa fasikül halinde haftalık basılıyordu. Fakat kısa bir süre sonra eleştiriler oyunculuğu kapsamayıp sadece oyun odaklı olmaya başlamıştır. Bahsedildiği üzere tüm bu yazılar "Hamburg Dramaturjisi" olarak yayınlanmıştır.

Almanya'da kurulan topluluklar oyunculuk sanatı için önemlidir. Ama bazı isimler toplulukların da önüne geçerek belirleyici, iz bırakıcı konuma erişmiştir. Lessing'de Goethe'de bu dönem için önemli izler bırakmış insanlardandır. Lessing oyunculuk için, duyguların her zaman oyuncunun denetiminde olması gerektiğini vurgulamıştır. Ona göre dışsal olanın 'sanat' olarak değerlendirilmemesi gerekmektedir. Bunun sebebi de dışsallığın estetik bir kaygı gerektirmediği düşüncesidir. "Minna Von Barnheim" adlı eserinde soyluların ahlak anlayışını bu perspektiften bakarak yermiştir. Zira Aydınlanma ile saraya güven azalmış, orada yapılan hileler, entrikalar gün yüzüne çıkmıştır. Tiyatro önemli bir eğitim kurumuna dönüşmüştür.

> "Alman tiyatrosu, İngiliz ve Fransız tiyatrosunun asırlar gerisinden başlamış olmakla birlikte, Schiller, Geothe, Lessing, Klinger, Lenz, Wagner gibi şairlerin değerli eserleri sayesinde, bu ülkelerin tiyatroları seveyisende çıkarılır ve en önemli bir eğitim kurumu haline gelir. 18. yüzyılda tiyatroya duyulan bir ilginin sonucu Weimar, Mannheim, Münih, Braunschweig, Leipzig, Dresden, Düssledorff, Karlsruhe, Bayreuth, Berlin gibi pek çok şehir tiyatro merkezi olur. Saray bu akıl çağında kötlüğün cereyan ettiği bir dünyadır ve bu hal zamanın bütün eserlerinde ortak bir konu olarak işlenmektedir. (…) Böyle bir ortamda tiyatro, şehirli sınıfın saraya karşı kullandığı çok uygun vasıta olmaktadır. Çünkü saraylıda olmayan, fakat şehirlilerin önem verdiği, fazilet, iffet, ahlak, hoşgörü kavramları bu sahnede işlenecektir. Dönemin şairlerinden Schiller bunun için tiyatroya ' moralische Anstalt ' (ahlak kurumu), Lessing *' Schule der moralischen Welt '(Ahlak dünyasının okulu).* Gottsched de *' weltliche Kanzel' (dünyevi kürsü)* adını vermiştir." (Ünlü, 1992, s. 103-104).

Alman tiyatrosuna önemli bir katkı sağlayan bir isim de kuşkusuz Geothe'dir. Johann Wolfgang von Goethe oyunculuk sanatına katkıları ve evrensel anlayışta bakış açısıyla dünyaca önemsenen bir dahi olarak anılmaktadır. "Dilimize "Fırtına ve Atılım" diye çevrilen Sturm und Drang (Gençlik evresi) onun "coşkunluk ve taşkınlık"

evresidir: Goethe'nin oluşumunun ve gelişiminin başlangıcı sayılmaktadır." (Özgü, 1992, s.93). Klinger'in "Fırtına ve Atılış" oyunun adı olan "Strum und Drung" Geeothe'nin "Werther" romanında anlattığı ruhsal ve entelektüel bunalımın adıdır. Akılcılık çağının fazla akılcı bulunarak reddedilmesiydi. "Kişisel alanda, ön yargıların diktasına karşı çıkan bir bireycilik; toplumsal alanda, her türlü baskıya karşı çıkış ve yasa dışı yaşayanların yüceltilmesi; sanat alanında her türlü kuralı çiğneyiş, klasik örnekleri reddediş(tir)." (Pignarre, 1991, s. 84). Bu düşün kargaşası içinde Goethe, evrensel bir anlayışla tarih, felsefe ve şiiri epik freskler görünümünde bir araya getirip, bu arayışa cevap niteliğinde bir yaklaşım sergileyerek oyunlar kaleme almıştır. Fakat Goethe'nin zamanla fikirleri değişmiştir. Strum und Drung anlayışından uzaklaşmıştır. Öyle ki amacı oyuncuların Strum und Drung anlayışından uzak doğal bir oyunculuk sergilemesidir. O, topluluğundaki oyuncuların rolden role girebilen aktörler olmalarını amaçlıyordu. "Wilhelm Meisters Lehrjahre" adlı romanında Jarno karakterine oyuncunun nasıl olması gerektiğini açıklatmaktadır. Oyuncunun öz ve biçim olarak çeşitli rollere girebilmesinden bahsederek, kendini oynamanın bir sanat olmadığından dem vurmuştur. Goethe eğitimlerinde sese de çok önem vermiştir. Uyum içinde ince geçişleri mutlaka belirtmiştir. " Yarım ağız gülerek", "gülerek", "tepki" gösterircesine gibi açıklamalara dil ayrımının önemini vurgulamıştır. Ona göre bu eğitimlerin temel ereği uyum ve birlikteliktir. Goethe, o nedenle yıldız oyunculuk anlayışıyla temsiller vermiyordu. Ensemble 'topluluk' halinde uyum içinde oyunlar sahneliyordu. "Eğer en yüksek olana erişilmek istenirse, o zaman "yıldız" oyunculuk (Virtiositat), dramatik sanattan (oyun sanatından) uzak tutulmalı. Hiçbir ses diğer sesleri aşmamalı. Uyum (Harmonie), bütüne egemen, olmalı(dır)." (aktaran Özgü, 1992, s.106). Goethe, oyunculuk sanatına yenilikler getirmek istiyordu. Ama yeniliklerin temelinde, dıştan değil oyuncuların kendi deneyimlerinden içten, organik bir yaklaşımla ele alınan kurallar bulunmalıydı. Goethe yapmak istediği oyunculuk anlayışı için Weimar'da oyunculuk kursu açmıştır. Oyun sanatı için 91 kural koymuştur. Fakat bu kuralların sekiz tanesi bilinmektedir. Goethe'nin oyunculuk anlayışını özetleyen bu maddeler etkili, yenilikçi ve döneminin gerçekçi oyunculuk anlayışının önemli parametrelerini oluşturmaktadır:

> 1.Pürüzsüz, şivesiz bir konuşma (dialog). Yöresel1iğin sahnede yeri yoktur, aşıImalı!

2.Söylenen, açık söylenmeli ki, seyirciler, söyleneni iyi anlasınlar. Bu da boğumlamak (articuler) ile olur: Heceleri tane tane söylemekle, ciğerlerden gelen havanın, ağız ve burundaki çeşidi nokta ve bölgelerde engellenerek ses yolunun herhangi bir yerinde daralma ya da kapanma ile sesi keskin çıkartmaktır. Bu olay, söz nokta ve bölgelerde engellenerek ses yolunun herhangi bir yerinde daralma ya da kapanma ile sesi keskin çıkartmaktır. Bu olay, sözcüklerin son hecelerini yutturmaz, belirtir. Birçok oyuncular, bunu mekanik bir biçimde yerine getirdiklerinden, heceler kopar.
3.Oyuncunun konuşma biçimini, onun rolüne uyma yeteneği belirleyecektir; öylesine ki, oynayacağı kişinin "havası" (Stimmung) tümce uyumu içinde yansımalı. Her tutku, ölüm ürpertisi de, coşkusu içinde canlanmalı.
4.Goethe, konuşmada biçim veren duraklamanın görevini de unutmamıştır: Oyuncular, derin bir soluk almakla söze başlamalı (Stimmeinsatz)- Onun bu önerisi de çok eleştirildi- Oysa, ancak böylelikle zorunlu olan öteki dalgalanmalar verilebilir (Modlilation).
5.Anlam birliğin, söyleme ritminde, mutlaka dize ve uyak (kafiye) duraklamaları konmasını isterdi Goethe.
6.Coşkudan (pathos'dan) vazgeçilmeli! diyordu. Sözler yüksek sesle, abartmalı değil (deklamation olmamalı), daha çok "yüce bir yalınlık" (in erhabene Eirifalt) içinde söylenmeli! P. A. Wolff'a yazdığı bir not defterinde Goethe şöyle der: "Vaktiyle tragedyanın görkemli içinde kabarık, abartılmış bir konuşma biçimi istenirdi. Şimdi ise, en yüce olanın bile, büyük bir yalınlık içinde söylenmesi gerekiyor. Oyuncuyu söylevciden ayıran da budur."
7. Oyuncu, oyunun anlam dokusundan çıkan role egemen olacaktır.
8.Bilinen son kural da, "doğru" ve. "güzel" kavramları üzerinedir. Goethe, oyun sanatının Önemini, kişinin sahnede duruşunda tavrında ve deviniminde bulunur. Bu konudaki önerileri de, onu, ethik ve estetik idealizmin ereklerine, Alman klasisizmine götürmüştür. Goethe'nin isteği: "Oyuncu düşünmeli, doğayı yalnızca öykünmemeli, aynı zamanda onu ideal olarak tasarlamalı; oyununda doğru olanı güzel bir bağlamalı." (Özgü, 1992, s.114,115).

Goethe'in yakın dostu olacak olan Schiller de Alman tiyatrosuna önemli katkılar sunmuştur. Gelişmelere bağlı olarak tiyatro dışında tarihle ilgilenmiş ve tarihçi olarak ta anılmıştır. Goethe ve Schiller Alman gençliği üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Goethe'nin "Genç Werther'in Acıları" adlı romanındaki Werther karakteriyle özdeşleşen birçok genç intihar etmiştir. Aynı şekilde Schiller'in "Haydutlar" adlı tiyatro oyunu ün kazanmış ve birçok genç oyundaki Karl karakterine özenerek haydut olmayı meslek olarak tercih etmiştir. Karakter olarak aslında birbirinden farklı bu iki ismi birleştiren nokta ortak sanat görüşüydü. Bu iki isim Weimar tiyatrosunu Almanya'nın en önemli tiyatrosu yapmışlardır. Goethe'nin İtalya gezileri sonucunda elde ettiği birikimler, Schiller'in tarih ve felsefe araştırmaları, dönemin ana akım sanat anlayışına karşı duruş sergilemesine neden olmuştur. Her ikisinin de klasik üslupla yazdığı

oyunlardaki formal yapıdan ziyade antik tiyatronun ruh zenginliği ilgilerini çekiyordu. “Onlara göre Yunan tragedyaları, seyirci ile oyun arasına “uzaklık” konmasına yardımcı olan düzenlemelerdi; böylelikle seyirci günlük yaşantılarda gizlenmiş ideal gerçekliği kavrayabiliyordu.” (Brockett, 2000, s.369). Sonuçta Goethe ve Schiller göre oyunculuk, gerçeğin yanılsama olarak verilmesini değil, dolayımsız ifade edilmesini sağlamalıdır. Bu doğrultuda her iki isim de gösterişten uzak mekân ve kostüm tasviri, koşuk dil kullanımı, uyum ve sadeliği eserlerinde önemsiyordu. Ayrıca aktörlere ritmik bir dil üslubuyla konuşmayı öğütleyerek, seyircinin ideal gerçekliği kavramasının normal algının dışına çıkılmasıyla olabileceğini anlatıyorlardı.

18. yüzyıl Almanya'sında önemli bir oyuncu Friedrich Ludwig Schroeder'dir. Schroeder, Lessing ve Goethe'nin oyunlarındaki başrollerin birçoğunu oynayan aktördür. Fransız tiyatrosunun yapay tarzını reddederek, tutkulu ve güçlü bir gerçekçiliği sahneye taşımıştır. Doğal bir oyunculuk anlayışıyla gerçekçi bir karakterizasyon anlayışıyla provalar yapan Schroeder, oyuncularına bu doğrultuda öneriler de bulunmaktaydı. Dönemin diğer bir oyuncusu da August Wilhelm İfflan'dır. Aktörlüğün yanı sıra oyunlar da yazmıştır. Gerçekçi oyunculuğun yanı sıra, kendine göre, gerektiği yerlerde dönemin etkin oyunculuk biçimi olan abartıyı gerçeğin içine yerleştirmiştir.

Yani “onsekizinci yüzyılda Almanya'da aktörlük, Hamburg gerçekliği ile Wiemar klasisizmi arasında gidip gelen bir değişken içinde icra edilmiştir.” Carter, 2011, s. 35).

Aynı dönemde Fransa'da kendilerine özgü ağır, gelişi güzel tarihsel kostümlerle tragedya oyunculuğu hâkimdi. Bu biçimi daha gerçekçi oyunculuğa evirmeye çalışan çabalar olmuştur. Michel Baron’un sadelik, doğallık üzerine aktörlüğe geri dönme çabaları olmuştur. Baron'un oyunlarında rol alan aktris Adrienne Lecouvreur bir dostuna sadeliğin bir hüner olduğunu ve oyunculuğunda bu hüneriyle rol icra ettiğini yazmıştır. Voltaire onun hakkında şunları söylemiştir: “Eskiden yapaylık ve abartının hüküm sürdüğü sahnede duyguları ve gerçekleri aktardığını yazıyordu.” (aktaran, Cole&Krich Chinoy,1959 S.141). Voltaire'in Lecouvreur hakkında yazdıklarına rağmen, oyunculuk için anlayışı abartılı duygusal tarzın benimsenmesi şeklinde olmuştur. Bu düşüncede olmasında iki önemli tragedya aktrisin etkisi çok büyüktür. Bunlar Marie- Françoise Dumesil ve Mile Clairon'dur.

Bu dönemde oyunculuk açısından yazılmış olan Denis Diderot'un "Le Paradoxe le Comedien" (Oyunculuk Paradoksu) eseri önemli bir yapıttır. Diderot aynı zamanda bir oyun yazarıdır da, anlatmak istediği oyunculuk anlayışında eserler de kaleme almıştır. Çağının abartılı üslubunun yerine gündelik hayata dair sade ve düz yazıyla oyunlar yazmıştır. Diderot'un "Oyunculuk Paradoksu" eseri, Saint- Albine tarafından kaleme alınmış olan "Le Comedien" adlı esere tepki niteliğindedir. "Remond, iyi oyunculuk için yüksek düzeyde bir hassasiyetin gerekli olduğunu belirtir." (Carter, 2011, s.31). Diderot ise oyuncu için hassasiyetin gerekli olmadığını, "kendi rolü içinde kaybolmaması gerektiğini, seyirci için etkili olabilmesi için duygusuz olmasını savunur." (Vardar, 1985, s. 67). Diderot başta olmak üzere bazı düşünürler gelenekseli sorgulamaktaydı. Bu açıdan bakıldığında neoklasik, dramatik anlatım biçimini kısıtlamaktaydı. "Dolayısıyla tiyatro, "ara" türlerin *drame* (domestik tragedya) ve erdemliliğe önem veren komedya katılımıyla zenginleştirilmeliydi." (Brockett, 2000,s. 330). Yani Diderot, gerçekçiliğin etkin bir şekilde verilebilmesi adına, sahneleme için de yenilikler önermiştir. Çünkü ona göre seyircinin haz duyabilmesi, gerçeğin tam olarak verilmesine bağlıdır. Yansıtma işlemini yazar gündelik gerçekten yola çıkarak anlatması gerekmektedir. Ve üslup olarak gerçekçi bir yaklaşımla mekân, konuşma biçimi tasarlamalıdır. Sahneleme için gerçekçiliği sağlamak için seyircinin varlığına aldırmaksızın, oyuncu kişisi dördüncü duvar tasavvur ederek rolünü icra etmelidir. Diderot'un realizm akımı doğrultusundaki oyunculuk yaklaşımları 19. yüzyıla kadar yeterince anlaşılmamıştır.

Diderot, oyuncunun duygu içinde kaybolmasının, gerçeği anlatmak için tekrarlanabilir bir durum olmadığını belirtmektedir. Yani aynı ruhla başka bir zaman dilimi içinde rol icra edilemeyeceğini söylemektedir. Önemli olan nokta çalışma ve neticesinde yapılacak olan analizdir. "Düşünerek insan doğasını çalışarak, bir takım ideal tipleri sürekli taklit ederek, hayal gücüyle, hafızasıyla oynayan oyuncu tüm performanslarda bir ve aynı olacak ve her zaman en iyi işini çıkaracaktır." (Diderot, 2000, s.31). Yani duyarlılık ekseninde rol icra etmenin doğru bir yaklaşım olmadığı, araştırma, analiz, akıl, kısacası tüm donatıların kullanılmasıyla bir zanaat işi olduğu vurgulanmaktadır.

> "Oyuncu, can ve gönülden duyarlı olursa, herhangi bir rolü aynı coşku ve aynı başarıyla iki kez nasıl oynayabilir? İlk oyunda çok büyük bir coşkuyla oynar; ama üçüncüsünde artık yorulur ve buz gibi soğuk olur. 0ysa, doğaya dikkat ve

> bilinçle öykünen oyuncu, sahneye ilk kez Augustus, Cinna, Orosmane, Agamemnon, Muhammet olarak çıkınca, kendi kendinin ya da incelemelerinin titiz kopyacısı ve izlenimlerimizin sürekli gözlemcisi bulunduğundan, oyunu yavanlaşmak şöyle dursun, edindiği yeni izlenimlerle daha da güçlenecek, coşacak ya da dinginleşecek ve sizi gittikçe daha çok doyuracaktır." (Diderot, 2000, s.16).

Diderot'un paradoksuna göre, oyuncu gerçeği anlatmalıdır, ama yöntem olarak o duygunun içine girerek değil; onun yöntemi daha soğukkanlı olarak, araştırarak, akıl ve araştırma süzgecinden geçirerek duyguyu hissedermiş gibi yaparak anlatmalıdır üzerine kuruludur. "Başkalarının aynı duyguları paylaşması için önce aktörün onu duyması gerekliliğini savunan klasik görüşü karmaşık bir duruma getirmiştir. Ona göre aktör, oynarken seyirciye duyguyu iletmek için, o duyguyu duyarmış gibi davranmalıdır. (Nutku, 1995, s. 111). Yani oyunculuk, kendini role kaptırmak ve dolayısıyla duyarlı bir biçem oluşturarak istidatlı bir sonuçsuzluk neticesinde gerçekliği zedelemek değildir. Diderot, oyunculuk için devingen bir yapı önermektedir. Aklın ve düşlem gücünün, araştırmanın ve toplum içinde modellerin incelenmesinin ve bellekteki iz düşümünün canlandırılmasıyla sahneye taşınmasının aktör için her oynanışta aynı sonucu doğuracağını Diderot şöyle anlatmaktadır.

> "Oysa oyununu enine boyuna düşünmeyle, İnsan doğasını incelemeyle, pekiyi birkaç örneğe sürekli öykünmeyle, düşlemgücüyle, bellekle oynayan oyuncu, hep tekdüze, bütün oynayışlarda hep aynı, hep aynı yetkinlikte kalır: Her şeyi kafasında ölçmüş, öğrenmiş ve düzenlemiştir." (Diderot, 2000, s.16).

Diderot'un oyunculuğa bu perspektifte yaklaşımı onun çok yönlü bakış açısından kaynaklanmaktadır. Aydınlanma çağının önemli düşünürü olan Diderot'un ilginçliği ve önemi, ortalama iki yüz elli yıl öncesinde gerçekçi oyunculuğu savunması ve tarih boyunca hak etmediği olumsuz sıfatlara maruz kalan olan oyuncuların, zekâsını kullanan üstün hatta deha olan varlıklar olduğunu anlatmasıdır. Hayatın sahneye gerçekçi aktarılması ve bu gerçekliğin oyuncu marifetiyle iletilmesi onun için birincil öneme haiz durumdur. Şüphesiz Diderot'un tiyatroyu sevmesi de bu alanda çalışmalar yapmasında en önemli itkidir. Gerçekliğin verilmesinde orta sınıf insanın davranış kalıpları içinde gündelik yaşamını ve toplumdaki bu yapıyı oluşturan insanların anlatılmasını doğru buluyordu. Ve bu doğrultuda dramatik olmayan didaktik iki burjuva dramı kaleme almıştır. 1757 yılında yazdığı "Les Fils naturel, ou les epreuves de la vertue" (Doğal Oğul ya da Erdemin denemesi) ve 1758'de yazdığı "De la Poesie

Dramatique'' (Dramatik Şiir)'dir. Bu iki eser Diderot'un oyunculuk alanında daha da çok şey öğrenmesi gerektiğini anlamasını sağlamıştır. Özdemir Nutku "Oyunculuk Tarihi Başlangıçtan XIX. Yüzyıla" eserinde bu iki oyunun başarıyla oynandığından ve Riccobini'nin iki oyunu da kastederek Diderot'un oyunculuk sanatından anlamadığından, bu sanatın bir tekniği olduğundan bahsettiği mektubu ünlü düşünüre gönderdiğinden bahsetmektedir. Bu mektuba cevap veren Diderot'un bu olaydan sonra oyunculuğu öğrenmek için daha büyük çaba içine girdiğinden sözetmektedir.''(Nutku, 1995, s. 111).

Diderot çağının gelişmeleri doğrultusunda, oyunculuğun yaşama yakın gerçeklikte oynanması gerektiğini düşünüyordu. Çalışmalarını ve araştırmalarını bu düzlemde hızlandırmıştır. Ve duyarlılık noktasında konuyu daha da irdelemeye karar vermiştir. Ona göre duyarlılık, düşlemi, gelişmeyi ve öğrenmeyi engelleyen bir özelliktir. Bahsedildiği üzere oyuncuyu farklı dramatik durumlara sokmaktadır. Her defasında olumsuz anlamda farklı inandırıcılığa sebep olmaktadır. Sonuç olarak bu durum oyuncuya aktörlük sanatı anlamında bir katkı sağlamamaktadır.

> "Coşkulu, kanı kaynayan, duyarlı insanlar sahneye çıkarlar; oyun oynanır ama kendileri bundan yararlanamazlar; ama, deha sahibi adam, bu gibilerine baka baka örneğini hazırlar. Güçlü, sağlam bir düşlem ve düşünce yeteneği, ince bir kavrayış ve inanılır bir zevk sahibi büyük şairler, büyük oyuncu ve belki genellikle, hangi alanda olursa olsun, doğanın bütün taklitçileri, duyarlılığı az insanlardır. Onlar birçok şeyin birden ustasıdırlar; bakmaya, öğrenmeye ve öykünmeye öyle dalmışlardır ki, kolay kolay kendi içlerinden kıvılcımlanamazlar. Böylelerini hep çantaları dizleri üstünde, elde kalem görürüm." (Diderot, 2000, s.20).

Diderot "Oyunculuk Paradoksu" adlı eserinde oyuncunun her daim kendinde olması gerektiğini, sahnenin devamı, seyircinin varlığının paradoksal bir şekilde yokluğu şeklinde düşünülmesi, sahne geçişleri, oyunun devam edebilmesi ve oyuncunun tüm gelişmelere açık olması için akıl ve yenilenmeyle aktörlük mesleğine yaklaşmasının önemini vurgulamaktadır. Aksi takdirde "(…) duyarlı adam, beklenmedik bir durum karşısında, şaşırır kalır (…) Oyuncuların toplandığı salona gidip bir üçüncünün aşırı kahkahalarını kesmeyi ve ona sahneye gelip göğsüne hançer saplamanın zamanı geldiğini haber vermeyi akıllarına getirirler miydi?" (Diderot, 2000, s.20-34). Ayrıca Diderot'a göre duygu içinde bir aktörlük icrası, yani role duyarlılıkla yaklaşmak, gerçeğin seyirciye geçmesini sağlamamaktadır. Çünkü oyuncu eskriklik

halinde, bilinçsiz bir durumdadır. Bilinç, bilgi, akıl dışı bir esin söz konusu olduğu için, oyuncu diğer gösterimlerde aynı sonuca ulaşamaz ve seyirci için inandırıcılık azalır. Yani Diderot "seyirciyi etkileyebilmek için oyuncunun kendi oyununa kapılmaması, duygusuz kalması gerektiğini" (Vardar, 1985, s.67) vurgulamaktadır.

> "Ama diyecekler ki, nasıl da, şu annenin bağrından kopan ve benim içimi sızlatan o acıklı çığlıklar, o andaki duygusundan dolayı olmaz? Bunların esin kaynağı, o anda duyulan üzüntü ve umutsuzluk: değil midir? değildir. Kanıtı da şu ki, bunlar ölçülüdür; bir ezgili okuma yöntemine uyarlar; bir çeyrek tonun yirmide biri oranında pes ya daha tiz olurlarsa, falsolu olurlar; birlik yasasına boyun eğerler; müzikte olduğu gibi hazırlanmış ve düzenlenmiştirler." (Diderot, 2000, s.21).

Diderot gerçeğin tanımını da yapmaktadır. Yaşamda olanın olduğu gibi yansıtılması ülküsel bir yaklaşımdır onun için; fakat bunun gösterme biçimi yaşamda olduğu gibi, yani tıpa tıp olursa bunu sıradanlık olarak nitelendirmektedir. Yaşam gerçeğin sahneye aktarılmasını, sahne gerçeğine dönüşmesini, oyuncunun düşlem gücünden yola çıkarak, araştırmaları birikimleri ile yeniden yaratması olarak görmektedir. Oyunculuk mesleğinin olağanüstü bir meslek olmasını da, bu yansıtma biçimine bağlamaktadır. Oyuncu akılla, araştırmayla, duyarlılıktan uzak bir üslupla role yaklaşmalıdır, sonuçta da farklı bir tonlama, yürüyüş ve tavır kendiliğinden gelecektir.

> "Tiyatroda gerçek olmak dedikleri şeyin ne olduğunu bir an düşünün. Acaba bu, yaşamda olup biteni olduğu gibi sahnede göstermek mi demektir? Kesinlikle. Gerçek, bu anlamda, sıradanlıktan başka bir şey olamaz. Öyleyse sahnedeki "gerçeğin anlamı nedir? Bu, davranışın, sözün, suratın, sesin, jestin şair tarafından düşlemlenen ve oyuncu tarafından çoğu kez abartılan ülkesel örneğe uymasıdır. İşte olağanüstülük budur. Böyle bir örnek, yalnız sesin tonunu etkilemekle kalmaz; yürüyüşü duruşu bile değiştiririr." (Diderot, 2000, s.27).

Sonuçta Diderot' a göre oyunculuğun doğru inşası için devingen bir yapıda akılla eleme yapılarak, duyarlılıktan uzak gerçeği paradoksal bir şeklide yeniden sahneye taşımak gerekir. "Büyük oyuncu, olup bitenleri gözlemler. Duyarlı insan, ona modellik yapar." (Diderot, 2000, s.47). Fransa'da bu yüzyılda birçok oyuncu kendi bakış açısından, bazen dönemin ana akımına uyarak oyunculuk sanatını icra etmeninin çabasında olmuşlardır. Bu manzara içinde Diderot kapsamlı ve etkili bir bakış açısıyla oyunculuğa özgün öneriler getirmiştir. Birçok oyuncu üzerinde etkili olmuştur. İlerleyen bölümlerde detaylı incelenecek olan Stanislavski Diderot'un görüşlerini benimsemiş ve

düşüncelerinde yer vermiştir. Diderot'un deneyim düşüncesini onaylayan şu sözü önemlidir: “Kendimi, sanki iki ayrı kişilikmiş gibi böldüm. Biri oyunculuğu sürdürürken, öteki de bir gözlemci oldu. İlginç olan, bu ikilik (dualite) engel olma şöyle dursun, yaratıcı çalışmama yardımcı oldu; beni yüreklendirdi ve sürükleyici bir güç oluşturdu.“ (aktaran Nutku, 1995, s. 114).

Dönemin oyuncularından Francois Joseph Talma ise geçmişi reddederek tıpkı Fransız İhtilali sırasında Cumhuriyetçileri desteklediği gibi realizm ve romantizmden yana tavır takınmıştır. “İngiliz sahnesinin yapaylığı ve Shakespeare romantizminin etkisi altında kalan Talma histrionik geleneğin ilkelerini romantizmin ilkeleriyle değiştirmiştir. Oyunculukta açıklayıcı bir biçemden ziyade gerçekçi tavırda ısrar eder ve konuşmada durak, ritim gibi teknik ifadelerden çok, konuşma duyusu üzerinde durur.” (Andiç 2019, s.82).

Oyunculuk sanatı İngiltere'de siyasal gelişmelere bağlı olarak bir fetret dönemine girmiştir. W. Shakespeare, Christopher Marlowe, Ben Johnson gibi tiyatro insanlarıyla belli ivme yakalanmış, politik çekişmeler nedeniyle “1642-1660 yıllarında İngiltere'nin tiyatroları kapanmıştır.” (Wiseman, 1998, s.1). Özünde dinsel sebepler olanlar savaşlar sonucunda I. Charles idam edilmiş yerine gelen Cromwell gelmiştir. Cromwell 1658'de ölünce Püritenlerin gücü daha da zayıflamıştır. İngiliz parlamentosu monarşiye tekrar geçmek istemiş, I. Charles'in Fransa'da sürgünde olan oğlu Charles istenilen af ve dini konularda parlamento kararlarını desteklemiş ve onaylamıştır. Ve II. Charles'in kral olmasıyla Restorasyon dönemi başlamış ve fetret döneminde olan tiyatrolar tekrar canlanmaya başlamıştır. Bu dönem içinde kadın oyuncular da topluluklarda yer almıştır. İngiliz tiyatrosu yine gelişmeye ve yükselişe geçmiştir. Restorasyon döneminde önemli bir gelişme ilk kadın yazar Aphra Behn'in ortaya çıkması ve oyunlar yazmasıdır. Restorasyon döneminin en önemli yazarlarından biri John Dry'dir. Sahneleme konusunda usta sanatçı kahramanlık oyunları yazmış ve sahneye taşımıştır. Bu tür oyunlarda kahramanın bir takım hünerleri olması gerekmektedir. Bunlardan en önemlisi usta derecede kılıç kullanmasıdır. Bu tür oyunlarda amaç sosyal gelişmeler ışığında bir yücelik duygusu oluşturmaktır. John Dry dışında Thomas Otway, Nathaniel Lee ve Sir William D’Avenant de bu tarz oyunlar kaleme almıştır. Kahramanlık oyunlarında yüceliği vermek ve etkilemek için kafiyeli dil kullanılır ve şatafatlı sahnelerde canlı hayvanlar sahnede yer alırdı. Bu döneme has

diğer bir oyun tarzı da karakter komedisidir. Üst sınıfın yaşam biçimi, içinde bulunduğu durumlar alaycı bir şekilde aktörler tarafından icra edilirdi. Fransız toplumunu anlatan Moliere oyunları, İngilizleri de etkilemiş bu doğrultuda oyunlar yazılmıştır. Nesir şeklinde yazılan oyunların yazım dilinden kaynaklanan anlaşılma güçlüğü söz konusudur. Sir George Etherege, William Wycherley, William Congreve bu tarzın önemli yazarlarındandır.

18. yüzyıla ilk yarısında İngiliz tiyatrosuna aşırı abartı hâkimdi. Hem seste hem tavırda Fransız oyunculuk biçiminin bir göstergesi olan yapay tempolar eşliğinde aktörlük icra ediliyordu. Bu döneme ait oyunculuğu benimseyen önemli isimler Colley Cibber ve Robert Wilks'tir. Oyuncu Cibber (1671-1757) entonasyon ve bunun göstergesi olan beden dili anlamında dönemim koşullarına uyarak etkili bir oyunculuk sergiliyordu. "Seyirciyi bakışları, sesi ve jestleriyle avucunun içine almayı çok iyi biliyordu, ama konuşmasındaki anormal tonlamalar, doğal konuşmayı, yapay seslere yeğ tutanları memnun etmiyordu." (aktaran Nutku, 1995, s. 117). Cibber'in benimsediği abartılı tarz, oynadığı bazı rollerde de kendini göstermiştir. Örneğin Vanbrugh'un yazdığı "The Relapse" oyununda Lord Foppington'u, aşırı züppelikte canlandırması oyunculuk için seçiminin bir göstergesi sayılabilir. Abartılı üslubu benimsemesine rağmen doğal tarzları da takdir eden bir yapıya sahip olan Cibber göre oyuncunun "sergileyeceği bir tutkuyu önce kendi hissetmesi gerekir aksi takdirde uyuyan seyirciye hitap etmek durumunda kalır." (aktaran Carter, 2011, s.27). Genel seyirde, oyunculuk parametreleri için yapaylığın söz konusu olduğu bu dönemde, oyuncu Charles Macklin, aşırı yapaylığı ilk kırmaya çalışan aktördür. Macklin için, oyuncu ve aynı zamanda oyun yazarı olan John Hill şunları yazmaktadır.

> "Tragedyanın tüm şarkılarını ve temposunu kontrol ederdi. Önce öğrencisinden sözlerini gerçek hayatta aynı kelimeleri söyleme fırsatı olduğunda nasıl yapacaksa aynen öyle söylemesini; ardından daha güçlü ama aksanı da koruyarak sahnede konuşmasını isterdi. Oyuncu duraklarda ya da aksanlarda hata yaptığında düzeltirdi; doğal olana yönelik bu özenin dışında hiçbir şey yapmadan en cahil kişilerden bile herkesi şaşırtan oyuncular yaratmayı başardı." (aktaran Cole& Chinoy, 1962, s.121).

Macklin "Bir oyuncunun Sanatı ve Görevi" adlı makalede oyuncuların bir karakteri nasıl oynaması gerektiği anlatmıştır. Ona göre bir karakterin icra edilmesinde en önemli parametre, aktörün dünyasından yola çıkılmasıdır. Yani oyuncu karakteri kendi duyuş biçiminden ele almalı, tavır jest entonasyon aktöre ait olmalıdır. Aksi

durumda oyuncu özgür olmayacaktır yazarın yarattığı kişi olacaktır. Macklin'in oyunculuğa getirdiği yapaylığın yerine doğallığı ve aktörü ön plana çıkaran anlayışından etkilenen önemli bir oyuncu, daha sonraları İngiliz tiyatrosunda ün kazanacak olan David Garrick'tir. Fakat onun doğallık anlayışı Macklin'in doğallık düzeyinde değildir. Çünkü o, oyuncularını eğitirken hareketlerin estetik, edalı ve zarif olması gerektiğini vurguluyordu. Kendisi de duygusal sahneleri, daha etkileyici olması için uzun, içine girerek uzama yayarak oynamayı tercih ediyordu. Alman bilim adamı ve düşünür Georg Christoph Lichtenberg, Garrick'in Hamlet performansından şu şekilde bahseder: "Bütün ifadesi öyle korku doluydu ki konuşmaya başlamadan önce bile tüylerim diken diken olmuştu." (Oliver, 1987, s.40). Dönemli aktrislerden Sarah Siddons da doğal oyunculuğuyla dikkat çeken bir oyuncudur. Duygusal derinliğe sahip oyunculuk anlayışı, yeni Romantik harekete yönelmesine sebep olmuştur. Oyunculuk anlayışındaki bu izleği hocası Garrick'ten almıştır. Sarah oyunculukta kendisiyle rolün bütünleşmesi gerektiğine inanan bir aktristir. "Kral John" adlı oyundaki Constance rolünü icra aşamasında nasıl davrandığını, oynamadığı zamanlarda bile oyundan kopmadığını anlatıyor ve durumu şöyle özetliyordu: "Kısacası, bütün dramanın ruhu zihnimi ele geçiriyor, dikkatim kesintisizce akıp giden sahnelere kilitleniyordu." (Cole&Krich Chinoy, 1962, s.141).

Dönemin oyunculuk anlayışı Macklin ve Garrick'e kadar biçimsellik göstermekteydi. Daha öncesindeki örnekler incelendiğinde, Betterton, Booth ve Quin bu oyuncular nutuk tarzından tumturaklı bir formallik içindeydiler. Macklin ve Garrick'le biçimsel olarak oluşturulan genellemeler yerini bireysel yaklaşımda rollere bırakmıştır. Zamanla iki farklı tarzı temsil eden Garrick ve Booth karşı karşı gelmiş ve doğalcı olan Garrick, formal bakış açısında olan Quin'e karşı galip gelmiş ve gerçekçilik daha da benimsenmiştir. "Garrick'in (Quin'e karşı) zaferi aynı dönemde diğer dramatik sanatlarda gözlenen benzer değişiklilerle de eş zamanlıydı. Çünkü bu tutum, Quin'in benimsediği neoklasik öğretinin genellemelerinden kurtularak daha spesifik ve daha bireysel tiplemelere gidilmesi anlamına da geliyordu." (Brockett, 2000, s.310).

Tüm değişimler neticesinde 18. yüzyıla hâkim olan realizm anlayışı, gelenekler gölgesinde varlığını sürdürmüştür. Günümüz realizm anlayışından bu yönüyle farklılıklar göstermektedir. Yani oyunculuk için gelenek haline gelmiş bazı biçimler devam etmiştir. Sahnenin ön kısmında oynamak, seyirciye arka dönmemek, ağlama

sahnelerinin uzun derin bir yapmacık sesle icrası gibi... Stilize edilmiş geleneğe rağmen 18.yüzyılda oyunculuğun doğal olarak icra edilmesi, doğal olanın ne olduğunun tartışılmasına ve gündelik gerçekliği yakalayabilme çabaları ve araştırmaları aktörlük sanatı için gerçeklik istencini ve beklentisini arttırmıştır.

Özetle; İlkel insanla başlayan oynama dürtüsü, biyolojik, düşünsel, kültürel, sosyal, siyasal ekonomik gelişmeler ışığında evrilerek bir sanat haline dönüşmüştür. Var olduğu günden bugüne çeşitli tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Platon sanatı ve sanatçıları en alt düzeyde konumlandırmış ve ilk defa bu sanatı tartışmaya açmıştır. Onları taklitçi olarak nitelendirmiş, asıl bilgi olan idealar evreni, yaşadığımız dünya bir doksa evreni olarak nitelendirmiş ve dünyayı kopyanın kopyası olarak açıklamıştır. O halde sanatçının yaptığı kopyanın kopyası olacak ve asla gerçeği yansıtmayacaktır. Aristoteles ise tam tersini savunarak sanatın nosyon olarak gerçeği yansıtma amacının olduğunu belirtmiştir. O, sanatı, mimesis kuramından yola çıkarak gerçeğin sahnede belli kriterlerle paradoksal bir biçimde yeniden yaratılması olarak açıklamıştır. Ve bu önemli sanatın bütüncül bir anlamda gerçekliği yansıttığı savını ileri sürmüştür. Temelde bu tartışmayla başlayan ve çeşitli yöntemlerle açıklanan oyunculuk sanatı amaç olarak, hep gerçeği anlatma derdinde olmuştur. "Çünkü sanat, nesnel gerçekliğin estetik imgeler halinde ortaya çıkarılmasıdır. Gerçeklik sanatsal ifadelerle kavranır. Toplumsal olaylar ve durumlar değişse bile sanatın hiç değişmeyen özelliği gerçekliği anlatmaktan hiçbir zaman vazgeçmemesidir." (Baştan, 2016, s.222). Oyunculuğun gerçeklikle ilgili serüveni her dönem devam etmiş ve gerçekliği anlatma işlevi zaman zaman sekteye uğrasa da çeşitli çalışma ve yöntemlerle devam etmiştir. 19. yüzyıla kadar denenen, açıklanan, araştırılan gerçeklik nosyonu, ilk defa 19. yüzyılda Stanislavski tarafından sistematize edilmiş ve gerçekçi psikolojik oyunculuk olarak yükselişe geçmiş fakat içinde barındırdığı paradokslar sebebiyle -kendisinin de yer yer dile getirdiği gibi- oyun-gerçek tartışmaları hiç bitmemiştir.

BÖLÜM 3. GERÇEKÇİ OYUNCULUK DİLİ: STANİSLAVSKİ VE SİSTEM OYUNCULUĞU

Bu bölüme kadar oyunculuk gelişiminin gerçekle boyutlandırılması, dönemler halinde kronolojik sırayla incelendi. Araştırmalara göre hangi dönemde olursa olsun aktörlük sanatının inandırıcı icra edilebilmesi için gerçekle bağ kurması gerekmektedir. Fakat sistematik olarak kapsamlı bir şekilde oyun-gerçek bağı bilimsel ve derin araştırmalar yapılarak değil dönem koşulları ve ana akım görüşler ışığında açıklamalarla ifade edilmiştir. İlk defa Konstantin Sergeyeviç Stanislavski oyunculuğu, derinlemesine araştırmalar yaparak sistematize etmiştir. Bu bölümden itibaren konu paradokslarıyla birlikte ele alınarak, önceki bölümlerin getirdiği noktadan ana evren olarak devam edecektir.

Stanislavski'nin araştırmaları neticesinde elde ettiği bulgularla oluşturduğu Sistem, aktörlük sanatının nihai epistemesi değil, oyunculuğun temel yasalarını içeren bir süreçtir. (Gray,1964, s.46). Bu perspektifte bakıldığında aktörlük devingen bir yapıya sahiptir. Öznesi ve nesnesi 'aynılık ilkesi çerçevesinde' insan olan bu sanatın değişkenlik arz etmesi, homonun doğaya öykünen bir canlı olduğu gerçeğiyle pekişmektedir. Bu açıklamalar ışığında, araştırmanın bu bölümünde Sistem'in aktörlük sanatı için bir sonuç değil, bir süreç olduğu çerçevesinde gündelik gerçekle nasıl boyutlandırıldığı derinlemesine incelenecektir.

Konstantin Stanislavski 'Sistem' olarak isimlendirilen, olabildiğince mafsallı ve pratik bir oyunculuk yöntemi geliştirerek 20. yüzyıl tiyatrosunda devrim yapmıştır. Sistem oyunculuğu, Psikologlar Charles Carver ve Michael Scheler'in "kontrol teorisi" ne benzeyen davranış ve motivasyon modeli sunmaktadır. Davranışın amaçlara göre düzenlenmesi, hedef oluşturmanın süreçsel işleyişi, davranışın hiyerarşik organizasyonu, engellerle hedeflerin bozulması, sonuç olarak beklentiler, davranışın birimsel olarak dizilmesi ve kimliğin oluşmasındaki ortak yönler temel iddiaları gerçekleştirme bakımından benzerlik göstermektedir. "Sistem teorisi, bilgi işleme teorisi, sibernetik, insan motivasyonu, duygu ve davranışın kapsamlı ve bütünleşik bir modelini geliştirmek için kontrol teorisi, düşündükleri değişkenlerin ve süreçlerin gerçekten çok basit olabileceğini iddia etmişlerdir.(Bilgrave & Deluty, 2004, s.329).

Konstantin Sergeyeviç Stanislavski, varlıklı bir ailenin ferdi olarak 1863 yılında Çarlık Rusya'sında dünyaya geldi. 1877 yılında amatör ölçekte oyunculuğa giriş yaptı. F. Komissarjevski'den oyunculuk eğitimi aldı. 1888 yılında Puşkin ve Shakespeare oyunlarında rol aldı. Oynadığı karakterlerde, sonrasında derin araştıracağı bir takım incelemelere girişti. Sahne üzerinde aktörün engelleyenleri üzerine bir takım çalışmalar yaptı. Fakat oyunculuk ve sahneleme araştırmalarının detaylı bir şekilde filizlenmeye başlaması Vladimir Nemiroviç-Dançenko ile 1898 yılında kurduğu Moskova Sanat Tiyatrosu'nda olmuştur. Sonrasında gerçekçi, yaratıcı oyunculuk için, dönemin yapay ve abartılı üslubuyla mücadele içine girerek çalışma, araştırma ve uygulamalar yapmaya başlamıştır. 1900'lü yılların Rusya'sında Avrupa'nın farklı ülkelerinde olduğu gibi, yapay, dağınık, teşhire dayalı yıldız oyunculuğunu esas alan, çok parçalı bir aktörlük anlayışı söz konusuydu. Bu olumsuzluklara bir tepki olarak Realizm çerçevesinde, esine ve lütufa dayanmayan, inandırıcı, doğal ve yaratıcı bir oyunculuk sistemi araştırmalarına başlayarak, Sistem Oyunculuğu'nu içinde barındırdığı paradokslarla keşfetme ve geliştirme yoluna gitmiştir. "(Stanislavski) 'nin bu yöntemde önemsediği şey doğallıktı ve sonuç olarak tiyatrosundaki her şey, herkesin durup iyice içine girdiğinde çok doğal (bir ortam) görünmesiydi." (Bentley, 1964, s.73).

Stanislavski bu durumu şu şekilde anlatmaktadır: "Sanatı yenileme amacıyla giriştiğimiz yıkıcı ve devrimci atılımlarımızla oyunculukta olsun, sahnede kullanılan eşyada, dekorda, giysilerde, piyesin yorumunda, perdede, kısaca, tiyatronun ve piyesin neyinde ve neresinde olursa olsun, karşımıza çıkan her türlü basmakalıpçılığa savaş ilan ettik. Yeni olan, tiyatronun alışılmış düzenine ters düşen her şey bize güzel ve yararlı göründü." (Stanislavski, 1992, s.274). Stanislavski'nin bu fikirlerinin filizlenmesinde Rusya'ya turneye gelen Saxe- Meiningen'in tiyatro topluluğunun sahnelediği oyunların çok fazla etkisi vardır. Saxe- Meining oyunlarındaki gerçekçi yaklaşım, dönemin Rusya'sındaki aşırı teatralliğin yerine doğal olana yer vererek, sahneyi yaşam alanına çevirmiştir. Stanislavski için Saxe- Meining'in topluluğu, doğalcılık ile başlayan ve gerçekçilikle nihayete eren sanat yaşamı için önemli bir yapı taşıdır. Bu bağlamda Moskova Sanat Tiyatrosu da gerçekçilik mottosuyla onun mücadelesinde çok önemli bir zemini oluşturmuştur.

> "Moskova Sanat Tiyatrosu'nun kuruluşu bir devrim niteliği taşır. Eski oyunculuk tarzına, teatralliğe, yapay durgunluğa, tumturaklı konuşmaya, alışılmış dekorlara, toplu oyunculuğu bozan yıldız sitemine, o sıralarda Rus

> sahnelerinde oynanan hafif fars türünde oyunlara karşı çıkıyorduk. En iyi tiyatrolar kıt yetenekli oyun yazarlarının tekelindeydi. Bu yazarlar, şu veya bu aktör için, bu aktörlerin isteği ile onların yönetiminde kof oyunlar yazıyorlardı." (aktaran Şener, 2003a, s. 213).

Konsantin Stanislavski dünya genelinde etki bırakmış bir outeur tiyatro adamıdır. Onun Sistem Oyunculuğu Yöntemi, "çağdaş batı tiyatrosunun yaygın tiyatro anlayışı olarak son yüzyıla damgasını vuran ve günümüzde de dram sanatının uygulandığı tüm alanlarda (tiyatro, sinema, televizyon) gücünü koruyan gerçekçilik akımının çevresinde şekillenmiş ve gerçekçi oyunculuğun ilke ve standartlarını belirlemiş" (Özüaydın, 2011, s.21), özünde devingenlik olan bir tekniktir. "Teknik, zanaat için kullanılabilecek olan araçların bilgisi ve bu bilginin nasıl uygulanabileceğinin anlaşılmasıdır." (Bruder, Cohn, Olnek, Pollack, Previto, Zigler,2013,s.23). Marangozun zanaatı için önce araçlarını öğrenmesi ve daha sonra zanaatı için gerekli bu araçları, yapmak istediği eserde nasıl kullanabileceğini öğrenmesi gibi, oyuncu da yararlanacağı araçların ne olduğunu bilmesi ve bu araçları nasıl harekete geçirebileceğini idrak etmesi gerekmektedir. Stanislavski'nin Sistem oyunculuğu için gerekli araçlar ve bunların kullanımı, başlıklar altında detaylı incelenecektir. Sistem Oyunculuğu'nda, temelde oyuncunun yaratıcı güçlerini harekete geçirmenin yöntemleri araştırılarak, oyuncunun her daim devingenlik içinde olması gerektiği, deneyim ve tecrübenin, bir aktör için nihai nokta olmadığı, hayat gibi canlı ve yeniliklerle değiştiği ve aktörün sürekli çalışması gerektiği vurgulanmaktadır. Stanislavski'ye göre aktör, deneyimi her ne olursa olsun, gelişimden, araştırmadan vazgeçmemelidir. Sezgiyi de biricik görüp ona yaslanmamalıdır. Oyuncu, tamamlanmış bitirilmiş bir süreç olarak ve tecrübeye ve deneyime dayanarak aktörlük sanatına yaklaşmamalıdır. Doğa bilimleri her daim değişmekte ve gelişmektedir. Stanislavski de oyunculuğu bilimsel yöntemlerle ele aldığı için bilimin özünü oluşturan değişimi oyunculukta uygulamıştır.

> "Deneyimin, aktörün "karakter" gibi davrandığı kendinden geçmiş bir durumu ifade ettiği anlaşılmamalıdır. Aslında Stanislavski bu kavramın saçma olduğuna karar verdi. Öte yandan, bir aktörün rol oluşturmak için sezgisel güçlerine olan tek güveninin, mantıksız bir kibir ifadesi gibi görünüyordu. Tiyatro sanatçısı, büyük bir konser sanatçısı tarafından takip edilen özenli ve titiz bir hazırlık sistemi için alçakgönüllü bir şekilde arama yapmalıdır." (Hobgood,1973, s.150).

Konstantin Stanislavski, oyunculuk sanatının yaratıcılığına ilişkin içkin yasaları bilimsel yöntemler ışığında keşfetmiş, oyunculuğu belli bir sistematik içinde ele almış

ilk ve en etkin yöntemi bulmuş ve uygulamış bir tiyatro insanıdır. Oyunculuk için çok çeşitli yorumlar, söylemler, araştırmalar, kuramlar dile getirilmiştir. Stanislavski'den önce de onun döneminde de aktörlük için bir esin sanatı, doğuştan gelen yetenek, esriklik haliyle icra edilen ruhsal kayboluş gibi çeşitli tanımlar yapanlar çoğunluktaydı. Bu kaotik süreç tanımlanamayacak kadar kuralsız, kontrol edilemeyecek kadar değişken yapıdadır. Doğa kurallarıyla paralellik kurarak, dönemin önemli bir bilimsel yaklaşımı olan pozitivizm katkısıyla, bu bilinmezlikleri ve kaosu analiz etmek için Stanislavski araştırma ve keşif sürecine başlamıştır. Kendisi de bir oyuncu olan Stanislavski, yönetmenliği ve kumpanya yöneticiliği, araştırmacı kişiliğinin gölgesinde kalmıştır. Ömrünün sonlarına doğru oyunculuk sanatının yöntemlerini keşfetme fikri tek amacı haline gelmiş ve idealist bir bilim adamının günlerce laboratuvarda çalışması gibi bilimsellik ışığında çalışmalar yapmıştır. "İnsan gövdesinin ve ruhunun araştırıldığı bir laboratuar olarak tasarlayan Polanyalı yönetmen Grotowski'nin, Stanislavski'den "babam" diye söz etmesi de bundan dolayıdır." (Moore, 2006, s.7).

Bilgiye, akıl ve mantık süzgecinden geçirilerek, deney ve gözlemle elde edilen verilerle ulaşılır anlayışına yakınlığına rağmen, Stanislavski hiçbir zaman oyunculuğun icracısı olan özneyi, gözlem ve deney yoluyla incelenen basit bir biyolojik varlık olarak görmemiştir. Ona göre aktör sadece bilimsel yollarla açıklanamayacak kadar mistik tarafı da olan bir varlıktır. Ve oyunculuk için vuku bulan yaratıcılık eylemi, sırrı tamamen ifşa edilemeyecek bir alandır ve önemli bir gize sahiptir. Bilimsellik ışığı altında yaratıcılık eyleminin olduğu bu alanı araştıran Stanislavski, Freud'dan yola çıkarak bu gizin olduğu yere 'bilinçaltı' adını vermiştir. Geliştirdiği ve üzerine çalıştığı yöntemin temelini "bilinçli teknikler yoluyla bilinçaltı'nı" açığa çıkarıp yaratıcı duruma geçme olarak inşa etmiştir. Stanislavski kavramsal çerçeveyi çizmiştir. Ona göre yaratıcı sürecin bizatihi kendisi doğrudan kontrol edilemez o nedenle oyuncu yaratıcı süreci teknikler öğrenerek kontrol edebilir ve işlevsellik katabilir. Buradan çıkan sonuca göre, aslında her insan yaratıcı güçlerini harekete geçirebilir. Yani oyunculuk Stanislavski'ye göre sadece bir esin, tanrıdan bir lütuf ya da seçilmişlik durumu değil, araştırma öğrenme, deneme, keşfetme üzerine kurulu çabalamadır. Stansilavski'nin eserlerinde hayali oyuncularla yaptığı derslerde çıkan sonuca göre kalıplaşmış, alışkanlık haline gelmiş görüşlerini değiştirebilen herkes bu öğrenme sürecine dâhil olabilir. (Stanislavski, 1996, s.27).

Stanislavski, tiyatroyu hayatın yeniden yaratımı olarak değerlendirmektedir. Hayatta nasıl yaşanılan zaman geri alınamazsa yani geri gelmezse, sahnedeki yaşamda da yaşanılanlar geri alınamaz ve geri gelmez. Eğer oyuncu bir önceki oyundaki performansı diğer oyunda icra etmek isterse, akıp giden canlı hayatın yerine yitmiş, yaşamayan bir zamanı oynar. Sonuçta orada yapılan tiyatro ve sergilenen oyunculuk sanat olmaz çünkü "yeniden" yaratım söz konusu değildir. Sahne, yaşamı referans aldığı, gerçek-gerçeklik gibi canlı ve gerçek olmalıdır. Stanislavski'nin önerdiği oyunculuk yöntemi, ontolojisi gereği donmuş, kalıplaşmış bir yapı değildir. Kendi içinde devingen bir yapıya sahiptir. Özüne insanı aldığı için, insan değişen ve dönüşen bir biyolojik varlık olduğu için bu hareketlilik doğal ve gerekli bir süreçtir. Yani Stanislavski'nin önerdiği yaratıcı güçleri harekete geçirme amaçlı yöntemi, bir reçete bir doğma gibi kabul edilmemelidir. "Sistem sadece aktör için gerekli olan insan yaratıcılığının ilkelerini toplar ve kodlar." (Carnicke, 2000, s.18). Kendisi de yaşamı boyunca yeni fikirler geliştirmiş, düşüncelerini farklı biçimlerde boyutlandırmıştır. Sistem oyunculuğu yönteminin, ilk dönemiyle ikinci döneminin farklılık göstermesi, bu durumun en önemli göstergesidir. İlk döneminde Fransız psikolog Ribot'un görüşlerinden etkilenmiş ve oyuncunun içsel hazırlığının önemine vurgu yaparak "coşku belleği" kavramını öne çıkarttığı bir tekniğin izini sürmüştür. (Bentley, 1962, s.127).

Bu teknikte esas olan, içsel olarak rolle bütünleşmektir. Rolün tam yaşamsal derinliklerini araştırmak, incelemek, imgesel donanım sağlamak amacıyla detaylarla doneler toplamaktır. Stanislavski bu dönemi aktörün rolle flörtü diye adlandırmaktadır. Daha sonra oyuncu, rol kişisini daha iyi kavramak için replikleri eylemleri içselleştirerek ruhsal derinlik sağlamaya çalışmakta ve flörtü evlilik izlemektedir. Bu dönemi yani içsel hazırlığı doğum izlemektedir. (Moore, 2006, s.9).

Stanislavski'nin daha sonra vazgeçtiği ilk dönem oyunculuğu, psikolojik-ruhsal oyunculuk üzerine kurulu bir yöntemdir. İlk dönem geliştirdiği iç aksiyona dayalı/ruhsal gerçeklik anlayışı konusunda (bilinçli teknikler yoluyla bilinçaltına inme) daha en başından derinlemesine araştırmalar yaptıkça, coşku/duyu belleğine dayalı bu anlayışta, çelişkiler yaşamış ve bu sürecin kontrol edilemez ve oyuncu da olumsuzluklar oluşturduğunu görmüştür. Gündelik gerçeğin, sahnesel gerçekle yani oyunla icra edilebilmesi kaotik bir hal almıştır. İlk dönem oyunculuğu için "fazlasıyla psikolojik

olan bu yönelim, zaman zaman oyuncuda kendine dönme, gerilme, bitkin düşme ve hatta histeriye kapılma gibi etkiler yaratma gibi sorunları da barındırabiliyordu. Öz sabit kalmak koşuluyla, Sistem'i farklı araçlarla geliştirme gereği duymuştur. Bu soruna çözüm arayışında olan Stanislavski refleksler üzerinde çalışma yapan fizyologlardan Ivan Sechenov ve Ivan Pavlov'dan da etkilenerek coşkular ile fiziksel eylemler arasında etkin bir bağ bulunduğunu fark etmiş ve yöntemini yeniden oluşturmaya girişmiştir." (Ergün, 2012, s.69). İkinci dönem için geliştirdiği Fiziksel Eylem yoluyla keşifler yapması daha en "başında fazla biçimci" (Moore, 2006, s.11) yola başvurduğu düşüncesine yol açmıştır.

Bu değişimin sebebi, Stanislavski'nin insan ruhu ve bedinin işleyiş merakının sonucunda, araştırmalarının oyunculuk açısından farklı kapılar açmasından kaynaklanmaktadır. 1930'lu yıllarda arayışları çerçevesinde yaptığı gözlem ve deneyleri ilk dönem oyunculuk yöntemi olan içsel olandan başlama fikrini önemli bir oranda değiştirmiştir. Yani ilk dönem oyunculuğundaki fizikselliği içselliğe bağlama anlayışı zamanla değişmiş ve ruhsal-fiziksel süreçlerin birbirinden ayrılmaz bir bütünlük arz ettiğini savunmuştur. (Coger,1964, s.64). Devrim sonrası Rusya'sında materyalist yaklaşımların artması, Pavlov ve Sechenov gibi bilim insanlarının psikoloji ve fizyoloji alanında çalışmaları sonucu ortaya koydukları kuramlar, oyunculukla ilgili yeni savını desteklemekteydi. Yeni görüşünde kontrol edilmesi zor ve anlaşılması güç psikolojik eylemsellikle elde ettiği davranışlar yerine, deneyerek, gözlemleyerek düzenlenmesi daha tutarlı fiziksel eylemlere yönelmiştir. Yani rolün psikolojisine girerek içselleştirme belleğe kaydederek rolde kullanma fikrinden uzaklaşmıştır. Stanislavski Puşkin'in "Aç Gözlü Şövalye" oyununda Şövalye rolü için daha içsel ve psikolojik etkilenme adına gerçeği yaşamak ve sonra bu gerçekliği kullanmak için bir deneme yapmak ister. Oyunun bir şatoda geçmesinden dolayı, kendisini bir gece şatoya kapatır. Oradaki gerçeklikten yola çıkarak elde ettiği psikolojiyi ve duyguları rolde uygulamak ister. Amacı belleğe aldığı gerçek hissiyatı daha sonra kullanmaktır. Fakat "aktörün belleğinin bu biçimde yani gerçek deneyim, duyguları daha sonra bir rolde yeniden canlandıracak biçimde kaydetmeye gayret ederek işlemediğini keşfetmiştir." (Wyman, 2012, s.48).

Sistem Oyunculuğu'nun iki dönemine de araştırmanın ilerleyen bölümlerinde detaylı değinileceği için kısa özet olarak geçilmiştir.

Stanislavski daha en başında, gerçekçi oyunculuğu sistematize etmek için ortaya koyduğu bulgularda çelişkiler yaşamaya başlamıştır. Bu da aktörlük sanatının dinamik ve devingen bir yapı olduğunu ve formüle edilemeyeceğini göstermektedir. İlk döneminde ruhsal derinliğin içsellikle verilme fikrini ve fiziksel kişileştirmenin de bu içsellik aşamasından sonra kendiliğinden geleceği anlayışını sonradan reddetmesi bunun bir işaretidir. İlk döneminde uyguladığı ve sonradan reddettiği oyunculuk yöntemi, Lee Strasberg'in başını çektiği bir oluşum olan The Actor Studio'nun inşasının temel ilkesini oluşturmuştur. Moskova Sanat Tiyatrosu'nun Amerika Birleşik Devletleri turnesinde sergiledikleri oyunların çok beğenilmesi, Stansilavski'nin eserlerin bu ülkede basılması, bazı oyuncularının Amerika'ya yerleşmesi ve Stanislavski sistemi üzerine eğitimler verilmesi Lee Strasberg'i etkilemiş bahsi geçen oyunculuk stüdyosunu kurmuştur.

> "1950'li ve 1960'lı yıllarda ise, Strasberg, Actors Studio'da (1948-1982), Adler, Stella Adler Conservatory'de (1949-1992), Meisner ise Neighborhood Playhouse'da (1935-1997), Metot Oyunculuğu'na kendi katkılarını yapmış, Stanislavski'nin geliştirdiği tekniklerin yorumlanması hakkında bazı yönlerden birbirlerinden ayrılsalar da, Metot'un bugünkü haline gelmesinde en etkili isimler olmuşlardır." (Özüaydın, 2013, s.24).

Daha sonra Strasberg bu yöntemi geliştirerek coşku belleğinden hareketle oyuncuların gerçek coşkuları yaşaması fikrini geliştirmiştir. Fakat asıl ün kazanması ve yaygınlaşması Ella Kazan yönetiminde tanınmış oyuncuların eğitimlere katılmasıyla olmuştur. Amerika'da yayılan bu tekniğin adı bir zaman sonra Yöntem (Method) adıyla bilinecektir. (Gray, 1964, s.42). Stanislavski'nin ilk dönem oyunculuk anlayışı olarak gördüğü fakat sonradan terk ettiği coşku belleğini, mutlak oyunculuk dili olarak görmesi sebebiyle, bu yönteme oyun-gerçek paradoksu bağlamında ilerleyen bölümlerde değinilecektir.

Gerçekçi aktörlük sanatına, ufak tefek yenilikler getirilse de öz itibarıyla Stansilavski'nin yörüngesinde dolaşılan bir alanda değişiklikler cereyan etmektedir. Bunun en önemli sebebi Stanislavski'nin bir bilim adamı titizliğiyle meselelere yaklaşması ve çok gerekli anda araştırmalarını başlatmasıdır.

Stanislavski hayatını adadığı oyunculuk için yaptığı tüm araştırmaları, titizlikle ve disiplinle ele almıştır. Onun bu yaklaşımı tiyatroyu görme biçimiyle alakalıdır. Ona göre hayatın yeniden üretimi olan tiyatro ve en önemli bileşeni oyunculuk, ciddi bir

meydan okuma ve çok önemli bir sorumluluktur. O nedenle oyunculuğa askeri disiplinle yaklaşılması gerektiğini vurgulamaktadır. Tiyatronun Etik ve estetik biçimde bir ahlak ve eğitim kurumu olduğunu düşünmekte ve oyuncunun, bu doğrultuda hayat bulan tiyatroya hizmet etmesinin en önemli en üstün görevi olması gerektiğini düşünmektedir. "Tiyatro, insanları en etkili vaaz kürsüsüdür." (Moore, 2006, s.27).

Öz itibarıyla Stanislavski'nin İlk Dönem ve İkinci Dönem oyunculuk anlayışının özünde dramatik bir karakter oluşumu hedeflenmektedir. İlk döneminde oyunculuk için role sunduğu içten yaklaşım ve ikinci döneminde sunduğu dıştan yaklaşım eğiliminin amacı yaratıcı düş gücünü harekete geçirip, canlandırdığı karakteri, içten, gerçekçi kavrayabilmektir. Yani onun yanıt aradığı soru "aktör role, duygusal ve tinsel içeriği nasıl aşılar; bir performansı yıkıcı ya da mekanik hale getirmeden nasıl yineleyebilir?" (Whyman, 2012, s.23).

Yani; Stanislavski'nin gerçekçi oyunculuk dili için metodolojisini oluşturmaya çalıştığı Sistem'in amacı, aktörün bir karakter imgesi yaratması, onun ruhuna bir yaşantı katması ve doğal, estetik, sanatsal bir biçimde vücut bulması olarak özetlenebilir. Çünkü Stanislavski büyük oyuncu olmak için bir formül olmadığını, ancak yaratıcı duruma ulaşabilmek için bazı adımlardan ve bir süreçten geçilmesi gerektiğini belirtmektedir. O gerçek olanın, insanın hayatındaki olağanlığı olduğunu vurgulamaktadır. Bir aktörün hayattaki bu gerçek olağan duruma ulaşabilmesinin bazı koşullara bağlı olduğunu ileri sürmektedir. Stanislavki'nin sözünü ettiği koşullar şu şekilde özetlenebilir:

* Fiziksel bakımdan özgürlük. Yani kas denetimine sahip olmak.
* Dikkatin her daim açık olması ve olup bitene odaklanmak.
* Gündelik hayattaki gibi, sahnede iletişim dilini kullanmak; yani hayatta olduğu gibi, sahnede de etkilemek ve etkilenmek.
* Oyuncu olarak, oyun içinde olup biten her şeye inanmak.
* İçsel psikolojik eyleme ve dışsal psikolojik eyleme uyum sağlamak. Yani yaratıcı duruma ulaşabilmek için her fiziksel eylemde iç psikolojik dürtü; her psikolojik eylemde, eylemin psijik doğasını dışsal yansıtan fiziksel eylem olduğunun bilincinde olmak.
* Organik eyleme, fiziksel ve psikolojik eylem birlikteliğiyle ulaşabileceği epistemesine sahip olmak.(Stanislavski, 2015, s.9).

Gündelik gerçeğin, oyunculuk icrasında sahne gerçeğine dönüştürülmesi sürecinde, aktörün içinde bulunduğu paradoksların daha net anlaşılması için, Sistem Oyunculuğu iki başlık altında incelenecektir.

3.1. İlk Dönem Oyunculuk Anlayışı: Psikolojik (Ruhsal) Eylemler Yöntemi

Kendisi de bir oyuncu olan Stanislavski, oyunculuk araştırmalarına dönemin içinde bulunduğu, yapay, tumturaklı, stilize yapıyı kabul etmediği için başlamışsa da, bir aktör olarak kendi durumu da, hem bir itki hem de yol gösterici bir ateşleyici güç olmuştur. Jean Benedetti "Stanislavski an Introduction" adlı kitabında, Stanislavksi'nin oyunculuk yaklaşımındaki durumu anlatırken onun fiziksel olarak uzun boylu oluşundan, gençliğinde özellikle biçimsiz ve garip göründüğünden bahseder. Sonra onun bir oyuncu olarak fiziksel geriliminden, vokal olarak yetersizlik hissettiğinden ve eylemlerin kontrolsüzlüğünden dem vurduğundan söz eder. Bu duruma çözüm üretebilmek için saatlerce ayna karşısında vokal egzersizleri yaptığını belirtir. Kendi durumundan da yola çıkarak Konstantin Sergeyeviç Stanislavski, bahsedildiği üzere aktörlük sanatındaki kaos ve dağınıklığa son vermek ve bilim ışığında oyunculuğu sistematize etmek için çıktığı yolculuğa, insanın içsel dünyasından başlamıştır. Aslında ondan önce oyunculuk için olumsuz tabloyu görüp mücadeleye giren Mikhail Şepkin ve öğrencisi aktris Glikerya Fedotova'dan etkilenmiş ve sahne üzerinde yaşayan bir oyunculuk inşa etme fikrine kapılmıştır. Cehov'un da gerçeğe yaklaşımı ve sıradan insanlarla gündelik gerçeği yansıtmadaki sadakati, Stanislavski'yi hareket geçirmek için yeterli motivasyonu sağlamıştır. Bu izlek üzerine Şepkin ve Cehov'un etkisiyle yaşamın gerçekçi bir biçimde sanatsal çerçevede imgesini yaratmak için ömrünün sonuna kadar çabalamıştır. Bahsedildiği üzere kendisi de aktör olan Stanislavski'nin önce kendi deneyimlerinden yola çıkarak Cehov'un ölümünden sonra, icra esnasında yaşadığı zorluklar, sıkıntılar, inandırıcılık ve gerçeği yansıtmadaki huzursuzluğu ve yetersizliği, onu içsel hesaplaşmaya yöneltmiş ve yani kapılar aralamasını sağlamıştır.

> "Yaratıcılık süreci içindeki tüm yaşantımı zihnimde yeniden harekete getiren sanatsal güncemi bir kez daha gözden geçirdim. Sonra bütün verileri ruhumda kalmış olanla karşılaştırdım ve şaşıp kaldım. Tanrım, kötü sahne alışkanlıkları ve hileleri, seyirciyi hoşnut etme isteği, yaratıcılığa yaklaşmada uyguladığım yanlış yöntemler; her gün her temsilde yinelediğim bütün bu olumsuzluklar yüzünden ruhum ve rollerim nasıl da çarpıtılmış! Ne yapmalıydım? Rollerimi sakat doğumlardan, ruhsal donmuşluktan, kötü alışkanlığın baskısından, gerçekten yana yoksunluktan nasıl kurtarabilirdim? Her temsilde önce, yalnız

> fiziksel değil, ruhsal makyaj da yapmak gerekmekteydi. Yaratma eyleminden önce yaratmaya olanak verecek atmosferi içeren tapınağa nasıl girileceğini bilmek gerekmekteydi.” (Stanislavski 1992, s.383).

Stanislavski için ilk dönem oyunculuğunun ana önermesi rolün ruhsal-psikolojik yaklaşımla ele alıp karakterin canlandırılmasıdır. Oyuncunun görevi sadece dış gerçekliği yansıtmak değildir. Burada önemli olan nokta, aktör kendi yaşayışını (tüm duygularını) rol kişisinin yaşayışına giydirmeli “ruhunu bütünü ile o kişinin içine boşaltmalıdır. Sanatımızın biricik amacı, insan ruhunun bu iç yaşayışını yaratmak, bu yaşayışı sanatlı bir biçim içinde anlatıma kavuşturmaktır.” (Stanislavski, 1996, s.29). Stanislavski'nin gerçekçi ve psikolojik oyunculuk anlayışı, dönemin kalıplaşmış, şematik hale getirilmiş, mimik jest, konuşma biçimi ve bu doğrultuda yaygınlaşan aktörlük sanatına bir düzen ve sistem getirmiştir. “Oyunculuk katı, şablonlu ve kategorik bir anlayış içine girmiş, bundan kurtulması zor olmuştur.” (Nutku, 2002, s. 133). Özdemir Nutku bu durumu doğallıktan uzak, şablonlarla belirlenmiş, yapay hareketler, yapay sesler, herhangi bir duyguya karşılık gelmeyen otomatikleşmiş tavırlar ve gerçeklikten uzak teatrallik içinde deklamasyonlara sıkı sıkıya bağlı oyunculuk olarak değerlendirmektedir. Stanislavski oyunculuğu bir sisteme oturtarak içinde barındırdığı ve kendisinin de öz eleştiri olarak dile getirdiği sıkıntılara rağmen bir düzleme oturtmuş ve Aristoteles'in nosyon olarak gerçekçi olma amacını, bilimsel yöntemlerle araştırarak oyunculuğu yapaylıktan ve kaotik bilgi karmaşasından kurtarmıştır. Stanislavski’ye göre bahsedildiği üzere aktörün rolü yaşaması için rol ile kendisi arasında ortak duygular oluşturması ve psikolojik yaklaşım geliştirerek yapaylıktan ve şablonlardan kurtulması gerekir. Ancak bu izlek üzere gerçekçi oyunculuk sergileyebilir.

Stanislavski’nin ilk dönem anlayışı olan psikolojik gerçekçi oyunculuk, yani içten dışa doğru bir itkiyle yaratıcı güçle oyunculuk icrası için önemli sayılabilecek başvuru kitabı Tikhon Faddeev’in 1913’te yayımlanan “Psychology” adlı eseridir. Faddeev’e göre deney, bilim ve sanayide önemli bir yöntemdir, bilinç üzerinde tam anlamıyla uygulanması olanaksızdır. Fakat bellek, algılar, çağrışım gibi içsel oyunculuk için önemli mekanizmalar da bir ölçüde araştırılmasında yarar sağlayabilir. Yine Faddeev insanın kendi kendini gözlemlemesi bu sayede kendi ruhunu incelemesi sonucu her insanın belirli ölçüde psikolog olduğu anlamına geldiğini savunur. Bu durumda

psikolog olarak herkes kendini gözlemleyebilir. Ve kendinde gördüğü sabit belirtileri yasa olarak formüle edip bir sistem oluşturabilir. Buradan yola çıkarak Rose Whyman duruma şu şekilde açıklık getirmektedir:

> "Kendi kendimize gözlem yapmanın yanı sıra, başkalarını da gözlemleriz. Onların içsel yaşamlarını doğrudan gözlemleyemesek de, sözcüklerini ve davranışlarını yorumlayabiliriz. Bu açık biçimde Stanislavski'nin Sistemi'nin gelişiminde uygulamaya çalıştığı süreçtir. Faddeev'in belirttiğine göre, bilimsel yasaların geçerliliği tahmin ettikleri sonuçların gerçekten de oluşup oluşmadığına bakılarak sınanabilir. Bu nedenle Stanislavski'nin bilimsel bir oyunculuk incelemesinde benimseyebileceği parametreler burada bulunmaktaydı. Faddeev ruhsal belirtileri psikolojik bakış açısından incelemenin önemli olduğunu belirterek Birinci kuralı, insan ruhunun yaşamının yasalarını inceleyen bilim olduğudur; psikoloji öz olarak ruhun ne olduğunu tanımlamaya çalışmaz. İkinci kural, insan ruhunun yaşamının bilincin sürekli değişen durumlarda ortaya çıktığıdır: duygular, imgeler, bilincin istemli görünümlerinin kesin olmayan durumları ve bunlara eşlik eden ruhsal seziler.[21] Faddeev ayrıca, birbiriyle bağlantılı olan duygu ve imgelemlerin ve arzu ya da ifadeye dayalı çaba gibi ruhsal durumların devinime yol açtıklarını yazar." (Whyman, 2012, s.33).

İlk dönem oyunculuk anlayışında, sahnenin analizinin çok önemli bir yeri vardır. Masa başı yapılan detaylı çalışmalar, oyunu alt birimlere ayırarak bütün hakkında daha fazla bilgi edinilmesini sağlamaktadır. Masa başı çalışmalarıyla rolle ilk tanışma sağlanarak yaratıcı durumun ilk aşamasına geçilmiş olur. Carnicke'ye göre (2010, s.13) süreç evlilikle sonuçlanır ve bunun akabinde yeni bir karakter dünyaya gelir. Bu süreç bilişsel bir süreçtir. Ona göre analiz iki bölümde incelenmektedir. İlki; masa başında her öğe, tarihsel olarak ayrıntılı bir şekilde geniş oturumlarda tartışılarak irdelenir. İkincisi ise; oyuncular, icra edecekleri karakterlerin hayatlarından farklı anları görselleştirerek, onlarla yaratıcı bir şekilde iletişim kurdukları yalnız çalışmalardır. Bu fantastik yaklaşım sayesinde daha fazla detay ve unsurlar keşfedilmiş olur. Carnicke, Stanislavski'nin Famosuv rolüne bu şekilde çalıştığını anlatır. "Stanislavski, zihinsel olarak kendisini Famusov'un evinde görür, birçok odasında yürür, bunları görselleştirir, tüy yatağında uyur, merdivenlere çıkar. Böylece Stanislavski, rolde kişisel bir vizyon olarak, bir 'film şeridi' yaratır. Duyuşsal biliş süreci karakterlerin yaşamlarını

[21]"Ruhsal seziler" James'in ifadesidir. Buna bir örnek unutulmuş bir sözcüğün verdiği sezidir.

aydınlatmak için bir oyundaki tüm ayrıntıları analiz edilmesini sağlamaktadır." (Carnicke, 2000, s.23).

Stanislavski'nin bir bilim adamı disipliniyle, bilimin özünde olan değişimi de dikkate alarak oluşturduğu Sistem Oyunculuğu'nun ilk dönem için psikolojik gerçekçi oyunculuk anlayışında başvurduğu en temel araçlar konuyu daha anlaşılır kılmak için başlıklar altında incelenecektir.

3.1.1. Eylem

Oyuncu sahnede hep bir eylem içindedir. Yani karakter bir devinim halinde sahne gerçekliğinde yaşamaktadır. Fakat eylem demek salt anlamda hareket anlamına gelmemelidir. Çünkü sebepsiz hareketler bir amaçsızlığın işaretidir. O da sahne gerçekliğini hayat gerçekliğinden koparır. Eylemin itkisi içseldir. Yani önce iç eylem oluşur, sonra bu eylem dışsallaştırılır. "Dingin bir oturma eylemi bile, içsel gerginlikle oluşturulur." (Stanislavski, 1996, s.57). Stanislavski, gerçekçi- psikolojik oyunculuk yönteminde, fiziksel eylemi gerçekleştirmek için öncelikle içsel olarak harekete geçirecek mekanizmaları canlandırma gerekliliğine vurgu yapar. Zaten bu içsellik, doğal bir süreç olarak dışsal bir fiziksellik olarak ortaya çıkacaktır. Yani "oyuncu bir yaratıcı deneyimi yeniden oluşturabilmesi için iç mekanizmasını harekete geçirmelidir; harekete geçirilen bu içsel mekanizma, içsel (psikolojik) eylemi, içsel eylem de dışsal(fiziksel) eylemin doğmasını sağlar." (Özüaydın, 2011, s.38).

Stanislavski, oyunculuğun icra olarak karşılığını eylem olarak belirtir. Yani içsellik sonucu oluşan somutlaştırmanın göstergesidir. "Sahne üzerinde her zaman bir şeyler yapmalısınız; eylem, hareket, aktörün ardından koştuğu sanatın temelidir." (Stanislavski, 1996, s.57). Sahnede rolünü eylem yoluyla icra eden oyuncu, sadece fiziksel bir eylem değil, onun itkisi psikolojik eylemde de bulunmuş olur. Gerçekçiliği, yaşam gerçekliğine referansla alan Stanislavski, hayatta, eylemi hareket geçiren dinamiklerin duygular olduğunu belirtir. O duygular neticesinde pskolojik-ruhsal bir durumun tezahürü olarak eylem de kendiliğinden oluşur. Yani sahnede oluşan eylem, Stanislavski'in ilk dönem psikolojik-ruhsal oyunculuk anlayışına göre içsel bir eylemdir. Dışsal biçimleme bu dönem için asıl olan değil, asıl olana itkidir. Stanislavki'ye göre "sanatın özü, sanatın dış biçimlerinde yani kabuğunda değil, psikolojik özünde, yani içindedir." (Stanislavski, 1996, s.57). Stanislavski'nin hareket noktası olarak gördüğü, gerçeğin oyunculukla ifade edilmesi, içsellik merkezli olur, fiziksel eylem ise sadece

bunun sonucu olarak somutlaştırmadır söylemi, kendisi tarafından daha sonra reddedilmiştir. Oyunculuk sanatını sistematize eden, bilimsel çerçevede çalışmalar yapan Stanislavski'nin çelişkili durumu, bu sanatın yaşayan değişen dönüşen nihai, formüle edilmesi olanaksız bir yapı olduğunun göstergesidir. Sonia Moore'un "Stanislavski Sistemi" adlı eserinin önsözünde John Gielgud öz olarak Arsitoteles'le başlayan tiyatronun yaşamın takliti olduğu ve yaşam gibi kısa ömürlü ve elle tutulmazlığından bahsederek şu şekilde konuyu açıklar: "Tiyatro her on yılda ve her kuşakta değişim geçirir. Kimse oyunculuğu ve hatta oyunculuk yöntemi olarak görülen bir şeyi bile kopya edemez. Her insan kendi ifade tarzını denemeli ve hiçbir zaman tatmin olmamalıdır." (Moore, 2006, s.13). Stanislavski de düşünsel olarak kendi yöntemini biricik kesin ve kat'i, mutlak olarak görmemektedir. Ontolojik olarak değişimin doğal karşılanması gereken oyunculuk sanatı için Sistem Oyunculuğu'nun ilk döneminde, eylemi harekete geçirecek doğru duyguların uyandırılması amacı güdülmektedir.

> "Sahnesel aksiyon ruhtan bedene, merkezden çevreye, içselden dışsala, oyuncunun hissettiği şeyden onun fiziksel biçimine doğru bir harekettir. Sahne üstünde dışsal aksiyon esinle gelmediği, haklılaştırılmadığı, içsel etkinlikle ortaya çıkarılmadığı zaman yalnızca gözler ve kulaklar için eğlendiricidir; kalbe nüfuz etmez, roldeki insan ruhunun yaşamı için hiçbir önem arz etmez… Tiyatroda, "sahnesel" termiyle kelimenin ruhsal anlamında aksiyon demek isteriz." (Stanislavski, 1999,s.49).

Bir oyuncu anlatılmak isteneni eylem yoluyla gerçekleştirir. Stanislavski'nin ilk dönem psikolojik-gerçekçi oyunculuk anlayışında, bahsedildiği üzere aslında görünen eylem de olsa, ifade edilen eylemin hareketle içsel yoldan uyarılmasıdır. Eylem bu haliyle "hem içeriğin hem de (iç eyleme bağlı olarak) biçimin bileşkenidir." (Çalışlar, 2009, s.32). Sahnedeki eylem, yani içsel bir durumun gösterimi, salt anlamda bir biçimin bileşkeni değildir. Stanislavski "Bir Aktör Hazırlanıyor" adlı eserinde hayali öğrencileriyle yaptığı derslerde, öğrencilerinden bir duyguyu oynamalarını ister. Onlar da sahnede çeşitli roller içinde duyguyu eyleme dökmeye çalışırlar. O duyguyu oynamaya çalışırlar. Fakat Stansilavski geri bildirim almak için öğrencilere soru sorduğunda, çok rahatsız olduklarını, sahnede iyi bir resim olarak yer alamadıklarını, huzursuz olduklarını dile getirirler. Stanislavski, hiçbir duygunun salt ifade edilmesi için bir eylem oluşturulmasını doğru bulmaz. Yaptığı alıştırma sırasında öğrencilere "bir eylem bölümünü seçerken duyguyu, tinsel(manevi) içeriği bir kenara bırakın. Hiçbir

zaman kıskanç olmak için kıskanç olmaya, âşık olmak için âşık olmaya, acı çekmek için acı çekmeye kalkmayın" der. (Stanislavski, 1996, s.62,63). Bu durumu pekiştirmek için temel birkaç duyguyu öğrencilerinden oynamasını ister. Çalışma bitince, geri bildirimde öğrencilerin duyguyu çağırmanın çok zor ve rahatsız edici bir durum olduğunu ve kendilerini iyi hissetmediklerini söylerler. Stanislavski'ye göre, duygu için yani bir duygunun açığa çıkarılması için hemen yön alan eylem oluşturulmaz. Çünkü bütün duygular hayatta olup biten yaşantıların sonucudur. "Daha önce olup biten bu şey üzerinde var gücünüzle düşünmelisiniz. Sonuca gelince sonuç kendiliğinden doğacaktır" (Stanislavski, 1996, s.62,63) diyerek öğrencilere "tutkuların tiplerin yanlış oynaması ya da alışıla gelen jestlerin yinelenmesi, bütün bunlar uğraşımızda sık sık karşılaşılan kusurlardır. Siz bu gerçeğe aykırılıklardan uzak durmalısınız. Siz tutkuları, tipleri kopya etmelisiniz. Siz tutkuların içinde tiplerin içinde yaşamalısınız. Sizin onlara ilişkin oyununuz, onların içindeki yaşayışınızdan doğup gelişmelidir." (Stanislavski, 1996, s.63). Yani eylemle aktarılan, duygunun kendisinden ziyade, oluşma nedeni ve sonucundaki izdüşümüdür. Bu açıklamaya göre, oyunculukta her eylemin içsel bir nedeni, akla uygunluğu, tutarlı olması ve gerçeklik ekseninde cereyan etmesi gerekmektedir. Duygu bir amaç doğrultusunda eyleme dönüşüp oyunculuk olarak icra edilir. Stanislavski' ye göre gerçeğin oyunculukla inşası salt duygudan değil, yaratıcılık ekseninde oyuncunun kendisini verili koşullarda elde ettiği duygudaşlıkla, "kendi insanlık niteliklerini rol kişisinin yaşayışına uydurmalı, ruhunu bütünü ile o kişinin içine boşaltmalıdır." (Stanislavski, 1996, s.63). Bu şekilde bir yöntemle gerçeğin, yeniden yaratımı söz konusudur. Tüm bu araştırmaların altında yatan ise gerçeğin daha iyi ifade edilme çabasıdır.

> "Sahnede gerçek ne anlama gelir? Bu tıpkı hayatta olduğumuz gibi hareket ediyoruz anlamına gelir mi acaba? Hiç de değil. Böyle olsaydı gerçek olma çabası çok önemsiz bir şey olurdu. Bir resim ile fotoğraf arasında sanat gerçeği olarak bir fark var. Fotoğraf her şeyi tespit eder, resim yalnız esasları; esasları resim bezi üzerine geçirebilmek bir ressam yaratıcılığının olması gerekir." (aktaran Nutku, 1963, s.137,138).

Temel olarak oyuncu, oyunun eylemi noktasında bir bilince varmalıdır. Bu eylem bilinci izleğinde, mantıksal ve akıl süzgecinde fiziksellik oluşturmalıdır. Stanislavski'ye göre, gerçeği anlatma çabası içinde 'eylem' in anlatılmak istenenin görüngesi olması sebebiyle çok büyük önemi vardır. O nedenle soyut ve alışkanlıkla kodlanan genel davranıştan ziyade amaca dönük, karakterin o anki psikolojik ve ruhsal

durumundan itkiyle somutlaştırılmalıdır. Hayatta olduğu gibi, sistem oyunculuğunda eylemler bir nedensellik içerir. Önceki bölümlerde bahsedildiği gibi sahnede poz kesmek ya da görünür olmak için fiziksel devinimler üretmek, gerçek yaşamda nasıl inandırıcılığı zedelerse, oyunculuk icrasında da aynı etkiyi yaratır. Eyleme dönük aksiyon illa fiziksel olarak kıpırdanış değildir, dingin durma içsel bir sebeple oluşursa bir eylem içermektedir. Sahnede oyuncunun amaçlı bir eylemi onun duygularının göstergesidir. Aristoteles drama sanatı için asıl ilkelerden birinin de aksiyon olduğunu belirtir. Oyuncunun gövdesel yapası, bir içsel eylemin karşılığıdır. Yani her eylem içsel itkiyle bir psikolojik ruhsal durumun somutlaştırılmasıdır. Duygular ancak bir eylem neticesinde görünür kılınır. Aristoteles hareket içinde bir duygunun var olduğunu belirtir ve eylemin önemine vurgu yapar. "Mutluluk ve felaket davranışa (harekete) dayanır, hayatımızın son amacı ise eylemdir; yoksa eylemin dışında olan nitelik değil. Karakter yönünden biz şu ya da bu niteliğe sahibiz, ama mutlu ya da mutsuz olmamız davranışlarımızın içindedir." (Aristoteles, 1993, s.53).

Oyunda sergilenen bir davranış, içinde itki olarak bulunan duygunun ifadesidir. Eylem oluşumunda, duygunun güçlü bir kışkırtıcı etkiyi oluşturabilmesi için, o an hislerin gerçekten yaşanabilmesi önemlidir. Hiçbir duygu kendiliğinden gelmemekte ve eyleme geçmemektedir. Aksiyonun oluşabilmesi için dışarıdan bir dürtüye ihtiyaç duymaktadır. Bunlar; geçmiş yaşantılarla biriktirdikleri, yaşadığı çevrede duyup görüp işitip şahit olup yaşadıkları, kısaca bu yaşantı sonucu elde ettikleri, yani geçmişidir. Yaşantı sonucu elde ettiği karakteri, sahne üzerinde faydalanacağı en önemli eylem noktasıdır. Kısaca duygunun doğmasıyla hemen eylem yön almaz bir bütün olarak role yaklaşılmalı ve gerekli psikolojik durum oluşturulduktan sonra içsel eylem neticesinde dışsal eylem oluşturulmalıdır.

> "(…) Hangi şartlarda olursa olsun, sahne üzerinde duygu için, duygunun doğmasıyla hemen yön alan eylem olamaz. (…) Çevrenizde oynayan çocukları izlemelisiniz. Gerçek oyun kişileri olmadıkları halde o oyun kişilerinin karakterlerine nasıl büründüklerini gözlemlemelisiniz. Bütün bu eylemleri yaparken ne kadar sade, ne kadar ustaca davranırlar." (Stanislavski, 1992, s.67-72).

3.1.2. İmgelem

İmgelem, bir sanat yapan icracının birikimi, bellek ve bilincin, zihin ve duygu bağlamından yola çıkarak oluşturduğu sezişler ve görüntülerdir. (Kapar, 2009, s.43).

Stanislavk'nin en önemsediği yaratıcı eylem itkisidir. Çünkü düş gücü ya da düş, zihinde örüntüler evreni oluşturmaya yaramaktadır. Oyuncu kişisi işte bu örüntü evreninde yaratıcı eyleme geçer. İmgelem/düş gücü, aktörün evren, insan, yaşam arasındaki bağlantıyı anlama, ilişkilendirme ve çıkarımlar yapma düzeyine bağlı olarak değişkenlik gösterir. Stanislavski'nin altını özellikle çizmesinin sebebi de budur. Yaratıcı bir durum olabilmesi için imgelem ve onun bağıntıları arasında güçlü bir seziş, anlamlandırma ve örüntüler oluşturabilme yetisi olması gerekmektedir. Stanislavksi'ye göre oyun yazarının satırlar arasına gizledikleri ve eksik bıraktıklarını tamamlamak verili koşullar içinde sahne gerçekliğine dönüştürmek için kullanacağı tekniklerin başında imgelem/düş gücü gelmektedir. O nedenle Stanislavski "Hayal gücünden yoksun bir aktör için ne düşünürsünüz? Bir aktör ya hayal gücünü geliştirmeli yahut tiyatrodan ayrılmalıdır!" der. (Stanislavski, 1992, s. 90). Her insan hayatında anımsamalar, hatırlamalar, hayaller vasıtasıyla bir takım duygular hissetmektedir. Davranışlarını bu duygular sayesinde şekillendirmektedir. Yani her insan hayal kurabilir. Fakat aktör için hayal/ imgelem/ düş gücü belli bir görev için olur. Yani bu yönünü bir görev açısından verili koşullar altında kullanır. Ve bu yönü tahrik edici harekete geçirici ve çok gerçek bir durumdur. "İmgelem gerçek olanı değiştirir, oyuncu imgelemi vasıtasıyla duyguları için daha tahrik edici, daha kışkırtıcı bir "gerçeklik" yaratır. (Özüaydın, 2011, 44). Aktör bu yönüyle özgün, yaratıcı ve tahrik edici bir düşünme yetisine sahip kişidir. Bu yeti "Hegel ile Belinski'nin formüllendirdiği şeklinde, özgün bir düşünce tipi olarak 'imgeler halinde düşünme' olarak tanımlandığı gibi (Wilhelm Wundt'un 'Sanatın Temeli Olarak Hayal Gücü'adını verdiği şeklinde) hayal gücünün yüksek bir basamağı olarak, yüksek bir tasarlama gücü olarak da ya da özel bir coşkusal sağduyu olarak (Benedetto Croce'ye göre 'Lirik sezgi' olarak) tanımlanmıştır." (Kagan, 1982, s.366). Moissej Kagan'a göre hayal gücü, insanın psişik halde iletilerle dönüştürülmesidir. Burada asıl olan psişenin gerçekle bağlantı ve ilişkilerinin gerçeklik düzleminde yeniden kurulabilmesi yeteneğidir. Stanislavski'nin ayrı bir önem atfetmesinin gizi, bu yaratıcılıkta yatmaktadır. Birçok kişi çok sevdiği yemeği düşündüğünde ağzı sulanabilir ve tükürük salgılayabilir. Yeter ki bu kişinin imgesel düşünme yetisi ve bu yetiyi geliştirecek hayali uyaranlar yaratabilsin, bunları kullanarak çok çeşitli duygusal tepkiler neticesinde imgeler dağarı oluşturabilsin.

Bahsedildiği üzere imgesel düşünme sayesinde yeniden bir gerçeklik bu imgelerden oluşan repertuarlarla oluşturulabilir. Yani sahneye getirilen bir gerçeklik düş gücünden geçerek gelmediği takdirde, cansız bir taklit olmaktadır. Bir oyuncu da rolünü gündelik varoluş ritmiyle o nedenle getirmemelidir. Chekhov, doğal görünmek maksadıyla gündelik ritmiyle sahnede var olan oyuncun kukla olduğunu belirtmektedir. Bu görüşünü Fransız aktör Constant Coquelin'in "siz bir oyuncu olarak tiyatroda bulunmaktasınız, sokakta ya da evde değil. Eğer sahneye, sokağa ya da eve ait bir davranış yerleştirirseniz, bu bir sütunun tepesine doğal boyutlarda bir heykel koymaya benzer" sözüne dayandırmaktadır. (aktaran Özüaydın, 2011, s.45). Aktör, hayali sayesinde deneyimi sadece imgeleminde canlandırmış olmaz; o deneyimi yeniden var eder. Kişi hayatta nasıl bir şeye inanıyorsa, aktör de sahnede aynı şekilde inanmalıdır. İmgeleminde var ettiği duruma inanmalı ve onun neticesinde gerçek bir deneyimle oluşan fizyolojik tepkilere kendini bırakmalıdır. Strasberg'in bir oyuncusuyla banyo yapıyormuş gibi hayal etmesini istemesi anlatılan duruma bir örnek teşkil etmektedir.

> "Egzersizin sonunda… Pekala, tamam, şimdi yavaşça kalk, egzersizi sürdür, egzersize devam et; dön ve bana bak, derim. İstisnasız bir biçimde, herkes döner ve bana bakamaz, egzersiz tamamen giyinik olarak yapılmış olsa bile. Gülerler kızarırlar, utangaç bir tepki verirler ve neden böyle dolduğunu söyleyemezler. Soru sorma kısmına gelindiğinde, çıplak hissettikleri için böyle olduğunu kabul ederler." (aktaran Özüaydın, 2011, s.46).

Yaratıcı süreç için hayal gücü, aktörü özgün, yeni yaratımla da özgür kılmaktadır. Muhayyile yetisi yoksa, icra sırasında nasıl bir fizyolojik cisimleştirme olabileceği, aktör için önemli bir sorun teşkil eder. Örnekte olduğu gibi, hayal gücü, imgeler oluşturmadığında en başından oyuncu inanmayacağı için, davranışlar yapay ve kalıplaşmış ve alışla gelmiş mekanik cereyan edecektir. Stanislavski'nin hayali öğrencilerle yaptığı derslerde oyunlardan örnekler vererek imgelemin oyunculuk için çok önemli bir itki olduğunu uygulamalı olarak öğrencilerine anlatmaktadır. Ona göre örneğin Macbeth oyununda oynayan bir aktör, hayatı boyunca hiçbir canlıyı öldürmeyecek ve asla bir yere kral olmayacak. Fakat oyuncu var olabilen ya da olması muhtemel şeylerin dışında, uçsuz hayale sahip olmalıdır. Yani kralı hayalinde öldürebilmeli ve kral olabilmeyi muhayyilesinde yaşayabilmelidir. Tüm bunları imgeleminde tasvir edebildiği ölçüde yaratıcı bir güce erişebilir. Hayal edebilme gücüyle, yaratıcı güce erişebilme paralellik arzetmektedir. Yani geniş bir hayal gücüne sahip olmak çok önemlidir. Çünkü hayal gücü bahsedildiği üzere içsel eyleme

dönüşecek boyutta olmalı ki cisimlendirme doğal ve kendiliğinde olabilsin. O nedenle Stanislavski imgelem yetisinin oyunculuk açısından analizini şu şekilde yapmaktadır.

> "Kendine özgü girişkenliği olan türden bir imgelem (muhayyile); özel çaba göstermeksizin gelişebilir; siz ister uykuda, ister uyanık olun, bu imgelem durup dinlenmeden, bıkıp usanmadan çalışır. Bir de girişkenlikten yoksun ama hareket ettirici kuvvet ile kolayca uyanıveren ve çalışmasını sürdüren türden bir imgelem vardır. Hareket ettirici güçlere hiç aldırmayan türden olan imgelem ise daha güç bir sorun ortaya koyar. Bu türde aktör, sadece dışa ait biçimci bir yoldan hareket ettirici kuvvetler edinir. Böylesi bir donatımla, gelişimi sağlamak çok güçtür; aktör üstün çaba göstermedikçe başarı umudu da çok azdır." (Stanislavski,1992, s.90).

Stanislavski'nin bu örneğinden anlaşılacağı üzere ve kendi yaşamında da uyguladığı gibi, aktörün deneyimi hangi düzeyde olursa olsun, imgelemini sürekli geliştirmeleri, bahsedildiği üzere içsel eylem sağlayacak repertuar oluşturması için çalışmalar yapmalıdır. Yazarın yazdığı oyun metninin diriltilmesinde ve sahnesel gerçeğin oluşturulmasında imgelemin önemli bir etken olduğundan bahsedildi. O nedenle oyuncu için imgelemin doğru ve etkin çalışması çok önemlidir. İmgelem sürekli çalıştırılmalı, diri tutulmalı, hep gelişim halinde olmalıdır. Etraf gözlemlenmeli, anlamaya çalışılmalı, içsel görme yeteneği bu çalışma ve deneyimlerle geliştirmelidir. Çünkü oyun yazarı karakter hakkında sınırlı veriler sunmaktadır. Aktör verili koşullardan hareketle ayrıntılar oluşturmabilmesi ve düşle bütünleşmesi için imgelem önemli bir basamaktır. "Karakterin nasıl büyüdüğünü, davranışlarını nelerin etkilediğini, geleceğe dair beklentilerinin neler olduğunu bilmek, karakterin mevcut yaşamına daha çok gerçeklik katacaktır ve oyuncuya perspektif ve rolün içinde hareket etme hissiyatı katacaktır." (Moore, 2006, s.56).

Stanislavski'nin anlattıklarına göre, yaratıcı güç olan düş gücü, gerçeklik oluşturabilmek için önemli bir etkiye sahiptir. O nedenle bir aktörün mesleki yaşamında sorgulaması gereken şey şudur: İmgeleminin yeteri derece de çalışıp çalışamadığını ya da hangi ölçüde bu yöntemden yararlanabildiğini bilmesi. Eğer yanıt imgelemin tembel ya da gelişmemiş olduğu yönündeyse, kontrol, denetim, gelişim için başka bir göze ihtiyaç vardır. Stanislavski bu durum için şu şekilde bir çözüm önermektedir:

> "Benim yöntemime göre bir öğrencinin imgelemini geliştirme de dikkat edilmesi gereken bazı noktalar vardır. Eğer o öğrencinin imgelemi aktif değilse ona basit sorular sorarım. Sorular kendisine yönelmiş olduğundan, onun da bu sorulara karşılık vermesi gerekir. Ama bom boş kafayla karşılık verirse, böyle bir karşılığı kabul etmem. O zaman daha doyurucu karşılık vermesi için, ya kendi

> imgelemini uyandırmak ya da akla yatkın muhakeme yolundan giderek, kendi zihnimin yardımı ile konuya yaklaşmak zorundadır. İmgelem üzerine çalışma, çoğu zaman işte böyle, bilinçli tarza hazırlanır ve yönetilir. Öğrenciye kendi belleğinde veya imgeleminde bir şeyler görmesini, bir an için düş içinde yaşamasını empoze ederim. Belirli hayaller belirir önünde. Bir an için düş içinde yaşar." (Stanislavski, 1992, s.104).

İmgelem oluşturmada önemli olan, ayrıntı oluşturabilmektir. Ayrıntıların fazlalığı inandırıcılığı ve tepkilerin canlılığını yükseltir. Stella Adler, ayrıntıların koşulları oluşturması bağlamındaki yaratıcılığa katkısını önemli bulmaktadır. Stanislavski'nin sahne üzerinde akşam yemeği yenemeyeceğini söylediğini belirterek, "soyuttan belirgine geçilmesi gerektiği, öncelikle bir bıçağınız ve çatalınız olur, sonra da dantelli örtüsü olan bir masa ve basit gümüş şamdanlar. Kısa süre sonra içinde yemek olan bir tabak ve çorba kaşığı gelir. Bütün bunlar eylemin, yani akşam yemeğinin doğasına uygundur." (Adler, 2007, s.58). Atmosfer oluşumunda detaylandırma, inandırıcılığı ve gerçekliği kuvvetlendirmektedir. Bunları oluşturabilmek için imgelem repertuarından faydalanmak gerekir. "Görülen görüntüler ve hayal edilenler, kontak anahtarınızı çevirerek beden ve aklı birleştirirler." (Adler, 2007, s.58). İçsel eylemi çalıştırılarak, hem oyuna uygun hem de gerçekçi bir fiziksellik oluşturulmaktadır. İmgelem gücü oyuncunun bir durumu gerçekten yaşamasını sağlar. Bu "mış" gibi yapmak değil koşullar içinde gerçeği aramaktır. Fakat bazı duyguların gündelik hayatta yaşanma imkânı yoktur. Ve bu duygular tecrübe edilemez. Bunlardan biri ölümdür. Belki de en yüksek düzeyde acı da buna örnek olabilir. Bu sahneleri ancak "mış" gibi değişkenliğiden faydalanarak sahneye taşınabilir. Burada önemli olan imgelemi doğru ve ayrıntılı bir şekilde harekete geçirici kullanmaktır. Yüksek düzeyde baş ağrısı için, başımıza sert bir cisimle vuruluyormuş gibi ya da voltajı yüksek elektrik akımına kapılıyormuş gibi imgelem oluşturulabilinir. Ölüm için için daha kışkırtıcı olabilmesi için, iç organların dışarı çıkmış hali düşünülerek o durum, imgelenip oynanabilir. "İmgelem ne kadar dehşet verici olursa sonuç da o kadar iyi olur." (Adler, 2007, s.115). Bu durumda ya da rolü ifa ederken ki icralarda, imgelemin güçlü ve detaylı olması, oyuncunun inanırlığını ve gerçekliğini, hem kendinde hem seyirci nezdinde arttırmaktadır. Aksi durumda aktörün duygusu sadece bir taklit olmaktadır. Fakat oyunculukta "duygular taklit değil, gerçek olmalıdır." (Whyman, 2008, s. 72). Bir şeyi nasıl söyleyeceğini düşünmek oyuncu için yanılgıdır. O şeyi imleyip detaylandırmak ve uyandırdığı hisleri söylemek, inandırıcı, enerjik ve gerçek

olmaktadır. Eğer imgelemeden, yani söylenecek cümlelerin hissiyatını oluşturacak resmi görmeden "konuşulursa, (bu durum) oyunculuk için sahteliğin ilk ibaresidir." (Benedetti, 1998, s.146).

Önceki bölümde insanın imgesel düşünme yeteneği olduğu için diğer canlılardan farklı olduğu belirtilmişti. Bu minvalde insanın görmediği bir şeyi imgeleyerek resmedebilme yetisinden bahsedildi. İlkel insanın mağaralara yaptığı figürler bu yönünün eseridir. Ya da masallaştırdığı bir takım canlı ve olayları anlatması. İnsan, sanatsal üretisini düş gücü sayesinde esere dönüştürmektedir. Bu yönü günlük iletişiminde de devreye girmektedir. Sözel iletişimde, konuşurken de dinlerken de insan belirli imgelerle bir anlam ve duygu için girmektedir. Sözcüklerle harekete geçmektedir. Fakat aslında "duyguları hareket geçiren sözcükler değil, (altındaki)imgelerdir." (Özüaydın, 2011, s.48). Sanatçı için çok büyük bir öneme sahip olan imgelem/ düş gücü yetisini, İngiliz şair ve ressam William Blake, ilahi ve aktif bir hediye olarak görmektedir. Yani saf enerjiyle olan bağlantı. Stanislavski'ye göre sanatçı çalışmayla bu önemli durumu yaratıcılığa dönüştürebilir. Sanatçı hangi deneyime sahip olursa olsun, hayal etmeli, hayalini deneyimine aktarmalı ve Blake'nin lutüf olarak gördüğü bu üstün insani yönün gelişimene katkı sağlamalıdır. Çünkü bahsedildiği üzere kelimenin tam anlamıyla içsel konsantrasyon ve hayal gücünün uyandığı başka bir dünyaya adım atılmaktadır. Michael Chekhov "aktörler yürüyüşü" dediği yolda oyuncunun bu enstrümanı tam olarak kullanmasını istemektedir. Ona göre İdeal aktör bu yönünü şu şekilde çalıştırmalıdır:

> "Ben yaratıcı bir sanatçıyım.
> Yayma yeteneğim var.
> Kollarımı üstümden kaldırarak yeryüzüne uçuyorum.
> Kollarımı indirerek yükselmeye devam ediyorum.
> Başımın ve omuzumun etrafında hareket eden havada düşüncenin gücünü deneyimliyorum. Kollarım ve göğsüm etrafında hareket eden havada duyguların gücünü deneyimliyorum. Bacaklarım ve ayaklarımın etrafında hareket eden havada iradenin gücünü deneyimliyorum. Ben buyum." (Petit, 2010, s.19).

3.1.3. Verili Koşullar

Stanislavski verili koşulları "Bir Aktör Hazırlanıyor" kitabında şu şekilde tanımlar: "Belirli koşullar; piyesin öyküsü, eylemleri, olayları, çağı, eylemin zamanı ve yeri, yaşama düzeni, aktörlerle yönetmenin yorumu, sahneleme, temsili bütünü ile ortaya koyma, dekorlar, giysiler, sahne donatımları, aydınlatma ve sesler; bir aktöre,

rolünü yaratma sırasında dikkate alması gereğiyle verilen bütün koşullar." (Stanislavski, 1996 s.76). Aktör imgelediği koşulları, ilmik ilmik işlemeli ve oynayacağı rol kişisinin çevreleyen dünyayı resmetmelidir. Verili koşullardan elde ettiği analizle ve sonucunda yaratımla bir aidiyet hissedecek ve karaktere yakınlaşabilecektir. İnsanın etrafı ve onun oluşturduğu atmosfer insan davranışının açıklayıcısıdır. "Bir eylem, karakterin oyundaki verili durumlar içinde ne yaptığını neden yaptığının anlaşılır hale getirir." (Moore, 2006, s.54). Anlatınlar ışığında değerlerildiğinde insan etkilenen bir canlıdır. Oluşturduğu yaşam, katmanlar halinde her birine geçkili ve katmandan referansla bir bütüne yol almaktadır. Bu bütün de, karakteri oluşturmaktadır. Detaylar arttıkça duygular ve davranışlar netlik kazanmaktadır. Oyuncu için de aynı durum söz konusudur. Stanislavski, 'Sistem Oyunculuğu'nda', oyuncunun sahne gerçeğini kendi gerçeğine evirebilme sorunundan yola çıkarak, içsel olanın gerçeklik ve inanılırlık kazanabileceğini belirtmektedir. Oyuncunun tüm uyaranlara dikkate ederek, "içinde bulunduğu duruma doğal olarak tepki verir. Organik olarak ait olduğu durum kendi içinde bir takım duygulanmalara neden olur. Bu da sahnede yaratma ile sonuçlanır. Duruma ait hissettikçe içsel duygular harekete geçer (gerçekten) duygular kendiliğinden dışsal anlatıma ulaşır. (Özüaydın, 2011, s.52) .

Sistem oyunculuğuna göre; oyuncu sahne üzerinde rahat olmalıdır. Nasıl ki insan yaşadığı çevrede güvenli olduğu için daha gerçek daha huzurludur. Sahne gerçekliğinde de, verili koşullar analiz edilerek, içselleştirilerek aidiyet oluşturularak huzurlu olunmalıdır. Her nesne tanınmalı, bir anlam ifade edecek şekilde düşünülmelidir. Kullanılan aksesuar bile anlamlandırılmalıdır. "Fötr şapka giyen biri onun yaşamını da bilmeli. Fötr şapka bir kutuda yaşar, bu da size onun doğası ve değeri hakkında bilgi verir." (Adler, 2007, s.71). Tüm bunlar oyuncunun gerçekliğini ve inandırıcılığını arttıran donelerdir. Burada anlatılmak istenen gerçekçiliği arttırmak için oyuncunun sahnede olanın gerçekliğine inanması değildir. İlerleyen bölümlerde sahne gerçeğinin paradoksları bölümünde detaylı bahsedilecek olan bu konu, oyuncunun verili koşullardan yola çıkarak gerçeklik oluşturmasıdır. Sahnede olanların gerçek olmadığını oyuncu ve seyirci bilmektedir. Stella Adler'in bahsettiği gibi bir nesneyi olduğundan farklı bir varlık olarak sahnede var etmek, onu farklı bir varlık olarak görmeye kendini ikna etmek değil, farklı bir varlık olduğuna inanarak verili koşullarda, düşünüldüğü anlam içinde tavırlar sergilemektir. Bir karakter için de durum aynıdır. Oyuncu, sahnede

var edilen kişinin varlığına, verili koşullardan yola çıkarak, kendinde olanlardan imgelemeyle ulaşabilir.

> "Oyuncuyu şöyle görüyorum: Rolün verili durumlarına yerleştirir kendisini. Karaktere özgü bir görünüş bulur. Fakat kendisi olarak kalır. Kendi dışına çıktığında rolü öldürür. Duygularınızla yaşarsınız. Duyguları at, rol ölsün. Dış görüntüde de kendiniz olarak kalmalısınız. Eğer sakat bir bacakla etrafta dolanırsam, başka bir adam mı olurum? Bir arı beni sokarsa, başka biri olmam. Bunlar dışsal durumlardır." (Stanislavski, 1989, s.99).

Sistem Oyunculuğu'nda, sahne üzerinde oyuncunun güçlü ve inandırıcı olmasının gerçeklik açsından önemli olduğu vurgulanmaktadır. Verili koşullar içinde karakteri çevreleyen faktörler, onun yaşayışı hakkında izlenimler sağlayarak, aktörü, rol kişisine yakınlaştıracaktır. Karakterle bu sayede bir özdeşleşme başlayacak ve rol kanırtmasız doğal bir şekilde gerçeklik kazanacaktır. Verili koşullar içindeki bu durumu imgeleyerek hayata geçirebilen oyuncu, "içtenlikle coşkuları ya da gerçek görünen duyguları içinde canlandırabilir." (Stanislavski, 1996, s.77). Önemli olan nokta, sosyal yaşamda olduğu gibi, yaşadığı koşullara insanın hangi mesafede durup, hangi ölçüde etkilendiğidir. İnsan etkilenen ve etkileyen bir varlıktır. İçinde bulunduğu durumlara doğal olarak tepkiler vererek kendini gerçekleştirmektedir. Durumları kanıksaması, inanması ve aidiyet hissetmesi duygulanımlara yol açmaktadır. Ve bir yaratıcı süreç içinde, aidiyet hissetme ölçüsünde içsellik bir dışsallığa dönüşmektedir. O nedenle verili koşulların iyi analiz edilmesi ve imgelenmesi hakikat oluşturmak anlamında önemlidir. Stanislavski, Puşkin'in şu sözüyle verili koşulların amaçsallığını anlatmaktadır.

> "Tutkuların hakikati, varsayılan koşullar içinde gerçek görünen duyguların hakikati; zihnimiz bir yazardan bunu talep eder. Kendi payıma şunu ekleyeceğim; bizim zihnimizin oyuncudan talep ettiği de kesinlikle budur, ancak bir farkla: Yazar açısından *varsayılan* koşullar, biz oyuncular açısından *maruz kalınan* koşullardır; onlar verilidir. Bu yüzden Verili Koşullar terimini yarattık ve bunu kullanmaktayız." (Benedetti, 2012, s.48).

Oyuncu, verili durumları detaylı imgeleyerek gerçekçi koşullar oluşturmaya çalışır. Bu sayede;

> "(…) Karakterin ve oyunun etraflıca anlaşılması, aktörü rahatlatır. Yaratıcı koşullara kendini bıraktığı zaman rolle özdeşleşir ve anlatılan dünyanın parçası haline gelir. (…) Oyuncu koşulları imgeleyerek çıplaklıktan kurtulur. Oyuncunun gözlemleri ve hayal ettikleri ne kadar güçlü ise koruyucu zırhı da o denli çıplaklığı giderir." (Adler, 2007, s.75-77).

Açıklamalardan söylenmek istenen şudur: Oyuncunun verili koşullardan yola çıkarak kendini güçlü hissetmesi, rolle bütünleşmesi, sahiciliğe ulaşması önemli bir adımdır. Masa başında yapılan çalışmalar, metinlerin analizleri, çevreleyen koşullardan tarihsel analize kadar imgelemi harekete geçirerek zihni devreye sokmakta ve yaratıcı bir süreci oluşturacak bilişsel analizin yapılmasına olanak sağlamaktadır. Bu sayede oyuncular, karakterlerin bu bütün içindeki yaşantılarını zihinde imgelere dönüştürür. Metinde verili olan, ilk bakışta anlatılanlar, diyaloglar, mekânlar, zamanlar, giriş çıkışlardan ibaret gibi görünse de "Stanislavski' ye göre asıl verili olan, tüm bunların ötesinde, grift bir şekilde söylenmeyen sözcüklerde yatar. Defaten çalışmalarında sözcükleri değil, ardında yatanı oynayın demesi bundandır. (Karaboğa, 2010, s.65). Verili koşullardan yola çıkarak karakterin duygu ve düşünceleri oyuncunun imgelemesiyle bütünlük kazanır. Oyuncu, dünyasını bildiği, tanıdığı karaktere yakınlaşır ve karakter gerçekliğe bürünür. Bunların sonucunda da duygusal bir içsellikle eyleme geçilir. Önemli olan verili koşulları imgeleyerek resimler oluşturabilmektir. Bu görme işlevini de sağlayan şey koşullardır. (Adler, 2007, s.54). Oyuncu, canlandıracağı karakteri çevreleyen tüm etkenleri detaylı bilmeli ve analiz etmelidir. Ne yapacağı ve neden yapacağı içsel bir eylem olarak duygusal itki sağlaması buna bağlıdır. Oyuncunun bir karakter olarak koşulları kanıksaması, aitlik hissetmesi, içsel eylemi kışkırtıcı ve hakiki yapmaktadır. O nedenle "oyuncu, oyun içindeki verili koşullara, onların bir parçası olacak şekilde aşina olmalıdır." (Moore, 2006, s.54).

Anlatılanlara göre Stanislvaski, oyuncunun, icra edeceği karakter hakkında her şeyi bilmesinin gerekli olduğunu vurgulamaktadır. Fakat metinlerde yazarlar her şeyi çok açık ve net anlatmamaktadırlar. İşte tamda burada verili olmayan koşullar, imgelem sayesinde ayrıntılar oluşturularak yaratıcı güç için bir itki haline dönüştürülmektedir. Oyun metninde karakterin düşünceleri, duyguları, davranış ve eylemleri, kişilik detayları ayrıntılı verilmemektedir. İmgelem bölümünde detaylı bahsedildiği üzere, oyuncu bu yönü sayesinde kendine gerçekçi bir alan açabilmektedir. Bu yönü sayesinde sahileşir, özdeşleşir ve yeniden gerçeğe bürünür. Yazarın karakter hakkında verdiği kısıtlı bilgilerin dışında kalan boyutu, imgelemden geçirilerek genişletilir. Stanislavski "Bir Aktör Hazırlanıyor" adlı eserinde hayali öğrencilerine, kâğıt üzerinde olan sözcüklerin, bir karakterin davranış duygu ve düşüncelerini ayrıntılı belirtebilir mi sorusunu sorarak, hayır cevabını vermektedir. Ve bir oyuncunun tam detaylı olarak,

karakterin öncesi, o anı ve sonrasını iyi analiz etmesi gerektiğini, yaratıcı eyleme geçebilmesi için kısıtlı verili olanlardan hareketle imgeleminden faydalanmasını önemle vurgulamaktadır. (Stanislavski, 1996, s.83).

Bu yönteme göre, aktörün olay örgüsü içinde yeni çevre oluşturması ve seyircinin bu çevreyi görmesi sağlanmalıdır. Yani sahnede görünmeyen ama metinden bilinen olaylar örgüsü, oyuncu tarafından öncesinde hayal edilmeli, bir çevre içinde gerçekliği imgelenmeli ve seyirciye de bu inançla icra edilmelidir. "Hamlet'i ilk gördüğümüzde, onun bizim görmediğimiz birtakım olaylar yüzünden belli bir ruh durumu içinde olduğunu izleriz. Hamlet'in babası ölmüş, annesi amcasıyla evlenmiştir. Bu olayları seyirci izlemez; yâni oyun başladığında bu olaylar çoktan olup bitmiştir, işte bu önceden oluşmuş şeyleri iyi bir oyuncunun seyirciye aktarabilmesi şarttır. Kısacası, oyuncunun daha önceden verilen çevreyi içinde duyması ve seyirciye duyurması gerekir." (Nutku, 1963, s.86). Verili koşullardan hareketle karakterin amaçsallığı, eylemi hareket geçirir. Bu amaç doğrultusunda beliren karakterin amacı, kesintisiz eylem çizgisini de oluşturacaktır. "Bir karakterin amaçlarının, aktör tarafından başından sonuna kadar aktarılması eylemde bütünlük sağlar. Bu da kesintisiz eylem çizgisi olarak adlandırılır. (Yeşil, 2007, s.11).

Stanislavski, Verili Koşullar Yöntemi'ni, ilk dönem Psikolojik gerçekçilik anlayışı içinde içsel eyleme ulaşmak için; ikinci dönem oyunculuk anlayışı olan Fiziksel Eylem Yöntemi'nde ise dışsal eyleme ulaşmak için kullanmıştır.

3.1.4 İç Monolog

Her sanat dalının kendini ifade etme şekli vardır. Resim, dans, heykel ve diğer sanat eserlerinde bir eylem dili ve bu dile aracılık eden bir takım anlatım araçları bulunmaktadır. Oyunculuk sanatının da anlatım aracı psiko-fiziksel süreç içinde gerçekleşen insan eylemidir. Stanislavski, psiko-fiziksel süreç içinde söz'ü fiziksel bir eylem olarak ele almaktadır. Sözcükler bir duygunun, düşüncenin fiziksel eyleme dönüşmesidir. Sözcüklerle oluşan fiziksel eylem, sözcüklerin psikolojik tarafı olan alt metinlerle bir itki kazanmaktadır. Alt metin, düşünülen ya da hissedilen duygu ve düşüncelerin kelimelere dökülmediği veya dökülemediği sözlerdir. (Özüaydın, 2011, s.64) . Yani söz ile yapılan fiziksel eylemin psikolojik tarafıdır. "Zihnimizdeki imgeler ve alt metin sözcüklerin arkasındaki söylenmek istenen anlam, eylemin psikolojik tarafıdır. "(Moore, 2006, s.94). Söze dökülen her eylemin altında akıp giden içsel bir

süreçtir. Konuşma eyleminin beslendiği noktadır. İç monolog, eylemin yapısı gereği oluşan bir eylemdir. "Düşünme, iç monolog biçiminde var olur." (Dombaycı & Doğru, 2018, s.44). İç monolog, konuşma ile iç içe geçmiştir. Sözcüklere dökülen konuşma eyleminden önce ve sonra, iç monolog sürmektedir. İç monolog, Sistem'e göre, sözcüklerin konuşma öncesi ve konuşma sırasında devam eden bir eylemidir. Bunu tetikleyen unsur düşüncenin eyleme, iç monolog olarak öncesinde ve sonrasın da sözcük olarak geçirilme istediğidir. Yani "konu üzerine düşünmek bize konuşmanın imgesin, verir." (Wittegenstein, 2014, s.142). Wittegenstein'e göre konuşmaya, sözcüklere yol açan eylem, isteme sonucu oluşan düşünmedir, düşünme de iç monologdur.

Bir oyuncu için iç monolog, anlatıldığı üzere karakterin psikolojik yönü olan alt metnin zihinde sürdürmesini sağlamaktadır. Bu teknik, alt metne bağlı olarak işlerlik kazanmaktadır. Stanislavski'nin sıklıkla tekrarladığı oyuncunun, oyun yazarının cümleleriyle yetinmemesi gerekir söyleminden hareketle ortaya çıkmıştır. İç monolog bir amaç, bir açıklama, bir nedensellik, bir ifade ölçütü olarak sözlere 'nasıl'lık katmaktadır. Yani sözlerin eylem olarak söylenmeyen gizini barındırmaktadır. "Oyuncun ne söylediği oyun metnine bağlıyken, nasıl söylediği ise iç monoloğa bağlıdır. (Bu sayede) İç monolog, oyuncunun düşünce yapısını, karakterin düşünce yapısına dönüştürür" (aktaran (Özüaydın, 2011, s.64). Bu durum inandırıcılık ve gerçeklik anlamında role ruh katmaktadır. Oyuncu, karakterin düşünce yapısını içselleştirerek iç monolog eylemiyle, sözcüklere anlam ve derinlik vermektedir. Bu sayede aktörün söylediği sözcükler karakterin sözcükleridir. Yani "iç monologda sözcükler çok bariz bir şekilde karaktere aittir." (Chatman, 2008, s. 171). Alt metinle oluşan iç monolog karakterin psikolojik yönünü yansıtarak sözcüklere amaçlı hareket katmaktadır. "Gerçek düşünce, eylemden önce gelir, eşlik eder ve onu takip eder. Gerçek düşünme aktiftir." (Hagen, 2008, s.66).

Sistem' e göre, alt metin düşünceyle, düşünce iç monoloğla, iç monolog ise sözcüklerle eyleme dönüşmektedir. Burada esas olan iç monologun oyuncu açısından icra aşamasında sürekli işletilmesidir. Çünkü sözcükler bazen yaşanılanı yansıtmayabilir. Karakterin içinde bulunduğu durum sürekli iç monolog olarak sürdürülmelidir. Alt metnin oyuncu tarafından iyi irdelenmesi, gerçek düşüncenin ne olduğunun saptanması, paradoksal olarak metinde söyleneni güçlendirecektir. O

nedenle bir oyuncu “metni ve alt metni birlikte değerlendirip ele almalıdır.” (Lewis, 1958, s.111).

Alt metin bir oyuncu için iç monolog oluşturmada ve ve bu yöntemi kullanmada çok önemli olduğundan oyuncu sözcüklerin altında yatan anlamı çok iyi irdelemelidir. Aktörü icra aşamasında güçlü kılan, sözcüklerin fonetik yapısı ya da entonasyonu değil, altta yatan asal anlamıdır. Karakterin asıl derdinin ne olduğuna göre “beklentilerine bakarak anlam verilmelidir.” (Hagen, 2008, s.146). Çünkü sahne üzerinde icra aşamasında söylenen sözler, asıl söylemek istenenler olmayabilir. O nedenle alt metindeki düşünceler iç monolog olarak oyun boyu sürdürülmelidir. Anlatılanlar ışığında bu teknikte İç monolog, oyuncu tarafından belirlenir, alt metinden yola çıkarak oluşturulan düşünceler ise yazar tarafından yazılan metinlerden elde edilir.

3.1.5. Coşku Belleği

Bahsedildiği üzere Stanislavski bir bilim adamı gibi oyunculuk sanatının temel yasaları üzerine araştırmalar yapmıştır. İnsanoğlunun içsel yaşamını ayrıntılı biçimde bilim ışığında incelemiştir. Geniş perspektifte bakış açısı onu diğer tiyatro kuramcılarından ayırmaktadır. Tarihsel süreç içinde metin incelemeleri, psikoloji, fizyoloji, estetizm bağlamında oyunculuğu derinlemesine ele alarak devingen bir yapıya sahip insanoğlunun, aktörlük sanatındaki gerçekle bağını ve bunun gerçekçi icrasının nasıl olması gerektiği üzerine çalışmalar yapmıştır. Bu doğrultuda bilim insanlarına ve dönemin entelektüellerine danışarak oyunculuk sanatına, önce kendinden yola çıkarak yenilikler getirmeye çalışmıştır. İlk dönem oyunculuk anlayışında önemli bir yere sahip olan ve etkilendiği bilim insanı Fransız psikolog Theodule-Armand Ribot'tur. Ribot'un “La Psychologue Das Sentiments” adlı çalışması ve sonra “Problemes De Psychologie Affective” adlı çalışmasında geliştirerek anlattığı ‘duygusal bellek’ kavramından faydalanmış, daha sonra bu kavram üzerinde çalışmalar yaptıktan sonra ‘coşku belleği’ olarak isimlendirmiştir. “Stanislavski’nin kütüphanesinde Ribot’un altı kitabı mevcuttur. “Dikkat Psikoljisi”, “Normal ve Acı Verici Hallerde Bellek”, “Duygu Psikoljisi”, “Genel Fikirlerin Evrimi”, “Duyuşsal Bellek”, “Duyguların Mantığı”. (Cherkasskly, 2013, s.257). Ribot’un ilk kez dile getirdiği şu soru Stanislavski için çok önemlidir. “Tecrübeli duyguların temsili, bilinçte kendiliğinden canlanabilir mi? Yoksa herhangi dışsal tesadüfi olay olmadan irade cabasından kaynaklanabilir mi’’ (Cherkasskly, 2013, s.257).

Ribot, psişik fenomenin, bu her ne olursa olsun direkt olarak beyin ve sinir sisteminin aktivitesiyle ilintili olduğuna inanıyordu. İnsan ruhunun duygusal olarak etki alanını araştırıyordu. Ona göre duygusal alanın uyarılması, heyecana sebep olan olayların anısına bir iz bırakmaktadır. Beyinde kamera flaşı gibi duygusal olaylar kaydedilmektedir. Ribot'un araştırmaları, daha sonraki yıllarda yapılan araştırmalarla teyit edilmiştir. Psikolojide 'anımsatıcı flaş' terimi kullanılır. Duygusal bir şoka neden olan olayların, canlı anıları ve aynı zamanda sadece duygusal olaylara 'eşlik eden' olaylar için mecazi isimdir. 1977'de Amerikalı psikolog Roger Brown ve James Kulik tarafından yazılan bir makalede tanıtıldı. Farklı şekillerde tercüme edilmiştir. 'İç görü', 'Flash Bellek', 'Canlı Anılar' terimini ilk ortaya atan Brown ve Kulik, insanların nerede olduklarını, ne yaptıklarını ve duygusal olarak dahil oldukları olaylarda neler olduğunu net bir şekilde hatırladığını keşfetti. Yani "duygusal bellek, beyini geçmişe ve geleceğe bağla(maktadır)." (Grocheva, 2019, s.191).

Ribot' a göre insanlar geçmişte yaşadıkları, etkilendikleri olayları, tekrar hatırlayarak, imgeleminde yaşamak suretiyle tekrar hissedebilirler. Hull' a göre "duygular ve tutkular görme ve duyma algısı gibi arkasında anı tutabilir. Bu da hayatta tekrar uyandırılabilir." (Hull,1985, s.111). Ribot, sinir sisteminde geçmişte yaşananların kaydedildiği duygusal bellek olduğunu belirterek, duygusal belleğin uyarılmasıyla geçmişte yaşanan duyguların tekrar yaşanabileceğini ileri sürmektedir. Ribot göre süreç şu şekilde işler: "İnsan geçmişte yaşadığı ve duygusal belleğe kaydettiği deneyimleri uyardığında, geçmişte yaşanan duygu uyarılarak etkinlik kazanır. Yani geçmiş, şimdi haline dönüşür. Kişi şimdide geçmişi yaşar. Geçmiş duygu, şimdiki gerçek duygu yerine geçer." (Whyman, 2008, s.56).

Stanislavski'nin aradığı, aktörün oyunculukta kullanması gerektiği argümanları, Ribot'un çalışması sunuyordu. Yani aktör, Fransız bilim adımının anlattığı gibi, bir bakıma yaşayan hatıralarını duygusal hafıza yoluyla hissedebilmektedir. Stanislavki bu yeniden yaratımın, aktörün kendi geçmiş yaşamından olmasını ve şuanki durumla yeniden yaratılmasını istemektedir. Bir Puşkin performansının provasını yaparken, rol üzerinde çalışmasını şöyle izah etmektedir: "1. Kullanılacak malzeme kişinin hayatından ve duygusal hafızasından alınmalı. 2. Gerekli olan da geçmişten alınan olayla uyarılan duyguyla kendine benzer yaşam yaratmalı." (Cherkasskly, 2013, s.259.)

Stanislavski'nin bu yöntemle anlattığı, sahnesel gerçeğin gündelik gerçekten farklı olduğudur. Ona göre oyuncunun deneyimi sahici olmalıdır. Bu sahicilik sahne gerçekleri çerçevesinde gerçekleşmelidir. Stanislavski'ye göre "oyuncu sahne üzerinde 'tekrarlanan' deneyim yaşar; orijinal değil. Oyuncu bu farkı bilmelidir. Eğer oyuncu yaşamda olduğu gibi bir deneyimi sahnede yaşarsa, karakterin aklını yitirdiği ya da bir cinayet işlendiği sahneden sonra, sahne deli ve katillerle dolardı. Oyuncunun gündelik yaşamdaki deneyim ve şokları sürdürmesi imkânsızdır." (Moore, 2006, s.74). O nedenle oyuncu, coşku belleğine giderek bir olay neticesindeki bir duyguyu aramalıdır. Yani Stanislavski'ye göre sahnedeki olay gerçek bir coşkudan kaynaklanmaz. Geçmişe gidilir, coşku belleğindeki daha önceden yaşanmış bir olay, o duygunun yaşanmasına sebep olan deneyim hatırlanarak, yeniden yaratılabilir. Stanislavski'nin yararlandığı fizyolog Seçenov'a göre yaşanmış deneyimlerin etkisi, sinir sistemindeki belleğe kaydedilir. Kişi bu deneyimleri hatırlamak suretiyle, gerçek olaydan etkilendiği gibi etkilenir. Bilinç yoluyla duygular yeniden üretilir. Bu 'yenidenlik' bahsedildiği üzere şimdiki gereceğe dönüşerek, oyuncunun duygusunu günün gerçeğine dönüştürür. Bu dönüşüm için en doğru tercihi, yani coşku belleğindeki en doğru duygunun hatırlanmasını sağlamak oyuncu için çok önemlidir. En gerekli ve doğru duygunun bulunması için, bellekte arşiv oluşturmak ve isabetli bir seçimle de, gerekli duyguyu harekete geçirecek deneyimin seçilmesi gerekmektedir. Stanislavski bu durumu şu şekilde betimler:

> "İmgeleminizde, her birinde birçok odalar, her odada sayısız dolaplar, raflar ve bir kıyıda da birinin içinde küçük bir tesbih tanesi bulunan kutular canlandırın. İstenen evi, odayı, dolabı, rafı bulmak oldukça kolaydır. Ama istenen kutuyu bulmak oldukça zordur. Belleğinizin arşivleri de işte böyledir. Onun da birçok bölümleri, o bölümlerin de bölümleri vardır. Kimi bölümlere yaklaşmak daha kolaydır. Sorun, bir zamanlar akan yıldız gibi parlayan coşkuyu yeniden ele geçirmektir." (Stanislavski, 1996, s.74).

Stanislavski'ye göre oyuncu, icra aşamasında kendini metnin içinde anlatılan duyguya kaptırarak, hazır bulduğuyla içten bir anda gelen coşkuya kendini kaptırmamalıdır. Bahsedildiği üzere oluşturduğu arşivden en kışkırtıcı olanı, karakteri gerçekçi kılmak bağlamında bir itki olarak seçmelidir. Önemli olan bilinç yoluyla bilinçaltına ulaşmak, uyarılan ve o an gereksinim duyulan duyguyu harekete geçirecek olayı seçmektir. Burada önemli bir noktaya dikkat çekilmesi gerekmektedir. Stanislavski, coşku belleği yöntemiyle, oyuncunun kendinden yola çıkmasını ve

yaşamında elde ettiği duyguları coşku belleğine giderek, role dönüştürmesini vurgulamaktadır. Yani oyuncunun ana malzemesi kendisidir. Aktörün kendi kişisel duygularından yola çıkma düşüncesi ilerleyen bölümlerde coşku belleğine getirilen itirazlar bölümünde detaylı anlatılacağından dolayı kısa geçilecektir. Stanislavski, bir aktörün kendi dünyasının olduğunu, aklı, mantığı, fikirleri ve bunların neticesinde bir takım etkilenmelerle duygularının oluştuğunu belirtmektedir. Bu durumda oyuncu basmakalıp, soğuk ve kodlanmış robot gibi değil, kişisel duygularını yaşam içinde etkilenmelerle değiştiren bir varlık olarak devingenlik içinde sunmaktadır. O nedenle de aktörlerin aynı rolü farklı farklı icra edebilmesi söz konusudur. Stansilavski oyunculuğun kendinden yola çıkarak icrasını şu şekilde anlatmaktadır:

> "Sahnede hiçbir zaman kendiniz olmaktan çıkmayın. Her zaman bir sanatçı olarak, kendi kişiliğiniz içinde oynayın. Kendinizden kurtulamazsınız. Sahnede kendiniz olmaktan çıktığınız anda, rolünüzü de gereğince yaşamaktan çıkmış, abartmalı, yanlış oyuna sapmışsınız demektir. Bu yüzden, ne kadar çok oynarsanız oynayın, kaç rol alırsanız alın, kendi duygularınızı kullanma kuralından bir kez bile ayrılmayın. Bu kuralı bozmak, canlandırdığınız kişiyi bir rol için asıl yaşam kaynağı olan hareketli, canlı bir insan ruhundan yoksun bırakarak öldürmek denektir." (Stanislavski, 1996, s.238).

Stanislavski "Bir Aktör Hazırlanıyor" adlı kitabında hayali öğrencileriyle yaptığı derste, kendinden yola çıkmanın, rol için coşku belleğinin potasında eritilmiş çeşitlilik ve zenginlik ifade eden deneyimlerle uyarılan duyguların bileşimini, vaz geçilmez olarak nitelemektedir. Hatta iç yaratıcılık için tek doğrunun bu yöntem olduğunu ve başka bir izleğin güven vermeyeceğini belirtmektedir. Coşku belleği oyuncu için en yaratıcı ve gerçekçi oyunculuğu sağlayan bir yöntemdir.

Uta Hagen coşku belleğinin kullanma yöntemi olarak, geçmişteki olaya ait nesnelerin hatırlanmasını önermektedir. Ona göre coşku belleğinde kayıtlı bir olayın bir nesneyle hatırlanması, duygunun uyarılmasıyla sonuçlanır. Bir olayı hatırlarken onu çevreleyen her şeyin önemli olduğunu vurgular. Bir insanın hüzünlenip ağlayabilmesi için çevreleyen ve onu hatırlatan bir nesnenin, bu perde olabilir, yıpranmış bir halı olabilir ya da kullanılan parfüm olabilir. Bu nesnelerin herhangi birini akla getirilerek hüzünlenip ağlama ve mutsuzluk duygusunun aktör tarafından yaşanabileceğini söylemektedir. Burada dikkat edilmesi gerekenleri şöyle izah etmektedir:

> "Bir duygu ve geri çağrılmış bir nesne tekrar edilerek yıprandığını, tazeliğini kaybettiğini iddia ettiğinizde, bir takım olası nedenlerden dolayı teknik olarak başarısız olursunuz. Bunun sebepleri şunlardır:

1.Hissetmeyi talep etmeyi bırakıyorsunuz. Sahnede olanla eş zamanlı hale getirmediniz.
2.Duygunun kendini nasıl veya ne kadar sürede göstermesi gerektiğini düşünüyorsunuz.
3.Sahne eyleminizi ilerletmek yerine, kendi iyiliğiniz için duygu üzerinde durdunuz.
4.Duygusal deneyimin önceki kullanım yoğunluğunu ölçüyorsunuz.
5.Duygunun sizi atlatmasından korkuyorsunuz." (Hagen, 2008, s. 50-51).

Robert Lewis, çoşku belleğinin nasıl kullanılması gerektiğini ve aşamalarını şu şekilde anlatır:

> "Duygusal belleğin çalışması, öncelikle duyguların düzgün akabilmesi için kasların rahatlaması ve gerilimin ortadan kalkması gerekmektedir. Sonra irade gücünün yardımıyla kasların gevşemesi neticesinde, sahnede gerekli olan duyguya benzer bir duyguyu, hayattan seçilen bir olayın getireceği düşünülmelidir. Olay, duygusal olarak gerçek bir etki bırakan bir olay olmalıdır. Tercihen çok yakın geçmiş değil, daha eski deneyimlere yönenilmelidir. Olayın tüm fiziksel koşulları hatırlanmalı ve yeniden oluşturulmalıdır. Etkinliğin gerçekleştiği yer, hangi saatte olduğu, her şeyin nasıl göründüğü, etrafta kimlerin olduğu ve nasıl ortaya çıktığı tüm ayrıntılarıyla hatırlanmalıdır. Olayın duyumsal izlenimlerini hatırlamak ve daha önemlisi tekrar yaşama becerisi birincil kaygıdır. Duyusal reaksiyon, duygusal hafızayı canlandırma problemiyle yakından ilişkilidir. Sonra ayrıntılı olarak akıldan ne geçtiği düşünülmelidir. Hayattan seçilmiş olay güçlü ise hatırlamadan kaynaklanan duygu deneyimlenmeye başlamalıdır. Daha sonra oynanacak olan sahneye girerken bu duygu kullanılır. Bu noktada sahnenin durumuna ve olaylara konsantre olmak gerekir. Egzersizin uyandırdığı duyguya " dayanmamaya" çalışmak önemlidir. Duygu orada ve oyuncu için yakıt görevi görmektedir. O ana uygun görünmek, oyuncudaki durumu türetmek için eğersizi "unutmak" ve sahnenin amacını gerçekleştirmek zorunluluktur. Hareket ederken coşku belleği alıştırmasından üretilen hissi hissetmek; sahnenin özelliklerini, partnerin davranışlarını ve benzeri etkenler asla göz ardı edilmemelidir." (Lewis, 1962, s. 55).

Bilimsel araştırmalar şunu göstermektedir: Geçmişte yapılan deneyimin coşku belleği yöntemiyle sadece akılda kalınması sağlanmaz; farklı mizaçta olan duyguların bir sentezinin oluşması da sağlanır. Bu bilgiler ışığında şöyle bir örnek verilebilir. Bir kişiye, şans oyunlarından yüklü miktarda para çıkmasına ya da çok önemli bir prodüksiyonda önemli bir role seçilmesine duyulan kıskançlık ve buna benzer olaylarda yaşanan bu türden duyguların çok defa tekrarlanması sonucunda oluşan ortak durum, yaşayan kişinin belleğinde sentezlenmiş izler bırakacaktır. Stanislavski bu durumu şu şekilde anlatır. "Yaşanmış şeylerden geriye çok sayıda izden, aynı mizaca sahip coşkuların yoğunlaştırılmış, büyütülmüş ve derinleştirilmiş bir belleği oluşturulur. Böylesi bir bellekte gereksiz hiç bir şey yoktur, orası sadece özdür. Bu aynı türden

duyguların sentezidir." (Moore, 2006, s.75). Sentez sonucunda yeniden yaratılan coşku oyuncuyu tamamen içine alıp kaybolmasına izin vermez. Gündelik yaşamda yaşanan coşkunun kullanılmaması, coşku belleğinin kullanılması, bir oyuncu için anlatılan sebeplerden dolayı çok önemlidir. Örneğin çok sarsıcı ve trajik bir anı oynayan bir oyuncu, gündelik gerçekten yani şimdiden bir coşkuyla rolü icra ederse, bu durum rolü çok fazla etkiler ve kaybolmaya sebep olabilir. Ve o an yaşanan deneyim daha trajik hale dönüşebilir. Fakat geçmişten bilinç yoluyla gelen ve dolayısıyla kontrollü olan coşku, geçmişten şimdiye dönüşür. Ve oyuncu bu sayede rol icra ettiğini unutmaz. "Stanislavski'ye göre sahnedeki coşkunun biricik kaynağı, geçmiş yaşantıdaki deneyimlerin depolandığı coşku belleğidir. Ona göre bu belleği yaratıcı kılmak için iki kaynağı çok iyi kullanmak gerekir. Bunlardan ilki oyuncunun içsel yaşamı, ikincisi oyuncunun dış dünyada tecrübe ettiği her şey. Oyuncu hayatındaki tecrübelerinde elde ettiği malzemeyi, içsel yaşamında kendine ait kılabilmeyi öğrenmelidir. Yani coşku belleğini zenginleştirmelidir. Çok fazla gözlem yapmalı, hayatın farklı alanlarından çok fazla malzeme toplamalıdır. (Cohen, 2017, s. 83).

Coşku belleğinin ilk dönem oyunculuğunda bir motto olarak yer almasının sebebi; "(…) duyguların denetlenip etki altına alınamaması, esini etkilemek için tek çözümün coşku belleğinden alınan duyguların kullanılması gerektiğidir. (Yani) (…) aktör, coşku belleği yöntemi sayesinde karakterin duygularını yaratabilmek için geçmişinden, anılarından ve deneyimlerinden faydalanır." (Stanislavski, 1996, s.237-41). Sahne üzerinde gerçek duyguların kullanılması, oyuncuyu denetlenmesi zor bir duruma sokacağı için, coşku belleğinden çağrılan ve tekrarlanan duygunun kullanılması daha güvenlidir. Evgeni Vakhtangov coşku belleği yöntemiyle oluşan sahne duygusunun gerçek duygu değil, hatırlanan duygu olması gerektiği vurgular. "Sanatta asla gerçek duygu kullanmayız, sadece coşku belleğinden, yalnızca hatırlanan duygu kullanırız." (Krasner, 2006, s.148).

Stanislavski'nin gerçekçi oyunculuk yöntemleri arayışı içinde ilk dönem üzerinde özenle ve titizlikle çalıştığı coşku belleği yöntemine yönelik çok fazla sayıda olumsuz eleştiri dile getirilmiştir. Zaten kendisi de bu bağlamda ikinci dönem oyunculuk anlayışında bu yöntemden uzaklaşmıştır. Birçok tiyatro kuramcısına göre, bazı oyuncuların hiç hatırlamak istemediği, hayatında çok travmatik geçmişe, derinliğe sahip, geçmiş deneyimleri olabilir. Oyuncu bu durumda tarafsızlık ilkesini ve dengeyi

koruyamaz ve histeriye dönüşebilecek bir sonuç çıkabilir. O nedenle hiçbir oyuncu ya da yönetmen illa coşku belleği kullanılsın, ateşleyici deneyim hatırlansın diye bir anlayış içinde olmamalıdır. Hagen'e göre bunun tam aksi olursa yani hatırlanmak istenmeyen deneyim harekete geçirilmek istenirse, elde edilen oyunculuk değil, histeri veya daha kötüsüdür. Ve Hagen'e göre bu durumda ortaya çıkan anti sanattır. Uta Hagen, oyunculara şu şekilde tavsiyede bulunmaktadır: "Biz psikoterapi görmüyoruz. Zihinsel olarak hasta veya rahatsız hissediyorsanız ve buna ihtiyaç duyuyorsanız, elbette eğitimli bir doktora veya terapiste gidin ancak oyunculuk eğitmenine gitmeyin. (Hagen, 2008, s.50). Bu açıklamadan da anlaşılacağı üzere, oyuncu bir arşiv oluşturmalı, nasıl ateşleyici deneyimi tercih etmeli ise, kendisi klinik duruma sokacak deneyimleri arşivinde ayırmalı, fonksiyonel anlamda ayrıştırmalıdır.

Coşku belleğinin kişisel bir deneyim mekanizması olmasından dolayı ön yargı içerebileceği eleştirisi de dile getirilmiştir. Merlin'e göre günlük yaşamda çok önemli kararlar verirken, insanlar için coşku belleği harekete geçmektedir. Geçmiş yaşantıdaki deneyimler olumlama ya da uzaklaşma olarak en başından bir yargı oluşturmaktadır. Psikolog Magda B. Arnold, duyuşsal hafızanın insan yaşamını çevreleyen her şeyin değerlendirilmesinde ve yorumlanmasında çok önemli bir rol oynadığını ve tüm deneyim ve eylemlerin matrisi olduğu değerlendirmesini yapmaktadır. "Yoğun sübjektivite nedeniyle Arnold, bireyin kararlarını sürekli bozduğundan, duygusal anılara güvenmeyi önermez. Bir aktörün bilinçsizce bastırdığında, uygun bir duygusal hafızayı bulabileceğini kim söyleyebilir? Stanislavki, bir aktörün bir duyguyu ne kadar çok ihlal ederse, duyguların dirençli olduğunu, rolün zor kısmına yaklaşmasına izin vermediğini tanpon oluşturduğunu belirtmiştir." (Merlin, 2011, s.8). Merlin'in anlatımına göre geçmiş yaşantılar çok fazla subjektiflik içerdiği için, karakterin içinde bulunduğu duyguda bir karışıklık ve bir direnç oluşturabilir. Subjektif durumuyla oluşan sabitlik, aynı zamanda bir tampon oluşturarak rolün asıl duygusuna ulaşılmasına da engel teşkil edebilmektedir. Coşku belleğine geçmişte yaşanan olaylarla kaydedilen duygular, kişinin kendi öz yaşamına ilişkin, kendi iç görüsü neticesinde kaydedilen coşkulardır. Bu durum oyuncuyu, Merlin'in de bahsettiği subjektifliğe iterek, kendi gerçekliğine yakınlaştırıp oyun gerçekliğinden uzaklaştırabilmektedir. Bu durumda "coşku belleği yöntemi, oyuncunun tamamen kendi iç dünyasına yönelmesine, sahnedeki gerçeklik ve partner iletişiminin kopmasına sebep olmaktadır." (Kazan, 1997, s.76).

Moore, aktörlerin Sistem'in özellikle ilk zamanlarda, gerçekçi oyunculuk sergilemek için farklı öğelerinden faydalanarak, coşkularını kışkırtmaya ve yaratıcı duruma geçmeye çalıştıklarından bahsederek, sonucun her zaman için başarılı olmadığını, oyuncuların coşkuları oynadıklarını söylemektedir. Çözüm olarak coşku belleğinden duyguları çekip çıkarmak bir yöntem olarak görülse de Stanislavski bu durumu endişe ile karşılıyordu. Çünkü "Stanislavski coşku belleğinden zorla çekilip alınan coşkuların, oyuncuları içsel histeriye götüreceği kanısındaydı. O nedenle de böylesi bir eğilimin, aktörün hem ruhsal sağlığını hem de icra ettiği sanatını mahvedeceği endişesi taşıyordu." (Moore, 2006, s.76). Sağlıklı insanlarda bile düşlenerek elde edilen "zihinsel bir acıyı bir sinir ağrısı ya da ahlaki bir tiksintiyi kusma izleyebilir." (Freud, Breuer, 2013, s.53).

Yapılan eleştirilerde coşku belleğinin, odak olarak oyuncunun yaratıcı duruma geçmesini her zaman sağlayamayacağı, hatırlanmak istenmeyen coşkuları çıkarma eğiliminin oluşabileceği ve bunun da histeri ile sonuçlanabileceği, çok fazla subjektiflik içerdiği için sahne gerçeğinden uzaklaştıracağından bahsedilmektedir. Yani "bir aktörün coşku belleğini kullanmak suretiyle kişisel anısını hatırlayıp, bazı duyguları uyarması sonucu elde ettiği coşkuları, kendi yaşamından bütünüyle farklı bir sahne gerçekliğinde oynaması doğru değildir; (bu durum) aksine basit, sahte bir yaklaşım ve psikolojik hiledir." (Özüaydın, 2011, s.95).

"Vera Soloviova, son bir röportajda Çehov'un Stanislavski ile duygusal hafıza hakkında tartıştığını söylemiştir. Çehov onun için işe yaramaz olduğunu iddia ederken, Stanislavski Çehov'un "aşırı aktif hayal gücü" nedeniyle buna ihtiyaç duymamasına rağmen, böyle bir hazineye sahip olmayan diğer aktörlerin bu tekniklere ihtiyaç duyduğunda ısrar etmiştir." (Gray, 1964, s.27).

Son kertede, Stanislavski, oyun ve gerçek ayrımını net bir şekilde dile getirerek, gündelik gerçeğin oyunculuk için kullanılmayacağını, sahnesel gerçekliğin kullanılması gerektiğini belirtmiştir. Aktörün sahnedeki coşkusunun gerçek bir nedenden kaynaklanmadığı, istenilen duygunun geçmiş yaşantıdan hatırlanmak suretiyle kullanılabileceğini ileri sürmüştür. Sistem'in ilk döneminde yaratıcı duruma geçmek için, geçmişten bir olayın hatırlanması ve uyarılan duygunun bu şekilde tekrar hissedilebilmesi için kullanılan coşku belleği yöntemini 1934 yılında, duyguların

kontrolünün zor olduğunu ve zorla çekilen duyguların aktörü histeriye ve psikolojik-ruhsal sıkıntılara sokabileceğini kanısına vararak terk etmiştir.

3.1.6. Duyu Belleği

Stanislavski "Bir Aktör Hazırlanıyor" adlı kitabında hayali öğrencileriyle yaptığı derslerde, öğrencilerine, kendi yaşamlarından doğan ve aktarılan duyguların oyuna hayat vereceğini ve oyunu anlamlı kılacağını anlatmaktadır. (Stanislavski,1996, s. 211). Ona göre aksi durumda, oyunculuk biçimsel, soğuk ve anlamsızdır. O nedenle Aktör oyunculuğu icra ederken duyu belleğini kullanmalıdır. Duyuların uyarılmasıyla, (tat alma, dokunma, koklama, işitme, görme) duyularla ilintili duyguların yeniden yaşanmasını sağlayan bir tekniktir duyu belleği. "Duyuşsal bellek, bir karakterin gerçekçi bir duygusal performansı yaratmak için kendi deneyimlerini manipüle etme sanatıdır." (Timoney, 2016). Duyu hafızası, bu manipülasyonun ayrıntılarının nasıl keşfedildiğidir. Yani aktörün geçmiş deneyimlerinin hatırlanmasına yardımcı olur ve 'an' ın hissedilmesini sağlamaktadır. Stanislavski o nedenle geçmişte yaşanan bir an'ın detaylı hatırlanmasını istemektedir. Oyuncudan işittiklerini, tattıklarını, dokunduklarını, kokladıklarını ve gördüklerini talep etmesi bu sebeptendir. Günlük yaşantıda farkında olunmasa da oluşturulan her anı duyularla yapılmaktadır: görme, koku, dokunma, tat ve ses. Genellikle bir olay hatırlandığında bunlardan bir ya da ikisi kullanılmaktadır. (ağırlıklı olarak görme ya da işitme). Eğer belleğe ayrıntısıyla konsantre olunabilmişse o zaman beş duyu da devreye girebilmektedir. Bu durum coşku belleğinin etkin hale gelmesine ve gereken duygunun uyarılmasına katkı sağlamaktadır. O nedenle Stanislavski bir aktörün beş duyusunun coşku belleğini etkileyen yardımcı öğeler olduğunu söylemektedir. (Stanislavski, 1996, s.229).

Anlatılanlara göre, duyu belleği, bir oyuncunun geçmiş deneyimlerine dayanan bir duyunun içinde barındırdığı duygunun yeniden yaratılması ve doğru ifade edilmesidir. Belleğin geri çağrılmasında beş duyunun tamamı bir resmin renklendirilmesine yardımcı olmakla birlikte; duygusal bırakma nesnesinin bulunmasının da ideal bir yoludur. Bir saat sesiyle geçen zaman ya da ayrılığın yaşandığı bir evin kokusu bu duruma örnek olabilir. Buradan anlaşılan her anı için uyandırılmaya çalışılan duygu ile alakalı her şeyi akla sokacak bilinçaltı, duyu temelli bir 'anahtar' tır.

Stanislavski bellekten duygunun uyarılması için kullanılan beş duyu ile elde edilen duyu belleği ve coşku belleği yönteminin temelde farklı olmadıklarını, işlevsel anlamda birbirini tetiklerini ve desteklerini ileri sürmektedir.

> "Bazı ressamların, bir zamanlar gördükleri, ama artık ölmüş bulunan kimselerin portrelerini çizebilecek kadar bir iç imge yaratma gücüne sahip oldukları herkesçe bilinen bir olaydır. Bazı müzikçilerin de sesleri içlerinde duyup sürdürmeye elveren benzer güçleri vardır. Yeni dinledikleri bir senfoniyi baştan sona belleklerinde yineleyebilirler. Aktörlerin de aynı türden görüm ve duyum güçleri vardır. Bu güçlerini zorlayarak her çeşit görüm ve duyum imgelerini, bir kimsenin yüzünü, deyişini, gövdesini, yürüyüşünü, özelliklerini, hareketlerini, sesini, sesinin uyumunu, giyim kuşamım, ırk yönünden ayırıcı niteliklerini sonradan anımsarlar. Dahası var, bazı kimseler, özellikle sanatçılar, gerçek yaşamda görüp işittikleri şeyleri yalnızca anımsamak ve yeniden yaratmakla kalmazlar, aynı zamanda görmedikleri, işitmedikleri şeyleri de kendi imgelemlerinde canlandırabilirler. Görüm belleğinden hız alan aktörler, kendilerinden istenen şeyi görmekten hoşlanırlar. Coşkuları ancak o zaman kolaylıkla harekete geçer. Bazıları da, oynayacakları kişinin sesini, sesinin uyumunu duymayı yeğ tutarlar. Böylelerine göre, duygu uyandıracak olan ilk içtepi, onların işitim belleklerinden doğar." (Stanislavski, 1996, s.228).

3.2. İkinci Dönem Oyunculuk Anlayışı: Fiziksel Eylemler Yöntemi

Stanislavski 1906 yılından itibaren oyunculuk hakkında görüşlerinin terminolojisini oluşturmaya çalışmıştır. Genel bir çerçevede bakıldığında bu döneminde Stanislavski'nin fiziksel unsurlara daha az değindiği görülmektedir. 1917-1922 yılları arasındaki döneminde ise Fiziksel Eylemler'e doğru bir yönelimi gözlenmektedir. Bu dönemden itibaren 'Coşku Belleği' ifadesine daha az değinmiştir. Vakhtangov ve opera sanatçılarıyla yaptığı fiziksel eylem çalışmalarının bu dönüşümde payı çok büyüktür. (Yaralı ve Karaboğa, 2004. S. 133-137).

Stanislavki yeni fikirlere, akımlara, bütüncül olarak insan hayatını etkileyen gelişmeler konusunda hassaslık göstermiş ve bu gelişmeler oyunculuk sanatı üzerine araştırmalar yapmasında bir itki olmuştur. Yürüttüğü çalışmalar da, bu yönünün tezahürü olarak fiziksel eylem ifadesini daha fazla kullanmasını ve öğretisini bundan sonra Fiziksel Eylem'ler üzerine inşa etmesini sağlamıştır. Bu yaklaşımı onun için sıkıntılara sebep olmasına rağmen araştırmalardan hiç vaz geçmemiştir. Öyle ki Moskova Sanat Tiyatrosu'ndakiler, tiyatrolarının psikolojik gerçekliğin simgesi olarak kalma eğiliminde oldukları için, Stanislavski'nin araştırmalarını endişe ile karşılıyorlardı. Hatta tiyatroyu birlikte kurdukları Dançenko "Stanislavkyitis'i

(Stanislavskiciliği) tiyatronun istikrarı açısından tehlikeli gördüğünü açıklamıştır." (Karaboğa, 2010,s.57). Bu durum Stanislavki'nin ayrılma restleşmesine kadar gitmiştir. Fakat yine de çalışmalarından ve araştırmalarından geri adım adım atmamıştır. 1928 yılında kalp krizi geçirerek üç yıl nekahet dönemi yaşamıştır. Bu süre zarfında, yaptığı araştırmalar ışığında Sistem'in psikoljist yanıyla bir hesaplaşma içine girmiştir. Bu değişiminin sinyallerinde Ekim Devrimi sonrası gelişen politik gelişmelerin de etkisi vardır. 1933 yılında değişim için Sistem'in bütünüyle ilgili düşüncelerini formüle etmeye başladı. Ona göre Sistem'in ilk dönem yöntemiyle ilgili sorunu, kısmen bahsedildiği üzere, aktörün rol üzerinde çalışması esnasında ortaya çıkan bedensel ifadenin ve duygusal deneyimin birbirinden ayrılarak, bu öğelerin sentezinin sonlara doğru gerçekleşmesidir. Sonuç olarak fiziksel aşama hep ötelenmektedir. Oysa ki Kristi'nin[22] belirttiği gibi, "psikolojik eylem ve fiziksel eylem bir prosedürün iki parçasıdır." (Coger, 1964, s.67). Fiziksel bir eylemle, psikolojik bir eylem (duygu), sinir yollarıyla birbirine bağlı olduğu bilimsel olarak kanıtlanmıştır. (Whyman, 2008, s.10). Sovyet Bilim Akademisi'nden nörofizyolog P.V.Simonov, psiko-fiziksel işbirliğini Stanislavski'nin keşfettiğini ileri sürmektedir. O, "Psikolojik ve fizyolojik öğe arasındaki, öznel deneyim ile onun nesnel ifadesi arasındaki bozulmaz bağa ilişkin materyalist anlayışı Stanislavski'ye borçluyuz" der. (Wyhman, 2012, s.297).

Stanislavski ilk dönem Psikolojik (Ruhsal) Oyunculuk Yöntemi'yle bilinçaltına bilinç yoluyla ulaşmanın araçlarını araştırmış ve doğrultuda çeşitli teknikler geliştirmiştir. Fakat deneyimleri, araştırmaları, gözlemleri ilk dönemi için bir şeylerin eksik olduğunu göstermekteydi. Ve ilk dönem oyunculuğundan uzaklaşmaya başladı. Önceki bölümde bahsedilen eleştiriler, kararına dayanak oluşturması anlamında önemli tespitler sunmaktadır. Ve Sistem'in eksik olduğunu düşündüğü belli yönlerini onarmak için yeni arayışlara girişti. Stanislavski araştırmaları sonucunda motto olarak şunu keşfetti: (Coger, 1964, s.64) içsel deneyim ve onun fiziksel ifadesi ayrılmaz bütünlük arz eder. "Fizyolog Petroviç Ivan Pavlov (1849-1936) ve Ivan Mihailoviç Secenov (1829-1905) Stanislavski'nin tüm karmaşık ruh hali, arzu, reaksiyon ve duygu yaşamının basit bir fiziksel eylemle ifade edildiği tezini doğruladı." (Moore, 1965,

[22] Stanislavski'nin eserlerinde editörlük yapmış ve onun stüdyolarında öğretmenlik yapmış tiyatro insanıdır. Bkz https://www.kino-teatr.ru/kino/director/sov/371901/bio/

s.91). Ve sahnede doğal olabilmek için oyuncunun tepkilerini psiko-fiziksel kavramasının çok önemli olduğu kanısı onun fikirlerine tam anlamıyla yerleşmiş oldu. Yani oyuncunun bir karaktere hazırlanırken, daha en başından fiziksel ve zihinsel hazırlanma arasında bir kırılma yaşamasının çözümüne ulaşmış oldu: Ona göre kırılmanın giderilebilmesi için psikolojik sürecin içine fiziksel yaşam dâhil edilmelidir. (Moore, 2006, s.44). Stanislavski, hayali öğrencileriyle yaptığı derslerde fiziksel eylemin önemini şu şekilde vurgulamaktadır: "Dışsal biçim olmadan imgenizin ne içsel kişiliği, ne de ruhu seyirciye ulaşır. Dışsal kişilendirme, açıklar, gösterir, bu nedenle de rolünüzün içsel yapısını seyircinize aktarır." (Stanislavski,1998, s.15). Yani; "duygular, düşünceler ve arzular bir sebep olmadan ortaya çıkmaz ve nedeni fizikseldir.'' (Roach, 1985, s.209).

Stanislavski Sistem'in yeniden formüle etme düşüncesiyle psikolojist yanıyla hesaplaşırken, coşku belleğinin kullanımı neticesinde oluşan ahrazlardan rahatsızdı. Bu durum fiziksel eylemlere yönelmesinde önemli bir itki olmuştur. Oyuncunun duygularını güçlendirmek için geçmiş yaşantısına başvurması, bahsedildiği üzere, yorgunluk, gerilim ve bazen de histeri gibi olumsuz sonuçlar doğurmaktaydı. Bazen duyguları kışkırtmak için istenmeyen deneyimler hatırlanarak zihin sırların tazelenmesine direnip tutukluk ve karmaşa gibi kaotik sorunlara yol açabiliyordu. Stanislavki tüm bu araştırmaları sonucunda duyguların zorlanmaması gerektiğinin farkına varmıştı. Araştırmaları onu, duyguların fiziksel eylemlerle daha basit uyarılabileceği noktasına getirmişti. "O nedenle Stanislavski duygusal "ışınlar" yoluyla iletişimi öğretmeyi bıraktı çünkü bunlar gerginliğe neden oluyordu; fiziksel eyleme tepki vermenin daha etkili bir iletişim yolu olduğunu buldu." (Coger, 1964, s.67). Bilim coşkunun en ince ayrıntısının bile, belirli bir fiziksel eylemle ilintili olduğunu kanıtlamıştır. (Moore, 2006, s.45).

Stanislavski'nin Fiziksel Eylemler Yöntemi'ne yönelişinde Ribot'un görüşleri de dayanak noktasını oluşturmaktadır. Ribot'a göre hiçbir coşku, fizikselliğe (eyleme) ulaşmadan var olamaz. (Carnicke, 2000, s.15*).* Ribot, duygunun ancak biçimsel ve gövdesel varlığa ulaşmasıyla var olabileceğine inanmaktadır. Ruh ve beden birbirinden ayrılmaz bir bütündür. Ruh ve bedenin bağımlılık teorisine göre zihin ve beden psiko-fiziksel süreç içinde çalışmaktadır. "Yaratıcı imgelemin kaynağı, imgelerin doğal eğilimlerinin cisimleşmek yönünde olmasında yatar." (Karaboğa, 2010, s.57). Bu

görüşler Stanislavski'nin, Sistem'in, amaç aynı kalmak kaydıyla; yani bilinçaltına bilinç yoluyla ulaşabilmenin aracında bir yeniliğe gitmesi olarak değerlendirilmektedir. Bu araç; doğru, mantıklı ardışık icra edilen, oyuncu için en karmaşık, en derin duyguların keşfedileceği Fiziksel Eylemler Yönetimi'dir. (Toporkov, 1998, s.87). Fiziksel eylem, Stanislavski için bilinçaltına bilinç yoluyla ulaşabilme aracı olarak Sistem'e çok uygun bir yöntemdir. "Bir rolün gövdesel yapısını yaratmada bilinçli yaratma tekniğini kullanırız, bu tekniğin yardımı ile de rolün ruhunun bilinçaltı yaşayışını yaratmayı başarırız." (Stanislavski, 1996, s.201).

Whyman' a göre (2008, s.1) Stanislavski bütün hayatı boyunca oyunculukta iki noktayı çözmeye çalıştı. Birincisi aktörün duygusal veya ruhsal içerikle nasıl bağlantı kurup, nasıl bir rol üstlenebileceği; ikincisi yorgun ve mekanik hale gelmeden bir performansı nasıl icra edebileceği? İşte bu iki sorunun izleğinde, aktörü eğitmek için çeşitli metodolojiler geliştirdi. Onun için çok önemli olan 'makine'; yani oyuncunun ses ve fizikselliğinin dış eğitimi ve duygu üretme ve ruhsal gerçekleri bir kitleye iletme mekanizmalarının iç eğitimi. O nedenle Stanislavski için kariyeri boyunca 'iç ve dış'ın ne anlama geldiği sorusu önemlidir. O, eylemin işlevsel olarak neye yaradığını gördüğü için, bilinçli teknik yoluyla bilinçaltına ulaşmanın sürecine ve sürecin temel yasalarını keşfetme yolculuğuna fiziksel eylemlerle devam etme kararı almıştır.

Stanislavski fiziksel eylemin önemi vurgulamak için hayali öğrencilerine "İster dışa doğru, ister içe doğru, sahne üzerinde oynamak gerekir" (Stanislavski, 1996, s.57) diyerek eylemin önemi vurgulamaktadır. Sharon Marie Carnicke, Stanislavski'nin 'eylem' in dramayı tüm sanatlardan ayırt edici bir özellik olduğunu vurgulamaktadır. Bu görüşünü de Aristoteles'in, tiyatroyu 'eylemin takliti' 'olarak açıklamasına dayandırmıştır. "Dram kelimesinin, yapmak, eylemek anlamına gelen, etimolojik olarak yunanca 'dran' kelimesinden geldiğini, kendi görüşüne dayanak noktası olarak belirtmektedir. (Carnicke, 2000, s.24).

Piskolog Baltaş'lar "Bedenin Dili" adlı kitabında, fiziksel eylemin, içsel bir eylem diline dönüştüğünü belirtmişlerdir. Onlara göre son zamanlarda yapılan araştırmalar şunu ortaya koymuştur: insanlar hissettikleri gibi davranmaz, davrandıkları gibi hissederler. Yani bir insanın dışsal eylemi hangi ifade içinde ise, içsel olarak ta aynı ifade yaşanır. Kişi seçtiği davranışı dışlar ve içsel olarak içinde o doğrultuda duygular

uyanır. Bu durum için şöyle bir örnek verilebilir. Bedenin ifadesinde çatık kaş, asık yüz ya da düşük omuz seçilmişse, fiziksel eylemin neticesinde içsel eylemde huzursuzluk duygusu belirir. Yani beden kimyası insan davranışıyla değişebilmektedir. Baltaş'lar durumu şu şekilde özetler: "Bedenimiz iç dünyamızı saran bir eldivendir ve varlığımızın dünyaya açışıdır. Bu varlık ancak bilinçli bir duyarlılıkla kavranabilir." (Baltaş, Baltaş, 2000, s.11). Beden oyunculuk için de önemli bir ifade aracıdır. "Zira Jane Wyman bir dilsizi canlandırarak Oscar kazanmıştır. Dougles Fairbanks hep şöyle demiştir: Sözlerin çoğunu onlara verin, bana hareketler kalsın." (Dmytrkyk, Dmytrkyk, 2003, s.25).

Fiziksel Eylem Yöntemi'nde coşkuların ifadesi için mekanik ya da formüle edilmiş bir form söz konusu değildir. Stanislavski hayali öğrencileriyle yaptığı derslerde öğrencilerin uzun çalışmaları sonucunda, fiziksel eylemlerin her aktörde coşkuları gösterim biçiminin farklı olduğunu anlatmaktadır. O nedenle başarının bir tesadüf olmadığını, bir çalışma ürünü olduğunu belirtmektedir. Bu yaklaşımıyla François Delsarte'nin (1811-1871) formüle ettiği 'bir coşku önceden oluşturulmak suretiyle saptanmış bir jest' ile ifade edilir dediği 'ifade yüklü hareket' sisteminin yerine, bir jest formüle edilemeyecek kadar sayısız etkene bağlıdır anlayışını koymuştur. Bu etkenler; kişisel özellikler, oyuncunun o andaki tempo ve ritmi ve öteki koşullardır. (Moore, 2006, s.46). Hayali öğrencileriyle yaptığı derste bu durumu şu şekilde açıklamaktadır: "Gövdenizi sesiniz kullanmaz; bir konuşma, yürüme, davranma, canlandırmak istediğiniz imgeye uygun düşecek kişilendirme bulamazsınız, söz konusu imgenin duygularını, içsel yaşamını başkalarına aktaramazsınız.''(Stanislavski,1998, s.15). Toporkov da Fiziksel Eylem'i, Stanislavski gibi 'ifade yüklü hareket' olarak görmenin yanlış olduğunu söylemektedir. Ona göre, koşullar ve amaca yönelik bir Fiziksel Eylem, sahnede gerçekleşecek bir yaşantıyı psiko-fiziksel hale getirmektedir. (Toporkov, 2017,s. 184). Yani Toporkov, Fiziksel Eylem yöntemiyle oyuncunun daha derinlikli rol yaratım sürecine girdiğini belirtmektedir. Bu süreç aynı zamanda rol yaratmanın daha kolay reçetelerini de sunmaktadır. Ona göre bir oyuncunun ruhsal durumunu seyirciye doğru ve inandırıcı aktaracak tek araç, aktörün fiziksel eylemidir. (Toporkov, 2017,s. 186).

Coger'e göre, oyuncu için fiziksel eylemler, gerçekleştirilmesi istenen duyguları uyandıran bir uyaran zinciridir. Bu bakış açısı Stanislavski'yi Pavlov'un teorilerine yöneltmiştir. Ayrıca bu çalışma Stanislavki'nin karakterin oluşum

sürecindeki gösterme biçimine de uymaktadır. O, karakter tasviri ifadesinden kaçınarak, senaryo olmadan provalara başlamıştır. Provalarda yönetmen, aktöre oyunun fiziksel eylemlerini vererek, her eylem için makul gerekçeler bulması yönünde çalışmasını istemektedir. Coger'in anlatımıyla "bu yönelim; oyuncunun, duyguların, dürtülerin parçanın talep ettiği şeye benzeyen tepkilerine neden olur. Daha fazla eylem eklendiğinde aktör kendi duygularıyla bir dizi hedefler bulmaktadır. Senaryo verildiğinde, bu hedeflerin, rolün gerektirdiği şeylerle örtüştüğünü, rolle birleştiğini ve altyazı oluşturmak, karakteri geliştirmek ve karakteri bulmak için oyun yazarının sözcüklerini kullanmak için gerçek bir yaratıcı durum oluşmaktadır.'' (Coger, 1964, s.68).

Artaud da oyuncunun bedenini tanımasının çok önemli olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre her coşku organik temellere dayanır. Aktör, bedenindeki coşkuyu, etkilenmesi gereken noktalarında yoğun voltaj yükleyerek seyirci de büyülenme, etkilenme duygusu yaratır. Bunun koşulu bedende etkilenecek noktaların tanımasıdır. (Artaud, 1993 s.119). Baltaşlar da beden dilinin bilinmesinin önemini vurgulamaktadır. Onlara göre insan, kendisini ve çevresini bedeniyle algılar. O sebepten Baltaşlar, sinir sistemi ve duyu organları tarafından çevreden edinilen uyaranların beyine gönderildiğinden ve beyin tarafından iki yönlü değerlendirildiğinden söz etmektedir. İlki yaşantının kendisi, ikincisi ise yaşantının hoş ve nahoş değerlendirilmesidir. İnsan bu değerlendirilmeler ışığında, yaşam içinde ihtiyaçları doğrultusunda tavır almaktadır. (Baltaş, Baltaş, 2000, s.11,12). O nedenle de duygularını bedeniyle ifade etmektedir. Fakat çoğu zaman sebebini bilmemektedir. Baltaş'lar bu durumu verdiği eğitimlerden yola çıkarak örneklendirir: iki ayrı gruba eğitim verdiklerini fakat bir grubun daha katılımcı olduğunu, diğer grubun ise daha sönük verimsiz bir eğitim süreci yaşadığını, bunun da sebebinin, bedenin ders esnasında sergilediği tutamda gizli olduğunu vurgularlar. Yani eylem bir duygu yaratımına sebep olmaktadır. Hughes, oyuncunun fiziksel eylem içinde duyguyu bulduğundan söz etmektedir. Yani beden dili sergilediği tutumla bir duygu ifade etmektedir. Coşku belleğinde aradığı anımsama yöntemi yerine, fiziksel eylem yönteminde oyuncu, duyguyu bulmak için, bir eylemden (davranıştan) içe doğru çalışmaktadır. Karakterin fiziksel eylemlerini prova ederek, duygularına ulaşmaktadır. Hughes durumu şu şekilde izah eder: "Duyuşsal bellek tekniği, eylemin hatırlanmış duygu tarafından

yönlendirilmesini sağlar; Fiziksel Eylem Yöntemi ise eylem içindeki duyguyu bulur." (Hughes, 1993, s.42).

Psikolog William James ve fizyolog Carl George Lange, isimleriyle anılan bir teori ortaya atarak, bedensel tepkilerin oluş biçiminin bilindik sürecini tam tersine çevirmişlerdir. Bu kurama göre de yaşanılan duygusal tepkiler, belli duyumlar üreten fizyolojik değişiklikler neticesinde ortaya çıkmaktadır. Yani "duygular; kasların gerilmesi, titreme, kalp çarpıntısı, solunum hızının değişmesi gibi bir takım organik değişikliklerin duyulmasından meydana gelmektedir. Örneğin "insanlar korktuğu için titremiyor, titrediği için korkuyor", "insanlar ağladığı için üzülüyor". (Atamtürk, 2011, s.24). Bu teori, duyguların olaylara fizyolojik tepkilerin bir sonucu olarak ortaya çıktığını ileri sürmektedir. Başka bir deyişle, bu teoride, insanların, çevresel uyaranlara karşı fizyolojik bir yanıta sahip olduğu ve bu fiziksel yanıtı yorumlamalarının duygusal bir deneyim ile sonuçlandığı önerilmektedir. James- Lange kuramında dışsal bir uyaran neticesinde, bedensel bir refleks oluşmaktadır. Bu oluşan refleksle de duygusal refleksin oluşması sağlanmaktadır. Yani James-Lange kuramına göre duyguların oluşum süreci, psikolojik ve zihinsel değildir. Sinirsel ve fizyolojiktir. Whyman, bütün ruhsal durumların sinirsel-mekanik karşılığı olduğunu ve bunların birbirine bağlı olduğunu vurgulamaktadır. (Whyman, 2008, s.10).

> "Beyin, beden ve duygular birbirinden ayrılmaz bir şekilde bağlıdır. Üzgünken omuzlarınız çöker, başınız öne düşer, düşünceleriniz karamsar olur ve hayatınızda hiç birşeyin düzgün gitmediğini hissedersiniz. Mutluyken, bedeniniz açılır, göğsünüz genişler, başınız dikleşir ve umut ettiğiniz her şeyin bir şekilde mümkün olduğunu hissedersiniz. Bedeninizin duruşu, düşünceleriniz ve duygularınız hep aynı anda değişir." (Oida, Marshall, 2012, s.78).

Bilim, duygunun her ayrıntısı için belli bir eylemle bağlantılı olduğunu kanıtlamıştır. Meyerhold'un aktörlerinden Igor llinsky korku duygusu için süreci şu şekilde anlatmaktadır: "Korkulan uyaran önce bir refleksi oluşturur, bu kaçma eylemdir. Sonra da bu refleksif eylem neticesinde korku duygusu oluşmaktadır." (Roach, 1985 s.201). Uta Hagen de mantıklı bir neden ve doğru seçilmiş bir eylemin duyguyu harekete geçirebileceğini söylemektedir. Masaya vurulan basit bir yumruğun, öfke hissini yaratabileceğini ve eylemin duyguyu daha ileriye götürebileceğini vurgulamaktadır. (Hagen, 2008, s.50).

Fiziksel Eylemler Yöntemi'nde kastedilen, eylemin mekanik olarak varlığı değildir. Seçilen eylem, aktörün oyun içinde çıkarması gereken duyguyla ilintili bir fiziksel eylem olmalıdır. Burada önemli olan nokta, oyucunun doğru eylemi keşfetmesinde yatmaktadır. Aktör, duygunun keşfi için doğru eyleme ulaştığında psiko-fiziksel sürecin birlikteliği gerçekleşmiş olacaktır. Aktör, doğru eylemi keşfetme süreci için çok fazla doğaçlama yaparak denemeler yapmalıdır. Sonia Moore göre (2006, s.46) oyuncu, doğru eylemi bulduğunda psiko-fiziksel birlikteliğe ulaşmış olacaktır. Aktör, kendiliğindenliğe bu uzun süreli çalışmalarla varabilmektedir. Burada önemli olan psiko-fiziksel süreci inşa edebilmektir. Stanislavski, oyuncunun salt anlamda fiziksel hareketler icra etmesinin psiko-fiziksel süreci bozarak mekanik ve cansız bir icra oluşmasına sebebiyet verdiğini, duygu ve düşüncelerin fiziksel ifadesi olmadan icra edilmesinin de aynı derecede cansız bir aktörlük olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre ancak iyi seçilmiş, doğru bir şekilde ifa edilmiş bir eylem karakteri inşa ederek, olayları ve çatışmaları ortaya koyabilmektedir. Fiziksel Eylemler Yöntemi'yle, aktörün zihnindeki organik süreçler karakter olarak dışa vurulmaktadır. Önemli olan nokta doğru bir fiziksel eylemin bulunmasıdır. Geriye kalan içsel eylem kendiliğinden oluşacaktır. "Dışsal imge hayat bulduğunda içsel imge onun gövdesini, yürüyüşünü, hareket tarzını tanır." (Stanislavski, 2011,s.15). Bu şekliyle aktör sahnede kendi özgün iradesiyle var olmaktadır. Fiziksel Eylemler Yöntemi, "Canlı bir insan gibi davranarak, oyuncunun sahnede insan davranışı eylemlerini yerine getirmesi gerektiği, yani aktörü bir kukla olmaya mahkûm etmesi gerçeğini reddetmek anlamına gelir. "Hareketler" yerine getirilmeden sahnede yaşam yoktur. Boris Zakhava'nın dediği gibi, "Eylem duyguya ilham veren ana şeydir, tiyatronun malzemesidir." (Moore, 1973, s.137). Sonia Moore'un, Stanislavski Metodunda not ettiği bilinçsiz yaratıcılığın reddi, Stanislavski'nin aktörün kontrol edebileceği ve içinden sıralanması gereken duyguları uyandırmak yerine gerekli bilinçdışı deneyimi toplayabileceği araçlar bulma girişimi ile tutarlıdır. (Coger, 1964, s.67).

Fiziksel Eylemler Yöntemi, bireyi merkeze alarak onun yaratıcılığını esas alan bir yöntemdir. Bir histeriye kapılma ya da kontrolü zor bir duygu içinde kalma durumu, oyuncunun bir oyun içinde olduğu bilinciyle icra edilen fiziksel eylemler sayesinde, psiko-fiziksel süreç daha sağlıklı olmaktadır. Aktör, Fiziksel Eylemler Yöntemi ile kontrolü zor bir araçtan vazgeçerek, bilinçaltına bilinç yoluyla ulaşabilmek için kontrolü

daha kolay bir araçla yaratıcı ruh durumuna ulaşabilmektedir.

> "Fischer'in Avrupa Drama ve Tiyatro Tarihi'nde belirtildiği gibi, Stanislavski'nin yıllar içinde geliştirdiği hareket sistemi (veya 'Fiziksel Eylem Yöntemi'), birey kavramını dikkatin merkezine yerleştirir. Bu nedenle, oyunculuk görevi bireysel bir karakter, belirli bir kişi, gerçek bir insan yaratmaktan oluşur. Örneğin, aktör bir askerin rolünü alırsa, bu askerin genelleştirilmiş, klişeleşmiş versiyonu olmayacak, ancak karakterinin diğerlerinden öne çıkmasını sağlayan bu belirli kısımlarını bulacaktır. Bu aşamaya gelmek için Stanislavski 'fiziksel eylem' fikrini geliştirdi. "Vücudu kontrol etmek, duyguları kontrol etmekten daha kolaydır… Vücudunuzun fiziksel eylemlerini gerçekten deneyimlediğinizde duygularınıza dokunulup kalmadığını kendiniz görün… Sahnede fiziksel yaşamınıza inanırsanız, göreceksiniz ayrıca uygun duygular ve aralarındaki mantıksal bağlantıyı deneyimleyin. Ve sonra rolden çıkarılan fiziksel yaşam, analog bir manevi yaşam ortaya çıkarır." Stanislavski, içsel duygulara erişmek zor olduğu için, aktör onlar üzerinde çalışarak başlayamayacağını belirtir." (aktaran Markovic, 2014 s18,19).

Stansilavski'nin araştırmaları, bulguları ve uygulamaları neticesinde Sistem'in oyunculuk dili olarak metodolojisini oluşturmaya çalıştığı Fiziksel Eylemler Yöntemi'nde, Brüder ve diğerleri (2017, s.31) doğru eylem seçiminin uzun, yoğun ve istikrarlı çalışmalar ve eylemin haiz olması gereken özellikleri göz önünde bulundurularak elde edilen bir beceri olduğunu vurgulamaktadırlar. Bu özellikler şu şekilde özetlenebilir:

1-Eylem fiziksel olarak yapılabilir gerçeklikte olmalıdır. Yani olması gereken anda gerçeklik açısından herkes tarafından harekete geçirilebilmelidir. Örneğin birilerinden yardım istemek.

2-Eylem eğlenceli olmalıdır. Burada kastedilen güldürecek bir eylem değil, oyuncunun aklına gelebilecek farklı eylemler içinde en cazibini seçilmesidir.

3-Eylem belirli olmalıdır. Stanislavski genel olmanın tüm sanatlar için çok büyük tehlike olduğunu vurgulamaktadır. O nedenle oyuncu genel bir eylem yerine daha spesifik duruma uyan bir eylem seçmelidir. Genel eylem, genel sonuçlar doğurur, bu durum hem oyuncu için hem seyirci için cansızlık ve sıradanlık sağlayacaktır. Ayrıca genel olanda çerçeve belirsizleşir. Aktörü sağlam bir zemine basabilme duygusundan uzaklaştırır. (Stanislavski, 2015, s.55).

4-Eylem sahnedeki diğer oyuncular üzerinde test edilebilmelidir. Bir eylem daha önce de bahsedildiği gibi belirli bir amaç doğrultusunda fiziksel olarak ifade

edilmelidir. Yani oyun içinde bulunan aktör ya da aktörlerle alakalı olmalıdır. Eylemde istenilen amaç, ancak oyun içinde bulunan aktör ya da aktörler izlenerek gerçekleşme ölçüsü izlenebilmektedir.

5-Eylem tek taraflı olmamalıdır. Burada amaç eylemin diğer rol kişileri üzerindeki test edilmesidir. Seçilen eylem sahnenin paylaşıldığı aktör üzerinde etki bırakabilmelidir. Bu durum hem aktörün amacının gerçeklik ölçüsü hem de karşı tarafın (diğer aktörün) reaksiyonu sayesinde daha motive olarak hedefe varılmasını sağlamaktadır.

6-Eylem hem oyuncuda hem diğer aktörde herhangi fiziksel ve duygusal durumu varsaymamalıdır. Hiçbir durum (fiziksel ya da duygusal) yapay bir şekilde ortaya çıkarılamamaktadır. Aç olmak, sarhoş olmak aktörün kontrolünde değildir o nedenle ortaya çıkarılması söz konusu değildir. Bir aktör rolüne hazırlanırken ya da rol esnasında, belli bir duruma getirecek bir eylemi seçtiğinde, gerçekte o durumda olmadığı için yalan bir durumu icra etmek zorunda kalmaktadır. Bu da aktör için o ruh haline girmeye kanırtmakla sonuçlanarak, bütün dikkat eylemden ziyade, durumu oluşturmaya ve devam ettirmeye odaklı olmaktadır.

7-Eylem tek taraflı (manipülatif) olmamalıdır. Sahnede bulunan aktör üzerinde tek taraflı bir sonuç oluşturacak eylem seçilmemelidir. Çünkü kişi bu düşüncede olduğunda, oyun öncesi her şeyi planlamış, nasıl oynayacağına tek taraflı karar vermiştir. Sahnede tüm olup bitenlerin kendisini etkilemesine izin vermemektedir. Ama kendisi her şeyi yapabilmektedir.

8-Eylem sona erdirecek bir hedefe sahip olmalıdır. Oyuncu, diğer aktör ya da aktörleri izleyerek, bir amaç için seçtiği eylemin gerçekleştirmeye çalıştığı sonuca ulaşabilmektedir.

9-Eylem yazarın niyetine ters düşmemelidir. Oyun yazarının eserinde yer alan önermelere, oyuncunun eylemi zıtlık oluşturmamalıdır. (Brüder ve diğerleri, 2017, s.31,32,33).

Anlatılanlar ışığında, her eylemin uygulanması için, çok sayıda araç ve yol vardır. Bu durum gündelik hayattan gözlemlerle, daha dikkatlice çevreye bakılarak, incelenerek çeşitlendirilebilmektedir. Aktör oynayacağı sahneyi analiz ederek bu varyasyonlar içinden amaca en uygun araçlardan oluşan listeler yaparak, yoğun

çalışmalarla hedefe ulaşabilmektedir. Önemli olan öncelikle amaca uygun seçilen eylem ve bu eylemi uygulayabilecek araç ve yol dağarını oluşturabilmektir.

Stanislavski ilk dönem oyunculuk anlayışı olan Psikolojik Eylemler Yöntemi'nden bahsedilen sebeplerden ötürü değişikliğe yöneldiği ikinci dönem Fiziksel Eylemler Yöntemi'nde de ana hedefinden sapmamış sadece araç değiştirmiştir. Aktörün, 'bilinçaltına bilinç yoluyla ulaşma' nosyonuyla gerçekçi yaratıcı ruh durumuna geçme hedefi, her zaman asal olarak kalmıştır. Yani Fiziksel Eylemler Yönetmin'nde ilk dönem oyunculuk anlayışındaki tüm unsurları hala kullanımdadır. "Ancak Stanislavski onlarla deneme yaparken, her biri kendi başına bir aktörün duygularını serbest bırakmak için olası bir anahtar olarak önemli olmasına rağmen, şimdi bu unsurlar Fiziksel Eylemler Yöntemi'nin gerçeğe uygun icrası etrafında gruplandırılmıştır."(Moore, 1965, s.92).

Fiziksel Eylemler Yöntemi'nin kullandığı en temel araçlar konuyu daha anlaşılır kılmak için başlıklar altında incelenecektir.

3.2.1.Sihirli Eğer

Stanislavski'nin sahnedeki duyguların, gündelik gerçeklikteki gibi gerçek bir nedenden kaynaklanmağı kanısında olduğundan, ilk dönem oyunculuk anlayışı başlığı altında bahsedilmiştir. O nedenle de Stanislavski gerçeklik yaratılması için duyguyu kışkırtacak olayların coşku belleğinde aranması gerektiği savını psikolojik gerçekçi oyunculuk anlayışı için ileri sürmüştür. Bu saptamalardan da hareketle, Stanislavski sahnede aktörün oyun olarak icra edilen olayların hakiki ve gerçek olduğu fikrine dürüstçe inanmasını beklemiyordu. Fakat oyuncunun bu olayların sahnede olabileceği inancı taşıdığı kanaatindeydi. Bu düşünceden hareketle aktör oynadığı rol kişinin yerinde *'eğer'* ben olsaydım ne yapardım sorusunu sormalıdır. Bu sayede karakterin amacı, Stanislavski'nin isimlendirdiği şekliyle "Sihirli Eğer" sayesinde aktörün amacına dönüşmektedir. (Moore, 2006, s.53). *'Eğer'* bir varsayım ifadesidir. Bu ifade bir şeyin gerçek olarak düşünüldüğünün imasını ya da iddiasını taşımamaktadır. '*Eğer',* aktör için imgelemin, düşüncenin ve mantıklı bir eylemin anahtarı konumundadır. Onun sayesinde imgelem alanında, uygun seçilmiş bir eylem ve doğru bir biçimde icrası, coşkuların içsel mekanizmasının kapılarını açarak, duyguları harekete geçirmektedir. "*Eğer*, sözcüğü bizi, günlük olaylar dünyasından çıkarıp imgelem alanına atan bir

kaldıraç ödevini görür." (Stanislavski, 1996, s.70). Aktör bu sayede, tasarlanmış imgesel alana, yazarın verili koşulları ölçüsünde yerleşerek, karakterin amaçsallığına ulaşmaktadır. Stanislavki'ye göre '*Eğer'* kelimesi büyülüdür ve hayal gücünü geliştirir. Altı yaşındaki yeğenin her koşulda oynayabiliyor olması bu kanıya varmasını sağlamıştır. (Carnicke, 2000, s.21).

Sihirli Eğer'le aktörün sorması gereken …'nın yerinde ben olsam ne hissederdim, değil; …'nın yerinde ben olsaydım ne yapardım olmalıdır. Birinci koşulda aktör kontrol edilemeyen duygu karmaşasına girmektedir. Ayrıca doğru coşkuyu her zaman aynı düzeyde hissedemeyeceği için, duyguyu kanırtma yoluna giderek fiziksel eylemi öteleyecektir. İkinci koşulda ise …'nın yerinde ben olsaydım diyerek, aktör bir gerçeğe kendini inandırma yoluna gitmez, o durumunun olabilirliğine inanır; yani kendisinin o durumda olması halinde nasıl davranacağına dair problem yaratma çabası içine girmektedir. (Moore, 2006, s.53). Problemin çözümü için verili koşullar içerisinde fiziksel davranışlar yoluyla doğru seçilmiş dışsal bir eylem duyguları kışkırtabilir. Bu araçla oyuncu her zaman bir oyun içerisinde olduğununu da bilir. O nedenle aktör karaktere dönüşmez, kendi duygularını karaktere giydirerek oyun içinde olduğu bilincini zihninde yineler. Ve fiziksel eylem, içsel eylemi tetikleyerek psiko-fiziksel süreç yaratılmış olur.

Stanislavski *Sihir Eğer* yöntemiyle aktörün dürüstçe hedefine ulaşmak için bir konsept oluşturmuştur. Karakterin, aktöre bağlanmasına yardımcı olması için *Eğer* bu durum bana olursa ne yapardım sorusu sorulmalıdır. Bu koşul sayesinde aktörler, karakterle kendilerinin olası yönleri olarak tanımlanırlar. Bir taklit yerine, fiziksel eylemle ortaya çıkan kendi duygularını model olarak kullanabilirler.

> "Eğer'in dayandığı varsayımla ilgili şartlar, sizin duygularınıza yakın olan kaynaklardan alınmıştır. Bu kaynaklar, aktörün psikolojisi üzerinde güçlü bir etkiye sahiptirler. Rolünüzle hayatınız arasında bu bağlantıyı bir kere kurdunuz mu, o iç itmeyi veya heyecanı kurdunuz demektir. Sonra, hayatta kendi deneyimlerinize dayanan bütün olasılıkları buna katın. O zaman sahnede yapmak zorunda bulunduğunuz şeyin imkânsız olmadığına samimiyetle inanmak, sizin için ne kadar kolaylaşacaktır göreceksiniz." (Stanislavski,1996, s.74).

Bu yönteme göre aktörün ne *düşünürdüm, nasıl olurdum gibi c*oşkuların bulunmasına sebebiyet verecek soruları kesinlikle kendisine sormaması gerekmektedir. Aktör Sihir *Eğer'le* … durumda olduğunu hayal ederek nasıl bir eylem

gerçekleştirebileceği üzerine yoğunlaşmalıdır. Örneğin Hamlet'in yerinde olsam babamın katiliyle annem evlense ne yapardım diye sorduğunda, aktör coşkularını kışkırtarak, imgeleminde kurduğu hayali gerçeklikle problemine çözüm üretebilmek için eylemde bulunabilecektir. Doğru eylemi oyunun verili koşulları altında bulduğunda karaktere yaklaşmış olacak ve o eylemlerin nedenselliği de oyuncu tarafından bilinmiş olacaktır. Ve böylece nedenselleşmiş eylemin, altı dolacak ve eylemi yerine getirme şekli bilinçaltından hareketle oluşacak, "uyandırılan duygular, piyesin hazırladığı durumlar içinde yerini almış bulunan bu imgesel kişinin hareketlerinde dile gelecektir." (Stanislavski,1996, s.74). Sonuç olarak Stanislavski'nin Sistem'in özü olarak vurguladığı 'bilinç yoluyla bilinçaltını ulaşabilme' Sihirli Eğer yöntemiyle gerçekleşmiş olacaktır.

Yani *Sihirli Eğer,* bir zorlamaya, bir mecburiyete, bir korkuya, bir taklite gerek duyulmadan inandırıcılık ve gerçeklik sağlayan büyülü bir araçtır. "Eğer'in etkisindeki giz, her şeyden önce, korkuya ya da zora başvurmayışında, bir şey yapmaya itmemesindedir. *Eğer,* bir iç ve gerçek canlılık yaratır, bu yaratmayı da doğal yoldan yapar." (Stanislavski, 1996, s.71). Uzun çalışmalarla doğru eylemlere ulaşmaya başaran oyuncu, "sihirli eğerler tekniği ile öncesinde sabitlemiş olduğu fiziksel aksiyonlara ve yönelimlerine dönük bir inanç ve gerçeklik duygusunu zaten örgütlemiştir." (Tanyel, Esen, 1995, s.346).

Yani sahnesel gerçekliğin oluşabilmesi için oyuncu, durumun gerçek olması halinde nasıl tepki vereceğini kendi hayatından duruma paralel örneklerle imgelemeli, oyun yazarının yaratımı olan kişiye benzer taraflarını keşfetmeli; karakterin yürüyüşü, hareketleri, kahvaltıda ne yediği, anne babasının kim olduğunu bilmelidir. Stanislavski bu gerçekliği şu şekilde anlatır: "Aktörün hayali yaşamında her şey gerçek olmalıdır." *Eğer* ortaya çıktığı andan itibaren, aktör gerçek gerçekliğin düzleminden kendi başına yaratılan ve hayal edilen başka bir yaşamın düzlemine geçer. Bu hayata inanarak, aktör yaratmaya başlayabilir." (Hirsch, 2001, s.39).

Fiziksel Eylemler Yöntemi'nin temeli aracı olan Sihirli Eğer, ilk dönem Psikolojik Gerçekçi Oyunculuk anlayışının temel aracı olan Coşku Belleği gibi içinde çelişkiler barındırdığı ima edilerek çeşitli eleştirilere maruz kalmıştır. Ya da eksik bulunarak eklemlemelerle farklı varsyonları oluşturulmuştur. Bu durum özünde Stanislavki'nin oyun ve gerçeğin aktörlük sanatında icrasının devinim halinde olduğunu

ve doğa gibi değişkenlik gösterebileceği anlayışını göstermesi bakımından önemlidir. Bu araç için yapılan en temel eleştiri … ben olsam ne yapardım diyerek rol, oyuncuya indirgenmektedir. Bunun da estetik bir hataya sebebiyet verdiği düşünülmektedir. Lee Strasberg bu eleştiri nedeniyle Stanislavsk'nin öğrencisi Vakhtangov'un Sihirli Eğer yaklaşımının doğru olduğunu savunmaktadır. Stanislavki'nin … yerinde ben olsaydım sorusu yerine, rol kişisi gibi yapmanız gerekirse, siz bunu hangi motivasyonla neden yapardınız sorusunun doğru olduğunu ve estetik kaygıyı da gidereceğini dile getirmektedir. Yani Vakhtangov Stanislavki'nin tersine, aktörün, karakter gibi davranmasıyla oyun gerçekliğine ulaşabileceğini ileri sürmektedir. (Özüaydın, 2011, s.136).

3.2.2.Konsantrasyon

Stanislavski sahnede bulunan nesnelere dikkat çekmek amacıyla odak noktaları oluşturmuştur. Ona göre aktör sahne dışındaki dikkat dağıtan faktörlerden odak noktalarına yoğunlaşarak kurtulabilir. Oyuncu dikkat çalışmaları yaparak bu yönünü geliştirebilmelidir. Çünkü oyuncunun kendini yalnız hissetmek için seyircileri görmediğine kendini zorlaması, onlardan gelen uyaranlardan etkilenmeyeceği üzerine fikir oluşturma çabasında olması; yani tiyatronun icra aşamasının en önemli paydaşı olan bu kitleyi yok sayması tiyatronun ontolojisi gereği imkânsız bir durumdur. Stanislavski sahne yaratıcılığına olumsuz etki eden, kaygı yaratan her türlü negatif düşünceleri unutarak, rahat ve güvende hissetmenin, psikofiziksel durum olan '*kamusal yalnızlık*'la sağlanabileceğini düşünmektedir. Psikofizik konsantrasyon, gözlem yoluyla duyuların keskinleştirilmesi ile başlamaktadır. (Carnicke, 2010, s.9). Bir aktör için kamusal yalnızlık, "fiziksel eylemlerine ve imgeleminde oluşturduğu eylemlerini çevreleyenlere karşı maksimum dikkat göstermesidir." (Moore, 2006, s.58).

Bilimsel yasalar ışığında bir izlek oluşturan Stanislavski, aktörün dikkatini odak noktalarına yoğunlaştırarak, bunu da küçük, orta ve büyük dikkat çemberi ile çerçevelendirerek konsantrasyonun geliştirilmesini sağlamaktadır. "Stanislavski, öğrencilerinin bu odağı anlamalarına yardımcı olmak için ışık havuzları kullanır. İlk önce masaya bir spot ışığı yerleştirir, sadece üzerinde duran az sayıda nesneyi aydınlatır -küçük bir dikkat çemberi; ışık daha sonra masa, sandalyeleri ve yakın bir kanepeyi

aydınlatır - orta dikkat çemberi; daha sonra ışık tüm sahneyi kapsar - büyük bir dikkat çemberi." (Carnicke, 2010,s.10).

Bu çalışmaya göre aktör tam olarak fiziksel eylemi uyguladığında dikkat yoğunluğunu sağlayabilmektedir. Konsantrasyon eksikliği oyuncunun sahnede görüyormuş, duyuyormuş gibi yapmasına sebebiyet vermektedir. Ancak çalışmalarla geliştirilebilen konsantrasyon sayesinde aktör her seferinde yeniden görüyormuş, yeniden duyuyormuş gibi sahnede doğal yaşamdaki gibi varolan bir insana dönüşebilir. "Yaratıcılık öncelikle oyuncunun doğasıyla tamamen konsantre olmasıdır." (Stanislavski, 2015, s.27).

Stanislavski'nin özünde vurguladığı dikkat toplaşımı olan konsantrasyon, oyuncunun kendini yalnız hissederek, verili koşullar çerçevesinde oluşturduğu gerçekliği, karakterin yönelimleriyle, fiziksel eylemlerine odaklanarak kışkırtılan duygularıyla icra etmesidir. Bu durum aktörlerin, odaklarını yalnızca tanımlanmış daireler içindeki nesnelerle sınırlamayı öğreterek yaratıcı duruma geçmesini sağlamaktadır. Stanislavski bir oyuncu için dikkat toplaşımını hayatta da uygulayabilmesinin önemli olduğunu vurgulamaktadır. İnsan, sahne üzerinde olduğu gibi günlük yaşamda da bütün varlığıyla nesnelere odaklanabilmelidir. Gerçeği sahnede arayan aktör için bu gözlemlerini kullanabilmesi esastır. "Bir nesneye dalgın bir yolcunun bakışı ile değil, kılı kırk yaran bir gözle bakmalıdır. Aksi halde bütün yaratıcı dizgesi (sistemi) tek yanlı ve yaşamla da ilgisiz kalır." (Stanislavski,1996, s.130).

3.2.3.Adaptasyon

Bir aktörün sahnede amacına uygun gerçekçi bir eylemde bulunabilmesi için, fiziksel bir engelin giderilmesi gerekmektedir. Oyuncu amacı doğrultusunda, sahne üzerinde ilişkide bulunduğu partnerinin özellikleri doğrultusunda bir ayarlama içerisine girebilmelidir. Ne ve Neden yapıyorum sorularını kendine sorarak, eylemi icra etmek için çeşitli adaptasyonları kullanarak "nasıl yapmalıyım" ın yanıta ulaşabilir. Bir aktör için "Ne, Niçin ve Nasıl soruları; yani eylem-amaç- adaptasyon sahne görevinin parçalarıdır." (Moore, 2006, s.69,70).

Bu yönteme göre aktörler, sahnede birbirlerine dikkatle yoğunlaşarak, iletişime girdikleri anda oluşan durumlarından yola çıkarak psikofiziksel var olabilme için kendilerini duruma göre ayarlamalıdırlar. Stanislasvki bu durumu şöyle tanımlamaktadır: "Bundan böyle, insanlığa özgü iç ve dış araçlar kullanarak, çeşitli

durumlar ve ilişkiler içinde insanların kendilerini birbirlerine göre düzenleme ve de bir nesneye etki de bulunmayı sağlama yolunda gösterdikleri çabaya uyarlama adını vereceğiz.” (Stanislavski, 1996, s.300).

Stanislavski'nin açıklaması ışığında oyuncu sahnede verili durumlar çerçevesinde, sık karşılaşacağı durum ve olaylar karşısında bir tavır ve eylem geliştirmektedir. Aktörün amacı doğrultusunda nasıl bir tavır takınacağı ve eylemi nasıl gerçekleştireceği, ilişkide bulunduğu oyuncunun ve olayı çevreleyen koşulların dikkate alınmasıyla gerçekleşen bir icradır. Yani gündelik yaşamda olduğu gibi, kişi karşısındaki kişiye göre bir tavır geliştirir; sahnede de durum benzerdir. Aktör diğer oyuncuya göre kendini ayarlamak için onun varlığına ve kişisel özelliklerine odaklanmalıdır. Stanislavski, yaratıcı sanat olan aktörlükte, adaptasyonun önemini vurgulamak için, duygusal coşku sağlamada yeterli olmayan kimi oyuncuların, ayarlamadaki ustalığı sayesinde, coşkuları silik biçimde ifade eden aktörlerden daha büyük etki bıraktığını ifade etmektedir. (Stanislavski, 1996, s.306).

Aktörlük sanatında adaptasyon, oyuncunun karşısındaki kişi ve atmosfere göre bir tutum ve davranış içine girmesidir. Sergilenen tutum zevkli, güçlü ve net olmalıdır. Bu motto içinde bir zıtlık ve beklenmedik durumlar oluşturan adaptasyonlar daha etkili görülmektedir. Örneğin, bir tavır karşısında kaba kuvvete başvurması beklenen aktörün çok nazik bir söylem içinde kendini ifade etmesi seyirci açısından çok cezbedici durmaktadır. Burada önemli nokta şudur: aktör asla seyirci beğeniyor diye bir adaptasyon içine girmemelidir, doğadan kaynaklı gerçekçi bir eylem seçilmelidir.

3.2.4.Tempo ve Ritim

Bir fiziksel eylem için tempo ve ritim, somutluk ve hakikilik sağlanabilmesi için gerekli bir şarttır. Gerçek yaşamı çevreleyen koşullardaki tempo ve ritim, insanın hem içsel hem de dışsal eylemlerinin tempo ritmini etkilemektedir. Normal koşullardaki tempo, devingenlik halinde değişime uğramaktadır. Bu yönteme göre, oyunculuğun icrasında tempo ve ritim gündelik yaşam gerçekliğinde gibi gerçekleşmelidir. Yani aktörün icra sırasındaki bir eylemi, gündelik hayatın gerektirdiği ölçüde olmalıdır. Doğru tempo ve ritim, aktörü dikkat dağıtan faktörlerden korumaktadır. İcra edilen eylemin de mantıklı ve ardışık olmasına da katkı sağlamaktadır. (Moore, 2006, s.72).

Stanislavski, fiziksel eylemlerin kullanımını uzam içinde ölçülendirme yaparak

belirli yasalara bağlamıştır. Bu ölçülendirme içinde gerçek yaşamda olduğu gibi eylemin hızı *tempo,* düzenli aralıkla tekrarlanan dramatik yapının deseni ve dokusu da *ritim'dir*. Tempo ve ritim verili koşullarda inandırıcılık ve gerçeklik için önemlidir. "Oyuncu için role uygun ritim bulmak, rolün önemli bir tetikleyicisidir." (Andiç, 2019, s.128). Yani aktörün içsel olarak role katılımı ve sahiciliği, fiziksel eylemin tempo ve ritmine bağlıdır. Bir sahnesel gerçeğin tempo ve ritmi, uyumlu bir bütünlük arz eden farklı tempo ve ritimlerden oluşmaktadır. O nedenle roller, oyunun genel tonu içerisinde uygun ritim ve tempo içinde oluşan duygulardan meydana gelmektedir. (Stanislavski, 2015, s.164). Buradaki odak nokta, eylemi doğru metronomda, tekrar kalıplar içinde uygun tempo ve ritimde icra etmektir.

3.2.5.Doğaçlamalar

Doğaçlama, prehistorik dönemden günümüze değin, hem eylem olarak hem de sanat olarak var olan oyun kavramı içinde kullanılmış yaratıcı, keşfedici, bir araçtır. Doğaçlama, aktörün anlatımında kendine özgülük bir durum yaratırken bir yandan da gündelik gerçeğe saplanmadan bir gözlemci gibi diğer oyuncunun davranışlarının karşılığı olarak kendi oyununu yaratmaktadır. Doğaçlama kendine özgü bir durum yaratma ve gözlemci olabilmeye yönelik aktör üzerinde iki işleve sahiptir. Doğaçlamayla "Stanislavski'nin "doğru algılama" istemi ile Brecht'in "gözlem sanatını" geliştirme arasında diyalektik bir birlik kurma amacını güdülmektedir." (Çalışlar, 1995, s.168). Doğaçlama, imgelemi güçlendirirken, yeni keşif ve yaratımlarla aktörün oyunculuk serüveni için yeni kazanımlar elde etmesini sağlamaktadır. "Özgürlük ve içinizdeki zenginlik hissi ile birlikte, size çok yeni olan o muhteşem kendine güven duygusu da çabanızın ödülü olacaktır." (Chekhov,1985,s.40).

Stanislavski'nin ilk dönem Psikolojik Gerçekçilik Yöntemi'yle, ikinci dönem ise Fiziksel Eylemler Yöntemi'yle gerçekçi oyunculuğa ulaşabilmenin süreçlerini araştırdığından bahsedildi. Bu doğrultuda ilk döneminde uyguladığı masa başı analiz çalışmasını, ikinci döneminde çok kısa tutarak oyunun fiziksel eylemlerinin doğaçlamalarına ağırlık vermiştir. Bu yolla aktörün öznel yaratıcılığının spesifik etkileriyle, kendiliğindenlik yanılsaması sonucunda vücut üzerinde ve rol üzerinde anlamlı coşkusal kontrol ve hakimiyet sağlanması planlanmaktadır. Stanislavski bu durumu şu şekilde açıklamaktadır: " Sahnede ve onun dışında yaşam, kesintisiz bir dizi

hedef ve bunların kazanılmasından oluşur. Duygular, düşünceler ve arzular bir sebep olmadan ortaya çıkmaz ve bunun keşfini sağlayan fiziksellikti r." (Roach, 1985, s.208,209).

Toporkov, Moskova Sanat Tiyatrosu'nda 1927-1938 yılları arasında Kataev "Dolandırıcılar", Gogol "Ölü Canlar" ve Moliére "Tartuffe" oyunlarında Stanislavski ile birlikte çalışmış ve onun son dönem oyunculuğu hakkında dilimize "Stanislavski Provada" adıyla çevrilen bir kitap ve birçok makale kaleme almıştır. Toporkov onun doğaçlamalar yoluyla fiziksel eylemler gerçekleştirmesindeki amacını şu şekilde izah etmektedir: "Stanislavski'nin sırrının şu anlama geldiğini bilmiyordum: Fiziksel aksiyonları gerçeklik duygusuyla ve onların mantık ve ardışıklığını takip ederek en karmaşık hissiyatlara ve deneyimlere ulaşabilirsiniz." (Toporkov,2017,s.92).

Doğaçlama, açıklamalardan da anlaşılacağı üzere keşif yapma, özgün yaratıcılığa ulaşabilme yöntemidir. Sanatın birçok alanında kullanılan bu yöntem, belirli disiplin kalıpları içinde, gelişim ve yaratım sürecinin bir aracıdır. "Stanislavski ise doğaçlamayı, yazılı metne dayalı tiyatroda, sahneleme sürecinde kullanılan bir araç, oyuncuyu yaratıcı ruh durumuna ulaştıran bir teknik olarak kullanmıştır." (Özüaydın, 2011, s.153). Stanislavski bu tekniği 'Aktif Analiz' olarak adlandırmaktadır. Çok kısa masa başı çalışmasının ardından oyunun kanavası, replikler ezberlenmeden kavranmak suretiyle, durumlar ve durumları oluşturan karakterler arasındaki olaylarla doğaçlama yoluyla fiziksel eylemlere dökülmektedir. Karakterin verili koşullar içinde somutlaştırılan yönelimlerinden yola çıkarak analiz ve egzersiz amacı gerçekleştirilmektedir. Fiziksel Eylemler Yöntemi'nin araçlarından doğaçlama ile provalarda aşağıdaki kazanımlar elde edilmektedir:

*Oynanacak olan bilinmeyen, tanınmayan karakter, bilindik ve tanındığa dönüşür;

*Aktör, tanınma neticesinde karaktere sempati duyar hale gelir;

*Aktör, karakter gibi hisseden bir kişi olur daha sonra aktörü hemen rolün [fiziksel] koşullarına yerleştirerek ilk provadan onunla kısmen de olsa birleşebilir. Doğaçlamalarla fiziksel eylemlerin kullanımı, rolün analiz ve egzersiz yoluyla yaratılmasına ve daha sonra oyunun koşullarına uygulanmasına katkı sağlar. (Coger,1964, s.67).

Stanislavski, oyuncuların sözel olmayan anları doğaçlamayla oynamalarını çok önemsemektedir. Böylece metin olmadan, sadece durum ve olaylar sözsüz de doğaçlanarak, sözsüz iletişiminin geliştirilmesi sağlanmış olmaktadır. Bu durumda oyuncular kelimeleri, sözel olmayan yollarla sağlam bir zemin oluşturduktan sonra, iletişim unsuru olarak kullanabilmektedirler. Daha sonra aktör, doğaçlama yöntemiyle kendi kelimelerini kullanarak, oyuna ve karaktere yakınlık duymaya başlamaktadır. Stanislavski'ye göre süreç şu şekilde işler: oyunun metni ezberlenmeden önce yapılan bu doğaçlamalar rolle ilk tanışmayı sağlar, genişletilmiş bir metaforda bu tanışıklık, aynı zamanda yazarla da ilk buluşmadır. Provalarla buluşma onları daha da yakınlaştırır ve yakınlaşma evlilikle neticelenir. Sonunda yeni bir insan ve bir karakter doğar. (Carnicke, 2000, s.22,23). Bu karakterin doğmasında önemli etken olarak, doğaçlama yöntemiyle yapılan fiziksel eylemlerin gerekçelendirilmesi neticesinde aktörün, duyguların, dürtülerin ve parçanın talep ettiği şeye benzeyen tepkileri keşfetmesi yatmaktadır. Doğaçlama yöntemiyle yapılan eylemde oyuncunun vücudu 'görevi yaşar' ve doğru bir coşku için temel oluşturur. Stanislavski de bu nedenlerle doğaçlamaya çok fazla yer vermiştir. (Coger,1964, s.67).

Moore, doğaçlamayı duygu değil eylem; zorlama değil basitlik; genel değil o ana özgülük olarak çerçevelendirerek bu mottodan hareketle başlangıç, gelişim ve sonuç olarak aktörün düşünmesi gerektiğini vurgulamaktadır. (Moore, 2006, s.50).

Aktif Analiz Yöntemi'nde aktör, replikleri ezberlemeden oyunun anatomisini kavramaktadır. Bu şekilde olduğunda, bir müzisyenin notaları okuması gibi, aktör de oyunun notalarını okur ve potansiyel performansı ima eden ipuçlarını keşfetmeye başlayabilir. Verili koşullar çerçevesinde doğaçlamalarla doğru eyleme ulaşmaya çalışılır. Bu yöntemde oyunun anatomisi tartışmalarla değil, doğaçlamalarla analiz edilmektedir. Bu durum, eylemin kışkırtılması ve coşkunun ortaya çıkarılmasıyla sonuçlandırılmalıdır. Yani Macbeth'in kral olma hevesi azaldığında, Lady Macbeth'in başka bir eylemiyle Macbeth'in önemli bir eylemi gerçekleştirilir. Doğaçlama yöntemi sayesinde aktörlerin arasındaki ardışık ve ateşleyici bağ, iletişim kurulmasıyla sağlanmış olmaktadır. Aktif Analiz Yöntemi'nde aktörler oyundaki sahneleri, doğaçlamalar yoluyla karakterlerin birbirleriyle nasıl ilişki kurduklarını ve yüzleştiklerini ve anladıklarını test etmektedirler.

3.2.6.Amaç

Amaç, farklı isimlerle de adlandırılan bir tekniktir. Tema, itici güç, öz, niyet, plan, olaylar örüntüsü, temel coşku başlıca isimlendirmelerdir.

Edwin Locke'nin ‘Amaç Teorisine’ göre amaç, başarı için motivasyonu arttıran bir kavramdır. Bu teoriye göre kişinin başarısı bir amaç edinmesine bağlıdır. Hayatın her alanında amaç doğru hedefe gidebilmek için kullanılan bir yöntemdir. Bu bağlamda ele alındığında her tiyatro eserinin bir amaç doğrultusunda, bir önerme üzerine kaleme alınması, sahneye koyan yönetmenin de, oyunun en önemli icracısı olan aktörlerin de başarısını etkileyen önemli bir unsurdur. Bir oyunun amacının netliği sağlam temellerle yazınsal olarak dile getirildiğinde, rejisörün ve oyunun amacının gücüne güç katarak bütüncül bir başarı elde edilmesini sağlamaktadır. Ferdinand Brunetiere, bir tiyatro oyununda mutlaka bir erek-amaç bulunması gerekliliğini vurgulamaktadır. John Howard Lawson göre yazarın kaleme aldığı metin sürecin başlangıcıdır o nedenle amacı çok önemlidir. Profesör Brander Matthews bir oyunun mutlaka bir teması, bir önermesi olması gerektiğine vurgu yapmaktadır. Profesör George Pierce Baker, bir betimleme yaparak nereye gidileceğinin daha önemli olduğu, bu bilinmeden nasıl bir yolla gidileceğinin bir anlamı olmadığını vurgulamaktadır. (Egri, 1982, s.20). Lejon Egri’nin anlatımından anlaşıldığı üzere bir piyesin mutlak bir amaç, bir önerme içermesi gerekmektedir. Bu amaç, eylemlere nedensellik katarak hem karakterin psiko-fizilsel sürecine, hem de oyunun ardışıklığına bütüncüllük katmaktadır.

Stanislavskiye göre tiyatronun temelinde bulunan eylemin de mutlaka bir amacı olmalıdır. Yaşamda da (bilincinde olunsun ya da olunmasın) her saniyenin kendine özgü bir önermesi bir amacı vardır. Amaç bazen soluk alıp verme gibi sade, bazen de duygusal bir karar gibi karmaşıklık içerse de, hangi türlü olursa olsun varlığı tartışılmaz bir gerçekliktir. Aristoteles “Poetika” adlı eserinde de eylemin amaçlı olması gerekliliğinden önemle bahsetmektedir.

Oyunculuğun özünü oluşturan eylem için amaç, temel bir itkidir. Amaçsız eylem sahnede gereksiz bir devinime yol açarak gerçekliği ve inandırıcılığı bozarak oyuncu için de yapaylığa yol açmaktadır. Aktörün anlatım aracı, psiko-fiziksel süreçten ibaret olan insan eylemidir. Gündelik yaşamda insanlar hakkında bilgi edinme nasıl yapılıyorsa, sahnede seyirci açısından karakter hakkındaki bilgi edinme işlemi de

aynıdır. Karakterler amaçlarının yönlendirmesiyle oluşturduğu fiziksel eylemleri aracılığıyla tanınmaktadırlar. Yani verili koşullarda eylem, bir karakterin davranışına nedensellik katarak, davranışı açıklamaktadır. "Bir amaca sahip olmak en karmaşık (Psikolojik) eylemle en basit (Fiziksel) eylemi birbirine bağlar. İlk kez Stanislavski tarafından keşfedilen bu bağ, oyuncunun çalışmasının nesnel doğasıdır; ki oyuncunun çalışması-ister en iyi, isterse en kötü örneklerinde olsun-eylemin sanatıdır." (Moore, 2006, s.51).

Sahne üzerinde yapılan fiziksel hareketlerin bir amacı vardır. Amaçlandırılmış bu eylemler kişinin eğilim, zevk, alışkanlık gibi içsel durumunu ortaya çıkarmaktadır. Yani bir insanın bütüncül psikolojik durumu basit fiziksel eylemler aracılığıyla açığa çıkarılmaktadır. Provalarda amaç dâhilinde saptanan doğru eylem seçimi, karakteri ifade etmesinden dolayı, bir aktör için sanatsal bir süreci oluşturmaktadır. Bu sayede aktör, doğru eylem seçiminde ustalaşmaktadır. Bu durum da Sistem'in yaratıcı süreç olarak ifade ettiği oyunculuğu, seyirci açısından daha anlaşılır kılmaktadır. Stanislavski bunu başarabilen oyuncuyu gerçek aktör olarak tanımlamaktadır. (Moore, 1965, s.93).

Anlatılanlar ışığında, sahnedeki amaçsız bir eylem, oyunun özünden uzaklaşılmasına sebep olmaktadır. O nedenle eylemin belirlenmesi, amaç yöntemiyle gerçekleşmektedir. Bu durum için aktör kendine, kim olduğu?, eylemin nerede geçtiği?, kiminle olduğunu? ve ne için yaptığı? sorularını verili koşullarda sorarak oyuncunun canlandıracağı karakterin tüm detaylarını bilebilir ve bu süreç sonucunda role hazır hale gelebilir. Yani sahnede hangi eylem icra ediliyorsa, eylem fiziksel aktivite olarak değil, amaçlı bir hedef olarak düşünülmektedir. Bir aktör için eylem, salt olarak içerdiği hareketi ifa etmek için yapılmaz, her zaman bir amaç için yapılmaktadır. (Stanislavski, 1996, s.61).

3.2.7. Üstün Amaç

Üstün Amaç, bir oyun yazarının eserini yaratmasına dürtü sağlayan temel noktayı ve özü ifade etmek için kullanılan bir terimdir. Bu yönteme göre, oyun metnindeki kişilerin amaçlarıyla, bir aktörün hedefi, üstün amaca hizmet eden izlekte yürümelidir. Oyun icrası için önemli nokta, üstün amacın tüm aşamalarda gözetilmesi ve gözden kaçırılmamasıdır. Stanislavski üstün amaca ulaşmak için zihin kullanımının doğru bir yöntem olmadığını, ancak oyuncunun tüm varlığıyla tutkulu bir arzu ve kesin

eylemlerle bu amaca ulaşabileceğini belirtmektedir. Ona göre bilinçaltı için en etkili uyaranlar bütünsel eylem çizgisi ve üstün amaçtır. Bu ikisi aktörlük sanatının en önemli faktörlerindendir. (Stanislavski, 2015, s. 179,180).

Aktörlük sanatının en temel paydaşı icra edilmek üzere hareket noktası olan tiyatro eseridir. Bir yazar, oyunculuk için eserler yazabileceği gibi, roman, hikâye, makale gibi farklı edebi türlerde eserler kaleme alabilir. Fakat diğer yazın türlerinden farklı olarak tiyatro eseriyle, sahneye aktarılarak yaşam gerçeğinin yanılsaması sağlanabilmektedir. Yaşamın bu denli gerçeğe sadık kalınarak aktarılabilme imkânı sunan tiyatro eserleri yazımı, 20.yüzyılda yaşanan sosyo kültürel, ekonomik ve politik gelişmeler neticesinde, yaşamı yansıtma anlamında daha da hız kazanmıştır. Bu gelişmelere paralel artan tiyatro toplulukları, yazılan bu eserleri sahneye taşıyarak yaşamın gerçeği yeniden sahne gerçekliği ölçeğinde yaratmışlardır. Stanislavski dinamik bu yapı karşısında Sistem'in doğasında olan gelişmelerden beslenen ve gelişen sürece paralel olarak, oyunun sahneye aktarılmasına, temel yaklaşımı bağlamında bir dizi yenilikler getirmiştir. Üstün amaç bu bağlam içinde, aktörün rolünü en baştan finale taşıma sürecine öneriler sunmaktadır. Bu yöntemde başat olan, oyuncu için karakteri yaratma en önemli olanın üstün amaç olduğudur. "Karakterin tüm amaçları tek bir üstün amaçta birleşir." (Özüaydın, 2011, s.151). Lejon Egri durumu şu şekilde betimler: "Her saniyenin önermesi, bir parçası olduğu dakikanın önermesine katıldığı gibi, her dakika da kendi yaşamının bir parçasını saate, saat de güne katar. Böylece, sonunda günlük yaşamın önermesi meydana gelmiş olur." (Egri, 1982, s.20). Dolayısıyla her amaçlı eylem üstün amaca hizmet etmektedir. Stanislavski'ye göre bir tiyatro oyunun asal hedeflerinden biri doğru tespit edilen üstün amacın seyirciye iletebilmesidir.

Üstün amaç, yazarın metni yazmasına ve oyuncunun, yönetmenin yaratımına kılavuzluk eden en önemli itkidir. Bütüncül bir şekilde oyunun tüm bileşenleri üstün amaç için harekete geçmektedir. "Üstün amaç yaratıcı sürecin temel uyaranıdır; teatral biçim ve yazılı metin, oyun inşa edilirken birbirlerini sürekli besleyerek birleşmelidir." (Moore, 2006, s.84). O nedenle aktör, oyunun üstün amacını çok iyi analiz etmelidir. Çünkü her bir eylemindeki niyeti üstün amaca hizmet edeceği için eksik ya da yanlış kodlamalar yaratım sürecini olumsuz etkileyecektir. Stanislavski, "Bir Aktör Hazırlanıyor" adlı eserinde, üstün amacın doğru belirlenmesinin önemine vurgu yaparak, bireysel küçük amaçların, bütün olarak imgesel düşüncelerin, duygular ve

eylemlerin, üstün amaçla doğru ve güçlü bir bağ kurduğunda, gereksiz ve önemsiz tüm ayrıntıların kendiliğinden elemine olacağından söz etmektedir. Ona göre insanla ve oyun metniyle ilinti kurarak doğru saptanan üstün amaç, temiz kan taşıyan ana damar gibi, (her ikisini de) aktörlere de besin ve can sağlayacaktır." (Stanislavski, 1996, s.361). Fakat üstün amaca ulaşmanın kolay olmadığını, çok çaba gerektiğini özellikle vurgulamaktadır. "Bu çabalama rolün ya da oyunun kesintisiz aksiyonunu oluşturmaktadır." (Stanislavski, 2011, s.88).

Stanislavski üstün amacı, yazarı yazmak, aktörü icra etmek için bir esin kaynağı olarak nitelendirmektedir.

> "Dostoyevski'nin "Karamazov Kardeşler" romanının üstün yönelimi yazarın insan ruhundaki Tanrı'yı ve Şeytan'ı aramasıdır. Shakespeare'in "Hamlet" trajedisinde böyle bir üstün yönelim var olmanın sırlarının kavranması olacaktır. Çehov'un "Üç Kız Kardeş"inde daha iyi bir yaşam özlemidir. Leo Tolstoy'daki üstün yönelim ise onun sonu gelmez 'kemalat' arayışıydı. Oyuncunun ruhsal çekirdeğine ekilen tek bir üstün yönelim, bir rolün dışsal düzleminde, doğal olarak ve kendiliğinden, binlerce farklı küçük yönelim yaratır ve ortaya koyar. Bu üstün yönelim bir oyuncunun yaşamının ve rolünün asıl dayanağıdır." (Stanislavski, 2011, s.88).

Özetle; Aristoteles'le başlayan ve amaç edilen gerçeklik bir fenomen olarak, çağlar boyu kendine farklı üsluplarla yer bulmaya çalışmıştır. Bu fenomenin başat uygulayıcısı olarak oyunculuğu Diderot, kendi başına, kendine özgü bir sanat disiplini olarak nitelendirmiştir. 20. yüzyıla gelindiğinde çağa özgü, çok parçalı, fenomeninden uzaklaşmış konvansiyonel bir oyunculuk icra edilmektedir. Yaratıcı güçlerden uzak, belirli kalıpların, rejisörün hülyalarının mutlak uygulayıcısı olan ve tecimsel hale gelmiş bir tiyatronun kuklaya dönüşmüş aktörü söz konusuydu. Bu perspektifte tiyatroya bakıldığında Brook'un anlatımıyla ölümcül bir oyunculuk icra ediliyordu. Stanislavski tam da en doğru zamanda ölümcül oyunculuğu, gerçek yaşamın yeniden yaratımıyla buluşturarak, aktörlük sanatının temel yasalarını bulmak için canlı bir organizmaya dönüştürmenin temel yasalarını araştırmıştır.

Stanislavski, sistematize etmeye çalıştığı oyunculuk sürecinde birçok sorunla karşılaşmış ve çok fazla eleştirilmiştir; her ne olursa olsun onun getirdiği yenilikler, aktörlük sanatı söz konusu olduğunda mutlaka her dönem konuşulmuştur. Oyun ve gerçek bağlamında ele aldığı aktörlüğün, her iki döneminde de gündelik gerçekten ayrılması gerektiğini vurgulamıştır. Şu nokta Sistem'de önemle vurgulanmıştır:

Gündelik yaşamda gerçek, gerçek bir nedenden ortaya çıkan bir durumdur. Fakat sahnede hiçbir şey gerçek nedenden ortaya çıkmaz. Oyuncunun yaratıcı gücü sayesinde bilinçaltına bilinç yoluyla ulaşılarak, Sistem'in araçları kullanılmak suretiyle oyun-gerçek bağı kurulmaya çalışılmaktadır.

BÖLÜM 4. MODERNİZM VE POST MODERNİZMLE DEĞİŞEN VE DÖNÜŞEN OYUNCULUK SANATI GERÇEĞİ

4.1. Modernizmin Ortaya Çıkışı

Oyunculuk sanatında, oyun-gerçek paradoksunun yaşanması, gerçeğin ne olduğu, nasıl ifade edilmesi gerektiği ve sanatını icra eden aktörün hangi boyutta bu yanılsamayı yaşaması gerektiğinin filizleri Aritoteles'ten beri araştırılmış, fakat önceki bölümlerde dönemler halinde anlatıldığı üzere, sistematize edilmemiştir. Araştırma boyunca bahsedilen gerçek, gündelik yaşamı imleyen anlamıyla ele alınmış, gerçeğin felsefi boyutu tartışmayı çok farkı boyutlara taşıyabileceği için ve ana konunun dağılmasına sebebiyet verebileceği için, zikredilen minvalde çerçevelenmiştir. Modern tiyatro anlayışına kadar oyun-gerçek ilintisi bağlamında birçok görüş beyan edilmiş ve nihayetinde Stanislavski oyunculukta gerçeğin, oyun içinde nasıl ve hangi boyutta icra edilmesi gerektiğini bilimsellik çerçevesinde temel yasalarla belirlemiştir. Onun titiz çalışmalarla belirlediği, içinde birçok problemi de barındıran Sistem oyunculuğu, aktörün, oyun içinde rol ile ilişkisi noktasında, üçüncü bölümde bahsedildiği üzere, farklı sorunlar yaşamasına da sebebiyet vermiştir. Toplumsal gelişmelere bağlı olarak Stanislavski'den sonra da oyunculuk sanatına modernist yaklaşımla birçok yenilikler getirilmiştir. Birbirinin içinden çıkan ve biribirine karışan, çelişen, karşıtlık oluşturan bu yaklaşımlarla aktörlük sanatında farklı arayışlara kapılar aralanmıştır. Bu Araştırmada anlatıldığı gibi gerçeğin bütüncül gelişmelere bağlı olarak değişmesiyle, oyunculukta, dünyada kabul gören ve yaygın olan Stanislavski'nin yönteminin ve varyasyonlarının gerçekçi oyunculuk anlayışı, bu fenomenle bağ kurarken, baş döndürücü hızla değişen yaşamın yansıtılmasında sorunlar yaşamaktadır. Araştırmanın bu bölümünde modernist sanatın oyunculuk bağlamında gerçeği yansıtma biçimindeki arayışlarına, postmodern dönemdeki gelişmeler de eklemlenerek bir sonraki bölümde aktörlük sanatının yaygın oyunculuk dili olan dünyada kabul gören gerçekçi oyunculuk olarak zikredilen Sistem oyunculuğu temelinde, oluşabilecek oyun-gerçek paradoksları boyutlu bir şekilde tartışılacaktır.

Modernizmin çıkış süreçlerini anlatmadan önce, modernizmin ne anlama geldiğine bakmanın gidişat için yol açıcı bir episteme olabileceğinden hareketle şu şekilde bir tanım yapılabilir: "Modernizm denildiğinde, aydınlanma çağı ile gelen zihinsel dönüşümün ortaya çıkardığı düşünce ve yaşam biçimi; hümanizm ve demokrasi

üzerine kurulu, egemenliği insana özgüleştiren, kurtuluşu dinde değil bilimde arayan, insan-biçimci ve insan-merkezci dünya görüşü anlaşılmaktadır.'' (Ertuğrul ve diğerleri, 2106, s.2).

Modernizmi daha iyi kavramak için kelimenin etimolojik kökenine değinmek isabetli olabilir. Aydınlanma maksadıyla ele alınan modern kelimesi Latince'de *modernus'*tan gelmektedir. O da *modo* kelimesinden türetilmiştir. Dilimizde 'hemen, şuan, tam, şimdi' olarak tercüme edilmektedir. Araştırmalara göre, modern kelimesinin ilk defa Hiristiyanlığı, pagan ve Roma geçmişinden ayırt etmek için 5. yüzyılda kullanıldığı söylenmektedir.

> "Alman toplum bilimci Jurgen Habermas modern terimini, 'bitmemiş proje' olarak adlandırmış ve modern sözcüğünün 5.yy'da Hıristiyanlığı Roma'dan ve çok tanrılı dinlerden ayırmak için kullanılan Latince kökenli, modernus sözcüğünden geldiğini belirtmiştir. (Marda, 2009: 2). Habermas moderm sözcüğünün kökenini bu şekilde açıkladıktan sonra moderniteyi, ,döneminin tininin, kendini yenileyen kendiliğinden Aktualitat'inin (güncellik, edimsellik) nesnel ifadesine katkıda bulunan unsur olarak belirtmiştir." (aktaran Yayman Ataseven, 2018, s.174).

Kavram kargaşası olmaması ve durumun fasih bir şekilde anlaşılması açısından bazı kavramlara açıklık getirmek yerinde olacaktır. Yapılan açıklamalar ışığında yukarıda verilen tarife göre Modern kelimesi, yeni olan anlamına gelmektedir. Modernite ise eskinin terk edilerek, moderne geçerken yeninin, aklın önderliğinde yeniden kurulması anlamına gelmektedir. Modernleşme ise, değişim sürecinin adıdır. Modernizm ise modernite içinde bir eğilimin ifade edilmesidir. Weber, modernite sözcüğünü, insanlık tarihi boyunca kapsamlı değişim ve dönüşüm olgusu olarak ifade etmektedir. Dönüşümden kastettiği belirli paradigmatik çerçevenin kapatilizme dönüşmesidir. Modernizm, araştırmanın bu bölümünde de incelenecek olan, 19. yüzyıl sonuna doğru çıkan ve egemen olan belirli bir sanatsal estetik anlayışının ifade edilmesidir. (Şaylan, s.2016,35-79).

Modernizmin oluş nedeni olarak okunabilecek Aydınlanma hareketleri, 17. ve 18.yüzyıllarda her alandaki yaşam biçimi olan totoliter, kastcı-feodal toplum yapısına ve körükleyici, baskıcı dinsel anlayışa karşı, yeni palazlanan burjuvazinin özgürleşim mücadelesidir. (Aslan, Yılmaz, 2001,s.95). Bu açıklamaya göre 17. yüzyıldan itibaren Avrupa'da modern olma bilincinin başladığı söylenebilir. 18.yüzyılın sonlarına doğru başalayan ve 19. yüzyılın sonuna değin devam eden Romantizm, bilinç olarak

uluslaşma, kapitalizmi yadsıma, feodal geçmişin tekrar gündeme getirilme çabalarının olduğu çelişkili bu yapıda, modernizm filizlenmiştir. (Ergüven, 1992, s, 110).

Modernizme giden yolda, birey bilinçlenmekte, akıl ön plana geçerek birçok alanda fikirler geliştirebilmektedir. Bu durumu sağlayan ana faktör, dinin toplumda bulunan temel değerini yitirmesidir. Bu durumda insan düşüncesi sorgulamaya, irdelemeye açık hale gelerek daha da özgürleşmektedir. Özgürleşme neticesinde düşünce ve akıl ön plana çıkarak insanın en önemli yetisi haline gelmektedir. Bu birliktelik, bireyin yaşadığı toplumu ve bütüncül olarak dünyayı metafizik ve mistifiye algılanması amacında olan geleneksel toplum yapısını ve diğer bilgi yapılarını ortadan kaldırmaktadır. (Çiğdem, 1997, s.21).

Aydınlanma, insan aklıyla meseleleri idrak etmek anlamına gelmektedir. Aydınlanmanın kazanımı olan eleştirel akıl, yani özgürleşmeyle gelen önemli yeti, gizemli doğaüstü güçlerin, mitlerin, batıl inançların insan yaşamı üzerinde etkilerini yok etmiştir. Bu da Avrupanın farklı ülkelerinde, ülkelerin içsel-yapısal farklılarına rağmen öz itibarıyla aynı olan insan yaşamını, akıl, hümanizm, bilimsellik gibi değerlerle modernizm şemsiyesine alma süreci olarak okunabilir.

> "Kaynağı Rönesans ve Reform gibi önceki toplumsal düşün hareketlerine bağlı olan, temelleri aynı olmakla birlikte Batı Avrupa toplumlarının kendi toplumsal yapıları ve tarihsel koşullarına göre ayrıcalık gösteren (Alman Aydınlanması, İngiliz Aydınlanması, Fransız Aydınlanması, İspanyol Aydınlanması gibi...) Aydınlanma hareketiyle birlikte özgürleşim, akıl, birey, insan hakları, toplum sözleşmesi, laiklik, demokrasi, eşitlik, bilimsel düşün gibi kavramlar ön plana çıkmıştır. Bunlara ilaveten dinin, felsefenin, bilimin ve sanatın sınırları da Aydınlanma hareketiyle ayrılmıştır ki; tüm bunlar aynı zamanda Habermas'ın deyişiyle "modernlik Projesi" nin esasını oluşturmaktadır." (Aslan, Yılmaz, 2001, s.95,96).

Modernizmi anlamak için, gelme sürecindeki toplum yapısına, farklı perspektifte bakmak gerekmektedir. Modernizm öncesinde üretici sınıf olarak serfler konumlanmaktadır. Serflerin üretimle elde ettiği değerlere, yerel arsitokrasi yani feodal sistemin derebeyleri el koymaktaydı; bir kısmını da merkezi krallığa göndermekteydi. İktisadi yapı derebey, merkezi krallık ve üretimi sağlayan serflerden oluşmaktaydı. Toprağı işleyen, üreten serflerin nüfus olarak yoğunluğuna rağmen, üretilenlere el koyan aristokrasinin nüfus olarak değil fakat nüfuz olarak etkinliği ve gücü söz konusuydu. Bu yapı içerisinde, aristokrasi ile merkezi krallık arasındaki üretilenlere müsadere etme konusunda yaşanan problemler, klasik feodal üretimin çözülmesinde

çok önemli etken olmuştur. Mağna Carta bu anlamda önemli bir örnektir. İngiltere'de mekezi krallık ile yerel aristokrasi arasında yapılan bu anlaşma, yerel aristokrasinin güçlenmesini sağlamış ve güç kaymasına sebep olmuştur. (Tuna ve diğerleri, 2015, s.10). Temel olarak ekonomik çözülme ile başlayan süreç, barut ve pusulanın icadı gibi teknik gelişmeler, siyasi yapıdaki değişimlerle, feodal düzendeki çözülmeyi hızlandırmış ve insanlığın yönünün modern topluma doğru evrilmesini sağlamıştır. (Aksoy, 2017, s.3,4).

Modernizm sürecinde aydınlanma hareketleri, aklın üstün tutulduğu bilime dayalı, dinden bağımsızlaşarak özgürleşme işlevini yerine getirmiştir. Aklın eğemen kılındığı, kültürel, teknik ve endüstri alanda insanlığın gelişimi temel amaç edinilmiştir. Aydınlanma düşüncelerinde, bilimde nesnel gerçeklik; toplumsal olarak evrensel bir ahlak; sanatsal olarak gündelik yaşamın zenginleştirilmesi için kuramlar oluşturulmuştur. Hayatın farklı alanlarında yer alan estetik, bilim ve ahlak anlayışına dayalı kuramlar, aklın eğemen kılındığı bir anlayışta, insana öncesinde görülmemiş bir özgürlük eşitlik ve refah düzeyi sunulmasını sağlayacak gelişmelere rehberlik etmiştir. (Yayman Ataseven, 2018, s.179).

Modernizm açıklamalardan anlaşılacağı üzere başat olarak eleştirel düşünce sistemi diye adlandırılabilir. O nedenle kökeni Antik Çağ felsefesine dayandırılabilir. "(O sebeple) modernizm akılcı, ilerlemeci, olgucu bir bakış açısı taşımakta; bu yönüyle aydınlanma felsefesi ile eklemlenmektedir." (Yıldırım, 2009, s.382). Bütüncül olarak ele alınan bu süreç yani aydınlanma hareketi, insanın bilim ve akla fazlasıyla önem vermesi ve güvenmesi neticesinde, dünyanın akıl ve bilimle cennete dönüşebileceği kanaatini oluşturmuştur. (Şaylan, 2016, s.36).

Anlatılanlar ışığında modernizm üç temel bakış açısı üzerine inşa edilmesi söz konusudur. Geçmişten sıyrılarak meydana gelen Aydınlanma; doğru bilginin sadece akıl ve düşünceyle elde edilebileceği Rasyonalizm; olgularla desteklenen ve tek doğrunun olgulara dayandığı Pozitivizm. Bu üçayak üzerine modernizm temellendirilir. Böylelikle Modernizm, feodalitenin ve ve gelenekselliğin tarihe gömülme sürecini başlatmış, feodalitenin yerini kapatalist ilişkiler almış alt yapıya uygun, üst yapının da oluşturulması sağlanmaya çalışılmıştır. Sonuçta "bilim, bilgi, değerler ve inançlar; ortak insani değerler, kesin doğrular ve evrensel değerler vb. modernizmi karakterize eden unsurlar olmuştur." (Karaduman, 2010, s.2889).

Birçok tarihçi ve düşünür 19. yüzyılı dönüşüm çağı olarak görmektedir. 16. yüzyılda Avrupa'nın kuzeybatısında beliren ve dünyanın farklı yerlerine yayılarak, kapsamlı bir dönüşüme sebep olan kapitalizm, 19. yüzyılda sanayi devrimin etkisiyle olgunlaşarak farklı bir boyut kazanmıştır. Kentleşme ve sanayileşme bu boyutu belirleyen ana toplumsal olgudur. Yani 19. yüzyılyılın ikinci yarısından itibaren başat toplumsal düzeni, sanayileşmiş kent toplumudur. 19.yüzyıl dönüşümleri sanayileşme ve kentleşme dışında, insanların düşünce biçimlerinde de köklü değişimlere sebep olmuş; bilim ve sanatta önemli gelişmeler yaşanmıştır. Akıl ve bilim biricik ve tektir; güzellikleri elde etmenin tek yoludur. (Şaylan, 2016, s.19,20).

Modernizm, toplum bilimi çerçevesinde ele alındığında sanayileşmeyle oluşan yeni toplum düzeni ya da dönüşümle oluşan bu toplumun estetik ve sanatsal anlayışı olarak okunabilir. Kısmen değinildiği üzere sanayi devrimi 19. yüzyılın ilk yarısında başlamış ve yüzyılın sonralarına doğru kapsamlı ve etkili hale gelmiştir. Bu perspektifte Avrupa'da özellikle de batı Avrupa'da yepyeni bir oluşum gözlemlenmektedir. Toplumun derinden ve kapsamlı değişimi, sadece ekonomik, politik, siyasi, sosyolojik alanlarda değil; düşün alanında da radikal dönüşümleri tetiklemiştir. Yani 19. yüzyılın ikinci yarısında oluşan bu düşünce ve tartışmalar toplum için yeni bir paradigmayı yansıtmaktadır. Bütüncül bakıldığında kurumsal paradigmanın değişmesiyle sonuçlanan bu kapsamlı ve derin bir dönüşümün sanat alanına etki etmemesi düşünülemez bir doğal sonuçtur. Etkilenen ve etkiyen insanoğlu için "modernizm, modern dönemlerdeki hem bir yaşayış tarzını (modernlik) hem de kültürel bir gelişmeyi (modernite) yansıtmaktadır." (Yıldırım, 2009, s.382).

Modernizm insan aklının ve benliğinin keşfedilmesi uğraşına dönüştürmüştür. "Modern çağ boyunca, bireyin aradığı benliğidir, sabit ve açık seçik gönderme noktasıdır. Teorik ve pratik perspektiflerin daha önce eşi görülmemiş ölçüde genişlemesi, hayatın karmaşıklaşması ve bununla bağlantılı olarak aradığı şeyi kendi dışında bir yerde bulamayacak olması karşısında, böyle sabit bir noktaya duyduğu ihtiyaç gittikçe daha bir acailiyet kazanır." (Simmel, 2009, s.215,216). Bu çerçevede birey kendi benliğini merkeze alarak iletişimininde biricikliğini ortaya koymak gayretindedir. Bu şekilde kendine özgü, özgül ve özgün bir yapı olduğunu, kendince kendine kanıtlaması olarak okunabilir. Bu durumun izdüşümü olarak sanatta ilk belirtileri 18. yüzyılda Lessing, Lavater, Herder'in eserlerinde rastlanılmaktadır. Fakat

tam anlamıyla bu durumun ifadesi, Goethe'nin "Wilhelm Mesiter'in Çıraklık Yılları" adlı eserinde vücut bulur. Bu eser, bireylerin kişesel özellikleri merkezinde gelişen oyalara dayalı bir bir dünya tasviri yapması bakımından bir ilki temsil etmektedir. Simmel (2009, s.216) Fichte'nin bu ideali şu şekilde fomulleştirdiğini söyler: "Rasyonel bir varlık zorunlu olarak bir birey olmalıdır, ama şu ya da bu tikel birey değil ". Friedrich Schlegel ise yeni bireyciliği, bu idealin tam zıttı olacak şekilde; insanda asli ve kalıcı olanın bireysellik olduğu kişiliğin çok şeyi ihtiva etmediği kanısındadır. Aslında bu bireycilik biçimi Daniel Schleiermacher sayesinde merkeze oturur ve yayılır. Ona göre birey evrenin oluşumundaki kuvvetlerin sentezi konumundadır. Fakat ayrı ayrı her birey herkesteki bu ortak malzemeden tamamıyla benzersiz konfigürasyon yaratmaktadır. Birey için bu kıyaslanmazlığı gerçekleştirmek ve kendisi için ayrılmış bir yeri doldurmak ahlaki bir görevdir.

> "On sekizinci yüzyılın sayısal bireyciliğinin tersine, bu bireyciliğe nitel denebilir ya da tekillik (Einzelheit) bireyciliğine karşı benzersizlik (Einzigkeit) bireyciliği adı verilebilir. Yeni bireyciliğin on dokuzuncu yüzyılın bilincine nüfuz etmesini sağlayan belki de en geniş kanal Romantizmdi. Goethe sanatsal, Schleiermacher de metafizik temelini yarattı bu bireyciliğin; Romantizm de ona duyguya, deneyime dayalı bir temel verdi. Herder'i izleyen Romantikler tarihsel gerçekliklerin tikelliği ve biricikliği içine tekrar gömülen ilk kişilerdi." (Simmel, 2009, s.216, 217).

Modern kültürün getirdiği tüm kuvvetler insan yaşamına hızla nüfuz etmekte ve akıl ve bilimin kıskacında bireyi diğer bireylerden farklılaştırmak amacıyla güçlü bir itki oluşturmaktadır. Bireyin *ben'ini* biricikleştiren özgürlük alanı genişledikçe, sınırları bulanıklaşmakta; kişisel özgürlük, kişisel biriciklik, bireyin sorumluluk hissinin gelişmesi engellenmektedir. Bu durumu iyi kavramak için Baudelaire ve Simmel'in modernizm ve modern olan hayatı irdelediği metinlere, ekonomik olgu olarak (1750-1850) endüstri devrimini ve sonuçlarını analiz ederek bakmak aydınlatıcı olabilir. Sermaye yatırımının artması, iş gücü varyasyonları, icatlar, teknolojik gelişmeler ışığında, taşımacılık ulaşım gibi gereksinimlerin yaşandığı bir süreç olarak endüstri devrimi, rasyonelleşme ve standartlaşma idealinde kitlesel üretimin amaç edinildiği bir değişim ve dönüşümü ifade etmektedir. Bu dönem, iş olanakları ve eğitim için kentte birikmenin, kentlerin metropollere dönüşerek, aşırı nüfus neticesinde sağlık sorunlarının artmasının, barınma sıkıntısının

yaşanmasının, sınıf ayrımının belirginleşmesinin ve üretim odaklı toplumun baş döndürücü hızda yaşanmasının diğer adıdır. (Talu, 2008, s.32).

Tahayyül sınırlarını aşan kentsel nüfus yoğunluğu, başdöndürücü hızla değişen kitlesel üretim mekanizması yeni bir insan tipinin oluşmasını sağlamıştır. Üretimi standartlaştırmak için, bu yeni insan tipi, bilimsel gelişmeler ışığında kendisi için hazırlanan çalışma programları, çizelgeler, deneyler içinde adeta robotlaşan rasyonel bireye dönüşmektedir. Yani modern birey zaman odaklı bir makine olarak düşünülmektedir. Bu anlamda Frederick Winslow Taylor verimliliği arttırmak için geliştirdiği Taylorcu Bilimsel Yöntem, sanayi toplumu insanın hayatını kökten değişiren bir anlayışa sahiptir. Bu yöntemde insan faktörü gelenek ve alışkanlıkları dâhilinde hareket eden bir eğilime sahip olması nedeniyle üretimde muğlaklığa sebep olabilmektedir. İnsanın bu yapısını ve yorum yapma eğilimini gidermek için her işçiye nasıl çalışacağı ayrıntılı bir şekilde yazılı olarak verilerek mutlak itaat sağlanması amaçlanmaktadır; bu şekilde çalışan eleman görevini yapan bir makineye dönüştürülmektedir. Birey bu yöntemle sorgulayan düşünen bir yapıdan uzaklaşarak, kendini gerçekleştirmeye çalışan her anlamda kısıtlı bir insana dönüşmektedir.(Talu, 2010, s.143). Bu kısıtlılık içinde paradoks olarak özgür kişilik ve biricik-eşsiz kişilik, bireyselciliğin son sözleri olmayacaktır. Yani insanlığın nereye varayacağı belli olmayan çalışmaları sonucunda, kendi kişiliğini ortaya koyarak, varoluş değerini kanıtlayacak çok çeşitli biçimler üretebileceği düşünülmektedir. (Simmel, 2009, s.218).

> "Mekanikleşmeyi ön gören Taylorcu yöntem bir yandan mühendisleri yönetici olarak merkezileştirirken, diğer yandan işçileri mühendislerin tam karşısına koyarak sınıf ayrımını belirginleştiriyordu (rae, 2001, 166). İş çizelgeleri ve 'dur-izle' uzmanları ile sadece fabrika alanı değil işçilerde denetlenmişlerdi. Sayileşmenin mekanikleştirici ve yabancılaştırıcı karakterinin ana nedeni olarak beliren Taylorcu yöntem ile, sanayi işçisinin tüm hayatı değişmekteydi: "azar azar fabrika işçisi kullandığı araçların, üretim sürecinin ve hatta çalıştığı süre içinde kendi bedeninin ve hareketlerinin denetimini kaybetmişti" (Gabor, 2000, 7). Bireyin bu acınacak durumu descartesçı zihin ve beden ayrımı düşüncesinin tezahürüydü. Frank B. Gilbreth (1868-1924) ve lillian Gilbreth (1878-1972) tarafından geliştirilen, yapılacak iş için en iyi biricik yolu araştırmaya yönelik 'zaman ve hareket ölçümü' (1917) bireyin standartlaştırılması ve zaman odaklı yaşamına doğru diğer gelişmeydi." (Talu, 2010, s.143).

Modern insan, modernleşme sürecinde, genel hatlarıyla belirli bir yoldan, kaçınılmaz bir sonuca evrilen bir yaşamın merkezinde kalmış ve bunun sonucunda dönüşüme uğrayarak aklın ve bilimin herşeyden üstün tutulmasıyla özgürlüğü kısıtlanmıştır. Yani modernleşme, aydınlanma sürecinde, istikametin tek olduğu, zorunlu sonu ifada etmektedir. (Therborn, 1996, s.61).

Peter Wagner modernliği "bireycilik ve bireysellik" artışı olarak değerlendirmektedir. (Wagner,2005, s.30). Anthony Giddens Modernliği, süreç olarak yaşanan modern çağ öncesi kültür ve hayat tarzıyla süreksizlik içinde bir dinamik yapı olarak okumaktadır. (Giddens, 2014, s:30). Touraine, modernliği, ussal, bilimsel ve teknololjik gelişmeler olarak görmektedir. (Touraine, 2002, s.24). Berman ise modern olmayı paradoksal bir bakış açısıyla ele alarak, bir yandan pozitif dönüştürme bir yandan da yıkım olarak değerlendirmektedir. (Berman, 1994, s.27).

> "Modern olmak, bizlere serüven, güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi, olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi. Modern ortamlar ve deneyimler coğrafi ve etnik, sınıfsal ve ulusal, dinsel ve ideolojik sınırların ötesine geçer; modernliğin bu anlamda insanlığı birleştirdiği söylenebilir. Ama paradoksal bir birliktir bu, bölünmüşlüğün birliğidir: Bizleri sürekli parçalanma ve yenilenmenin, mücadele ve çelişkinin, belirsizlik ve acının girdabına sürükler. Modern olmak Marx'ın deyişiyle 'katı olan her şeyin buharlaşıp gittiği' bir evrenin parçası olmaktır." (Berman, 1994, s.27).

İnsanoğlu aklın ve bilimin önderliğinde kendine oluşturduğu gelecek için geçmişin doğmatik prangalarından kurtulmuş, iyiyi ve güzeli düşlediği bir yaşamı yine kendi elleriyle çıkmaza sokmuştur. Sanat için oldukça elverişli olan bu ortam, sanatın özü itabarıyla dinamik olan yapısana uygunluk göstermektedir. Yunan toplumundan bahesdildiği ilk bölümde, çelişkili toplum yapısının tiyatronun gelişmesine katkı sağlayan bir ortam olduğu vurgulanmıştır. İnsanlığın modernizme yolculuğu bir aydınlanma diyalektiği içermesi bağlamında sanat için, oyunculuk için son derece elverişili ama parçalı bir ortam oluşturmaktadır.

4.2.Modernizm Etkisiyle Değişen Oyunculuktaki Gerçeklik Algısı

Yaygın bir anlayışa göre ifade edelicek olursa Modern tiyatro, 19.yüzyılda Realizimle başlatılır. Fransa'da ortaya çıkan bu akım Natüralizm ile birlikte de anılmaktadır. Daha sonra detaylı değinilenecek olan bu gerçekçi akımı ve Modernist anlayışla gelişen oyunculuk sanatını tüm açmazlarıyla değerlendirebilmek için 18.yüzyıl teatral gelişmelerine değinmek faydalı olabilir.

18. yüzyılda yaşanan sosyo politik ve sosyo kültürel gelişmeler Batı dünyasında önemli bir dönüm noktasıdır. Burjuvazi, hayatın merkezinde yer alan gelişmeler içinde kendine yer bulma cabalarıyla yükselişe geçerken, sosyal hayatı önemli ölçüde etkileyecek 'aydınlanma' harektini de başlatmış olmaktadır. Aydınlanma hareketi birçok alanda olduğu gibi sanatı da önemli ölçüde değişikliğe uğratmıştır. Sanat için önemli ve köklü bir değişim olan özgür düşüncenin temeli atılmıştır. Soylu, diğer bir deyişle saray sanatı 18. yüzyılın ilk yarısında duraklamaya, bu yüzyılın sonlarına doğru yerini tamamen burjuva sanatına bırakmıştır. "18. yüzyılın sonunda Avrupa'da tek ve en önemli sanat artık burjuva sanatı olacaktır. Soyluların ve sarayın amaç isteklerine uyacak bir sanat ta tarihe karışacaktır. (Hauser, 1984,s.18). Arnold Hauser'e göre (1984, s.18) orta sınıf beğeni düzeyini yansıtan sanat anlayışı 15. ve 16. yüzyıl Avrupa'sının birçok noktasında yaygındı. Bu anlayış, Rönesans sonu ve Barok öncesinde Maniyerist çağın başında yerini Saray sanatına bırakmıştır. Fakat 18. yüzyılda orta sınıfın çok yönlü güçlenmesiye, törensel sanatı ifa eden saray çevresinin estetik anlayışı sarsılmış, orta sınıf sanat beğenisine yenik düşmüştür.

> "17. yüzyılda yalnızca Hollanda'da Rönesansın şövalye romantizmi ve gizemli dinsel konularla dolu olan sanatından çok, daha orta sınıfa özgü sayılan yüksek düzeyde bir orta sınıf sanatı bulunuyordu. Ne var ki, Hollanda'nın orta sınıf sanatı, zamanının Avrupa'sında tümüyle başka bir olgu olarak kalmış ve 18. yüzyılda ortaya çıkan orta sınıf sanatı, kendinden önce gelmiş olan bu sanatla hemen bağlantı kuramamıştı. Gerek Fransa, gerekse İngiltere'de, yeni gelişen orta sınıf sanatı bu ulusların içinde oluşan toplumsal değişimler sonucu doğmuştur. Bü değişimler sanatın saraya özgü ve görkemli olması gerektiğini savunan anlayışın çökmesine neden olmuş ve çağın felsefe ve edebiyat akımlarından gelen uyarının etkisi, zaman ve mekan bakımından uzak kalmış ülkelerin sanatından gelebilecek etkilerden daha kuvvetli olmuştur." (Hauser,1984, s.18).

Rönesans çağından itibaren sanat ve estetik dil gerçekçilik üzerine inşa edilmiştir. Estetik değerlemeyle gerçekçiliğin bir dil olarak temelde ele alınması,

Rönesansla ortaya çıkan Klasizm ve onun devamı sayılan Romantizm'de de kendi yapılarına has ayrıntılarla devam etmiştir. İlerleyen bölümlerde detaylı anlatılacak olan gerçeklik fenomeni, farklılıklarını içinde bulunduğu toplumun yapısal özelliklerinden almaktadır. Rönesans öncesi sanat, dinin ve onun öğretilerinin yüceliğini anlatmaktadır. Estetik anlayışı bu misyon üzerine biçimlenmektedir. Sanatçıdan beklenen dünyadaki yaşamsal gerçekliği aramak ve dile getirmek değildir. Daha doğrusu insanın böyle misyonu yoktur. İnsan için gerçeli olan dinsel öğretilerdir ve asal olan bu mesajları iletmektir. Önceki bölümlerde anlatıldığı üzere, oyunculuk sanatı da bu öğretileri anlatmak için icra edilmektedir. Oyunculuk bu dönem için bir ibadet gibi görünmekte, yapılan rolün sevap olduğu düşünülmekteydi. Oyuncu sahnede canlandırdığı ulvi kişiyi ne kadar yaşam gerçekliğinde anlatırsa o kadar maneviyat elde edeceğini düşünmekteydi. Johan de Missey adlı bir rahip Yehude rolünü oynarken, ipte fazla kalmış, ölümün eşiğinden dönmüştür. (Nutku, 1995, s.45). Dinsel öğretilerinin amaç edinildiği bu dönemde tüm sanat dallarında estetik ifade biçimi bu anlayışta ifa edilmiştir. Rönesansla birlikte sanatın icrasında, toplum, doğa gerçekleri anlatılmamakta; dünyevi olanın anlatılması gerekliliği bir misyon olarak görülmektedir.

Rönesans'ın anlamı olan yeniden doğuş, sanat alanı için kullanılan bir tanımdır. Burada önemli olan yeniden doğuş düşüncesinin ne olduğudur. Yeniden doğuşla kastedilen büyük dönüşüm yani modernitedir. Dönüşüm iki yönü gerçekçiliğin ele alınmasını sağlamış ve bir itki olarak ileriye taşımıştır. İlk yönü akıl ve bilim eğemenliği, ikinci yönü insanın yüceliğidir. Böylece sanat icracısı için akıl ve bilimle kavranabilecek gerçeğin yansıtılması oranında, estetik gereği yerine getirilmiş olacaktır. Bu perspektifte bakıldığında Rönesans sanat anlayışı antik dönem esteğine dönüşü, "insanı, insan gerçeğini yanıstmayı ön görmektedir." (Şaylan, 2016, s.82).

4.2.1. Klasisizm ve Gerçeklik Algısı

17. ve 18. yüzyıldaki gelişmelere bağlı olarak *klasik akım* hâkimiyeti sözkonusudur. "Bu akım 16. yüzyılın sonlarında özellikle Fransa'da ortaya çıkmış, eski Grek ve Latin edebiyatlarını örnek almış, akıl ve sağduyuya önem vermiş, gerçeği ve doğayı akıl yoluyla incelemeye çalışmış, doğallığı ve gerçekliği temel almıştır." (Kara, 2010,s.76). 18. yüzyılda rasyonalizm etkisiyle, birçok yazar, eleştirmen ve oyuncu,

yaşam gerçekliğinin, tiyatro gerçekliğinde yansıtılması noktasında çaba harcayan düşünürler haline gelmişlerdir.

> "Bunlar her ne kadar iki kuşak boyunca *'gerçekçi'* sözcüğünü tam anlamıyla kullanmamış olsalar bile, (…) zaman geçtikçe sahnenin daha gerçekçi, oyuncunun da daha doğal olması gerektiği üzerinde fikir birliğine varmışlardır. (…) Sonuçta klasiklerin *'sanatsal kalıba dökülmüş gerçeklik'* sergilenmesi düşüncesi, *''oyunculuk, gerçekçiliğin sergilenmesidir''* düşüncesiyle iç içe geçmiştir." (aktaran Nutku, 1995, s.102).

A. Gide, Romantizm akımını, Klasisizm ile karşılaştırarak, Klasisizm'in bir ahlak sanatı olduğunu, az sözle çok şey ifade ettiğini ve klasik akım sanatçılarının göründüğünden daha heyecanlı olduklarını söylemektedir. (Safa, 2007, s.27).

Bu akımın hâkim olduğu dönemde Antik Yunan Tiyatrosu'nun örnek alınmasıyla, önceki dönemin aşırılılıkları ve taşkınlıkları terk edilerek akıl, toplumsal davranış kuralları, ahlaki kurallar biçim için en önemli olmazlardır. Tiyatronun eğitici misyonu için bu biçim kurallarının terk edilmesi ve özgünlük, kuşkucu bir yaklaşım doğuracağından dolayı, dram sanatı için hoş karşılanmamaktadır. Klasik düşüncede biçim kuralları, içerik ve kaynağı toplumdan yalıtılarak bağımsız, evrensel ölçü olarak düşünülmektedir. Bu dönüşümü müsebbibi olan Klasik akım 18.yüzyılda yaygınlık kazanarak, yeni bir tiyatro anlayışına doğru evrilmiştir. Yani klasik tiyatro, "Antik sanat yapıtlarının uslubuna, yapısına ve eğilimine yönelerek, özgün ve has bir yaratımdan çok antik olana öykünmeyi sanatsal yaratmanın merkezine koyan, bir anlayışın ifadesidir." (Çalışlar, 1995, s. 364). Bu anlayış palazlanırken, kuramcı ve eleştirmenler, Klasik akımın ilke ve kuralları üzerine çalışmalara başlamışlardır. Çalışmaların ürünü olarak ilk görüşler 1630-1660 yılları arasında oluşturulmuş, 1790'lara kadar etkileri sürmüştür. Bu fikirlerin oluşumunda Alman kuramcısı Heinsius'un etkisi olmuş, Kardinal Richelieu'nün 1635 yılında kurduğu Fransız Akademisi de Klasik akımın gelişmesininin zemini ve itkisi olmuştur. 1661- 1715 yılları arasında, XIV. Louis döneminde son biçimini almıştır.

Klasik düşünce sistemi kaynak olarak, iki akılcı filizofa dayanır. Mantığın babası lakabını almasını sağlayan, mantık yoluyla felsefe ve metafiziğe ulaşabilir savını ileri süren Yunan filozufu Arsito; ikincisi ise akıl ve mantıkla ihtiras ve güçsüzlüğün üstesinden gelinebileceğini ve edebiyatta, sanatta bu metodun uygulanması gerektiğini ileri süren Fransız filozofu Decartes'tir. (Kara, 2010, s.76).

Fransız kuramcılar, Antik dönem ve çağdaş dönem otoritesini aynı saygıyla karşılamakta, Antik Yunan yazarlarının biçim kurallarının akıl ve sağduyuya uygunluğu nedeniyle başarı sağladığını, o nedenle bu kuralların geçerliliğinin tartışılması ve kuşku duyulmasının yersiz olduğu savını ileri sürmektedirler. Bu durumun tezahürü olarak, Rönesans kuramcıları Antik kültür ve sanatına hayranlık duyup irdelemeye gerek görmemesine karşın, Klasik kurmacılar Antik kültürünün özünün peşindedirler. Klasikçiler, yerli yazarların eserlerini gerçeği anlatmakta eksik bulduklarını, bu yazarların halkın istekleri doğrultusunda yapıtlar ortaya koyduğunu fakat halkın beğenisi incelmemiş olduğundan eserlerin düzenden yoksun kaba yapıtlar olarak değerlendirmişlerdir.

> "Halk sahnede de kendi alışkanlıklarına uygun kalabalıklar görmekten hoşlanır. Bu yüzden, çağdaş tiyatro düzensiz, saçma ve bayağı ürünler vermiştir. Fransız eleştirmeni Hedelin, halkın kaba komedyadan, aydınların ise tragedyadan hoşlandıklarını ileri sürer. Ben Johson, Jeremy Collier, Richard Flecknoe, Thomas Rymer gibi İngiliz eleştirmenleri İngiliz tiyatrosunu saçmalıkla, edepsizlikle, dinsizlikle suçlar. Tiyatro yazarlarını, şairden beklenen ağırbaşlılıktan yoksun oldukları için kınar, bu yazarların Fransız yazarlara öykünmesi gerektiğini ileri sürerler. Geleneksel İngiliz tiyatrosu, hem ahlaka aykırılıkla hem de konularının dolambaçlı ve tıkız oluşu ile suçlanmıştır. İngiliz dram eleştirmeni John Dry yerli tiyatroyu biçim bakımından düzensiz ve özensiz bulmakla beraber, bu tiyatronun bazı özelliklerini övmüştür. Dryden'e göre doğaya ve insana daha yakın oluşu, insanı daha canlı yansıtması, daha keskin, daha çekiçi olması İngiliz tiyatrosunun üstünlükleridir; bu canlılıktan ev çeşitlilikten vaçgeçmeden akılcı ve inandırıcı olmayı denemelidir, hem akla ve sağduyuya aykırı düşmemeli, hem de ulusal özelliğini korumalı ve çağın gereğine uymalıdır. Bazı Farnsız ve İngiliz kuramcıları ise bu konuda farklı görüşler ileri sürmüşlerdir. Bu yazarlara göre kurallar, toplumun gereksinimlerinden doğar. Bu kuralları evrensel ve ve değişmez saymak yanlıştır. Fransız yazarlar bu kurallara uymadan da güzel eserler vermiş, yeni sanat kuralları bulmuşlardır. İngiliz yazarları doğanın gerçeğine daha iyi ışık tutabilmekte, insanı daha iyi yansıtma ve böylece daha çok hoşa gitmektedirler. François Ogier, her ulusun zevk ve güzellik ölçülerinin ayrı olduğunu belirtmiştir. Öykünmenin yanlış bir yol olduğunu, yazarın, kendi ülkesinin insanına göre yazmasının daha doğru olduğunu ileri sürmüş, Klasikçilere benzeme çabası yüzünden eski yazarın başarısına erişilemediğine dikkati çrkmiştir. Pierre Corneille, koşulların değiştiğine ve körü körüne kopya etmenin tehlikeli olduğuna değinmiştir. Moliere, yerli sanatın halkın beğenisine hizmet ettiğini belirmiş, ölçütün halkın alkışı olduğunu söylemiştir." (Şener, 2003a, s.97).

Sevda Şener'in bu anlatımdan yola çıkarak, şu söylenebilinir: Klasik kuramcılar, Antik kuramcıları otorite olarak görürüler; aklın ve sağduyunun temel alınmasıyla

tiyatronun eğitici işlevi yerine getirilmektedir. Bazı kuramcılar sanatı kendi koşullarının belirlediğini, bazılarının ise halkın tepkisinin belirleyici olduğunu, bazılarının ise ön yargılı bir şekilde yeniliklere kapalı olduğu anlaşılmaktadır.

Klasik kuramcılar gerçekliğin sağlanabilmesi için biçimlemede kurallara uyulması gerektiğini savunmaktadır. Antik dönem bölümünde bu konudan detaylı bahsedildiği için konuyu aydınlatması bağlamında kısa geçilecektir. Aristoteles, "Poetika"da benzerlik, olasılık, inadırıcılık ve üç birlik kuralı gibi yöntemeleri akıl ve sağduyu çerçevesinde saptamıştır. Arsitoteles'e göre kurallar ölçü ve disiplini sağlamaktadır. Sevda Şener (2003a, s.98,99) "Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi" eserinde özetle şu şekilde biçimleme konusuna değinmiştir: öncelikle evrensel uyum için, sanatsal üretimin bu kurallara uyması gerekmektedir. Biçim kurallarına uyulması, insanda edep ve ahlak duygusunun alışkan haline gelmesine ve yaşamda da uygulanmasına itki olacaktır. Bu doğrultuda Klasik kurmcılara göre Antik dönem tiyatro anlayışına dayandırlıkları biçimlerde oyuncu için uzun konuşmalar olmalıdır. Yalın ve arı bir konuşma için tasarlanmış söylenişler metinde yer almalıdır. Belli uzunlukta ve tamamlanmış bir eser ortaya koyulmalıdır. Olaylar bir düzen içinde geçmeli, sağduyu çevreçevesinde organik bütünlük içermelidir. Gerçeğin anlatabilmesi için toplum yaşamında olduğu gibi kişiler tutarlı ve inandırıcı olmalıdır. Eylem, zaman ve yerde birlik gözetilmeli, her olay bir öncekinin sonucu olacak şekilde tek olay zinciri içinde yer almalıdır. Oyunlar Horatius'tan aktarıldığı şekliyle beş perde halinde icra edilmelidir. Bir sahnede en fazla üç kişi olmasıyla yalınlık ve arılık sağalanbilir. Sahnede ölüm, açı çekme gibi roller seyircinin gözü önünde icra edilmemelidir. Sahnede zaman birliğine çok dikkat edilmelidir. Sahnede yıl geçmesi, doğup büyüme ve ölme gibi uzun zaman dilimleri gerçeklik duygusuna aykırı görüldüğü için, yirmi dört saatle sınırlı tutulması hatta bazı kuramcıların önerisiyle oynanış süresiyle sınırlandırılması gerekmektedir.

Rönesans döneminde, Antik Yunan'daki gibi, Avrupa'da tragedyalar yazılmaya başlanmıştır. Antik dönemde tragedyalarının konusu tanrılardır, bu dönemde ise tanrıların yerini kral ve prensler almıştır. Bu dönemde Antik dönemin komedileri de örnek alınarak, aristokrat kesim ve burjuva görgüsüzlüğü oyunlarda konu olarak yer almıştır. Bu oyunlarda Ortaçağın simge ve alegoriye dayalı dolaylı anlatımı, Antik Yunan'daki taklit ilkesi, somut benzetme aracı olarak kullanılmıştır. Kurallara uygun

biçimde, tragedyada olay olması gerektiği gibi, komedyada ise olabildiğince günlük yaşama uygun ele alınmaktadır. Bu yorum, aslına sadık gerçeğin benzerini yaratmak ve gerçeğin sanatla aşılması ve yetkinleştirilmesi düşüncesini de içermektedir. Bu bakış açısı, Klasisizm'in hümanist felsefenin ve rönesansın sosyal ve siyasal yaşamda doğurduğu sonuçların tezahürü olarak ortaya çıkmıştır. Bu sonuçlarla tiyatroda ve sanatın birçok alanında yeni kapıların açılmasını sağlanmıştır. "İnsan sevgisi üzerine kurulan hümanizm; insanlık aşkı anlamına gelir. Hıristiyanlığın katı kuralları içinde boğulan, skolastik düşüncenin zincirlerinden kendini kurtarıp nefes almaya çalışan sanatçılar yeni bir arayışın peşine düşmüşlerdi" (Çetişli, 2006, s.40).

Şaylan'a göre (2016, s.85) Klasik sanatın estetik anlayışında, aynılık ilkesi yatmaktadır. Yani sanatçı gerçeklik ilkesini, aynılık metoforuyla ifade etmektedir. Bu akımda sanatçı yorumuna ya da subjektivizm olarak okunanabilecek değişkliklere yer yoktur. Örneğin Leonardo'nun Mono Lisa tablosundaki gülüşü, tıpkı gerçek yaşamda olduğu gibi subjektiviteden uzak bir yansımadır. Bu durumda ortaya çıkan, sanatçının subjektivizmden bağımsız olan ve dışında kalan gerçeği aslına uygun olarak yansıtmasıdır. Burada soru olarak akla gelen, gerçeğin ne anlama geldiğidir? Şaylan bu gerçekliği kültürel olarak tanımlamakta ve yüceltildiğini düşünmektedir. Bu perspektifte bakıldığında estetik açıdan içiçelik durumu, romantik sanat anlayışının da gerçekçi estetik üzerine inşa edildiğini göstermektedir.

> "Gerçek, özellikle insan ya da toplumun gerçekliği büyük ölçüde kültüreldir. Klasik sanat anlayışında sözü edilen bu kültürel gerçeklik yüceltilmektedir. Romantik sanat anlayışını da estetik açıdan klasik sanat içinde mümkün gözükmektedir. Romantizm, esas olarak sanatçının düş gücünün ya da bir başka deyişle, düşündeki gerçekliğin aynı metaforu içinde yansıtılması olarak düşünülebilir. Yani düşlenen konunun gerçeklikten kopmaması gerekmektedir. Örneğin Delacroix, Fransız Devrimini, David, Napolyon'u yücelten resimler yaparken düşlerindeki bir gerçeliği yansıtmışlardır. Delacroix'in ünlü "özgürlük halka önderlik ediyor" tablosunda özgürlük yarı çıplak ve çok güzel bir kadın olarak resmedilmiştir. Böylece özgürlüğün çekiciliği anlatılmak istenmiştir. David'in "Napolyon Arcol Köprüsünde" tablosu da tamamen düşte canlandırılmış ve öylece resmedilmiştir. Ama bütün bu sanat ürünlerinde kadın, at ya da atın üzerinde komutan, en azından hep nesnel gerçeğe uygun olarak tasarımlanmıştır. Bu nedenle romantik sanat okulunun estetik anlayışının da gerçekçi estetik analyışı üzerine oturduğu söylenebilmektedir." (Şaylan, 2016, s.86,87).

Modern sanata giden yolda tiyatrodan resime heykele, müziğe vd, tüm akımlar, birbirlerini eleştirmek suretiyle birbirlerinin içinden geçerek, içinde bulunduğu toplumsal yapının düşünsel tarafını yansıtmaktadır. "Yazın akımlarının gelişmesine bakıldığında, bu akımların salt yazına özgü olmadığı genel bir sanat akımı olarak başlayıp geliştikleri görülür. Üstelik hemen hepsi genelde doğdukları çağın toplumsal yapısının, bu yapıya bağlı düşünüş biçiminin, ideolojinin ürünüdürler" (Özkırımlı, 1981, s.411).

Klasik akımda, oyunculuk anlayışının, ortamın gerçekliğine uygun tumtutraklı bir vaziyete büründüğü söylenebilir. Kuralcı, biçimci, büyük olayların ve yüce kişilerin anlatıldığı, asıl olanın olaylar olduğu, diğer unsurların gölgede kaldığı bir icrada aktör, o ihtişama uyayacak, yapay, etkili olma yolunda kendisi tüm varlığıyla ezilerek üstün kişiyi canlandırmak için bir atlama tahtası konumunda olacaktır.

4.2.2 Romantizm ve Gerçeklik Algısı

18.yüzyılda her ne kadar klasik akım ana ilkeleriyle devam etse de modernizme giden yolda romantik akımın ayak sesleri denebilecek hareketlenmeler yaşanmaktaydı. Bu süreci ön Romantizm diye okumak sonuçları bakımından isabetli bir tanımlama gibi görünmektedir. Bir yandan Samuel Johnson İngiltere'de, Voltaire Fransa'da klasik tiyatro anlayışını pekiştirmek için çalışmalar yapsa da, 18. yüzyılda meydana gelen olaylar ve toplumsal olarak izleri, klasik tiyatro akımı çerçevesinde anlatılma sorunu oluşturmuştur. Bu olaylar karşısında etkilenen durumda olan seyircinin beklentilerini karşılamakta klasik akım tiyatro oyunları yetersiz kalmıştır. Bu yetersizlik durumu farklı arayışlara yönelişin itkisi olmuş ve yeni anlatım biçimleri sorgulanmaya başlanmıştır.

Aydınlanma döneminde ticaretin geliştiği, endüstri ve tarım alanında gelişmelerin yaşandığı, insanlığın bu gelişmelere bağlı olarak değer yargılarında ve beğenilerinde değişikliğe uğradığı görülmektedir. Bu değişlikliğin ana nedeni ekonomide uygulanan Adam Smith'in formüle etttiği '*liberal'* anlayıştır. Bu anlayışla, kazancın özgürlüğü temelinde, güçlü olanla becerikli olanın varlığını arttırması doga yasası olarak görülmektedir. Bu durum sosyal yapıda değişikliğe sebep olmuş, orta sınıfın, krallık ve soylulara karşı güçlenmesine koşut gelişme silsilesini oluşturmuştur. Bu gelişmeler güçlenen bu sınıfta, kültürde yeni değerlerin, sanatta ise yeni estetik beğenilerin belirmesini sağlamıştır. Hâkim olan liberal görüş üst yapıyı da etkilemiş,

dinsel inançlar noktasında hoşgörüsüzlük eleştirilmeye başlanmıştır. İnsan her koşulda iyi olmalıdır, iyi olmak doğanın özünde vardır. İyi olma olarak görülen öz'ün insanı doğruya götüreceği inancı, doğanın değişmezliği, yalınlığı ve bozulmazlığı gerçeğinden ilham almaktadır. Bu özgürlük anlayışı aynı zamanda insani bir sorumluluktur da; yoksul ve zayıfa yardım etmeyi, ona acımayı, duygularını paylaşmayı gerektirmektedir. Yoksul da tüm bu yaklaşımları yani acınmaları hak etmeli, erdemli olmalıdır. Halk ta bu ekonomik temelin sağladığı yetinme, yalın yaşama gibi erdem gerektiren değerlere sahip olmaya çalışmalıdır. Bu dönemin altını çizdiği yalınlık, erdemlilik, acıma, duygu paylaşımı gibi değerlerin toplumsal dengeyi sağlamak için ortaya çıkmasına, tiyatro da kayıtsız kalmamış ve içselleştirek savunduğu ahlaki değerler olarak bünyevileştirmiştir. (Şener, 2003a, s.116).

Bu gelişmeler neticesinde estetik anlayışın soylu ya da saray sanatı aleyhine gelişme göstermesi 18.yüzyıl için kaçınılmaz bir son olarak değerlendirilebilinir. Ve 18. yüzyılın ilk yarısında duraklayan soylu sanatın yerini artık Avrupa'da burjuva sanatı almaya başlamıştır. "Orta sınıf içinde biri ilerici, diğeri tutucu olmak üzere iki farklı akım oluşmuş; soyluların ve sarayın amaç ve isteklerine uyacak bir sanat da tarihe karışmıştır." (Hauser,1984, s.18).

Bir sınıftan diğer sınıfa, sanat görüşünün kesin el değiştirmesi ender rastlanan bir olay olsa da, Hauser'e göre orta sınıfın estetik beğeni anlayışın hakim oluşuna daha önce de rastlanılmıştır.

> "Sanatta orta sınıf beğenisinin egemenliği ilk kez bu yüzyılda gerçekleşmiyordu. Daha 15. ve 16. yüzyıllarda da, Avrupa'nın her köşesinde orta sınıf özelliklerini taşıyan bir sanat egemendi. Saray üslubu ile oluşturulan yapıtlar ancak Rönesans sonu ile Barok'a öncelik eden Maniyerist çağın başlarında orta sınıf sanatının yerini almaya başladı. Ancak orta sınıf 18. yüzyılda ekonomik, toplumsal ve siyasal gücünü yeniden kazanınca saray çevrelerine özgü törensel sanatın yeri yeniden sarsılacak ve çok daha geniş kap samlı olan orta sınıf beğenisine yenik düşecektir." (Hauser, 1984, s.18).

Anlatılardan anlaşılacağı üzere 18. yüzyılda duyguların önemsendiği bir yapı söz konusu olmaya başlamıştır. Aklın doğruları bulmada tekliği son bulmuş; gerçeği görmenin koşulu olarak duyguların da gerekliliği sonucu ortaya çıkmıştır. David Hume yanlızca akıla güvenmenin doğru olmadığını, us ile elde edilen bulguların, gözlem ve deneyle kanıtlanması gereğini ileri sürmektedir. Jean Jacques Rosseau doğa yasalığını savunmasına rağmen, insanı coşkulandıran inancın ve heyecanın da önemine vurgu

yapmaktadır. İmmanuel Kant ise insanın nihai gerçeğe akıl yoluyla ulaşabileceği savını ileri sürse de, akıl kelimesini sağduyunun yanı sıra bir sezi olarak ta açıklamaktadır. 18. yüzyılda Klasisizm'in ana ilkeleri sabit kalsa da, tüm bu gelişmeler, bir sahne sanatı olan tiyatronun yazım alanından sahneye aktarılmasına varıncaya kadar, bu döneme hâkim klasik sanata farklı boyutlar katmıştır. Ve romantik tiyatro anlayışının önünü açmıştır. (Karabulut, 2014, s.22).

Yeni gelişen tiyatro kültürü, değişim sonucu öne çıkan orta sınıfın, öncesinde etki altında olduğu soylu sınıftan beğinisini sıyırarak kendine özgü anlayışta bir bakış açısıyla şekillenmeye başlamıştır. Artık bu sınıf sahnede olağanüstü kişlerin üstün kahramanlıklarını değil, sıradan insanların günlük meslelerini izlemeyi tercih etmektedir. Yücelterek arıtan, düşündüren tragedyaların yerine, çoşkulandıran heyecan veren, acıma duygusunu hareket geçirip gözyaşı dökülmesini sağlayan, şiirselliğin yerine düz yazıyıyla yazılan oyunların tercih edilmesi söz konusudur. Seyirciyi duygusal yönden etkilemek için tragedya ve komedya dışında ara tür diye adlandırılabilecek duygusal dram, gözü yaşlı komedya oyun biçimleri türetilmiştir.

18.yüzyılda klasik sanatın egemen olduğu süreçte yukarıda anlatılan romantik akım kırıntıları ya da ön romantizm belirtileri belli başlıklar olarak tezahür etmiştir. Bunlardan ilki, tiyatroda *'sıradan insanlar ve günlük olaylar'* tema olarak seçilmektedir. Günlük olay her insanın başına gelebilme olsalığı yüksek yaşantılar olduğu için, bütünü ilgilendiren bir konuyu ihtiva etmektedir. Bu nedenle de daha trajiktir. Tragedyalarda işlenen üstün, soylu kahramanlardan ve olağanüstü çizgide cereyan eden olaylardan uzak durulmalıdır. İnsanlar, içinde bulunduğu durumları ve içine düştüğü çelişkileri sahnede görmekten haz duymaktadır. Her insanın aile içinde yaşadığı günlük meselelerdeki çatışmalarını tema olarak seçen oyunlar daha ilgi çekicidir. Klasisizm'in dikte ettiği konular paradoks olarak özgürleşen bireyin konularını değiştirmiş, gözlem, düşünme, yazma özelliğinin palazlanmasıyla romantik akım daha çekici hale gelmiş, (Şahbaz, 2016, s.389), bu doğrultuda düşünceler geliştirilmeye başlanmıştır. Aile tragedyasının (domestik tragedya) mimarı olan George Lillo sıradan insanların yıkımın daha trajik olduğunu ve bunun neticesinde soylu kişilere göre daha bahtsız olduklarını dile getirmektedir. Denis Diderot da bu alie tragedyasını benimseyerek bu türde eserler üretmiştir. Gotthold Ephraim Lessing ise soylu kişilerin başlarına gelen olayların, sıradan insanların yaşadığı toplumda ilgi

çekmeyeceğini ve heyecan uyandıramayacığını belirtmektedir. Ona göre, kralın başından geçen olaylara üzülme sebebi kral olmasından değil, insan olmasından kaynaklanmaktadır.

Ön Romantizm'in diğer bir belirtisi tiyatro esererinin '*düz yazı ile yazılma*' fikridir. Günlük olayların ve bu olayların öznelerinin anlatıldığı dil, konunun içeriğine uygun olacak şekilde düz yazı ile yazılması öngörülmektedir. Diderot için tiyatroda düz yazı, gerçekçi anlatıma uyan en doğru üsluptur. Fakat bazı klasik geleneğe bağlı kişiler ölçülü bir dilde ısrar etmektedirler. Beumarchais bir denge içinde konuyu ele alarak ihtişamlı tragedya için ölçülü dilin kullanılmasını, günlük olayların ve kişilerin anlatıldığı dramda ise düz yazının kullanılmasının doğru olduğunu söylemektedir. Lessing ise günlük dilin duyguları, gösterişli ölçülü konuşma biçimine göre daha anlaşılır ve gerçekçi anlattığını vurgulamaktadır. Hatta Lessing Aydınlanma ilkerini paylaştığı bir oyun kaleme almış. Yazdığı "Minna von Barhhelm" (1767) adlı oyunda bu ilkleri oyun kahramanlarının ağzından dile getirmiştir. (Çalışlar, 1995, s.398). Antoine Houdar de la Motte, ölçülü dilin oyuncunun en heycanlı yerinde ölçüye uymak için gerçekçi anlatımı ve inadırıcılığı sekteye uğrattığını dile getirmektedir. Ona göre bu şekilde bir dil hüneri, doğaya aykırıdır, gerçek ve doğal olan düzyazıdır.

Cevat Çapan göre dil değişimi, toplumun belli aşamaları yaşamasına paralel olarak gelişmektedir. Eski Yunan'dan başlayarak Ortaçağ'a, tüm varlıkların, buna Tanrı da dahil olmak üzere türlü değişkenliklerle belli düzene göre toplu yaşam kültürünü ve dilini oluşturduğunu belirtmektedir. Ona göre Shakespeare, Aisykhylos ve Racine'in eserlerinde yansıttığı üzere insan davranışları, kendi türünü aşan güç ya da güçlerin denetimi altındadır. Oyunlarında bu durumun anlatımı belli düzen ve kalıpla, çeşitli sembol ve alagorilerle yapılmıştır. İnsan davranışı ve inancı da belli düzen ve çerçevede bu değişmez kalıplara uyum göstermektedir. Aynı şekilde dil de bu düzen çerçevesinde kural, biçim olarak duruma uygunluk arz etmektedir. Daha sonraki yüzyıllarda 17.yüzyıldan itibaren, toplum düzeninde değişimler yaşanmaya başlamıştır. Kalıplaşmış donmuş inançlar şüpheyle karşılananarak, oyunlardaki trajik üst duygular, lanet, af, arınma gibi anlamlarını yitirmiştir. Oyunlarda karşımıza çıkan gizemli kişilerin yerini, "Decartes, Newton ve Voltaire gibi düşünür ve bilim adamları almıştır." (Çapan, 1982, s.21). Yani Çapan'a göre düzen ve düzeni yansıtan dil arasında tutarlı bir ilişki söz konusudur.

Bir belirti de, oyun, tiyatro alımyacısı olan '*seyircide coşku uyandırmalıdır.'* Modern tiyatronun ön hazırlığı niteliğindeki bu tiyatro anlayışın kırıntıları içinde 18. yüzyılda sentimentalistler duygulandırma ve öneminden ve yöntemlerinden söz etmeye başlamışlardır. İleride değineleceği gibi romantik akımla klasik tiyatrodaki en büyük ilkesel değişim de budur. Yani tiyatro seyirciyi duygulandırma yoluyla etkilemektedir. Aristoteles'in katharsis yoluyla seyricide uyandırılması istenen korku, acıma ve arınma duygusu, başlangıçta acıma anlamında ele alınmış olsa da, Aristoteles'in yeni yorumlanışına göre acıma için arınma aşamasına gerek kalınmadan, alımlayıcı üzerinde etki eden bir duygu olarak değerlendirilmiştir. Yeni ara türlerle elde edilen acıma duygusunu işlevini Sevda Şener şu şeklilde anlatmaktadır:

> "Duygu eşliği ve acıma duygusu ile toplumdaki adaletsizliğin yarattığı suçluluk duygusu giderilmekte, kişi, kendi durumunu değiştirmeye gerek kalmadan vicdanı ile uzlaşmaktadır. Çünkü acıma yeteneği kişiyi iyi yürekli olduğuna inandırmakta, onu kendi gözünde aklayıp rahtalatmaktadır. Acınmaya layık olma duygusu ise, başka bir yönden adalet duygusunu hafifletir. Bu kez de toplum koşulları yüzünden kendini haksızlığa uğramış sayan kişi, acınmaya hak kazanarak içindeki ezikliği giderir. Böylece toplumda geçerliliğini yitirmeye başlayan, fakat toplum düzenini yaşatmak için sürdürülmesinde fayda görülen değer yargıları yaşatılmış olur. Seyircinin sahnedeki kişilerle bir duygu eşliği içine girmesi, acıyan ve acınan olarak iyilik duygusu ile dolmasını, bundan mutluluk duymasını sağlamıştır. Oysa klasik tiyatronun çok farklı bir işlevi olduğunu anımsıyoruz. Tragedya bireyi zor koşullarla, çetin engellerle sınayarak onun kendi gizil gücünü tanımasını ve kullanmasını gösteriyordu. Tragedya kahramnaın ölümü ile sona erse bile oyun süreci onun kolay baş edilemeyen gücünü kanıtlar; böylece seyircideki acıma duygusu da aşılarak hayranlık uyandırılmış olur. Klasik targedya bu özelliği ile kralı, merkezi otoriteyi desteklemişti. Duygusal dram ise burjuvanın desteğidir." (Şener, 2003a, s.123).
> .

Bu bağlamda kimi eleştirmen, kuramcı, yazar, düşünür tiyatronun acıma duygusu uyandırmasının, seyirci de hoşnutluk duygusu yarattığını dile getirmişlerdir. Kimisi de komedyanın zaaf ve saçmalıkları göstermesinden dolayı, iyilik adına seyirciye bir şey vermediğini, duygusal komedyanın ise sevgi ve güzellik verdiğini dile getirmişlerdir. Kimisi de tiyatrodaki duygusallığı önemli bir değer olarak görürken, bazı sentimentalistlerin iyi ahlak ibaresi ve ahlaksal açıdan eğitici olarak acıma ve ağlama duygusu verdiğini; kimisi de ruhsal açıdan rahatlatıcı ve sıkıntıları giderici olarak olarak acıma duygusunu anlamlandırmışlardır. Denis Diderot ise tüm bu fikirleri özetlercesine seyircinin oyundan duygusal olarak etkilenmesinin, sahnede iyilik, gerçeklik, erdemlilik gibi insani değerlere tanıklık etmesine bağlı olarak güzellikler yaydığını dile getirmiştir.

Bu açıklamalardan yola çıkarak 18.yüzyılda orta sınıfın içinde bulunduğu durumdan kaynaklı ortaya çıkan yeni oyun türlerinde asal olan, seyirciyi duygulandırarak içinde bulunduğu durumda, özünde sahip olduğu iyiyi, güzeli hissetmesini ve bu güzelliklerini ortaya çıkarmasını sağlamaktır. Öte yandan bu yüzyılda tiyatro ile elde edilen duygusallığın eğiticilik işlevine ayrı bir önem atfedilmektedir. "Klasisizm'in akılcılık ilkesinden uzaklaşmadan, duygulandırarak eğitmek, duygusal dramın amacı olmuştur. Bu dönem tiyatrosu, seyircide acıma duygusunu uyandırarak onu daha iyi bir insan yapma anlayışını benimser." (Karabulut, 2014, s.23). Bu perspektifte bakıldığında "güzel olanın, yüce olan'ın, trajik olan'ın komik-olan'ın birbiriyle ilintili fenomenler, aynı düzen içindeki fenomenler olduğu, insanoğlunun estetik düşüncesinde çok geç anlaşılmıştır." (Kagan, 1982, s.35). Bu farkındalık, insanın kendini bulması ve özgürleşmesi neticesinde silsile halinde ortaya çıkmıştır.

Açıklamalardan anlaşılacağı üzere tiyatronun *eğitme yöntemi duygulandırmadan* geçmektedir. İnsanın özünde olan iyilik, duygulanma ile elde ettiği acıma duygusu sayesinde yeniden yeşermektedir. Bu da onu kötülüklerden korumaktadır. Yani burada kastedilen duygusal dramın kişiyi içten eğitmesidir.

18. yüzyılda klasik akımın hâkimiyet kurmasına rağmen toplumdaki etkin sınıfsal gruplar, değişimin tetiklediği estetik anlayışla romantik akımın doğmasına, yayılarak etkinlik kazanmasına sebep olmuştur. Sanatsal akımların birbirinin tetikleyicisi, sebebi olmasının bir diğer sebebi de, bu akımlar için geçerli olan temel bir ortak noktanın olmasıdır. Bu ortak nokta "hem klasik hem de romantik sanatçının özü itibarıyla idealist olmasıdır. Farklı bir deyişle sanatçı gördüğünü değil, zihninde canlandırdığını sanatına aktarır." (Antmen, 2008, s.12).

Romantizm akımının Almanya'da başlamasının zeminini oluşturacak gelişmelerden söz etmek mümkündür. Otuz yıl savaşlarından (1618 -1648) sonra Alman İmparatorluğunda güç dengesi değişim göstermiştir. Merkezi otorite gücünü yitirmiş, prensler kendi bölgelerinde otorite haline gelmiştir. Her prens kendi yönetimindeki halktan çeşitli vergiler almakta ve farklı hizmetler için farklı yükümlülükleri onların üstüne yüklemektedir. Soylular dışındaki insanlar üzerindeki mutlak itaatın tezahürü olarak prenslerin bu yaptıkları, Fransız sarayına öykünmeleri neticesinde gösteriş merakından ileri gelmektedir. Yani Almaya siyasi yönden bölünmüş, ekonomik yönden

de tıkanmış bir süreç içindedir. Kültürel ve ekonomik yönden gelişim gösteren İngiltere ve Fransa'nın aksine prensler kendince sebeplerden dolayı, gelişimi engellemeyi tercih etmişlerdir. Sonuçta da kültür ve ekonomi politikası Almaya'da gelişememiştir. Bu nedenle diğer batı ülkelerine nazaran aydınlanma hareketi 1720'lerde incil eleştirisiyle ve edebiyat alanıyla başlamıştır. Tiyatro alanında Johan Christoph Gottsched Fransız klasisizminin örnek alınması için, "Boileau'nun L'Art Poetique'inin ve onun "gerçek güzeldir ve yalnızca gerçek olan akılcıdır" (Salihoğlu, 1988, s.199) ilkesini Alman yazarlara önermektedir. Fakat Gottsched'e, Gotthold Ephraim Lessing "17. Mektup ve Hamburgische Dramaturgie" dergisinde karşı çıkarak Sheakespare ve İngiliz düşüncesinin ve sanatının Alman ulusal tiyatrosu için en iyi örnek olduğu savını ileri sürererek Fransız klasisizmini reddetmektedir. Onun söylediklerine koşut bir genç kuşağın öncülük ettiği bir akım başlatılır. Bu hareketin adı Sturm und Drang'dır. (Salihoğlu, 1988, s.200).

Ön romantizm Almanya'da *Sturm und Drang* hareketiyle 18. yüzyılyılın sonunda başlamıştır. Maximilian Klinger'in bir dramasının adı olan "fırtına ve coşku" dan ismini almıştır. İçinde bulunduğu ortamın otoriter, kuralcı yönüne bir karşı çıkış olarak ortaya çıkmııştır. Lenz, Klinger, Hamann tarafından ideoljik ve kuramsal alt yapısı oluşturulmuştur. Hauser, Sturm und Drang akımını şu şekilde açıklamaktadır:

> "Aydınlanma hareketi için evren anlamlı, anlaşılabilir ve açıklanabilir, bir olgu iken, '*Sturm und Drang'* için anlaşılmaz, gizemli ve insan usu ile değerledirildiğinde, anlamsızdır. Bu görüşler, mantık kurallarına göre düşünüp taşınılarak verilmiş kararlar değildir. Biri gerçeğe ulaşabilmenin ve onu denetleyebilmeninin bilinci, diğeri ise gerçeğin içinde kaybolup, onu aramaktan vaçgeçmenin belirtisidir. Toplumdaki sınıflar ve kuşaklar, dünyayı kendi istekleri ile terk etmezler; bu işi yapmaya zorunlu olsalar bile, bu zorunluluğu, bir özgürlük, tinsellik veya yalın içsellik olarak göstermek isterler ve bu uğurda en güzel felsefeleri, peri masallarını ve mitleri yaratırlar. Böylece düşünün (idea) kendi kendini gerçekleştirmesi yolunda ahlaklı kişiler üzerinde zorunluluğunu duyuran kuramlar ya da yaratıcı sanatçının kendine uyguladığı kurallar türünden bir takım kuramlar ortaya çıkmıştır. Fakat '*Sturm und Drang*'ın dünya görüşünü saptayan güdüleri, bu akımın bütün insan değerlerinin üstünde gördüğü sanatsal deha kavramını en iyi biçimde açıklar. Bu kavram, herşeyden önce, erken romantizmin, aydınlanmanın engelleyici tutumuna ve dogmatizmine karşı savunduğu öznelliği ve usa aykırılığı içerdiği gibi dıştan gelme zorunlulukların, hem başkaldırıcı hem de baskı yanlısı olan bir iç özgürlüğe dönüşmesini ve en nihayet, özgür edebiyatın yeni doğmaya başladığı ve rekabetin büyük bir hızla arttığı bu çağda, aydınlar sınıfının kendilerini göstermek için verdiği savaşta en önemli silah olan özgünlük (originalite) ilkesini de içerir. Saray klasisizmi ve aydınlanma hareketi için kolay

> açıklanabilen, anlatılması ve öğrenilmesi olanaklı beğeni kuralları üzerine kurulu bir entellektüel etkinlik olan sanatsal yaratıcılık, bundan böyle, önseziler, önceden hesaplanması imkânsız ruh durumları ya da tanrısal esinlenmeler gibi, yapısı belirlenemeyen kaynaklardan türeyen gizemli bir olgu olamaya başlayacaktır. Deha, klasisizm ve aydınlanma için, us, kuram, tarih, gelenek ve konvansiyon gibi öğeler tarafından saptanan yüksek zekâ olgusu iken '*Sturm und Drang*' için bu bağların tümünden yoksun olma özelliği taşıyan bir ülkünün temsilcisi durumundadır." (Hauser, 1984, s.112,113).

Robert Pignarre, Klinger'in bir oyunu olan "Fırtına ve Atılış" hareketini, Geothe'nin "Werther" isimli romanında tanımlanan, ruhsal ve entelektüel açıdan bir bunalım dönemi olarak ifade etmektedir. Buradaki bunalımdan kasıt, büyüme neticesinde oluşan, akılcılığın aşırı akıllıca bulunarak reddedildiği gençlik taşkınlığıdır. "Kişisel alanda, önyargıların diktasına karşı çıkan bir bireycilik; toplumsal alanda, her türlü baskıya karşı çıkış ve yasadışı yaşayanların yüceltilmesi; sanat alanında, her türlü kuralı çiğneyiş, klasik örnekleri reddediş, Shakespeare'e ve İngiliz lirik ozanlarına karşı büyük hayranlık: Romantizm'in bütün ilkelerinin öngörünümleriydi bunlar." (Pignarre, 1991, s.83,84).

"Fırtına ve Tepki hareketi için sanat, kültür değil, doğadır. Bundan dolayı yazar, kişinin doğası ile ilgilenmektedir. Edebi ürünler coşkulardan, duyguların harekete geçmesinden, tutkuların ve duyguların fırtınasından oluşacaktır. Böylesi bir sanat üretebilmek için "eğitim" önemli değildir. Önemli olan deneyim görmüş yaşamdır, doğuştan dâhiliktir." (Salihoğlu, 1988, s.204). Bu anlayış, düşlem özgürlüğüne sahip, yetenekli ve sezgiye dayalı eser üreten bir dahi olarak yazarı konumlandırmaktadır. Bu anlayışa göre, yazar, belirlenmiş ölçüler, kurallar, kalıplar dâhilinde eserler yerine, aklın hegomanyasında saflığını yitirmemiş, temiz, candan, eğitimle bozulmamış, doğal insanı konu alan ve en büyük ülküsü bu olan eserleri, bir illliyonist gibi çok çalışarak üretmelidir. Yani bu anlayışla üretilen sanat için işlevsellik, alımlayıcı tarafından değil, yaratcısı olan 'dâhi' tarafından belirlenmektedir. Sonuçta eser 'dâhi'nin özalıntısı olarak kendi yaşamından bir yaşantı olarak, tıpkı tanrının doğayı yarattığı gibi bir yaratımla yaratılmaktadır.

Dramda da insanın yaşantısındaki gibi hareketliliğe önem verilmektedir. Kullanılan dil, günlük biçim içinde icra edilmektedir. Yani, Yunan'ın aksine kurallar ve biçim uygulanmamaktadır. Herder, Fransız tragedyasını bu perspektiften bakıldığında Yunan'ın bir kopyası olarak görmektedir. Burada ise Shakespeare'nin duygulara ve

heyecanlara önem veren, Yunan tiyatrosunun kurallarına ve aklın akışına uymayan oyunları hâkimdir.

Anlatılan gelişmeler ışığında özetle şunları söyleyebilriz: 18. yüzyıl klasik tiyatro anlayışına bu gelişmeler yeni boyut katmıştır. Bu süreçteki en önemli gelişme duygulandırmanın seyirci açısından önemli olmazlardan biri olduğunun görülmesidir. Bu durum ayrıca klasik akımın akılcı anlayışıyla da çelişmeyecek biçimde, hatta akılcı tiyatroyu destekleyici biçimde gelişim göstererek, duygulu sanat yaklaşımıyla, Arsitoteles'in korku ve acıma duygusunun neticesindeki arınma kavramına yeni yorum getirilmesini sağlamıştır. Acımanın öneminin altı özellikle çizilmiş, acıma duygunu içsel olarak hisseden seyircinin, özünde bulunan iyilik yönünün ortaya çıkacağını ve güzellikleri getiren iyiliklerin de bu yolla izlenmesinin seyirci de büyük hoşnutluk yarattığı vurgulanmıştır. Yani acıma duygusunun eğiticilik yönü vurgulanmıştır. Sanat için geliştirilen duygusal yaklaşımlarla, duygusal dram, gözyü yaşlı komedya gibi yeni türlerin ortaya çıkması sağlanmıştır. Günlük olaylar ve onunla ilintili günlük konuşma dili tiyatroda ağarlık kazanmıştır. Geniş yelpazeli gelişimler tiyatroda, klasik kuralcı kısıtlamaların aşıldığı anlamına gelmektedir. Ve sonuçta 19.yüzyılda romantik anlayışın ön hazırlık dönemi ve zemini hazırlanmıştır.

Bu bölümün başında bahsedildiği üzere XIX. yüzyıl çok önemli olayların olduğu değişim süreci olarak batı tarihinde ve dünyada etki bırakmış bir dönemdir. Toplumu ve düşünselliği etkileyen bu süreç, sanatsal akımların doğmasını ve yeni bakış açılarının gelişmesini sağlamıştır. Sanayi devrimi, endüstrileşmeyle sınıfsal çatışmalar sonucunda toplumsal yapı içerisinde etkin sınıflar yer değiştirmiştir. Bu gelişmeler sonucunda burjuvazinin güçlenmesiyle siyaset sarayın dışına çıkmış halkta bu süreçlere katılmış; bunun sonucu olarak birçok Avrupa kentinde gösteriler, yürüyüşler, protestolar, grevler yapılmaya başlanmıştır. 19. yüzyıl için bu değişim misyonunu yükleyen süreç 18. yüzyılın ilk çeyreğinde başlamıştır. Burjuvazinin güç kazanmasıyla, aristokrasi sessizleşmiş, güç dengesi bozulmuştur. Burjuvazinin, aristokratalara göre gelenekçi yaklaşımı, düşünce ve yaşayış biçiminin de değişmesine sebep olmuştur. Bu gelişmelerle orta sınıf güçlenmiş, işçiler de hak arayışlarına başlamıştır. Bu değişimler sonucunda ve ekonomik bulanımlar neticesinde, toplumsal hareketlilik ivme kazanmış ve soylu sınıf burjuvazi karşında yenik düşmüştür. Bu durum feodalitenin sonlanmasına

ve 1789 Fransız Devrimi ile de değişikliklerin hayata geçirilmesine olanak tanımıştır. (Korukcu, 2015, s.4).

Böylelilke 18. yüzyılın sonlarına gelindiğinde mutlak monarji Fransız İhtilali ile yıkılmış olmaktadır. 26 Agustos 1789 yılında ilan edilen "İnsan Hakları ve Yurttaş Hakları Bildirgesi"ndeki, özgürlük ve eşitlik hakkı, Fransız Devrimi'nin ilkelerini oluşturmaktadır. Bu devrimle ortaya konan bu düşüncelerin filizlenmesi şüphesiz Jean-Jacques Rousseu sayesinde olmuştur. Rousseu kendi döneminde usçuluğa eleştiriler getirmiş ve "doğanın yasalılığını savunmakla beraber yaşamda, inanç gibi, heyecan gibi öğelere de yer vermektedir." (Şener, 2003a, s.117). Bu yaklaşımlarıyla o, hem Aydınlanmanın sona ermesindeki düşüncel süreçte, hem de Romantizm akımında derin izleri olan bir düşünürdür.

Bu gelişmeler ışığında halk bilinçlenmiş, insan bir birey olmuştur. Hak ve özgürlükler neticesinde halk yönünü kültürüne ve değerlerine yönetlmiştir. "Toplumsal koşullar değiştiği zaman yazının da değişmesi doğaldı. Büyük devrim Fransız toplumunu derinden derine değiştirdiğine göre, bu topluma yeni bir yazın sunmak kaçınılmaz olmuştu. Geçirilen büyük değişimler sonucu, çağdaş insan coşkulu ve hüzünlü bir niteliğe bürünmüş, acılı bir yetersizlik ve eksiklik duygusu içinde kıvranır olmuştu. Öncelikle usumuza seslenen klasik yazın böyle bir insanın yönelimlerini dile getiremezdi" (Yücel, 1981, s.60).

Bu gelişmeler sonucunda "kilisenin ve monarşinin otoritesinin yıkılmasıyla klasisizm de tarihe karışmış, Fransız İhtilali'yle ortaya çıkan hürriyet, demokrasi ve ferdiyetçilik kavramları Romantizm'in yani yeni bir akımın doğmasına yol açmıştır." (Kara, 2010, s.79,80). 18. yüzyılın sonlarında çıkan ve 19.yüzyılın ortalarına kadar süren bu akımın tohumları Fransız Devrimi ile atılmış, Alman idealist felsefesiyle de kuramsal temellendirmesi yapılmıştır.

Romanztizm için kesin bir tarihleme yapmak olanaksızdır. Fakat yaygın görüşe göre, bu akım 18. yüzyıl sonlarında ortaya çıkmış, 19.yüzyıl ortalarında etkinliğini yitirmiştir. "Romantizm, Avrupa'da 19. yüzyılın ilk yarısında Klasisizm'e tepki olarak doğan, duygu ve hayali ön planda tutan, doğadaki ve toplumdaki karşıtlıkları, çelişkileri yansıtmayı, kişileri ve toplumsal çevreleriyle vermeyi amaç edinen bir edebiyat akımıdır." (Çotuksöken, 1992, s.155).

Onsekinizci yüzyılda neoklasik ideal gittikçe çöküşe geçmiştir. İnsanın önce aklıyla var olma biçimi üzerinde durulmuş, zamanla bundan vaz geçilerek duygu ve içgüdüleriyle kendini var eden bir canlı olduğu kanısı yerleşmiştir. Bu ortam içinde bulunan yazarlar, kuralcı sanat görüşlerinin ve despotik kralların kısıtlamalarından kurtulmuş, yaşadıkları dönemi idealize etmek için eserler üretmeye başlamışlardır. Bu değişimlerle, genel olarak insan doğasına, siyasete yeni bakış acısı ve yeni anlayış hâkim olmuş ve bu gelişmeler büyük oranda yeni yazınsal türlerin oluşmasını sağlamıştır. Tüm bu yeni yaklaşımlar bir araya gelerek romantik akımı oluşturmuştur. İlk olarak Romantizm Almanya'da bilinçli olarak ortaya çıkmıştır. Ve farklı düzeylerde batı dünyasında yayılarak etkilemiştir. "Romantizm, ilk kez Berlin'li bir grup yazar tarafından, betimleyici bir terim olarak, "Das Athenaeum" (1798-1800) adlı yazın dergisinde kullanlmıştır. (Brockett, 2000, s.384). Bu gelişmeler ışığında Fransa'da Napolyon'la birlikte klasik tiyatro palazlanmaya çalışılsa da, romantik akımın yayılmasının ve etkinliğinin artmasının önüne geçilememiştir. 19. yüzyılın başında Almaya'dan başlayarak Fransa (1816-1818), İngiltere (1823-1824), 1816'dan sonra İtalya ve İspanya'ya ve aynı yüzyıl içinde Doğu Avrupa'da romantik akım güç kazanmaya başlamıştır.

Shlegel kardeşler, *Sturm und Drang* ile ateşlenen ve Geothe, Schiller tarafından geliştirilen dram kuramı çerçevesinde, modern tiyatro-klasik akım tartışmasını başlatmışlardır. "Das Atheneum" dergisnde başlatılan bu tartışma neticesinde 18. yüzyıl sonunda 19.yüzyıl başında Alman Romantizm'i kuram olarak oluşturulmuştur. Bu kuram yaşamdan felsefeye, dinden ahlaka, tüm alanları birbiriyle geçkili bir şekilde şiirsel ele almaktadır. Bu atmosfer içinde yaşanan siyasal olaylar romantizm akımının güçlenmesini ve ulusçuluk fikrinin yayılmasını sağlamıştır. 19.yüzyıl başlarında Fransa'nın Almaya'yı işgaliyle Alman aydınların kendi değerlerine sahip çıkmalarıyla ve menşei Fransızlara dayanan fikirleri reddetmeleriyle ulusçuluk bilinci ortaya çıkmıştır. Bu gelişmelerden esinle Fransa'nın klasik akımla bir değeri haline gelen Antik Yunan reddedilerek, yerine Ortaçağ'ın ve Hiristiyanlığın değerleri ikame edilmiştir. Böylece kültür ve sanat için Fransız hegemonyasına, Antik Yunan anlayışına önemli bir karşı koyuş gerçekleşitirlmiştir. Bu iletişim içinde Fransa da değişime uğramaya başlamıştır. Fakat Fransa'nın romantik akım lehine değişimi Napolyon'un, daha önce bahsedildiği üzere klasik sanat akımını ve sanatçılarını desteklemesinden

dolayı geçikmiştir. Napolyon'un etkinliğini kaybetmesinden sonra Fransa'nın yeniye geçmesi söz konusu olmuştur. Madame de Stael tarafından Friedrich Schlegel'in "Dram üzerine konuşmalar"ı Fransızca yayınlanmış ve yeniye yani Romantizm'e kapı aralanmıştır. Öncesinde Rousseau, Diderot, Saint-Pierre ve duygusal komedi türünde eserleriyle de Marivaux ve Nivelle de la Chaussé gibi isimler romantik akımın alt yapısını oluşturmuşlardır. Fakat kuramsal çerçevelenmeye başlanması "Madame de Staël'in Almanca'dan yapmış olduğu çevirilerle "De la Littétature" (1800), "De'l Allemagne" (1813) olduğu varsayılmaktadır." (Şahbaz, 2016, s.340). Daha sonra da 1827 yılında Victor Hugo "Cromwell" adlı oyunun önsözünde Romantizm'in bildirisini yayınlamış, "Hernani" oyunuyla da bu akım lehine zafer kazanılmıştır. Fakat bu zafer bir dizi tartışmayı da Fransız tiyatro kuramcılarının gündemine yerleştirmiştir. " Klasik-Romantik karşıtlığı, Hıristiyan-Pagan ayrımı, akıl-duygu ikilemi, başkaldırı, ulusal bilinç, sezgisel ve düşsel olanın önemi. (Şener, 2003a, s.136). Hernani oyunun tartışmalara sebep olması olumlu yönde sonuçlar doğurmuş ve geniş kitlelerin romantik akımı desteklemesinin itkisi olmuştur.

> "Hernani, Hugo'nun beş perdeden oluşan manzum piyesidir. İlk temsili, romantiklerle klasikler arasında önemli bir tartışmaya neden olur. Fransız edebiyat tarihinde bu tartışma Hernani Savaşı olarak bilinmektedir. Cromwell'in önsözünde teorik arka planını oluşturduğu romantik dramı, Hernani'de uygulayan Hugo, bu eseriyle klasik-romantik tartışmasının dönüm noktasına yerleşir." (Kefeli, 2012, s. 75).

Klasizm-Romantizm üzerine tartışmalar Fransa'da sürerken İngiltere'de durum daha farklı bir süreçte devam etmiştir. İngilizler, siyasal, sanatsal ve sanayi devrimini 17. ve 18.yüzyılda tamamladığı için klasik gelenekle ilgili bir kırıntısı kalmamıştır. Romantik akım o nedenle halktan karşıtlık olarak fazla tepki görmemiştir. Başlangıç noktası olarak, "İngiliz romantizmin kökleri, liberallerin Sanayi Devrimi'ne karşı gelmesine bağlıyken; Fransız romantizmi ise tutucu kitlenin, siyasal devrime karşı çıkmaları sonucu doğmuştur." (Hauser, 1984, s.186).

İngiltere'de bu akım şiir alanında daha fazla etkili olurken, tiyatroyu pratikten çok, düşünsel anlamda etkilediği söylenebilir. Usa aykırılık temelde yer alan ilke olduğu için, romantikler şiir de özerkliğe önem verirler ve dile bir direnç göstermeden teslim olurlar. Bu akımda şiirsel imge düşünceyle elde edilmez, bilakis düşüncenin kaynağı olarak ifade edilmektedir. Hauser'e göre Platon, şairler için esinlerinin kutsallığından

önceden bahsetmiştir. Fakat esinin kendi kendine tutuştuğuna ve alevinin ise şairin ruhunda bulunduğu inanancına varılması bu dönemde olmuştur.

Romanztizm anlatılardan anlaşılacağı üzere 18. yüzyılda hâkim olan sanat akımı Klasizm'e bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bu akımla us yerine coşku önem kazanmıştır. Anlatımda ağarlıklı olarak süs ve duygu ön plana alınmıştır. Doğa çok yönlü ele alınarak, özgürce betimlemelere yer verilmiştir. Doğa ve toplumdaki zıtlıklardan yararlanılarak, rastlantılara bolca yer verilmiştir. Özgürleşmenin de bir gereği olarak eserde yaratan sanatçının izleri görünür olmuştur. Doğa, aşk, din, hiristiyanlık mucizeleri gibi toplumda yer tutan konular ele alınarak, sanat toplum için anlayışı benimsenmiştir. Ölçülü, kuralcı olan biçim yerine, herşeyin konu olabileceği, engin bir dünayaya kapılar açılmıştır. Yani Romantizm, "Klasisizm'in bakımlı bahçesinden geniş dünyanın yabanıl ormanlarına açılan bir yoldu" (aktaran, korukcu 2015, s.8).

Alfred de Musset Romantizm'i şiirsel bir dille betimlemeler yaparak şu şekilde tanımsızlığını tanımlamaktadır:

> "Romantizm, muhakkak ki, ne ölçüleri küçümsemek, ne komik trajiği birleştirmek, ne de söyleyebileceğiniz başka bir şeydir. Kelebeğin kanadını nafile yere tutarsınız Parmaklarınızın arasında onu renklendiren toz kalır. Romantizm, ağlayan yıldızıdır, inleyen rüzgârdır, ürperen gecedir, uçan çiçek ve koku veren kuştur; umulmadık fışkırıştır, gevşemiş vecd halidir, palmiyelerin altındaki sarnıç, yakut rengi ümit ve bin aşk, melek ve inci, söğütlerin beyaz elbisesi, sonsuzluk ve yıldızlar, sıcak, kesik, ayık aynı zamanda dolgun ve yuvarlak, çırılçıplak, diyametral, piramidal, oryantal, kavranan, kucaklanan, fırtınalaşan (girdaplaşan) her şeydir. Ne yeni İlim!" (Safa, 2007, s.25).

George Duhamel, Romantizm akımını aşırılık olduğunu ifade etmek için Klasizm akımıyla karşılaştırmaktadır. Ona göre klasik sanat akımı sanatçıları ölçülü, sahip olduğuyla yetinen, fazlasını ummayan, sesini elverdiği ölçüde yükselten kaide ve kurallara uyandır; Romantik akım sanatçısı ise sahip olduklarının dışında da kullanım içinde olan, mübalağ yapan israf eden borçlanandır. Bu bulanıklık içinde Copleston, Alfred de Musset gibi Romantizm'in tam olarak tanımlanamayacağını belirtmektedir.

> "Romantik tini tanımlamak aşırı ölçüde güçtür. Ne de onu tanımlayabilmemiz beklenmelidir. Ama, hiç kuşkusuz belirgin özelliklerinden söz edilebilir. Örneğin, Aydınlanmanın eleştirel, analitik ve bilimsel anlak üzerinde yoğunlaşmasına karşın, romantikler yaratıcı imgelemin gücünü ve duygu ve sezginin rolünü yücelttiler. Sanatsal deha le philosopheun yerini aldı. Ama yaratıcı imgelem ve sanatsal deha üzerine getirilmiş olan vurgu insan kişiliğinin özgür ve tam gelişimi üzerine, insanın yaratıcı güçleri üzerine ve olanaklı insan

deneyiminin varsıllığından yararlanma üzerine genel vurgunun bir parçasını oluşturdu. Başka bir deyişle, vurgu tüm insanlara ortak olandan çok her bir insan kişiliğinin özgünlüğü üzerine getirildi." (Copleston, 1996, s.24).

Mehmet Fuat ise Romantizm'i şu şekilde tanımlamaktadır: "Zengin, çok süslü bir renklilik; silahlı serüvenlere duyulan yakınlık; çağdaş modaları, ilgileri beğenmemek; akla karşı sezgiyi, bilime karşı heyecanı değerlendirmek... Romantizm yalnız günün gerçeklerinden değil, klasik gerçeklerden de kaçıyordu." (Fuat, 2010, s.180).

P. Martino göre ise "Romantizm herşeyden önce ideoloji düşüncesine karşıt, sonuç yönünden verimsiz kalan bir duygu ayaklanmasından başka bir şey değildir."(Martino, 1958, s.7).

Aziz Çalışlar ise (1995, s.530) Romatizm'i "aydınlanma tiyatrosunun maddeciliğine, akılcılığına ve gerçekçiliğine karşı, idealizmi, akıl dışıcılığı ve coşkunluğu tiyatronun merkezine koyan anlayış olarak" tanımlamaktadır.

Andre Maurois ise romantizmi, tarih romanına benzeterek, "İtalya, İspanya, Yunanistan gibi bir geçmişe; İspanya, İtalya Yunanistan gibi uzak iklimlere; bilim, ilerme dini gibi geleceğe kaçış" (Karaalioğlu, 1965, s.34) olarak tanımlamaktadır.

Romantizm, rasyonalizme ve neoklasizme karşı bir hareket olarak tanımlanabilir. Tiyatro açısından en önemli yeniliği geleneksel kalıpları reddetmesi ve rasyonalistlerin aksine öznelliği benimsemesidir. Öznellik bağlamında, insan hayal gücünün hayatta kalmak için ihtiyaç duyduğu yanılsamaları yaratma eğiliminde olduğuna dair çarpıcı ve tam anlamını karşılayan içerikler tiyatro için bu dönemde söz konusudur. Romantik tiyatro anlayışı "Enerjisini popüler eğlenceden çıkararak, siyasal ve dini kurumun sahne sanatlarına, aslında tüm sanatlara ve eğitimlere dayatmaya çalıştığı pragmatik, kısıtlayıcı, faydacı ve ahlaki tutumları etkili bir şekilde baltalamış ve üstesinden gelmiştir."(Gaull, 1983, s.257).

Romantik akımla beraber, klasik sanat akımının görkemlilik, katılık, soylulukla idealize edilerek yüceleştirilmiş anlatım biçiminden, yalınlık, içtenlik ve doğallk mottosunda bir anlatım biçimine geçilmiştir. Halkın beğenisi de bu minval üzere değişim göstermiştir. Romantik sanat, ortaya çıktığı çağın akıl ve maddeci anlayışına bir tepki olarak, bireyi, öznelliği, akıl dışılığı, düş gücünü, kendiliğindenciliği, aşkınlığı

önceleyip sınırları zorlamaya salık vermektedir. Bu izlek üzerinden bütüncül gelişmeler sonunda ortaya çıkan orta soylu sınıfın yaşamını yani burjuvazinin duygu ve düşünce biçimini romantik akım ön plana çıkarmaktadır. Bu yaşam biçiminin değerleri, Fransız Devrimi'nin oluşum temelleriyle aynılık göstermektedir.

Bu gelişmeler içinde kendine yer bulan orta sınıf, soyluların sanat anlayışının incelik sınırları dışına taştığını düşünerek yapay ve aşırı bulmuştur. O nedenle duygusal anlamda daha gerçekçi bir sanat anlayışından yana tavır geliştirmişlerdir. Bu durum romantik akım sanat anlayışının yagınlaşması ve etkinleşmesinde etkili olmuştur. Yani dönemi tanımlayan önemli bir özellik, aklın karşısına konan, toplumsal yaşamın temeli olan hislere, ortak duygudaşlığa atfedilen değerdir. Michael Ferber'e göre Shaftesbury Kontu, David Hume, Adam Smith gibi filozoflar, refleksiyon olmadan, insanın kalbinin, iyilik ve doğru eylem bağlamında sonuçları hesap edebilen ya da dikkatle yasalara boyun eğebilen kavrayış gücünden daha iyi kaynak olduğunu ileri sürmüşlerdir. Shaftesbury "Characteristics of Men, Manners, Opinions Time" isimli yapıtında insanın estetik duygu gibi faaliyet gösteren ahlak duygusuna doğuştan sahip olduğunu söylemektedir. Duygulardaki haşini de uysalı da, üzerinde uzlaşılanı da uzlaşılamayanı da hisseder bu duyu; gerçekten ve hakikaten buradaki, herhangi müzik eserindeki ya da duyulur şeylerin dışsal formlarındaki veya temsillerindeki haini de adili de, ahengi de ahenksizi de bulur. (Ferber, 2020, s.32).

Romantik akım, klasik akımla gelen gerçeklik anlayışını değiştirmiştir. Klasik-modern tartışmasında, modern sanat düşüncesinin giderek gelişmesi neticesinde, romantizm kuramıyla gerçeklik ilk olarak çerçevelenmiştir. Romantik akım, bilinçli bir başkaldırıyla klasik akımın sanatta gerçeklik anlayışına karşıdır. Klasik sanat anlayışı için gerçek olan, doğanın mantıklı düzen içinde olması ve bu düzene akılla ulaşılabilmesiyken romantik sanat için doğa gizemli bir öze sahiptir. Bu öze ulaşmak akılla değil, esinle olmaktadır. Klasik sanat, taklit kavramını duyum algılaması sonucunda yüzey gerçeğiyle sağlarken; romantik sanat özde bulunan gerçeği düş gücü ile kavrayarak, dolaylı anlatım yolunu taklit kavramının karşısına koymuştur. Sevda şener romantik gerçekliği klasik gerçeklikle karşılaştırarak anlatmaktadır:

> "Klasiğin dıştan yansıtmasının yerini, romantiğin içten ışıtması almıştır. İki akımda da sanat yapıtı somut dış gerçeğe benzemektedir. Ancak bu benzerlik klasik ve romantik akımlarda başka başka gerçeklere hizmet eder. Klasik

> düşünce sanatın tipik ve evrensel gerçeği yansıttığını, romantik düşünce ise, asal ve tanrısal gerçeği dile getirdiğini kabul eder. Klasik sanat, yaşama nesnel bir bakışla bakar, romantik sanat ise özneldir. Klasik sanat gerçeğin olağan ve olası olması inandırıcılık sağlar. Romantik sanat ise asal gerçeği yanılsama yolu ile benimsetir. Klasik sanat, akla ve sağduyuya yönelmekte, romantik sanat ise duyulara, heyecanlara ağırlık vermektedir. Klasik sanat ahlakçıdır. Yerleşik ahlak kuralları doğrultusunda bir eğiticilik anlayışını benimsemiştir. Romantik sanat ise güzelin asal ilkesini içeren doğruya ve iyiye yönelmiş, bu doğru ve iyiyi ışıtarak insanı uygarlaştırma görevini üstlenmiştir. Klasik sanat, toplumsal düzeni geleneği, inançları, töreleri pekiştirmekle, insanı aklı ve sağduyusu doğrultusunda aydınlatmakta, taşkınlıkları, coşkuları giderip insanı ölçüye ve dinginliğe kavuşturmakla görevlendirmiştir. Romantik sanat ise coşma ve taşma yolu ile insanı tanrısal gerçeğe yönlendirmek, asal gerçeğin büyük uyumunda onu mutlu etmek ve bütünle uzlaştırmak amacındadır. Klasik sanatın sağladığı dinginlik bir arınmadır. Romantik sanatın sağladığı uyum ise dünyaya ve dünya işlerine bakarken uzak açı kazanmak demektir." (Şener, 2006, s.138,139).

Romantik akımla aklın gerçekliği yerine deha ile ulaşılan düşle sınırların kaldırıldığı, günlük gerçekliğin sıkıcılığının giderildiği duyuşsal bir dünya aralanmaktadır.

> "Deha, günlük gerçeklerin sıkıcılığından kurtulup her türlü seçeneğin geçerli olduğu bir düş dünyasına dalmıştır. Burada, usun saptadığı sınırlardan kurtulduğu gibi, sıradan duyusal deneylerden kaçmasını sağlayan mistik güçlerle başbaşa yaşayacaktır. Lavater "Dehanın önceden sezme gücü vardır. Yani, dehanın duyuşları, gözlem gücünün üstündedir. Deha gözlemlemez. O görür, sezerek kavrar", der."(Hauser, 1984, s.113).

Oscar G. Brockett, Romantizm akımının gerçeklik anlayışını, görünenin yüzeysel algılanması olarak değil, bu görüngelerin ardındaki yücelik olarak ifade etmektedir. "Dünyasal her türlü görüngünün ardında, günlük sosyal yaşantılar ve doğal görüngülerden daha yüce bir gerçek yatmaktadır, çünkü var olan her şey bir mutlak varlık (Tanrı, ruh, idea ve ego olarak adlandırılır) tarafından yaratılmıştır." (Brockett, 2000, s.384). Brockett'ın açıklamasından anlaşılacağa üzere, romantiklerin gerçekliği, görünen şekli normlarla sağlanan neoklasikçi bir ilişkiler ağı olarak değil, daha derinlikli sonsuzluk anlamında varoluş ilişkisi olarak değerlendirikmektedir. Friedrich Schlegel de sanatı, doğaya koşutluk anlamında, Tanrısal yaratımın bir parçası olarak ifade etmektedir. Ona göre sanatla insan, iç dünyasını ifade etmektedir. Ayrıca üretilen sanat eseri dünyada Tanrı'yı simgelemektedir.

Kendine has gerçeklik oluşturan Romantik akımda sanatçı bir dâhi olarak görülmektedir. Sanat ise üstün bir olgudur. Bu anlayışın temelinde kuramsal altyapıyı

oluşturan Alman idealist felsefesi yatmaktadır. Deha devrinde önemli olan nokta eserde özgünlük ve sanatçı da ise özgün olabilmektir. "Hamann "Sokratische Denkwürdigkeiten" adlı yazısında akılcı sanat anlayışına tepki gösterir ve yazarın dahi olmasını, duyguların da eserde dile gelmesini, yansımasını ister." (Salihoğlu, 1988, s.203).

Schelling'ise sanatçıyı, içinde sanatı icra etmek için bir kuvvet barındıran, Tanrısal lütufa sahip özellikli bir kişi diye tanımlamaktadır. İcra edilen eseri de dâhinin somutlaşması olarak nitelendirmektedir:

> "Sanatçının içinde, kendisinden daha üstün olan, kendisini sürükleyen, kendi aracılığı ile "sonsuz"u yaratan bir kuvvet yaşar. Sanatçının kendi içinde yaratan bu güç, onun sıradan insanda bulunmayan kaderidir. Sanatçı kendi içindeki bu "kavranamaz"da bütün yaratmalarının kaynağını bulur; yapıtını, Tanrı'nın bir lütfu diye bu kaynaktan devşirir. Schelling'e göre, sanat eserinde "sonsuz" ışıldar, kendini somut bir hale getirilmiş olarak gösterir; güzellik, "sonsuz"un "sonlu bir şey" olarak görünmesidir." (Gökberk, 1985, s.433).

Dâhinin ürünü olarak görülen deha, yapay bir öykünmeden çok daha kıymetlidir. Harmann o nedenle eserlerinde yer alan insanların, insansı olarak, öğretisinde olduğu gibi, akıl yerine kalbi ve istenci öncelemesine dikkat etmiştir.

Bu dönem içinde modern-klasik sanat çatışmasında 19. yüzyılın sonlarına doğru hâkim olan modern estetik, bu zamana kadar egemen olan sanat anlayışını, farklı deyişle ayna metaforunu yadsıyarak, yansımacı estetiğin sanatçıya yaratıcılık hakkı tanımadığını ileri sürmüştür. Yani bu durumda sanatçılar, klasik çağın önemli ustalarının kopyalayarak biçimsel talkitlerini yapma durumundan yani eserlerin boş bir yansıma olmasından kurtulması gerekmektedir. (Şaylan, 2016, s.87). O nedenle Romantik tiyatro anlayışında, klasik tiyatronun biçim kuralları yaratıcılığı engellediği için reddedilmiştir. Victor Hugo yazarın tümüyle özgür olması gerektiğini söyleyerek, liberalizm bakış acısıyla biçim kurallarını reddetmektedir. Ona göre biricik gerçek 'eylem birliği' kuralıdır. Bu minvalde romantik tiyatroda üç birlik kuralına, kısıtlayıcı olmasından hem de yazarı, malzemesini kullanmada sınırlandırmasından dolayı komik duruma düşürdüğünden karşı çıkılmıştır. Olay birliği kuralı da yeniden tanımlanarak farklı bir yorum getirilmiştir. Stendhal da Victor Hugo gibi "Racine or Shakespeare" adlı yapıtında üç birlik kuralının doğru olmadığını ifade etmiştir. Ona göre romantik tiyatroda çağın sorunlarına cevap verilmeli, ulusal olunmalı, klasik tiyatronun

kısıtlayıcılığından sıyrılınmalı, yazımsal dil düz yazı ile kaleme alınmalı ve gerçeği yansıtma amacında olmalıdır. (Keskin, 2008, s.36). August Wilhelm Schlegel ise, derinlikli bir gizem birliğinin, Üç birlik Kuralı'nın yerine düşünülmesi gerektiğini savunmaktadır.

"Romantik akım kuramcıları, klasiklerin zaman ve yer birliği ile sağlanmış birlikli bütün anlayışına karşı, yeni bir biçim kavramı geliştirmişlerdir. Bu kavram "organik biçim" kavramıdır." (Şener, 2003a, s.152). Schlegel bu durumu, tohumun topraktan filizlenip, içteki özünün dışssal olarak görünmesini sağlayan bir çiçeğe benzetmiş, "olay birliği kuralını ise yeniden yorumlayarak, "tek amaca doğru yönelmiş, işin yapılması ile tamamlanmış, istence bağlı hareket" olarak tanımlamaktadır." (Karabulut, 2014, s. 43).

Romantizm'in egemen olduğu dönem içinde yeni bir estetik değerden söz edilebilir. Toplumsal yapıya fokuslanıldığında, yeni toplumsal yapının tiyatro seyircisi açısından beğeni düzeyi düşük, paralı burjuva kitlesinden oluştuğu görülmektedir. Bu durum, beğeni düzeyini aşağı çeken kitlenin kendilerine hitap eden temsillerin çoğalmasını sağlamıştır. Birçok tiyatro, ticari anlamda bu yapı içinde ayakta kalabilmek için kaba beğeni düzeyinde oyunlara yönelmiştir. Bunlar genellikle vodvil ve müzikal oyun türleri olarak olarak temsiller vermektedir. Bu türler farklı eklemlemelerle melodrama dönüşmüştür.

> "Melodram daha karmaşık bir yapıya ve daha dallı budaklı bir soya sahiptir. Daha önceki melodram örneklerinden biri, melez tiyatro türünün özgün biçimi olan ve bu devirde bile amatör gösterilerin programlarında rastlanan, ilk örneğini Rousseau'nun Pygmalion'unda gördüğümüz (1775), müzik eşliğinde söylenen monologdur. Müzik eşliğinde dramatik bir parça okuma, aslında çok eski bir tiyatro tarzıdır ve ancak şimdi yeniden canlanmaya başlamıştır. 'Melodram'ın teknik açıdan çok daha verimli olan diğer bir kaynağı ise moral verme, aşırı duygusal olma niteliğinden ötürü, Devrim'den sonra aşağı sınıflar tarafından benimsenen, Chaussee, Diderot, Mercier ve Sedaine tarafından yazılmış olan evcil dramlardır. Fakat melodramın en önemli örneği pandomimdir." (Hauser, 1984, s.181).

Guilbert de Pixerecourt (1773-1844) romantik meodramların ustasıdır. Kendisi son derece kültür olan Pixerecourt, kültür seviyesi ve beğeni düzeyi düşük bu oyun türü hakkında şunları söylerek bir anlamda kendini savunmaktadır. "Okuma bilmeyen kimseler için yazıyorum." (Fuat, 2010, s.180). Hauser'e göre Melodram, halkın düzeyine koşut yozlaşmış tragedyadır.

Victor Hugo bu çerçeve dâhilinde oluşmuş seyirci kitlesine hitap etmenin, bir oyun içinde farklı argümanların olması gereğinden yola çıkarak, oyunun ereği olarak kapsayıcılık mottosunu ön planda tutmuştur. Hugo, 1838 yılında "Ruy Blas"a yazdığı önsözde sahnenin gereklerinin önemini vurgulamaktadır.

> "Tiyatroya giden seyirci üç özellikle tanımlanabilir: İlki kadınlar, ikincisi aydınlar, ücüncüsü olağan seyirci. Olağan seyirci daha çok, oyunda hareket arar, kadınlar ise coşku ve sevgiyi yeğlerler; aydınlarsa insanın doğal acıdan incelenmesini beklerler. (…) Her üç öbek te haz duymak ister; olağan seyirci görme hazzına, kadınlar duygusal doyuma ve aydınlar da düşünme hazzına yönelirler. Benim oyunumda da belli üç çeşit gereç vardır: İlki olağan ve yalınç, öbür ikisi de derin ve üstün anlamda gereçlerdir. Ancak tümü bir isteği karşılar; olağan seyirci için melodram, kadınların duygusal doyumu için tragedya ve düşünmeyi seven aydınlar için insanı doğal acıdan inceleyen komedya." (Nutku, 1963, s.15).

Romantik akımla ortaya çıkan önemli bir kavram da romantik ironidir. Etkinin artması için tersini söyleyerek alay etmek olarak ironi tanımlanabilir. Seyirci açsından bir üstünlük, oyuncu açısından da dramatik ya da komiklik durumu ironi sonucunda gerçekleşmektedir. Oyuncu icra sırasında seyircinin bildiği kendisinin bilmediği gerçekle yanılgı içinde ironik bir hal alırken, kendisi için trajik sonu, seyirci için duygusal anlamda keyifli bir durumu oluşturmaktadır.

Schlegel ironin tanımını ve muhteviyatını şu şekilde anlatmaktadır.

> "Bir fikir ironi noktasında mükemmelleştirilmiş bir kavramdır. Mutlak antitezin mutlak sentezi, birbiriyle çelişen iki düşüncenin sürekli kendi kendini yaratmasıdır. (…) Romantik ironi modeli, yazarın elinin Shakespaere'nin eserlerinde yer aldığı nesnel ironi türüdür. Objektif ironi, metnin yalnızca yazarın varlığını el becerisini göstermek için bir vesile oduğu ve içeriğin form oynuna aktarıldığı "öznel romantik ironiden" daha üstün sayılır." (Allen, 2007, s.2-3).

Alman romantikler yeni bakış acısıyla trajik, dramatik, komik ironi türlerine yeni bir boyut katarak, bu boyutu romantik ironi kavramını olarak isimlendirmişlerdir. Sevda Şener'e göre (2003a, s.159) "Romantik ironi yaşamın tüm açmazlarını, karşıtlıklarını uzaktan görebilmek demektir."

Genel bir bakış acısıyla romantizm bir aşırılık olarak okunabilir. Romantizm'in aşırılık tutumu, yazınsal anlamda karakter üzerinde bir çelişki oluşturmaktadır. Bu dönemde, yazarın derinlikli ele aldığı birey için ruhsal durum eserlerde yüzeysel kalmakta, hatta klasik ve dinsel olarak kaleme alınan eserlerdekilerden bile daha

yüzeysel işlenmektedir. O nedenle söylenen sözle, bedensel ifade inandırıcılıktan uzak bir yapaylıktadır. Romantiklerin içinde bulunduğu durum, özellikle vurguladıkları doğasallıktan uzak kalmalarına neden olan bir tutumdur. Bir diğer aşırılık ta karakter yapılarında gözlemlenmektedir. Bir karakter ya iyiliğin uçlarında dolanır ya da kötülüğün. Bu durum çok iyi ya da çok kötü karakterin, iki kutuplu yapısında oyunun cereyan etmesine sebep olmaktadır. 19.yüzyıl seyircisini, indirgenmiş iki kutuplu oyun yapısı, romantik oyunlardan zamanla uzaklaştırmıştır. Oyunun sahneye konulması da bu yapı içinde aynılık göstermektedir. Belli yerlere konulmuş eşyalar ve onlara bağıtlı mizansenler alışılmış bir hareketliklik içinde işlenmiştir. Bu da ilkel ve yalınç bir temsil anlamına gelmektedir.

Bu perspektiften bakıldığında oyunculuğun da izlek olarak aşırılık üzerinde gideceği düşünülmektedir. Kral Mantzius, aktörü tuhaf bir yaratığa benzetmektedir. Ona göre oyuncu romalı bedenine sahip, soluk yüzlü, hüzünle bakan gözler ve ağlak bir ifadesi olan sahne yaratığıdır. Amerikanın ünlü ozanı Walt Whitman şu şekilde tanımlıyor romantik oyuncuyu: (Romantik) "Oyuncular ciğerlerinin bütün gücünü gösterebilmek için (…) hiçbir fırsatı kaçırmıyorlar. Eğer bir coşkuyu canlandırmak istemiyorlarsa ne denli doğal olmayan hareket ve mimik varsa onları yapıyorlar." (Nutku, 1963, s.17). Bu dönem için yapaylığın göstergesi olarak Geothe'nin oyun sahneye koyarken baget kullanması ve direktiflerini müziği kullanarak yapması örnek gösterilebilir. Üstelik Geothe 1803 yılında, dehşete düşüren ve aynı derecede komik olan doksan maddelik şablonik oyunculuk biçimi geliştirmiş ve bir yönetmelik olarak ta bunu deklere etmiştir. Bu maddeler Geothe'nin oyunculuk bakış açısını göstermesi bakımından önemlidir. O herşeyin başında oyunculuk için en başat özelliğinin güzellik olması gerektiğini ileri sürüyordu. Ona göre oyunculuk salt anlamda nesnel taklit ya da salt bireysellik değil, bunların üstünde doğa ve zekânın evrensel sentezi olmalıdır. Schiller de onunla aynı düşüncede idi. O na göre doğallık bayağılıktır, bu da sanat için yıkıcı bir durum teşkil etmektedir. Bu perspektifte Geothe'nin şablonik ve otomatlaştırıcı ilkerinin bazıları şu şekildedir:

> 35. Oyuncu herşeyden önce doğayı taklit etmeyi değil, onu ideal biçimde, gerçek olanı güzel olanla birleştirerek göstermeyi dikkate almalıdır.
> 37. Gövde aşağıda gösterildiği pozisyonu almalıdır: göğüs kabarık, kolların dirsekten üstte kalan kısmı torsoya yapışık, baş konuşulan kişiye hafifçe dönük. Ancak başı okadar az döndürmeli ki seyirci yüzün dörtte üçünü görebilsin.
> 38. Aktör sahnede seyirci için bulunduğunu bir an bile unutmamalıdır.

39. Oyuncular, bir üçüncü kişi yokmuş gibi, birbiriyle oynayamazlar. Bu yanlış anlaşılmış bir doğallık olurdu. Oyuncular seyircilere profil veremez, arkalarını dönemezler. Bu rol gereği ya da geresinim ise, anlayış ve zarafetle yapılmalıdır.
40. Hiçbir oyuncu sahne gerisine doğru konuşamaz, konuşmalar hep seyirciye doğru yapılmalıdır. Bunun içinde oyuncu iki şeyin bilincinde olmalıdır: Konuşmasını yaptığı kişi ve seyirci. Başı çevirmektense, gözleri çevirmek gerekir.
41. Çok önemli bir nokta da, konuşan oyuncunun sahne önüne doğru yürümesi, konuşmasını bitirenin de sahne yukarısınıa doğru gitmesi gerekliliğidir.
42. İki kişi karşılıklı konuşuyorsa solda duran sağdakine yaklaşmamalıdır. Toplumdaki konumu daha üstte olanlar (kadınlar, yaşlılar ve soylular) daima sağ tarafta durmalıdırlar. (…) Bunun aksi eğitimsizliğin göstergesidir. Aktör kendinin eğitimli olduğunu göstermesi için bu kurala dikkatle uymalıdır. Sağda duran kişi bu ayrıcalığını korumalı, kendisinin kulise doğru sıkıştırlmasına izin vermemelidir; böyle bir olasılıkla durduğu yerde kalmalı ve sol eliyle ona yaklaşmamasını işaret etmelidir.
43. Örneğin genç bir adamın güzel düşünceli pozu şöyledir: Gögüs ve bütün gövde dik, ayaklar dördüncü dans pozisyonunda, baş hafifçe bir yana eğilmiş, gözler yere çivilenmiş, her iki kol gevşek bir şekilde aşağı doru salıverilmiş.
44. Aktör, kolların ve ellerin serbest kalması için, asla baston kullanmamalıdır.
46. Bir eli ötekinin üstüne koymak, midesinin üstünde gezdirmek ya da parmakları yelek cebine sokmak çok uygunsuz bir davranıştır.
47. Eli yumruk yapmamalı ya da askerler gibi, kalça üstüne bastırmamalı. Bazı parmaklar hafifçe kıvrık durmalıdır. Parmaklar hiçbir zaman sert ve gergin olmamalı.
48. Orta parmaklar yanyana durmalı, baş ve küçük parmaklar ile işaret parmağı hafifçe kıvrık durmalıdır. Bu şekilde el herhangi bir hareketi yapmaya hazırdır.
49. Kolun üst kısmı torsaya yapışık olmalı; kolun alt kısmına oranla daha az hareket etmelidir. Daha az önemsiz şeylerden sözederken kolumu daha az kaldırırsam, kolumu daha çok kaldırdığımda daha fazla etki sağlarım.
50. Eller konuşma bitmeden dinleme pozisyonuna gelmemeli, konuşmanın sonuna doğru yavaş yavaş eski yerlerine gitmelidir.
51. Kolların, hareketi bir sıra izlemelidir. Önce el, sonra dirsek, sonra da kolun tamamı hareket etmelidir. Kol birden bire kaldırılmamalı; Çünkü sırasıyla yapılmayan hareket çirkin bir sertlik verir.
57. Elleri hareket ettirirken yüzü ve gövdeyi maskelememeye dikkat edilmelidir.
59. Oyuncu jestlerini uydurabilmek için sahnenin hangi tarafında durduğuna dikkat etmelidir.
60. Gögsün maskelenmemesi için sağda oynayan bir aktör sağ elini kullanmalıdır ya da bunun tersi.
62. Duygusal sahnelerde göğüs seyirciye tam cephe olmalıdır; sağda oynayan aktör sol ayağını, solda oynayan aktör sağ ayağını biraz ileriye almalıdır.
74. Aktör sahne üzerinde mendiliyle burnunu silmemeli tükürmemeli. Bir sanat yapıtında böylesine fiziksel gereksinimler dehşet verici çirkinliklerdir.
81. Rolünü ezberlemiş aktör daima seyirciye doğru konuşmalıdır; masada otururken, kendi kendine ya da başkalarıyla konuşurken her zaman güzel bir resim verdiğini düşünmeli, onun için hareketlernde zarafeti elden bırakmamalıdır.

83. Sahne, figürleri olmayan bir tablodur, aktörler de bu tablonun figürleridir.
85. Hiç kimse, sahne portalini bir adım bile geçmemelidir. Sahne ağzını geçmek önemli bir bir yanlıştır; Çünkü diğer oyuncular ve dekorla bütünleşmiş olan resmin dışına çıkmış olur.
88. Sahne arkasından bir tirad okuyarak gelen aktör çapraz yürüyerek sahnenin karşı tarafına geçmelidir. Çapraz yürüyüşler genellikle hoştur.
89. Arkadan giren bir oyuncu, sahnede bulunan birinin yanına gelecekse kulise parelel yürümemeli, daha çok suflörün bullunduğu yere doğru kaymalıdır. (Nutku, 1995, s.142-143).

Romantik akım ahrazlı durumlarına rağmen 20.yüzyıl tiyatrosunun hazırlığı anlamında önemli bir yapı taşıdır. Modern tiyatronun ön hazırlığı olarak birçok yeniliği tiyatro sanatına kazandırmıştır. Sahne tekniği bu dönemde geliştirilmiştir. Sahnede oyun, daha özgür, herhangi biçime ve kurala uymadan sahnelenmeye başlamış, bu da sahne değişimlerinin zorluğunu doğurmuştur. Bu gelişmeyle, bu zamana kadar oyuncular tarafından kontrol edilen sahne değişikliğinin yapılması işleminde, yeni bir kişiye, oyun koyucuya ihtiyaç duyulmuştur. İngiltere'de Mme. Lucia Vestris sahne düzeni konusunda öncü isimdir. Günümüz tiyatrosunda bu noktada izlenen anlayışının başlangıcı sayılabilecek bir dizi yenilikler bu kişi tarafından getirilmiştir. Oyun süresinin kısaltılması, provalara önem verilmesi, oyun için fazlalıkların giderilmesi, eskinin tuhaf giysisi yerine, günün koşullarına ve anlamına uygun giysilerin kullanılması, sahnede kullanılan dekorların uyumlu hale getirlmesi, sahne üzerine perde ile oluşturan bölmeler yerine bugünküne benzer somut bölme ve eşyaların kullanılması gibi yenlikler Mme. Lucia Vestris tarafından hayata geçirilmiştir. Bu durum gerçekçi tiyatronun gelişmesine kapı aralamıştır.

Romantik akım içinde önemli bir değişiklik seyircinin bulunduğu yerin belirginleştirilmesidir. Yağ kandilinin yerini hava gazı ışıklandırma siteminin almasıyla seyircinin olduğu bölüm karartılmaya başlanmıştır. Bu, ışığın kullanımı için bir denet anlamına gelmektedir. Bir de buna perdenin açlılıp kapanması eklenince, seyirci ve oyuncu arasına estetik açıdan bir mesafe konulmuş olmakta, bu durum günümüz tiyatrosunda, aktör ve seyirci ilişkisinin başlangıcını oluşturmaktadır.

Romantik tiyatro, özünde bireyi merkeze alarak, özgürlüklerin yolunu açmış, bu sahne sanatının işleniş biçimine, konusuna yeni yorumlar getirmiştir. Zıtlıkları bir potada eriterek yeni bir uyum içinde ele almıştır. “Bunun yanında, yanılsama ve ironi kullanarak, tiyatronun bir takım hareket alanları kazanmasına yardımcı olan

Romantizm, modern tiyatronun da yolunu açmıştır." (Korukçu 2015, s.20). Yani romantik tiyatroyla, bu en eski sahne sanatı, bireyin vicdanını aydınlatıcı, uygarlaştırıcı bir görev üstlenmiştir. Yine romantik tiyatro, insanı içsel gelişim ve çevresel iletişim noktasında geliştirici olması bakımından tiyatroya güven duyulmasını ve felsefi açından düşünsel olarak değer kazanmasına katkı sağlamıştır. (Şener, 1991, s. 179).

4.2.3. Realizm ve Gerçeklik Algısı

Realizm, tabiatı doğal haliyle, tüm durumlarıyla, çirkinlik ve bayağılık merceğinden gösteren bir sanat çığırı olarak ifade edilebilir. Başlangıç olarak XIX. yüzyılın ilk yarısına tekabül eden bu sanat akımı, romantik akıma bir tepki olarak ortaya çıkmıştır.

Reazlim akımına ve tiyatro-oyunculuk bağlamında değerledirilmesine geçmeden önce gerçekçiliği etkileyen ve gelişimini sağlayan bazı gelişmelerden bahsetmek konunun aydınlatılması açısından önem arzetmektedir. Martino'nun duygu ayaklanması dediği, farklı düşünürlerin us hakkındaki çalışmalarının genişlediği 18.yüzyılın sonlarında ortaya çıkan romantizm, tiyatro üzerinde etkileri olsa da geçici bir haraket olarak kalmış ve sonrasında bitmiştir. Romantizmin sona ermesinde etkin isim Fransız bir soylu olan Claude Henri de Saint Simon'dur. O, sanatın toplumsal olması gerektiği savını ileri sürerek birçok düşünürü ve bilim adımını etkilemiştir. Bu düşünürün etkilediği ve Realizm'in gelişimininde etkisinin olduğu önemli bir bilim adımı Aguste Comte'dur. "Realizm, Aguste Comte (1798-1857) un kurduğu, Hippolyte Taine (1828-1893) nin uyguladığı pozitivizm etkisi altında gelişmiştir." (Karaalioğlu, 1965, s.49).

Saint-Simon insanlık gelişimini, kendi döneminin perspektifinden bakarak sosyalizm şemsiyesi altında üç döneme ayırmıştır. Comte da insanlığın gelişimini üç aşamalı bir evre olarak incelemiştir. İlk aşama, dinsel anlamda güçlü olanın yönetim erkine sahip olduğu, doğa olaylarının gerçek üstü varlıklara atfedildiği Teolojik Aşama. İkinci aşama Tanrı'nı yerini doğanın aldığı, Siyasal gücün doğal haklarla özgürlüklerle sağlandığı Metafizik Aşama. Üçüncü aşama ise olayların insanlar arasındaki ilişkilerle ölçüldüğü, toplumal olayların pozitivist yaklaşımla ele alındığı Pozitiv Aşama. Comte'a göre 19.yüzyıl insanı üçüncü evrede bulunmaktadır o nedenle de bu evrenin ilke ve anlamının ortaya konmasının yararlı olacağı kanaatindedir. Ona göre modern çağ için Teolojik ve Metefizik aşama evresi geçerliliğini yitirmiştir. Değişim için geçerli olan evre Pozitiv aşamadır. Değişim Comte'a göre bir zorunluluktan kaynaklanmaktadır.

Hegel için değişim, gereksinme ve özgürlük çatışmasıdır. Öğrencisi Marx toplumsal çatışmadaki çelişmelere karşılık olarak, bellilikler çevresinin ekonomi tekniği tarafından yaratıldığını düşünmektedir. Değişim için Immanual Kant'ın, Comte'un fikirlerine yakın tartışma içinde olduğu görülmektedir. Ona göre tür olarak insanın serüveni, doğanın gizli planını gerekli olgunluğa eriştirerek siyasal bünyeye ulaştırma tarihidir. Yani insanoğlu değişime ayak uydurmalıdır. Bu da öncelikle üçünce evrede olunması koşuluyla gerçekleşebilir. Burada önemli olan insanın toplum içinde değer kazanabileceği ve gelişimini sağalayabileceğidir. "Birey ancak toplumun içinde değer kazanabilir diyor Comte. Birey iş bölümüne dayanan bir örgenlik (uzviyet) içinde gerçekleşebilir. Bireyciliği doğma olarak almak insanları anarşiye sürükler. Bu düşünce de Romantizm akımı içindeki yazarların düşüncesine bir karşıttır. Hatta Romantizm'i yok eden etmenlerden biridir, denebilir." (Nutku, 1963, s.22).

Comte'un ileri sürdüğü düşünceleri, sadece bilim ve düşün dünyasındakileri değil, sanatı bilimle ifade etmenin yollarını arayan sanatçılar arasında da ses getirmiş ve sanatta gerçekçilik filizlenmiştir. "Sanatta gerçekçi biçem Antik Yunan'dan günümüze aralıklı olarak denenegelmiştir. (…) Gerçekçilik bilinçli bir akım olarak önce 1853'te Fransa'da ortaya çıkar. Kuramal temelleri, 1863'te, yine Fransa'da L'Artiste, Le Figaro (ilk sayısı 1856'da yayınlanan) Realisme ve Le Present gibi periyodiklerde kapsamlı olarak ifade edilir." (Brockett, 2000, s. 444-445).

Pozitivizm (Olguculuk), Alman idealist felsefesinin gerçeği kavrama biçimine karşı çıkmakta ve kavramanın subjektik değil, objektik olması gerektiğini ileri sürmektedir. Pozitivizm bir felsefi yaklaşım olarak, sadece görünenin insan için inanınabilir olabileceğini ileri sürerek, yönün gerçekçiliğe ve gözleme yönelinmesini sağlamıştır.

> "Metafiziğin yerine olgulara dayanan bir bilim ortaya koymak isteyen Fransız düşünür Aguste Comte (1798-1857)'a göre bilim olgulara (vakıa, fait) dayanmalıdır. (…) Olguculuk İngiltere'de John Stuart Mill'le (1806-1873), Herbert Spencer (1820- 1903); Fransa'da Emile littre (1801-1881), Ernest Renan (1823-1890), Hyppolite Taine (1828- 1893) ve Almanya'da Eugene Duhring (1833- 1921), J. H. von Kirmann (1802-1884), Ernst Laas (1836- 1885); 19.yüzyıldan sonra da mahizm, ampiriokritisizm ve pragmatizm öğretilerince gerçekleştirlmeye çalışılmıştır." (Hancerlioğlu, 1970, s.202).

Darwin teorisi de, sadece bilimle ilgilenenleri değil sanatçıları da etkilemiş, doğayla olan mücadelede, yaşamın bir parçası olan hayvan türünün homoya yapısal

benzerliği, mücadelenin çetrefilliğini arttırmıştır. Bütüncül olarak bu teori tiyatro yazınları üzerinde etkili olmuştur. Claude Bernard fizyolijide, Sigmund Freud psikolojide yeni bulgular elde etmiş, bu gelişmler de dram sanatında gelişmelerin önünü açmıştır.

19.yüzyılın, gerçekçi akıma, dolayısıyla etkilenerek oluşturulan gerçekçi tiyatroya yönelmesinde, bilimin dışında, endüstrileşmeyle gelen kapitalizmin de etkisi olmuştur. Makineleşmeyle beraber yaygınlaşan endüstri devrimin etkileri toplumu çok yönlü kuşatmaya başlamıştır. Buharlı makinelerin kullanılması, çeliğin işlenmesi, haberleşme ve ulaşmın kolaylaşması, sermaye birikimine ihtiyaç duyulması, bankacılığın gelişmesi, rekabetin ve mücadelinin bir yaşam felsefesi haline geldiğinin ve bu çağın insanın tüm kesimleriyle var olma mücadelesine girmesi gerektiğinin başlıca nedenleridir. Bu yüzyılda sermaye artışıyla büyük işletmeler kurulmaya başlanmıştır. Rekabet artmış, çok kazanma hırsıyla tutkular kamçılanmış, çıkar ve kazanç iletişim dilinin merkezine oturmuş, tüm bunlar toplumda yeni yaşam biçimlerinin geliştirlmesine, ahlaksal çözülmeye yol açmıştır.

Makine endüstrisiyle, insan emeğiyle elde edilen birçok iş kolu kapanmıştır. Kırsaldan kentlere göçler başlamıştır. Yoksul insanlar büyük fabrikaların olduğu yerlerde zorlu koşullarda yaşamanın mücadelesine girişmişlerdir. Düşük ücret ve zorlu koşullar altında çalışan insanların yaşadığı konutlar da çok sağlıksız ortamlardır. Büyük işletmelerin rant kavgası, ekonomik zorunlulukların ülkeleri ittifaka zorlaması, siyasi blokların oluşması, yaşam savaşı veren işçilerin daha da ezilmesine sebep olmuştur. İşçiler dirinmeleri sonucunda bir takım haklar elde etmiştir. Oy kullanma, sendika kurma, grev yapma mücadelesinin soucundaki kazanımlardır. 19.yüzyılda baş döndürücü hızda yaşanan gerçekler, romatik akımın ve tiyatrosunun bireysel acılarını dertlerini, aşklarını, gölgede bırakmıştır. Aydın, sanatçı ve duyarlı insanlar adeta savaşa dönüşen yaşam için fikirler üretmeye, eserler oluşturmaya başlamışlardır. Toplum sorunlarına fokuslanarak, sömürüyü, ahlak değerlerinin yitirilmesini eleştirmişlerdir. Yazarlar bu doğrultuda oyunlar yazamaya başlamışlardır ve 19.yüzyılın ortalarından başlayarak dram sanatı tüm bu acımazlığı tüm çıplaklığıyla anlatmanın mücadelesine girmiştir. (Şener, 2003a, s.167).

19. yüzyıl Avrupa için bilim, sanat ve toplumsal yaşamda hareketliliğin ve değişimin çok yoğun olduğu bir zaman dilimidir. Bu yüzyılın ayırt edici özelliği

1830'lu yıllarda belli olmaya başlamıştır. Burjuvazi bu dönemde büyük bir güç olmuş, aristokrasi suskunlaşmış tamamen içe dönük sessizliğe bürünmüştür. Artık orta sınıfın zaferi tamamen tescillenmiştir. Bir burjuva hareketi olan romantizmin geçekleşmesi için burjuvazinin rahata ermesi gerekmekteydi, ayrıca onlar genellikle bir tutum olarak aristokrat gibi davranarak soylu sınıfa göz kırpmışlardır. Fakat 1830 yılında sadece bir orta sınıfın olduğu, bu oyunların bozulduğu görülmektedir. Orta sınıf bağlarından kurtulur kurtulmaz, kendi haklarıyla grift halde olan işçi sınıfın hakları için mücadele içine girmiştir. Bu hareketlilik Temmuz devrimi ve monarşisi izleyen önemli bir harekettir. Bundan sonrasını Hauser şöyle tanımlamaktadır: "1830'dan sonraki gelişmelerin sonucunda gözü açılan işçiler, haklarını koparmak için savaşırken diğer sınıflara güvenmemek gerektiğini anlamışlardır. Emekçi sınıfında sınıf bilincinin uyanması ile sosyalist kuram, ilk kez somut sayılabilecek niteliğine ulaşmış oldu; köktencilik ve süreklilik açısından, bundan öncekilerde tümünü gölgede bırakan bir sanatsal etkinlik hareketinin programı doğdu."(Hauser, 1984, s.212).

19. yüzyıldaki bu değişim ve dönüşümler, bir ütopya değil tamamen insanları ve yaşayışlarını etkileyen bir gerçekler yumağına dönüşmüştür. Toplumu etkileyen gelişmeler bireyciliğin ötesine geçerek, toplumsallık kazanmaya başlamıştır. Artık romantik anlayış ve onun bireysel sorunları, realist sanatın toplumsal sorunlarına yerini bırakmıştır. Gelinen manzarada artık "Romantizm canlılığını yitirmiştir. Bunun yerine çağın gelişimine uygun, duygu sömürüsüne karşı çıkan, çağdaşı Gerçeklik akımı gibi, gözlerini günlük yaşama çeviren ve çirkin de olsa bunları tiksinmeden ele alan bir anlayış gelmiş, Geothe ve Hegel ile doruğunu bulan estetik dönem sona ermiştir." (Nutku, 1995, s.141). Yani bütüncül hareketlilik ve çözümlenişi Realizm akımının ereği olarak gerçeği yansıtma biçimini tescillemiştir. "Sanatın aslına sadık kalarak hakikatı yansıtması; hakikate yalnızca doğrudan gözlem sonucu ulaşabileceği; yalnızca çevrede yaşanılanların ve göreneklerin doğrudan gözlemlenebileceği ve gözlemcinin nesnel olmak için savaşması gerektiği, yeni akımın ana ilkelerini oluşturuyordu." (Brockett, 2000,s. 445).

19.yüzyılın bir çalkalanma, değişim ve yenilik çağı olduğundan bahsedildi. Bu minvalde doğalcılığın bu döneme hâkim olması diğer gelişmelere parelel olarak asıl 1848 kuşağı olarak bilinen grubun başından geçen siyasi olayların deneyleriyle olmuştur. Devrim başarısız olmuş, haziran ayaklanması bastırılmış ve iktidar Luis

Napeleon'un eline geçmiştir. Bu durum düş kırıklığına ve şaşkınlığa neden olmuştur. Dönemin sanatçıları artık ütopyadan ve ideallerden sıyrılarak gerçeğe eğilim göstermişlerdir.

> "Realizmin ortaya çıkışında ve gelişimde etkili olan en büyük unsur, bu çağa özgü ekonomik sistem ve insan dünyasında yarattığı büyük değişimdir. Kapitalizmin vahşi bir karaktere büründüğü bu dönem, aynı zamanda ünlü düşünür Karl Marx'ın kendi ekonomik kuramını ortaya attığı bir dönemdi. Marksizim, insan gerçekliğinin çevre ve toplum gerçekliğinden bağımsız anlaşılamayacağının altını çizerken, insanın gelişiminde ve yaşamında başat faktörün ekonomik faktörler ve çevresel gerçeklikler olduğu üzerinde durmaktaydı. Bu yönüyle Marksizmin temel savunuları realizmin biçimlenmesinde oldukça önemli bir rol oynamaktaydı." (Fırıncıoğlu, 2016, s.236).

Realizmle, toplum içerisinde yaşayan insanlar, objektif biçimde işlenmeye, onların yaşantıları ayrıntılı bir şekilde anlatılmaya, olaganüstülüğe değil, sıradanlığa yer verilmeye başlanmıştır. James Farrel realizmi şu şekilde değerlendirmektedir. "Realist gelenek, kendisi için daha geniş bir edebi malzeme alanından faydalanmak; aynı zamanda ele alınan bir zaman ve yerdeki hayat koşulları altında, değerlerin, insanların yaşayış nitelikleri altında daha geniş bir özgürlük ve açıklıkla yazmak hakkını elde etme yolunu aramış durmuş, yüzyıllardır dünya edebiyatında varlığını sürdürmüştür." (Kantemir, 1973 s.141).

Yeni gelişmeler ışığında sanat, insan hayatının titiz bir gözlem ve dakik bir analize dayanan hakiki bir yansıtması olmalıdır. Ayrıntılı çevre betimlemeleri, biçimsel detaycılık öne çıkmaktadır. İnsanı ve hayatı sanata aktarma iddiasıyla yansıtma kuramına dayanan Realizm, Stendhal'in, romanı "cadde üzerinde gezdirilen bir ayna" olarak tarif etmesiyle formüle edilir. (Solak, 2014, s.77).

Gerçekçilik çoğu zaman Natüralizm'le birlikte anılmaktadır. Aradaki farklılıklara değinmekle birlikte gerçekçilik akımının tam olarak tanımı o dönem içinde yapılamadığı için, yakın anlam ihtiva eden natüralizmle birlikte kullanılmıştır. Birçok oyun da, ya ayrı ayrı ya da birbirine geçkili bir şekilde dogalcı anlayıştadır. Sevda Şener bu ayrımın güç olduğunu belirterek realist-naturalist farklılıklarını şu şekilde ifade etmektedir:

> "Fransa'da Natüralizm, Zola'nın bilimsel yaklaşımını determinist ve maddeci dünya görüşünü akla getirir. Reazlim ise naturalizmin daha genişçe kapsamlı bir ifadesi olarak kabuledilir. (…) Natüalizmin yöntemi, bilimin yöntemidir. Gözlem, deney ve çözümlem yapar. Yazar tıpkı bilim adamı gibi tarafsız

> olacaktır. Oysa realizm olarak daha geniş kapsamlı sanat anlayışı içinde yazar sorunsal olanı ele almak ve yorumlamak eğilimini gösterir. Natüralizm töreye, ahlaka, adetlere ters düşen, o zamana kadar örtülü kalması yeğlenmiş olan gerçeklerin, cinsel dürtülerin, insanın hayvan yanının sergilenmesini, insanın bunlara yazgılı olduğunun belirtilmesini ister. Seyirci, tıpkı öteki bilim dallarında olduğu gibi, yazın yoluyla kendine egemen olan doğa yasalarını öğrenecektir. Realizm ise seyirciyi toplum sorunları üzerinde düşünmeye yöneltir. Toplum olguların altında kesin yasalar olduğunu belirtmekten kaçınır. Hazır formüllere ve çözümlemelere karşıdır. Realizm seyircinin, durumu aklında, vicdanında tartışmasını, sorunu her yönü ile kendi yaşamında görmesini ve özümlemesini amaçlar. (…) Günümüzde naturalizm sanatın ayıklama ve düzenleme işlemine karşı çıkmakla beraber, yazarın öznel katkılarından kaçınmasını öngörür. Günümüzde reallizm toplum sorunlarına ve ilişkilerin diyalektik niteliğine dönüktür. Toplum ve insan ilişkilerini, bu ilişkilerin dinamik niteliğini belirtecek biçimde ele alır." (Şener, 2003a, s. 172-173-174).

Açıklamalardan da anlaşılacağı üzere kuramsal anlamda farklılıklar içerseler de, uygulama da realizm ve naturalizm ayrımı yapmak kolay olmamaktadır. İsmail Çetişli yukarıdaki açıklamanın paralelinde realizm için, gerçeklerin ister ferdi ister sosyal olsun belli dünya görüşü çerçevesinde ele alındığı eleştirel bir anlatım tarzı olduğunu ileri sürmektedir. (Çetişli, 2007, s. 86).

Yani Realizm "maddenin gerçekliğine inançtır. Realist için evren bir illüzyon değil fakat gerçekten ve somut var olan bir şeydir. Tepeler, ağaçlar, şehirler ve yıldızlar gözleyen bireylerin zihinlerindeki fikirler değildir. (Büyükdüvenci, 1989, s.136). Realizm, romantizmin gerçeklik anlayışını değiştirmiş ve gerçeği somutlaştırmış, hayalden bireysellikten, ütopiklikten, aşırılıktan, olağanüstülükten kurtarmıştır. Aktörü de yapaylıktan, kalıplardan, formüllerden, karmaşıklıktan sıyırıp doğallığa gündelikliğe evirmiştir. Bu yüzyılda bahsedilen gelişmelerin sonucu olarak oyunculuk sanatına bakış anlamında farkı paradigmalar geliştirilmiştir.

Genel görüşe göre modern tiyatronun başlangıcı gerçekçi akımdır. Bahsedildiği üzere bilimsel, siyasal, teknolojik, kültürel ve toplumsal olaylar bu akım için bir itki olmuştur. Çağının yansıması olarak tanımlanan sanatın, bu gelişmelerden etkilenmemesi ontolojisi gereği imkânsızdır. Dünyanın en eski sanatı olan dram da bu gelişmelerden doğal olarak etkilenmiş ve yazın, yönetmenlik ve oyunculuk alanında birçok yeniliği bünyevileştirmiştir. İnsanın bu denli tüm gelişmelerin merkezinde yer alarak etkilendiği 19.yüzyılda, tiyatronun topluma karşı sorumlu olma ereği doğmuştur. Romantik tiyatronun yaşama uzaklığı, ütopikliği, toplumdan bir haber oluşu, hastalık

dercesindeki duygusallığı neticesinde oluşan yapaylığı, bu sorumluluğu üstlenecek ve yansıtacak bir yapı arzettmediği, gerçekçi tiyatro düşünürlerince ortak fikir ve eleştiri noktası olmuştur. Böylelikle romantik tiyatroya tepki olarak, çağının sorunlarına yönelen ve gerçekçi tiyatro anlayışı yeğlenmiştir.

Geçiş dönemindeki tiyatral gelişmelere, yani romantizmin sona erip realizmin başlama evresine fokuslanarak modern tiyatronun ve oyunculuk anlayışının hazırlık zemini incelenecektir. Romantizmden realizme geçiş döneminde tiyatro sayısının arttığını ve tüm Avrupa'ya yayıldığı görülmektedir. Orta sınıfın beğeni düzeyinin düşüklüğü, temsillerde kendi sınıflarının gururunu okşayıcı sahnelerinin çokluğu, tiyatronun popülerliğini ve seyirci sayısını arttırmıştır. Estetik açıdan bir düzeyin oluşamaması nedeniyle, seyirci beğendiği oyuncuyu alkışlamaktadır. Bu durum bazı aktörlerin yıldızlaşmasını sağlamıştır. Yıldız oyuncular turneler için tercih edilmekte, bu uygulamayla birbirini tanımayan aktörler bir araya getirilerek seyirci için oyun cazip hale getirlmeye çalışılmaktadır. Bu durum yerel tiyatroların oyuncu sıkıntısı yaşamasına sebebiyet veren bir uygulama olarak bu dönem içinde varlığını sürdürmüştür. Ayrıca turne tiyatrolarındaki bu uygulamayla bir yöneticiye ihtiyaç duyulmaya başlamış ve yönetmenin önemi artmıştır.

Geçiş döneminde çok çeşitli oyunlar sahnelenmektedir. Melodramlar, vodviller, romatik dramlar, bulvar komedileri, müzikli ve iyi kurulu oyunlar. Bu dönemde özellikle **Eugene Scribe** tarafından geliştirilen karmaşık, dolantıya dayalı iyi kurulu oyun tekniği çok beğenilmektedir. (Cole, Chinoy,1997, s.97). Öyle ki kapalı gişe olarak temsiller verilmektedir. Scribe'nin drama kattığı bu yeni yaklaşım 19.yüzyıl modern tiyatrosu için bir sinyal olarak düşünülebilir. Dolayısıyla Scribe'ın oyunları önemli bir değişimin işareti olarak düşünülebilir. "Çağdaş Fransız dramı tarihinin en kesin dönüm noktasını, Scribe'ın yapıtları oluşturur." (Hauser, 1984, s.285). Öğrencisi sayılabilecek Victorian Sardou bu tarzı yeğleyenlerdendir. Scribe'yi olumsuz eleştiren olduğu gibi bu yeni yaklaşımını örnek alan yazarlar da olmuştur. La Bruyer "bir kitabın yazılması, bir saatin yapılması kadar teknik ister " (Nutku, 1963, s.33) diyerek iyi kurulu oyun tekniğini övmüştür.

19.yüzyıl tiyatrosuna geçiş döneminde etki eden başka tiyatro yazarı da **Georg Büchner'**dir. 1813 yılında doğan yazar çok genç yaşta, 23 yaşında ölmüştür. Aynı yıllarda Otto Ludwing, Friedrich Hebbel, Richard Wagner da dünyaya gelmiştir. Bu

tesadüfü önemli yapan nokta bu yazarların hepsinin eskiye karşı olmalarıdır. 19.yüzyıldaki değişimler bu dört yazarı da huzursuz etmiş ve karşıtlık anlamında bir dram sanatı önermişlerdir. George Büchner'e tekrar geri dönerek onun getirdiği yeniliklere, öz olarak, halka verdiği destek ve her daim halkın sorunlarına duyarlı oluşuyla itkilenen yapısından sözederek başlanabilir. O, halka inanan, halkın sorunlarını hiçbir akıma bağlı kalmadan ya da etkilemenden kendi tarzıyla anlatan bir yazım geliştirmiştir. Halkın ve kendi yaşamanın yankısı olarak eserleri değerlendirilebilir. Arkadaşı Agust Stöker'e yazdığı mektupta, daha sonra başını iktidarla belaya sokacak düşüncelere yer vermiş, sistemi ve siyasal karışıklığı, halkın bu durumlar karşısında asıl ezilen, sömürülen olduğunu, bunların dükler, soylular, tarafından maymuna benzer şaklabanlıklarla yapıldığını söylemiştir. Oyunlarında evrensel yönünü fatalizmle kurduğu bu izlekten yola çıkmaktadır. Kendi ruh durumuna göre içinde bulunduğu toplumu dile getirmiştir. Çağında yaşanan gerçekliği, devlet sistemini çağın bazı düşünürleri üzerinde alaylı bir şekilde taşlamaktadır. "Dantonun Ölümü" oyununda çağın önemli düşünür olan Hegel'in 'Hür İrade' kavramı eleştirilmektedir. Aşağıdaki kral Peter'in ironik yaklaşımıyla örgensel anlamda Hegel'in felsefesi, " insan dediğin düşünmeli"diye başlayarak ustaca alaya alınmıştır.

> "Peter: (giydirilirken) İnsan dediğin düşünmeli; ben de halkımı düşünmeliyim; çünkü onlar düşünemiyor. Cevher kendimizde; bende var mesela (yarı çıplak dolaşır). Anlaşıldı mı? İçinde varsa var! Anlaşıldı mı? Sorumluluklarım, davranılarım, duygularım: gömleğim nerede, hani pantolonum? Dur dur, Allah kahretsin! Hür iradem apaçık duruyor önümde. Ahlak nerede? Kol düğmelerim nerede? Bütün herşey yüz kızartıcı bir durumda birbirine karışmış, iki düğmeyi üst üste iliklemişim; hay Allah, gördün mü enfiye kutumu da sağ cebime koymuşum. Bütün düzenim berbat oldu." (Nutku, 1963, s.47).

Geçiş dönemi için diğer bir isim de **Friedrich Hebbel'dir**. O da hiçbir akıma sokulmayacak bir yazardır. 1841'da yazdığı "Judith" adlı tarihsel oyunla kadın ve onun psikoljisine odaklanmıştır. Çağının hareketli yapısının sonucunda yenilenmenin gereği olarak bu oyununda kadın psikoljisini konu olarak seçmiştir. Hebbel 1843'de yazdığı "Maria Magdalena" oyunun önsüzünde tiyatro anlayışından söz etmektedir. Ona göre dramatik eser, salt hikâye ve ilişkleri gösteren sadece ahlak kavramıyla insan bağlantısını iletmek değil, kavramın doğruluğu ve yanlışlığını dile getirmektir. Ona göre sanat eseri gelişi güzel bir yapıt değildir. Çağın ruhunu belli sınırlılıkta yansıtan bir estetik bir değerdir. Hebbel dram sanatı için yazdığı bir denemede konuyla ilgili şunları

söylemektedir: “Ama hayatın içine giren şeyler sonuzdur; sanatın aracı da sınırlı… Hayat ise bir son bilmiyor, belirtilerinin büktüğü iplik, sonsuzluğa dek uzanıyor. Buna karşılık, sanat bitirmek zorundadır. Sanat ipliğin iki ucunu başarabildiği kadar, birbirine düğümleyecektir.” (Nutku, 1963, s.54). Hebbel’in “özellikle burjuva dramı yazarlarına yönelttiği bu eleştirilerle, gerçekçi tiyatro düşüncesini başlatmış denebilir.” (Şener, 2003a, s.176).

Geçiş döneminde tiyatroya popülerlik kazandıran gelişmelere, bahsi geçen yazarların çağının insanını merkeze koyarak, geliştirdiği tiyatro anlayışı eklemlenmesiyle gerçekçi tiyatronun ayak sesleri duyulmaya başlanmıştır. Aynı yıllarda doğan ve ortak özelliğin eskiye karşı çıkma olarak olarak imlenen yazarlardan Richard Wagner Sembolizm başlığı altında anlatılacaktır.

Modern tiyatronun başlangıcı olan realizmin başladığı yer olan Fransa’da 19. yüzyılın ilk yarısında oyunculuk üzerine farklı araştırmalar yapılmıştır. Fakat bunların içinden yaratıcılık ve etkilyecilik anlamında en önemlisi François Delsarte’nin yaptığı çalışmalardır. Delsarte (1811-1871) yanlış eğitim sonucunda sesini kaybetmiş ve oyunculuk bağlamında yapılan kötü alıştırmalar da aktörlük yeteneği körelmiştir. Paris konservatuvarında başına gelen bu talihsizlikleri, hırs yaparak konservatuvarda verilen eğitimin yanlışlığını ispatlamak için, kendi başına gelen olumsuzlardan yola çıkarak sahnedeki ifadelerin ve konuşmaların matematik gibi kesin bir formüle dayandığını ileri sürmüştür. Vokal ve fiziksel hareketlerin fasih, detaylı birleşik bir desen gibi kodlandığı sisteminin adını ‘Uygulamalı Estetik’ başlığı altında toplamıştır. Öğrencisi Steele Mackaye'nın bu sisteme ‘Harmonik Jimnastik’ açıdan katkısıyla, oyunculuk sanatının öğretilmesinde fiziki kültürün bu sistemde uygulanması sağlanmıştır. 1870- 1920 yılları arasında ‘Delsarte Oratroy Sistemi’ oyunculuk için popüler bir yöntem olarak okunabilir. Ve birçok teatral çalışma bu sistemden etkilenmiştir. Jacguez Dalcroze'nin geliştirdiği Eurythmics sistemi, Appia'nın sahne estetiği, Meyerhold’un biomekanik oyunculuk yaklaşımı, Delsarte'nin özünde fizik ve bedene dayanan sisteminden etkilenmiştir. (Kirby, 1972, s.55). Tek Amerikalı öğrencisi Steele Mackeye tarafından onun sistemi Amerika Birleşik Devletleri’nde tanınırlık ve popülerlik kazanmıştır. 19.yüzyılın sonlarından itibaren Amarikan Delsartizm, XX. yüzyılın başlarına kadar aktörler için popüler ve etkin bir sistem olarak varlığını sürdürmüştür. Bu popülerlikten sadece aktörler değil, tiyatro dışında olanlar da etkilenmiştir. Yani Delsarte, tiyatro

dışındaki insanları da etkilemiştir. Bunların çoğunluğu orta üst sınıf kadınlardan oluşmaktaydı. Delsartizm'in bedeni ve sesi ifade şekli açısından kadın zarafetine uygun olması ve bu sistemin kadının o çağdaki ifade ve fiziksel kültür için önemli bir çıkış noktasını, 19.yüzyıl pasifliğine karşı koyan güçlü beden eğitimi hassas kadınsılık idalini destekler olmasından kaynaklıdır. (Bordelon, 2016, s.108).

Delsarte, sistemini gözlem ve deneye dayandırarak formüle etmiştir. Bu formülasyonda amaç, fiziksel davranış, duygu ve dil arasındaki iletişimin nasıllığını göstermektir. Bu doğrultuda, yaşamın her kesiminde insanları hatta Paris morgundaki cesetleri bile dikkatli bir şekilde gözlemleyerek, duygunun, bedenin ve dilin nasıl bir etkileşim içinde olduğunu dair model oluşturmuştur. Delsarte hareketle ilgili şu sonuca varmıştır:

> "Delsarte'nin kendi kullandığı terminoljiyle bu çalışmalarıyla hareketin "göstergebilim" içerdiğini, yani gözlemciler tarafından "okunabilen" bir işaret sistemi olduğunu gördü. Böylece vücut, izleyicinin çözebileceği anlamı kodlar. Delsarte Fiziksel işaretlerin çeşitli kaynaklardan geldiğini fark etti; bazı hareketler sadece bizimdir ve bireyselliğimizi ifade eder; bazılar merhaba gibi sosyal ve kültürel sözleşmelerdir; ve bazıları biyolojik olarak duygusal bağlantılarımızla bağlantıldır." (Marsella vd. 2006, s.83).

Delsarte, sisteminde bedenin ifadelerini, kafa yönelimleri, el, kol, bacak ve bedenin duruşlarıyla sağlanan pozisyonları iletilen anlamlar arasında farklılıları tanımlamak için çeşitli prensipler üzerine çalışarak potansiyel anlamlar içeren hareket ve duruşlar belirlemiştir. Delsarte'ye göre, jestleri ve mimikleri öğrenen bir aktörünün torsunun üç bölgesinin olduğununu bilmesi gerekmektdir. Zihinsel olan göğüstür; ahlaksal olan yürektir; yaşamsal olan da karındır. Bu ayrışmaların amacı, bu kanalları alıştırmalarla rahatlatıp oyuncunun rahat dingin bir bedene sahip olmasını sağlamaktır. Bedenin bazı duruş ve işaretleri bu dinginliğin ardından önemli anlamlar içermektedir. Ve rahat bir bedenin aradından ifade sonucunda doğru konuşmanın yolları gözetilerek aktör oyunculuk icra etmektedir.

> "Ayrışma Alıştırmaları'nın hedefi, oyuncunun ifade kurallarını serbest bıramak içindir. Böylece, varolan, asabi gerilim engelleri olmayan bir su gibi kanallardan akıp gidebilecektir. Sağlanacak başka bir ön koşulda gövdenin uyumlu duruşudur. Başka bir deyişle yetkin dinamik poz'dur. (…) Omuzlar tutku ve duyguların termometresidir, dirsekler şevkat ve iradenin, bilekler ise yaşamsal enerjinin termometresidir. Başparmağın avuç içine doğru kapanması kayıtsızlık, budalalık, bitkinlik akılsızlık ya da ölüm anlamına gelir, kapalı burun kanatları "akılsızlık, sertlik, zorbalık"tır; göz bebeği "zihisnel, akı yaşamsal, irisi ise ahlaksal olanı verir." Esasta güçlü olan bir ses onu canlandıran enerjiye göre

> daha aşağıda olmalıdır; ağız boşluğunda üç önemli yankıma noktası vardır: bunlar, 1: farinsk'teki[23] fiziksel nokta, 2- Damak kemerindeki moral ya da normal normal nokta, 3- üst diş etlerindeki zihinsel nokta'dır; tutkuların ifadesi, yükselen sesi orantılı bir biçimde güçlendirir; öte yanda hüznün ifadesi, tam tersine, sesin yoğunluğunu orantılı bir biçimde yumuşatır. Sesin niteliksel gölgeleri ya da ifadeleri, sesin ilişkili olduğu varlığın ya da nesnenin büyüklüğüne göre sonuçlanır. Örneğin "Bu güzel bir köpektir" tümcesi en az altıyüz biçimde söylenebilir." (Aktaran Nutku, 1995, s.167).

Doğalcılığın hâkim olduğu bu dönem için bu yöntemi benimsemeyen, yeni gerçekçilik derdinde de olmayan, asıl olanın sahnede etki bırakmak olduğunu ve doğallılığın da bu amaç doğrultusunda olması gerektiğini savunan bir oyuncu olan Benoit- Constant Coquelin, Sarah Bernhardt gibi teatralliği tercih edenlerdendir. (Carter 2011, s.39). Ona göre sahnede aktör gerçeğe sadık kalma uğruna tiyatral ilüzyonu yok etmemeldir. Coquelin sanatın doğal olması gerektiğini, fakat doğanın da sanatsal ele alınması gerektiğinin altını önemle çizen bir anlayışa sahiptir. Coquelin aktörlerin de bir sanatçı olduğunu ve saygın bir yerinin olması gerektiğini savunan oyunculardandır. 1880 yılında yazdığı " L'Arte et le Comedien" adlı eserinde bu konuyu dile getirmiştir. Aktörün bir ressam, bir besteci gibi yeni yaratım ortaya koyduğunu ifade etmektedir. Oyuncunun malzemesinin kendisi olduğunu, yazarın karakterini canlandırma görevi olsa da onu yeniden yarattığının altını çizmektedir.

Coquelin, Diderot gibi oyuncunun icra sırasında coşkularına kendisini kaptırmasını doğru bulmamaktadır. Bir müzik icracısının, hüzünlü bir melodi çalarken onun duygusuna, hareketli bir ritme dayalı bir melodi çalarken de onun duygusuna girme gibi coşkusal devinime gerek duymadan belli sistem içinde sanatını ifa ettiğini, oyuncunun da bu şekilde bir icra yöntemi seçmesi gerektiğini ileri sürmektedir. Yani ona göre rol oluşturulurken metin birkaç defa okunmalı, karakterin pozisyonu belirlenmelidir. Sonra fiziksel olarak konuşması, jestleri tavırlarından bunlara uygun ruh hali ve ahlaksal yapısı saptanmalıdır. Ve bu şeklide rol tanındıkrtan sonra aktöre düşen taklitini yapmaktadır. (aktaran Cole & Chinoy, 1959, s.195).

Coquelin oyunculuk sanatı üzerine yazdığı "L' Arte du Comedien"i genişleterek 1892 yılında yayımladı. Bu eserde oyunculuğun ilkelerini saptayarak, oyuncunun ikilem içinde olduğunu, yani bir parçasının enstürman, diğer parçasının da enstrümanı kullanan aktör olarak grift bir yapı arzettiğini ifade etmiştir. " Dolayısıyla oyuncunun çift kişilikli

[23]Ağız boşluğu yemek borusu arasındaki besleyici kanal.

olması gerekir. İlki kendi benliği, ikinci Tartuffe, Hamlet, Arnolphe ya da Romeo olsun, yazarın istediği gibi yaratılacak olan temsili benliktir. Bunlardan ilki gören, usta olması gereken ruhtur; diğeri ruhun itaatkar bir kölesi olan bedendir." (aktaran, Andiç, 2019, s.63). Coquelin sahnede repliklerin telafuzuna ayrı bir önem vermektedir. Doğal konuşmanın sahne kuralları çerçevesinde olması gerektiğini savunmaktadır. O, günlük konuşma dilinin sahne dili olmadığı düşüncesindedir. Bunu da günlük yaşamda, dilin yanlış kullandığını, gereksiz beklemeler, artikülasyon hataları yapıldığını ileri sürerek sahnede kullanılmaması gerektiğini söylemektedir. Ayrıca Coquelin oyunculuk için Stanislavski'nin aksine, aktörün kendi kişiliğinden yola çıkmaması gerektiğini vurgulamaktadır. Karakter yaratılırken aktörden izler taşıyabilir lakin bu izler derinlemesine izler şeklinde olmamalıdır. O, toplumda gördüğü kişilerden yola çıkarak, çok çalışma neticesinde model oluşturmayı yeğlemektedir. Ona göre oyunculuk için geçmiş yaşantıdaki coşkusal deneyimlerin kullanılmasına da gerek yoktur.

Gerçekçi-doğal tiyatro anlayışına sahip tiyatro yönetmenleri de modern tiyatronun ve oyunculuğun gelişimine önemli katkılar sunmuşlardır. Saxe Meinnengen Dükü de bunlardan biridir. Natüralist akıma olumlu yönde karşılık veren ilk sistemli topluluk Dük'ün oyuncularıdır. Meinnengen Dük'ü tiyatronun birçok bileşeninin doğal ve uyumlu olmasını, bu düzen içinde oyuncuların da uyum sağlamasını çok önemsemektedir. O nedenle oyun öncesi uzun provalar yapmayı yeğeleyen bir yönetmendir. Aktörlerin sahnede kullandığı akseseuarları, günlük hayatta kullanıyormuş doğallığına ulaşıncaya kadar prova ettirmiştir. Bu durum kostüm için de aynıdır. Oyuncu kostümünü provalarda giymelidir. Günlük yaşantısındaki giysileri gibi kostümünü içselleştirmeli, hareketleri, tavırları gündelik yaşımı yansıtmalıdır. Giydiği giysiler, bir karnaval gösterisi ya da bir şölende giyilen şov kostümü gibi sırıtmamalıdır. Aloys Prase, Dük'ün ilginç bir prova tekniğini olduğunu anlatmaktadır. "Prase, "Meinnengen'den Anılar"ında İbsen oyunu olan "Taht Üzerinde Hak İddia Edenler"in kuşatma sahnesinde oynayan oyuncuların boğuk ses çıkarmaları için yaptığı çalışmalar olumsuz sonuç verince, Dük, oyuncuların şilteleri midelerine bastırarak yüzükoyun yatmalarını ister ve isteği boğumlamayı elde edinceye kadar provalara ciddiyet içinde disiplinli bir şekilde devam ettiğini anlatmaktadır. (Nutku, 1963,192,s.68). Ayrıca sahnedeki oyuncuların hareketleri dahil tüm düzeni matematiksel ele alan bir yönetim anlayışına sahiptir. Sahnenin bu şekilde bütüncül olarak planlanmasına estetik yaklaşım

gösteren ilk doğalcı yönetmendir. Dük, gerçek estetik anlayışın oyuncuya katkı sağlaması için romantik tiyatroyla gelişen bakışık (simetrik) düzenin yerine bakışıklıktan uzak düzeni yeğlemiştir.

Bu dönem içinde gerçekçi-doğal oyunculuk noktasında önemli fikirleri ve çalışmaları olan bir oyuncu-yönetmen de Andre Antoine'dır. (Brockett, 2000, s.496). Konservatuara giremediği için oyunlarda figüranlık ve Theatre Francis'te ücretli alkışçılık yapan Andre Antoine (1858-1943) insanı gerçek yaşamda olduğu gibi ve bilimsellik çerçevesinde sahneye taşımayı amaçlamaktadır. Antoine'nın temel düşüncesi tiyatroyu profesyonel anlayışta olan konservatuvarlı oyuncularından ve bencil seyircilerden kurtararak doğallığın ve yalınlığın önündeki en önemli en engelleri aşmaktır. Bu doğrultuda hem oyunculuk için hem de tiyatro için özgürlük mottosunda çalışmalar yapıyordu. Onun doğalcı yaklaşımla tiyatroyu ele alış biçiminde, Saxe-Meinnengen Dükü'ün getirdiği yeniliklerin büyük etkisi vardır.

Gerçekçi akımın oyunculuk sanatına en önemli etkisi, icranın günlük yaşama benzer çizgide olması denebilir. Andre Antoine, döneminin oyunculuk kusurlarını iyi bildiği için, geleneksel kalıplara dayalı, yapay, teatral, abartıya ve seyircinin beğenisine dayalı aktörlük anlayışına karşı çıkmıştır. Theatre Libre'de oyunlarını bu motto da sahneye taşımıştır. Antoine oyunculuk hakkında döneminin röntgenini çekerek durumu şu şekilde ifade etmektedir:

> "Fakat bu noktada gelenekler kisvesi altında geçmişin kötürümleştirici bütün mirası, çeşit çeşit alışkanlıklar, dirençler karşımıza dikilecektir. Bunlar bize sadece heykeller vermişlerdir. Oysaki bizim canlı, hareketli insanlara ihtiyacımız var. Biz, kişilere, kendi günlük serüvenlerini yaşatmak zorundayız; ayrıca yaşamdakinin tersine, tiyatroda konuşurken yürümemesi gerektiğini öğrenmiş insanlara ihtiyacımız var. Gelenekçiler ise tıpkı iki yüz elli yıl önce yaptıkları gibi, doğrudan doğruya seyirciye hitap etmek için direnirler; aktörü piyes yazarının dediklerini açıklamaya ya da vurgulamaya bırakmazlar. Bu gelenekçiler, ezberledikleri mısraları, satırları bayağı ve alışılmışındışında, gösteriş kurallarına uygun olarak, sesleri ile jestlerini, gözleri ve kulakları dolduracak incelikle idare ederek (tıpkı o eski tumturaklı deyişte olduğu gibi) tekrarlamayı öğrenmişlerdir. Bu gelenekçiler, mesleklerinin her türlü hilesine başvurarak seyirciden alkış koparabilmek için olanca güçleriyle çırpınır dururlar. Bir karakteri yorumlamayı, temsil etmek sanırlar. Bunun için de, buyruklarına hazır yalnız iki araç vardır. Sesleri ve yüzleri. Vucutlarının öteki kesimleri eyleme katılmaz. Geçirirler eldivenleri, boyuna kasılır dururlar, bir önceki çağın göz alıcı, görkemli giysilerden yoksun oldukları zaman da, parmaklarına yüzükler takarlar ya da ceketlerinin yakalarına çiçek iliştirirler. Klasik tiyatromuza özgü basit, ilkel hareketlerde çok sıkı eğitimden geçen, "öfke" ve "Düş" sahnelerinde her zaman başarısızlığa uğrayan bu aktörler, karmaşıklılığın,

> çeşitliliğin, ayrıntıların, çağdaş ikili konuşmalardaki canlılığın, anlatım kıvraklılığının, ses dalgalanmalarındaki inceliğin, uyumların, susuşların farkında değillerdir. Tiyatro okulundan diploma alan hemen bütün gençlerimizin gerçek durumu işte budur. Her yıl okuldan böyle düzinelerce kimse mezun edilir ve bunlar, mesleklerininin gelecek yıllarında kendilerini mahvedecek olan bu modası geçmiş yükler altında ezile ezlile küçük kentlerde yokolup gideceklerdir. (…) Biricik tutukuları sadece tiyatro olan bütün genç kuşaklar, konservatuvarda gördükleri fakat mesleki yaşantılarında onda bir oranda dahi yaralanamadıkları o körü kürüne yapılan suni eğitim ve öğretim yüzünden sayısız kurbanlar vermişlerdir. Bu çeşit kurumlar kişilerin mizaçlarını, yaradılış özellliklerini bozar, tek düzeye indirir. Çağdaş tiyatronun ivedilikle ihtiyaç duyduğu bütün genç yetenekleri alır, rasgele, kendi klasik kahramanlarının kalıbına döker." (Şener, 2003a, s.211,212).

Andre Antoine diksiyon hakkında düşüncelerini 1890 yılında "Le Theatre Libre"nin broşüründe açıklamştır. Ona göre konservatuvar eğitiminde öğretilen konuşma tekniği tamamen yanlıştır. Orada öğretilen kişinin kendi sesine uzak, tınısı ve tonlaması abartı ve yapaylığa dayalı kötü bir entonasyondur. Kişi bu sesleri boğumlayabilmek için kendinde olmayan garip selenler çıkarmak zorunda kalmaktadır. Bu konuşma dili, günlük doğal yaşamın çok dışındadır. Ayrıca Antoine, teknik diye öğretim yönteminin oyuncuyu tek düzeleştirip duygunun kaybolmasına ve aynı biçimde rol icra eden kopya aktörlere dönüştürmesine sebebiyet vermektedir. (aktaran Cole & Chinoy, 1959, s.217-220).

Yani Antoine klasik biçimin deklamasyonlarına, aktörlerin seyirciye dönük konuşmlarına karşı durarak, konuşmanın ve hareketlerin modern insanın gerçekliğini yansıtması gerektiğini ileri sürmektedir. Ayrıca oyuncular, duygu geçişini sağlamak için birbirlerine dönerek konuşmalı, gerçek yaşamda olduğu gibi seyirciye arkasını dönebilmelidir. Antoine gerçeği abartarak, oyuncunun gerçek yaşamda olduğu gibi, gündelik hareketlerin birebir yapılmasını ve yaşamda olduğu gibi farkında olmadan gelişim göstermesini istemektedir.

Almanya'da eğilim olarak ilk natüralist eser, 1884 yılında yazımı biten Hebbel'in "Maria Mandalena"sıdır. Natüralist tutumla oyun sergileyen ilk oyuncu topluluğu, Dük'ün oyuncularıdır. Yani İbsen'in gerçekçi yaklaşımla kaleme aldığı "Taht Üzerinde Hak İddia Edenler" oyunu Fransız seyircilerden dahA önce Alman seyircilere tanıtılıyordu. Fakat bu girişimlere rağmen bu yeni akımın tiyatrosu olarak 1889 yılında Otto Brahmn tarafından kurulan 'Frei Bühne'dir. Onun örnek aldığı kişi, gerçekçi yaklaşımı benimseyen Andre Antoine'dır. (Carter, 2011, s.43). Brahmn önce natüralist

oyunları sahneye koymuş, daha sonra klasik oyunları da doğalcı anlayışla sahne taşımıştır. Klasik anlayışın gelenekçi yapısı yani yapay deklamasyona, abartıya dayalı oyunculuk yerine doğal oyunculukla temsiller sergilemiştir. O, sahne sanatını, ne oyuncun söz sanatı ne de estetik durum olarak görmüştür. Ona göre tiyatro bu iki durumun iyi harmanlaşmış bireşimidir. Brahmn örnek aldığı Antoine'yaya göre oyunculuğun daha psikolojik olduğunu savunmaktadır. Yazarın yarattığı sahnenin doğru aktarılması için oyuncun, temsildeki ruhsal akım doğrultusunda duygan olması gerektiğini ileri sürmeketdir. Ona göre gerçeklik seyiricye ancak böyle iletilebilir. Kendi bakış açısıyla gerçekliği yansıtan Brahmn genelde yıldız oyuncularla çalışmaktadır. Onun bu durumu kendi topluluğunun olmamasıyla açıklanabilir. Fakat diğer natüralist yönetmenler gibi takım uyumunu önemseyen bir yapıda olduğu için yıldız oyuncuları disiplinli bir şekilde bir arada uyum içinde tutmayı başarabilmiştir. "Eski oyunculuk türündeki sertliği, duygusuzluğu yok etmek ereğiyle eski anlayıştaki bakışık (simetrik) düzeni de bıraktırmıştır."(Nutku, 1963, s.78).

Görüldüğü üzere aristoteles'ten beri oyunculuğun ereği olan gerçeği yansıtma nosyonu, çağın koşulları gereği farklılıklar arz etmiştir. Sitemli bir şekilde çalışma koşulları oluşturulamamıştır. Burada istisnai olarak Commedia dell'Arte oyunculuğu görülebilir. Usta çırak ilişkisiyle öğrenilen ve belli bir ustalığa dayanan bu tarz bir zanaat olarak hiyerarşik ilişki içinde öğrenilmektedir. Yani oyunculuk devingen yapısı gereği, insanlık tarihinin gelişimiyle net bir düzleme oturtulamamıştır. 20.yüzyılda bu çok parçalı oyunculuk sanatında birçok araştırma yapılmıştır.

Aktörlüğün 20.yüzyılda kuram ve yöntemlerinin bu denli araştırılması ve somutlaştırılması Kerem Karaboğa'ya göre dört nedenden kaynaklanmaktadır:

> "Birincisi, dünya düzeninin yüzyıl başında Avrupa merkezli bir biçimde düzenlenişinin de etkisiyle başka kültürlere yönelik egzotik ilgilerin çoğalması ve özellikle antropoloji alanındaki ilerlemelerle birlikte "Doğu"nun yeniden keşfi olgusudur. Bu keşif tiyatro sanatçılarını kendi keşiflerini ve kodlanabilir, net yönelimleri olan eğitim stratejilerini belirleme doğultusunda kışkırtmıştır. İkinci olarak nesnel bilimsel araştırmalara verilen değer, edebiyat alanından sahne üstü üretime de sıçrayarak sanatı hızla bilimselleştirmiş ve özellikle insan varlığına, insan psikolojisine dair yeni bilimsel fikirlerin ortaya çıkışı sanatçıları sahne üstünde taşıyacakları insanları yeniden tanımlamaya, çağdaş istemler doğrultusunda yeni iletişim biçimleri aramaya kışkırtmıştır. Sahne aracılığıyla yapılan üretim, bir bilimsel labaratuvar çalışmasıyla özdeşleştirilerek, tiyatro stüdyoları ya da laboratuvarları dönemi başlatılmıştır. Üçüncü faktör, yönetmen kimliğiyle bir önder sanatçının ortaya çıkışıdır. Yönetmen bir uzman, bir öğretmen olarak tiyatodaki yerini alır. Dördüncü ve son faktör, yüzyıl başında

modernist sanatın doruğa ulaşmasıyla peş peşe ortaya çıkan manifestolar neticesinde muhafazar kimliklerden sıyrılmasıdır." (Karaboğa, 2010, s.54,55).

Açıklamadan da anlaşılacağı üzere modernist dönemin en önemli özelliği Diderot'tan sonra oyunculuğun bir sanat olarak ele alındığı bir dönem olmasıdır. Aristoteles'ten beri gerçekçilik üzerinde duran ve nosyon olarak bunu yüklenen dram sanatı, önceki bölümlerde bahsedildiğ üzere Diderot'un oyunculuk hakkında görüşlerinden sonra, bir sistematik bütünlük içinde, gerçekçilik mottosunda Konstantin Sergeyevic Alekseyev Stanislavski tarafından formüle edilmeye çalışılmıştır. Gerçekçi oyunculuk, bir önceki bölümde *Sistem* oyunculuğu başlığı altında detaylı incelendiği için araştırmanın bu bölümünde özet geçilerek, konuyu pekiştime bağlamında tartışılacaktır. Toporkov "Stanislavski Prova"da adlı eserinde gerçeki oyunculuk için şunları dile getirmektedir:

"Bir oyuncu ancak gerçek davranışın inceliklerine itaat ederek sahne üstü gerçekliğinin farkına varmayı ve yaratmaya dönük organik durumu ile temas kurmayı başarabilir. İletişimin öğeleri nelerdir? 1) tavırları keşfetmek, 2) amacınızı aramak, 3) bu amaca konsantre olmak, 4) bu amacı seslendirmek, 5) içsel imgeler, yani, bir kimseyi sizin gözlerinizle görür hale getirmek, 6) sözleri nasıl söyleyeceğinizi asla düşünmemek, daha ziyade içsel imgelerinizi düşünmek, yani o imgeleri ve olayları en iyi şekilde nasıl aktaracağınızı düşünmek. (…) Hiç şüphesiz ki bütün bu psikolojik incelikler gündelik insani temaslarda mevcuttur. Oynarken onları ihmal edemezsiniz, onlar sizin için belirleyicidirler. Hem oyuncuları hem de seyircileri sahnede olup bitenlerin samimiliğine, gerçekliğine ikna ederler. Bu incelikler tekniğimizin, yani deneyimleme tekniğinin önemli bir parçasını oluşturur. (...) Sahne üzerinde neye ihtiyaç duyarız? Odaklanma ve duyarlılık, ayrıca verili durumlar üzerine konsantrasyon. Yaratıcı durumu oluşturabilmek için ön koşul budur. Bu, inanç ve gerçeklik duygusuna sahip olduğumuzda ortaya çıkar." (Toporkov, 2017, s.232-233-234).

Stanislavski, oyunculuğu gerçekçi yaklaşımla, bilimsellik ışığında ele almış, sistematize etmiş ve temel yasalarını belirlemiştir. Oyunculuğun gerçekle bağını araştırıken kendi deneyimlerinde yola çıkarak, gözlem ve denemelerle, bilimin sağladığı ufuk açıcı bir zeminde çalışmalarını sürdürmüştür. Bugün dünyada yaygın oyunculuk formasyonları ya direk ya dolaylı yoldan onun Sistem oyunculuğundan etkilenmiştir. Hangi biçim oyunculuk anlayışı olursa olsun, ya kendini onamak ya da konuya farklı açılar katabilmek için Stanislavski'den onun Sistem oyunculuğundan bahsetmek durumunda kalmaktadır. Böylesi devingen bir yapı olan ve çağının iz düşümü olarak

değerledirilebilen aktörlük sanatı, Stanislavski'nin tesbitleriyle bir sonuç değil aksine paradoksları da içinde barındıran süreçtir. O nedenle gerçekçi oyunculuk fikirlerini sürekli yenileme yoluna gitmiştir.

Stanislavski tiyatroyu hayatın yeniden yaratımı olarak görmektedir. Oyunculuğu da bu minval üzere düşünmektedir. Yani oyunculuk inandarıcı olmalıdır. Fakat kendi dönemi içinde oyunculuk teatral süslü, yapay bir yapıda olduğundan gerçekçilikten uzak yıldız oyuncuların hegemonyasında ezilen bir icra sanatı durumundadır.

> "O zamanın profesyonel tiyatrolarındaki oyunculuk anlayış yönünden çok gerilerdeydi. Bir kez oyuncunun sahnede her yönden doğal olmaması istenirdi. Konuşması süslü, sesi "edalı" hareketleri "teatral" olmalıydı. Sahne üzerinde sevgililer bir takım sözleri gülünç derecede vurgularlardı: "aşk" , "aldatma" sözleri oyuncunun ses oranına göre, yettiği kadar bağırarak söylenirdi. Oyuncunun bir tiraddan sonra sahneyi terketmesi gerekiyorsa sağ elini kaldırıp dramatik biçimde dışarıya çıkması yeğ tutulurdu. Stanislavki, bütün bu gülünç hareketlere ve konuşmalara karşıydı. Onun için oyunculuk türü üzerinde temelli bir çalışmaya girdi." (Nutku, 1963, s.80).

Stanislavski gerçekçi oyunculuk için yaptığı araştırmlarda, oyun-gerçek bağlamında birçok sorunla karşılaşmıştır. Stanislavski Puşkin'in "Aç Gözlü Şövalye" oyununda Şövalye rolü için daha içsel ve psikolojik etkilenme adına gerçeği yaşamak ve sonra bu gerçekliği kullanmak için bir deneme yapar. Oyunun bir şatoda geçmesinden dolayı, kendisini bir gece şatoya kapatır. Amacı oradaki gerçeklikten yola çıkarak elde ettiği psikolojiyi ve duyguları rolde uygulamaktır. Fakat "aktörün belleğinin bu biçimde yani gerçek deneyim, duyguları daha sonra bir rolde yeniden canlandıracak biçimde kaydetmeye gayret ederek işlemediğini keşfetmiştir." (Whyman, 2012, s.48).

Gündelik yaşamın, bu yöntemle oyunculukta gerçeği sağlamak için kullanılması fikrinden vaz geçmiş ve coşku belleğine yönelmiştir. Fakat bu durumda sağlıklı işlememiştir. Gemişte yaşanılan deneyimlerle belleğe kaydedilen duyguların, oyuncuyu kısıtladığı, histeriye sebep olduğunu görmüştür. Sahnede olan hiçbir şeyin gerçekten olmaması gerektiği ve bilinçin günlük yaşamda gerçeği yaşarken devre dışı kaldığını, sahnede gündelik gerçeğin yaşanmasının hem oyuncunun hem de bütüncül olarak tüm temsilin kontrolü açısından problem teşkil ettiğini deneyimlemiştir. Moore'a göre sahnedeki gerçek, gündelik yaşamdaki gibi gerçek bir ndeneden ortaya çıkmaz, o çeşitli yöntemlerle oluşturulan bilinçli bir eylemdir. "Sahnedeki gerçek, gerçeğe uygun olmalı, fakat yaratıcı muhayyile yordamıyla şiirselleştirilmelidir." (Stanislavski, 2015, s.56).

Sahne gerçeğinin, gündelik gerçekten farklı olduğunu ifade eden Stanislavski, gerçeği coşku belleğinden yola çıkarak, geçmiş deneyimlerin duygularının uyandırılmasında aramıştır. Sistem oyunculuğu bölümünde bu konu detaylı anlatıldığı için kısa geçilecektir. Fakat bu yolla gerçekçi oyunculuk başta Stanislavski olmak üzere, birçok kuramcı ve eleştirmenlerce doğru bulunmamıştır. Histeri oluşturabilmesi, oyun içi iletişimin kopması, oyun kişisinin iç gerçeğinin yansıması, yaratılcığa sekte vurması gibi nedenler başlıca eleştirilerdir. "Coşku belleği yöntemi, oyuncunun tamamen kendi iç dünyasına yönelmesine, sahnedeki gerçeklik ve partner iletişiminin kopmasına sebep olmaktadır." (Kazan, 1997, s.76).

Stanislavki'nin kendisinin de eksik bulduğu Sistem oyunculuğunun ilk dönemi olarak adlandırılan Psikolojik Gerçekçi Oyuncuk anlayışından, oyun-gerçek kaosu nedeniye vazgeçmiş ve ikinci dönem oyunculuk anlayışı olan Fiziksel Eylemler Yöntemi'ni geliştirmiştir. Moore göre bu yöntem de bazı eleştirmenlerce biçimci bulunduğu için eleştirilmiştir.

Görüldüğü gibi Aristoteles'ten beri Batı'da dram sanatına yüklenen gerçeklik nosyonu, her dönem farklı akımlarla boyutlanarak devam etmiştir. Aktörler de sanatlarını, dönemin koşularındaki gerçeklik anlayışıyla icra etmişlerdir. 19. yüzyıla kadar hem gerçeklik hem de bu fenomenin bir oyun olarak icra edilmesinde farklı fikirler geliştirlmiştir. Tüm dağınıklığı 20. yüzyılda Stanislavski sistematize ederek giderme yoluna gitmiştir. Fakat o da dinamik yapıya sahip insanoğlunun, oyunculuk sanatının öznesi ve nesnesi olması zorunluluğundan kaynaklı sorunlardan oluşan oyun-gerçek kaosu yüzünden oyunculuk anlayışında değişkliğe gitmiştir. Gerçeğin, aktörlük sanatının ereği olmasından ötürü, oyunculuğun hep tartışmaların odağında kalacağı görülmektedir. Değişen dünyada gerçeğin, formüle edilmiş bir yöntemle ele alınması, çağın gerisinde kalmış bir medeniyetin beyhude yaşam mücadelesi için verdiği enerji israfından başka bir şey olmadığı görülmektedir.

Özet olarak Aristoteles ile başlayan dram sanatındaki gerçekçilik nosyonu, 18. yüzyıldan itibaren gerçekçi akımın hazırlık aşaması olarak, 19. yüzyılın ortalarından sonra kendine sağlam zemin bulmuştur. Gerçekçilik anlayışı, oyunculuk sanatını, taklit etme anlayışının sürekli yinelenmesiyle, somut gerçeklerin yeniden yaratılması olarak çerçevelendirmiştir. Dolayısıyla bilimsellikten uzak olan tiyatroyu, yeniden bilimsellikle boyutlandırarak yenilikler getirmiştir. 19. yüzyıla damga vuran bilimsel ve

tekonolojik gelişmeler neticesinde sanayileşen toplum, sanat sayesinde gelişmeler karşısındaki mesafesini kısaltmaya kendini anlatmaya ve var olmaya çalışmıştır. Taklit anlayışındaki yansıtmacı anlayışa koşut olarak sahnelemeyle, oyunculukla gerçeğin sahilik noktasında canladırılması neticesinde gelişmelerin odağındaki insanoğlunun durumu gözler önüne serilmektedir. Tüm bunların gerçekçi bir anlayışla yapılması, seyirciyi yanılsama içine sokması bu dönemin tiyatrosuna ve oyunculuk anlayışına ayırt edici özellik katmaktadır. Çeşitli yönlerden karşı çıkılsa da günümüzde bu tarz oyunculuk hala etkiniğini korumaktadır.

4.2.4 Sembolizm ve Karşı Gerçekçi Eğilimler

Realist tiyatro akımı, aktörlük, yazın, yönetmenlik ve sahne donatısı anlamında başarılı çalışmalarla 19. yüzyıl sonlarına doğru varlığını iyice güçlendirmiştir. Gerçekçilik akımının bu denli başarı sağlaması, tepki çekmeye başlamıştır. Realist akımla oyunculuk ve tiyatro anlayışına getirilen sınırlar çok yönlü olarak aşılmak istenmiş bu doğrultuda yaşam gerçeğinin yerine, soyuta, tinsele ve biçimsele yönelen ve tiyatronun toplumsal gerçekliği yansıtma ereğini yanlış bulan yeni eğilimler görülmeye başlanmıştır. Bu karşı gerçekçi yeni eğilimlerin başat özelliği, doğalcı-gerçekçi anlayıştan uzak, dolaylı, gizil, biçimsel anlayışta olmalarıdır. Karşı gerçekçi bu eğilimlerle, İdealist felsefeye ve onun temelinde oluşturulmuş Romantizm'e yeniden yönelişin emareleri sezilmektedir. Bu eğilimler birbirine geçkili bir şekilde Sembolizm (Simgecilik), Yeni Romantizm ve Estetizim olarak zuhur etmiştir. Tiyatrodan daha çok plastik sanatlarda ve şiirde etkili olmuş akımlardır. Bu akımlardan en etkilisi ve önemlisi 'sembolizm'dir. "Tesir mihrakları ve kaynakları Alman felsefesine (Schopenhauer, Hartmann), Alman musikisine (Wagner), Fransız şiirine (Baudelaire, Verlaine, Rimbaud) kadar uzanan Sembolizm, daha ziyade Fransa'da diğer Avrupa memleketlerinde, ondokuzuncu asrın ikinci yarısından beri bazı genç grupları etrafında toplayan sanat cereyanıdır. Bu sanatçılar arasında Luis de Chavannes gibi Fransız, Burne Jones gibi İngiliz ressamlar da vardır." (Safa, 2007, s. 37).

Tüten Özkaya Sembolizm'i, doğuş, gelişim ve içerik olarak kısaca şu şekilde özetlemektedir:

> "Sembolizm (simgecilik), gerçekçiliğe tepki olarak 1885 yılına doğru Fransa'da ortaya çıkan bir şiir, edebiyat ve sanat akımıdır. C. Baudelaire (1821-1867) Correspondances başlıklı şiirinde, dünyanın "semboller ormanı" olduğunu ifade

> ederek sembolizmin prensiplerini belirledi. P. Verlain (1844-1896), A. Rimbaud (1854-1891) ve S. Mallarme (1842-1898) sembolizmi hazırlayan Fransız şairleridir. Fransa'da yaklaşık 1902 yılına kadar süren sembolist hareket, 1890 yılında yaratıcı gücünün doruğuna ulaşmıştır. Esasen, sembolist şiir, 1880 yılına doğru Fransa'da yayılmaya başlayan idealist felsefenin etkisinde kalmıştır, bu nedenle sembolizm prensip itibarıyla idealizmi benimsemiştir." (Özkaya, 1990, s.411).

Paris Komün hareketi, Sembolizm akımın oluşmasında çok büyük etkisi olan toplumsal harekettir. Tüm sanatsal akımlar da olduğu gibi, bu akım için toplumsal olaylar başlangıç anlamda önemli bir yer tutmaktadır. Sanayileşme neticesinde oluşan işçi sınıfı ve örgütlü mücadelesi bu gelişmelerin yaşanmasında en önemli aktörlerdir. Fransa hükümetinin başında bulunan Luis Bonaparte 19 Temmuz 1870 yılında Prusya'ya savaş ilan etmiştir. Savaş Fransızların yenilgisiyle sonuçlanmış, Bonaparte Almanlara esir düşmüştür. Fransa'da bu gelişmelere bağlı olarak monarşi yıkılmış ve cumhuriyet ilan edilmiştir. Gelişmeler neticesinde Ulusal Savunma Hükümeti Üçüncü Cumhuriyet Dönemiyle birlikte kurulmuş ve Almanların resmi muhatabı konumuna gelmiştir. Özellikle Prusya'nın savaş tazminatı isteğinin Ulusal Savunma Hükümeti'nce reddilmesiyle Almanya Fransa'yı işgal etmiştir. Bu işgale, işçi sıfının çoğunlukta olduğu Fransız halkı direniş göstermiştir. Bu gelişmeler karşısında Fransa ve Almanya yönetimi olayları birlikte bastırmak için harekete geçmiş, Ulusal Muhafızların direnişcilerin safına geçmesiyle, fransız yönetimi Versay'a kaçmış ve 1871 yılında Paris Komünü kurulmuştur. Fransa'nın muhtelif yerlerinde elindeki imkânlarla direnişe geçmişlerdir. Fakat direniş kanlı bir şekilde bastırılmış ve çok fazla insanın ölümüyle sonlanmıştır. (Budak, 2018, s.145). Önemli bir direniş örneği gösteren Paris Komün Hareketi'nin bu şekilde bastırılmasının, düşünce ve sanat dünyasında hatta politikada derin etkileri olmuştur. Fransız İhtilalin yapılmasının neticesinde gelinen bu noktada, kendi insanını düşmanla bir olup katleden hükümetin düşmanca tutumuyla bastıran bu işçi hareketi, aydınların, filozofların ve sanatçıların kendi içine dönmelerine sebep olmuştur. Çevrenin ve i nsanın anlatımı, dış görünümüyle olamayacağı, ifade tarzının daha derinlerde hatta bilinçaltıyla sembollerle anlatılabileceği fikri gelişmiş bu da Sembolizm akımının doğmasna sebep olmuştur.

19. yüzyılın bütüncül olarak çok hareketli bir çağ olduğunu ve değişim ve dönüşümlerin baş döndürücü hızla yaşandığından bahsedildi. Karşı gerçekçi eğilimlerin oluşmasında yine bu değişimler önemli bir itkidir. Özellikle endüstrileşme toplumsal

yapıda değişimler meydana getirmiştir. Orta sınıf zenginleşerek kendi beğeni düzeylerine göre bir sanat anlayışının oluşmasını sağlamıştır. Aydın sanatçılar, incelikten ve sanattan yoksun bu beğeni düzeyine karşı çıkmışlardır. Bu karşı çıkışla beraber akıla olan güven azalmış, pozitivizm yerini mistik yönelimlere bırakmıştır. Böylelikle gerçekçi sanat anlayışının yalın, duru kolayca anlaşılabilen yapısının yerine, seziye, fantezinin altındaki örtük gerçeğin dolaylı ve sanatsal anlatımına yerini bırakmıştır. "Maeterlinck ve Yeats gibi Sembolistler için zihnin derinliklerine inmek aynı zamanda uzanmak, evrenin gizemiyle temas kurmak, zihnin rüya gören ve pasif ve sahip olan kısmını aktif yaşama canlandırmak anlamına da geliyordu. Sezgisel bilgi, bilinçli zihnin görmediği bilgidir. Körlük (karanlık) ve ışık, Sembolizmin ana ilkelerinden birini tanımlayan diyalektik dengeleme eylemiydi." (Krasner, 2012, s.145).

19. yüzyılın ikinci yarısında tiyatro için etkilenme Baudelaire ve Edgar Allan Poe ile başlamış, aynı yüzyılın sonlarına doğru Richard Wagner ve Nietzsche sayesinde güçlenmiş ve yaygınlaşmıştır. Dramatistler bu gelişmeler ışığında karakterlerin eylemlerini icra ederken eski deneyimlerden gördükleri sorunları aşmak için, doğal sınırların dışına çıkmak suretiyle, sanatsal ifade biçimleri geliştirme yolunda araçlar aramışlardır. Yanlızlık, sırdaşlık, ihanet, intikam gibi duyguların yerine araç olarak semboller kullanılmaya başlanmıştır. Burada amaç örtük gerçeklerinin hayal dünyasında kurcalanmasıyla, dolaylı ve sanatsalsal bir anlatım elde etmektir. Örneğin Shakespeare "Macbeth" oyununda bu yöntemi ustaca kullanmıştır. Taç giyme töreninde Macbeth'in zihninde tüm yaşananlar sembollerle anlatılmıştır. Hayalet görünümleri, bir intikam korkusunu, biraz pişmanlığın sembolüdür. Yine oyundaki cadılar, krallığı elde etme yolunda yarı bilinçli ya da bilinçaltı cinayet telkinleri sonucunda hırsın filizlenmesini sağlayan sembollerdir. (Shakespeare, 2007, s.5).

Sembolizm etkisiyle icra edilen oyunculuk, oyunun yaşam gerçekliğinden uzak olduğu için inandırcılığı zayıf temsillerdir. Frederick M. Tisdel bu tarz oyunları, bu bağlamda İbsen oyunu üzerinde şu şekilde değerlendirmektedir:

> "Ibsen'in "When We Dead Awaken" adlı oyununda Rubek, sevgiyi sanata tabi kıldı ve sonuç olarak yüksek idealleri köreldi. Bu köreltilmiş idealler İrene tarafından çok iyi sembolize edilir. O soluk ve katıdır, dik kıvrımlı elbiseleri ve göğsüne çapraz kollar bağlanmıştır; ancak bu şekilde girip sahnede sert ve ölçülü adımlarla ilerlediği an, insan doğallığıyla hareket etmenin onun için ne kadar imkânsız olduğunu anlıyoruz. Dahası, eylem ilerledikçe sembolizmin

> gereklilikleri sahneleri giderek daha yapay hale getiriyor. Rubek, hayatın sanatın üstünde olduğunu anladığında ve daha yüksek bir hayatı yaşamayı özlediğinde, aksiyon dağlara kayar. Sembolizm, Maia ve avcının şehvetli bir zevk arayışıyla alçalmasını ve daha yüksek bir yaşam arayan Rubek ve Irene'in fırtınaların zirvede olduğu ve ikisinin nihayet bir çığda yok olduğu tehlikeli yüksekliklere çıkmasını talep ediyor. Burada Sembolizmin mükemmelliği söz konusu, ancak Rubek ve Irene'in fırtına karşısında yükselmeye devam etmelerinin sembolik nedeni dışında hiçbir neden yok. Yani dramatik aksiyon, insan güdülerinde ikna edici değil. Gerçekten de, tüm sahne hayatın gerçekliğinden yoksundur. Öte yandan, geleneksel dramatik standartları unutabilen ve zihnini tek başına sembolik anlama bağlayabilen kişi, yeni ve önemli bir dramatik deneyim kazanacaktır. Yeni yöntem, dramanın kabul edilen sınırlarını yıkıyor ve şimdiye kadar dramatik olmadığı düşünülen deneyimlerinin tiyatro kapsamına giriyor. Daha önce hiç olmadığı kadar gizem ve tasavvuf dramda mümkün kılınıyor." (Tisdel, 1920, s.232).

Karşı gerçekçiliğin tiyatroda en etkili isimlerinden biri Richard Wagner'dir (1813-188). O, amacını yenilik getirmek olarak tarif etmektedir. Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında etkin olmuş, düşünceleri bugün hala etkisini sürdürmektedir. Nietzsche, müzik alanında düşüncelerine katılmasa da, Wagner'ı bir tanrı olarak nitelemiştir. Ve kendi önerilerinin birçoğunda Wagner'ın çabalarından esinlenmiştir. Besteci Wagner'a göre dram sanatı bir içe doğuştur. Bu doğuş parçalanmış değil, bütünleşmiş bir şekilde olmalıdır. Yani birçok sanat dalı sahnede bir bütünlük içinde estetik dengeyle icra edilmelidir. Besteci bu yaptığını *' Gesamtkunstwerk' Birleşik Sanat Yapıtı* olarak ifade etmektdir. "Wagner'in sanat anlayışı Hegel felsefesinin ve romantik sanat anlayışının izindedir. Be etki ile benzetmeci gerçekliğin karşısında yer almıştır. Wagner'e göre bilm yalnızca doğayı, sonlu olarak tanımlamaktadır. Oysa yaşam sonsuzdur. Kendi içindeki zorunluluk yasasına uyarak ve kendi bütünlüğünü koruyarak evrimleşmektedir. Aynı zorunluluk yaşamın kendini sanatta ifade etmesini sağlamıştır'' (Şener, 2003a, s. 222).

Wagner'e göre sanat, insan ve insan doğasının ifade edilmesidir. Bu önemli hedefe tek tek icra edilen sanatla değil, tüm sanatların estetik bir denge içinde olduğu birleşik sanat yapıtıyla (Gesamtkunstwerk) ulaşılabilir. Yani birleşik sanat bu amaç için en ideal sanat konumundadır. Yani bir oyun içinde, ışık, müzik, dekor ve metin bir uyum içnde sanatsal ifade bulmalıdır. Edward Gordon Craig bu yapıyı şu şekilde izah eder: "Tiyatro sanatı, ne oyunculuktan ibarettir, ne de oyundan, ne bir sahne gösterisinden, ne danstan; fakat (tiyatro) bütün bunların birleştiği bir bütündür: aksiyon oyunculuğun ruhu, sözcükler bir oyunun temeli, çizgi ve renk sahnenin kalbi, tempo ise dansın özüdür." (Craig, 1957, s.138).

Görüldüğü gibi Wagner'in tiyatrosu akla karşıtlık sergilemektedir. Nietzsche de tıpkı Wagner'in anlayışı gibi tiyatronun usçul yanına tümden karşıdır. Her ikisi de bu sahne sanatını coşku-duygu tiyatrosu olarak görmektedir. Kendilerini Yunan trajik tiyatrosuyla ifade etmektedirler. Bu anlayışla Wagner, müziği sadece yardımcı bir öğe olarak görmektedir. En önemli eseri olan "Tristan und Isolde"de müziği çoşkusal aksiyonun seyirciye iletilmesi için bir sembol olarak kullanmıştır. Bu yarattığı ortamda karakter, oyunun öyküsü sahnedeki herşey ifade edilmiş olmaktadır. Bu yaklaşımdan yola çıkarak Adolphe Appia da kendi sanat anlayışını geliştirmiştir. (Nutku, 1963, s.59).

Nietzsche'nin tragedya ilkesine göre taşkınlık simgesi Dionysos'dur. Bu simgenin uyumu da, usçul öğesinin çok az olduğu, çoşku öğesinin çok olduğu müziktir. Dionysos taşkınlığını yoğurmak ve estetik biçimde ele almak olan plastik sanat ise tanrı Apollon'un yaklaşımına bağlanmaktadır.

> "Dionysosçu dithyrambos'ta, insan tüm imgesel yeteneklerini en üst düzeye yükseltmesi için kışkırtılır; hiç duyumsanmamış bir şey kendine vazgeçmeye, Maya'nın perdesini yok etmeye, türün, hatta doğanın dehası olarak bir olmaya zorlar. Şimdi doğanın özü simgesel olarak dışa vurmaktadır kendini; yeni bir simgesel dünyası gereklidir; önce bütün bir beden simgeselliği, yalnızca ağzın, yüzün, sözcüğün simgeselliği değil, tüm organları ritmik bir biçimde devindiren tam bir dans dili. Sonra öteki simgesel güçler, müziğin güçleri, ritimde, dinamikte ve armonide, birdenbire deli dolu çoğalırlar (…)Tüm yaratıcı güçlerin tanrısı olarak Apollon, aynı zamanda kâhin tanrıdır. Köklerigereği "ışıldayan" ışık tanrısı olan Apollon, içsel düşlem-dünyasının güzel görünüşüne de hükmeder. Bu durumların boşluklar halinde anlaşılabilen gündelik gerçeklik karşısındaki daha üstün hakikiliği, mükemmelliği, sonra uykuda ve düşte iyileştiren ve yardım edene doğanın derin bir bilinci, aynı zamanda kehanette bulunma yeteneğinin ve genel olarak yaşamın olası ve yaşanmaya değer kılınmasını sağlayan sanatların simgesel benzeridir. Ne ki, düş görüntüsünün, hastalıklı bir etkide bulunmamak için aşmaması gereken, aksi halde görünüşün kaba gerçeklik olarak bizi aldatacağı o hasas çizgide, Apollon'un çizgisinde eksik olamaz: o ölçülü sınırlandırma, yabanıl heyecanların o özgürlüğü, sanatçı tanrının o bilgelik dolu dinginliği." (Nıetzsche, 2019, s. 25,26- 19,20).

Yine bu çağda Wagner'den bahsederken adından söz edilen önemli yeniliklere imza atan tiyatro insanı Adolpe Appia'dır (1862-1928). İsviçreli Appia, Wagner'in etkisiyle sahne donatıları alanında yeni arayışların kapılarını aralamıştır. Ona göre tiyatro sanatının oluşumu ince bir bireşimden ibarettir. Bireşimde müziğin yeri çok öenmlidir. Duygu akımı, iç dünyanın yansıması olan müzikle yapılabilir. Ona göre derinlerdeki gizli hayatın yansıtılması gerçekçi anlayışın konuşma biçimiyle

sağlanamaz. Bu konuşma biçiminin anlaşılması derinliklerde gelişen daha fazla boyutlulukla sağlanabilir. “O klasik Yunan Tiyatrosundaki duygusal katılmaya vurgundu. Onun için gerçek tiyatro sanatı ince bir bireşimdi. Zaman ile yer kavramları arasındaki bağıntıyı, müziğin disiplini ile denetlenen oyuncunun hareketlerinde buldu. Appia ışıkta dikey dekoru, yatay zemini ve hareket eden oyuncuyu bir tek duygusal düzeyde topluyacak hayatiyeti görüyordu. Yalnızca ışık ve müzik, bütün görünüşlerin iç yaşantısını dışa vurabilir.” (Nutku, 1963, s. 97).

Appia, oyuncunun sahnede sahne donatlarıyla uyum içinde olması gerektiğini vurgulamaktadır. Bu durum insan gövdesinin sanatsal görünüm kazanmasını sağlamaktadır. Plastik görüntü için ışıklamayla dekor boyutları oyuncunun hareketlerini görünür kılarken, dural fonun önünde oyuncunun devingenliği oraya çıkmış olacaktır. (Brockett, 2000, 508). Appia bedenin kullanımı noktasında Emile Jacques Dalcroze'nin ‘euritmi’ olarak adlandırdığı, müzikle dans jimnastiği tekniğinden etkilemiştir. Burada amaç müziğin yorumlasından ziyade oyuncunun bedenini bir çalgı aleti gibi kullanarak çözümlemesidir. Appia bu yaklaşımı kendi amaçlarına çok yakın bulduğu için Dalcroze'nin tiyatrosuna katılmıştır. Appia “Light and Spice” (Işık ve Uzam) adlı yazı kaleme almıştır. Burada oyuncu ve oyunun atmosferinden bahsetmiştir. Siegfried oyunun ikinci perdesi için yazdığı yazıda, orman sahnesinin gerçek yaşamdaki orman olmasından ziyade, içinde yaşayan insanı ortaya çıkaracak bir orman olmasını vurgulamıştır. Yani sahne donatısının Sieghfried’e göre yapılmasının gerekliliğinin altını çizmiştir. Ona göre sahnede usulca hışırdayan ağaç yapraklarına Seighfried'in dikkat kesilmesi, ışıkla ve gölgelerle desteklemeli ve arkada değişen panolara ilgi çekmemelidir. Oyunculukla düşüncesini de, Dalcroze ve Walt Whitman'a adadığı “L' Oeuvre Vivant” adlı yapıtında dile getirmiştir. Bu eserde Appia müziğin bedenden istediği değişimleri sağladığı takdirde, anlatım aracına dönüşebileceğini önemle vurgulamaktadır. (Candan, 2019, s.11,12).

Appia'nın, Wagner'in düşüncelerinden yola çıktığından ve onun eserlerinden ilham aldığından bahsedildi. Fakat Appia bazı temel yaklaşımlarda Wagner'den farklı düşünmektedir. Ortak sanat yapıtı, Wagner'in aksine Appia için uzam ve zaman sanatları açısından karşıtlıklar içermektedir. Yani farklı sanat dallarının birlikte etkili olmasından çok, dünyanın en kadim sanatına en fazla etkiyi bırakması bakımından öncelik ve sonralık açısından bir sıralama olması gerekmektedir. Bu sıramala da öncelik

oyuncunundur, sonra da uzam gelmektedir. Appia sahnede oluşturlan sahnesel yanılsamayı da farklı farklı ele almaktadır. Wagner kendi çağının görkemli dekor ve yanılsama anlayışını kabul ederek, sahnede yaratılmak istenen dünya algısınının bir aracı olarak görmektedir. Appia ise "Wagner'in yüzeysel duyumları aşarak, sezilerle insanın yüreğine işlemesi gereken imgelerini en kusursuz anlatabilecek sahne ortamının soyutlulukla kurulabilceğini görmüş, Wagner'in düşüncelerinin özüne varabilmiştir. (Candan, 2019, s.14).

Bu çağda sahne estetiğine yenilikler getiren ve oyunculuğu eleştirel bir biçimde ele alan önemli bir isimde Edward Gordon Craig'dır (1872-1966). Tiyatroya oyuncu olarak başlamıştır. Realist tiyatroya karşıt görüşler ileri süren Craig, Sembolist estetiğin gelişimine katkı sağlamıştır. Birçok tiyatrodan oyun sahnelemesi için davetler almıştır. Bunlardan biri de Stanislavski'nin, Hamlet oyununu sahneye koyması için Moskova Sanat Tiyatrosu'na davetidir. Otto Brahm, Lessing tiyatrosuna çağrılmasını sağlamış, önemli bir Alman yönetmen Reinhardt ve Fransız tiyatro insanı Jacques Copeau ondan etkilenmiştir. Bahsedildiği üzeri İngiliz oyuncu Ellen Terry'nin oğludur. İngiltere'deki olumsuzluklar nedeniyle İtalya'ya gitmiştir. Anlayışını orada çıkarttığı "The Mask" dergisinde anlatmıştır. Daha sonra "On The Art of Theatre" adlı bir kitap yazmış, fikirlerini anlatmak için iğneleyici bir uslüp kullanmıştır. Oyunculuğu bir sanat olarak görmediğini belirten Craig, oyuncuyu da çelişkilerle ele almıştır. "Oyunculuk bir sanat değildir. Bu nedenle oyuncudan bir sanatçı olarak bahsetmek yanlıştır. Modern tiyatroda, malzeme olarak erkek ve kadın bedenlerinin kullanılması, orada sunulan her şey tesadüfi bir doğa. Oyuncunun vücudunun hareketleri, yüzünün ifadesi, sesler hepsi onun duygularının rüzgârlarının insafına kalmıştır." (Craig, 1908, s.3).

Craig, tiyatroyu görsel sanat olarak ele almıştır. Oyunculuğa getirdiği estetik anlayışa göre de aktör bu anlatımın bir aracı bir simgesidir. Ona göre oyuncu için en önemli anlatım öğesi harekettir. Hareket Craig için hayatın simgesidir. "The Mask" dergisinde yayınlanan '*Oyuncu ve Üstün Kukla'* adlı yazısında O, oyununcun karakterin ruhsal durumuyla özdeşlemeden simgeler aracılığıyla bağlantı kuararak asıl hareket noktasında ustalaşması gerektiğini söylemektedir. Craig' e göre (1908, s. 5), oyuncu simgelerle asıl anlatmak istediğini anlatmalıdır. Onun verdiği örneğe göre "Romeo Juliet" oyununda, Romeo bir aşığı taklit ediyor. Onu öpüyor ve seyirciye âşık olduğunu baskılıyor. Oysa bir ressam bir hayvan çizdiğinde, onun gerçeklik izlemini çağrıştıracak

simgelerle anlatıyor. Bu yaklaşımı tasvir edilen hayvanın altına adını yazmak kadar kanırtıcı bir durumdur. Craig bunu bir çocuğun bile yapabileceğini söylemektedir. Önemli olan simgesel dolaylı sanatsal estetik anlatımdır. Gordon Craig sahnede yürümenin sanatsal bir semboliklik anlamında örneğini Henry Irving'den vermektedir. "Irving sahnede yürümezdi, dans eserdi" (Barba, Savarese, 2002, s.19) diyerek hem harekete hem de sembolik estetizme dikkat çekmektedir.

Craig bahsedildiği üzere oyuncuyu sanatçı olarak görmemektedir. "Modern tiyatroda, malzeme olarak insan bedeninin kullanılmasıyla oraya çıkan oyunculuk raslantısal bir oyunculuktur. Vücud hareketleri, yüz ifadesi, ses, duyguların rüzgârlarının insafına kalmıştır." (Craig, 1908, s.3). Craig oyuncunun aklının coşkulardan ve heyecanlardan kurtulması halinde, raslantılardan kurtulabilceğini ileri sürmektedir.

> "Oyuncu kukla üstüdür,'' diyen Craig, bu düşüncesini şöyle açımlıyordu: "Ama zamanı gelince oyuncuların içinde bulundukları tutsaklıktan kurtulmalarına yarayacak bir mahzen kapağı görüyorum. Oyuncular mutlaka yeni bir oyun biçimi bulmalıdırlar. Temeli simgesel hareketlerden kurulu bir oyun biçimi… Bugün kişileştiriyorlar, anlatıyorlar; yarın temsil ederek gösterirler; ama yarından sonra mutlaka yaratmalıdırlar." Oyuncunun bir fotoğraf makinası gibi dünyaya bakması yanlıştı; çünkü fotoğraf makinası yanlızca dış görünüşü saptayabilirdi. Oysa sanat, o dış görünüşün ötesindeki gerçek dünyayı bulup çıkartmaktan sorumluydu. Sanat, doğayı tekrar etmek değil, doğanın yardımıyla yeni bir şey yaratmaktı. Craig'e göre oyuncunun rolü yaşaması değil, rolden kurtulması önemliydi (sanatçı burada 'göstermeci' tiyatronun 'yabancılaştırma' kavramına değinmekte, ama bunun adını koymmaktadır. Daha sonra bunu kesinleştiren ve bir sonuca götüren Meyerhold oldu, ondan sonra çeşitli yönetmenler bunu uyguladı ve bunun estetik sınırlarını ilk saptayan Bertolt Brecht oldu. Sanatçıya göre, oyuncu doğaya öykünmeyen, ama doğaya yeni baştan yaratan bir sanatçı durumuna gelmeliydi. Adı konuluncaya kadar da, Craig idaelindeki bu oyuncuya Kukla Üstü demeyi doğru buldu." (Nutku, 2008, s.21).

Görüldüğü üzere 19. yüzyılın sonlarında Realizm'in güçlenmesi neticesinde, toplumsal olayların etkisiyle, gerçekçi-doğal anlayışın karşısına, karşı gerçekçi bir anlayış zuhur etmiştir. Sembolizm akımı dışında, Yeni Romantizm ve Estetizim gibi karşı gerçekçi anlayışta akımlar da söz konusu olmuştur. Temeli Hegel ve Alman idealizmine dayalı bu akımlarla yönetmen ön plana çıkmış, gerçekçi-doğal oyunculuğa ve dolayısıyla aktörlük sanatına yeni açılımlar getirilmiş, sahne donatısı anlamında devrim niteliğinde gelişmeler yaşanmış ve kaçınılmaz olarak 20. yüzyıl tiyatrosuna yön verecek olan öncü akımların kapıları açılmıştır.

4.3. 20. Yüzyılın Öncü Akımları Ve Oyun- Gerçek Bağlamında İncelenmesi

Modern sanatın gelişimi olarak avangart sanat akımları, özgür ve özgün yaratıcılığa dayalı bir yapı içermektedir. Bu akımlar birbirine karşı ya da tepki olarak ortaya çıkmamıştır. Fakat "birbirlerinden çok farklı felsefeye dayanmış olsalar da, farklı sanatsal araçlar ve paradigmalarla yola çıksalar da, geleneksel olanın reddi, gerçekçiliğe ve doğalcılığa biçimsel olarak savaş açmaları, illüzyonu kırmaları, eşzamanlılık, rastlantısallık ve sanatı yaşama yaklaştırma çabaları gibi ortak noktalara sahiptirler." (Akıncı, 2017, s.3). Avangard akımın belli başlıcaları, Fütürizm, Ekspresyonizm, Dadaizm, Sürrealizm'dir. Peter Bürger'e göre 1909-1930 yılları tarihsel avangard dönemidir.

Modernist sanat estetiği, böylece tepki ve eleştiriyi de içeren bir yeniden kurmayı öngören anlayış üzerine oturmaya başlamıştır. Modernsit sanat ve estetik alanında 'yaratıcı yıkıcılık' sürecinin işlemeye başlaması sürekli olarak farklılığı vurgulayan bir değişmeden yana tavır almayı öne çıkarmaktadır. İşte bu oluşum, değişimi ve eskiyi yadsımayı ifade eden yeni ve popüler bir kavrama yol açmıştır: avant-garde. (Şaylan, 2016, s.96).

Avangard akımlarının temel saldırısı ve karşı çıkışı burjuvazinin toplumsal düzenine ve yaşanan onca çalkantı, yıkım, huzursuzluklara rağmen, bu kaotik düzeni anlatamayan sanat anlayışlarınadır. Sanat yeniden yapılanmalı, toplumla ve yaşamla bağını yenilemelidir. Bunun için de önemli engel teşkil eden geleneksel tutum tümden reddedilmeli ve sanatçı özgür anlatım biçimlerine kavuşmalıdır.

> "Avrupa Avangard hareketleri, burjuva toplumunda sanatın statüsüne yönelik bir saldırı olarak tanımlanabilir. Bu hareketler önceki bir sanat formunu (bir stili) değil, insanların hayat pratiği ile ilgisi kalmamış sanat kurumunu olumsuzlar. Avangardistlerin, sanatın tekrar pratik hale gelmesi yönündeki talebi, sanat eserlerinin içeriğinin toplumsal bir anlam taşımasını istedikleri anlamına gelmez." (Burger, 2003, s.104).

20. yüzyıl için de, tüm tarihsel dönemler için de gerçeğin sahnede nasıl estetize edileceği önemli bir sorunsal olarak yerini korumuştur. Bütüncül olarak her dönemde yaşanan tüm gelişmeler, gündelik yaşamının temel paradigmalarını değiştirmiş ve dram sanatın ereği olan gerçeğin ne olduğunu ve nasıl yansıtması gerektiğini açmaza sokmuştur. Akla gelen gelen şu soru aslında cevabını da içeren sürecin dinamik ve kaotik yapısı anlamında önemli bir saptamadır. "Sürekli bir değişim içindeyken, sanatın

bir noktada donup kalması beklentisi, gerçekçi bir belenti midir? Brecht'in dediği gibi, gerçeklik değiştikçe, onu temsil edecek yönetmeler de değişmek zorunda kalmayacak mıdır?" (Antmen, 2009, s.18).

19.yüzyılın hızlı değişim ve dönüşümü, 20. yüzyılın gelişmelerinin hangi yönlü gelişeceğine dair önemli ipuçları sunmuştur. Orta sınıfın güçlenmesiyle yeşeren iyimserlik havası, bütüncül gelişmeler neticesinde toplumu olumsuz etkilemiş, akla duyulan güven sarsılmaya, insanlarda hayal kırıklığının oluşmasına sebep olmuştur. Tüm bu süreçler 1.Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle ve sonucunda oluşan negatif atmosferle insanlığa ve insanlara kuşkuyla yaklaşılması sonucunu doğurmuştur. Savaşın olmasına sebep olan koşullar ve savaşın olumsuz etkileri, 20. yüzyılının avangard (öncü) akımlarının oluşmasına hem sebep olmuş hem de kaynaklık etmiştir.

Endüstri devrimiyle dünyanın çehresini maddi değerler bağlamında değişmiştir. Kuşkusuz bu gelişmeler 19. yüzyıl sanatındaki değişimlerin başat sebebi olmuştur. Endüstriyel kapitalizmin her geçen gün kendine daha fazla yer açmasıyla, şehirler büyümeye ve gelişmeye başlamış, ulaşımda, iletişimde yeni araçların kullanılması, insan yaşamına kolaylık getirmiş bir o kadar da yan etkileri olmuştur. Endüstri devriminin gündelik yaşama kökten etkileri devam ederken, 20. yüzyıla girildiğinde radyo, uçak gibi yeni keşiflerin bu gelişmelere eklenmesiyle, 'Tanrı öldü' diyerek, burjuva ve ahlaksal yaklaşıma ve geleneksel değerlere başkaldıran Friedrich Nietszche'nin tutumu değişimleri hızlandırmıştır. Bu gelişmelere "Freud'un cinsel yaşam konusundaki bulguları, bilinçaltının önemsenmesinin vurgulanması, insan ve değerleri konusundaki yerleşmiş kanıyı kökünden sarmıştır. Gerçeğin karmaşıklığı şaırtıcı ve ürkütücü bir boyut daha kazanmıştır." (Şener, 2006, s.237).

Bu gelişmeler, yirminci yüzyıl tiyatrosunu yazarlık, yönetmenlik, oyunculuk ve bu sahne sanatına katkı sunan diğer sanat dallarında yeni anlatım biçimlerinin denenmesi noktasında cesaretlendirmiştir. 1. Dünya savaşı sonrası insanoğlunun korkuları, buhranları, arada kalmışlığı, şaşkınlığı avangard tiyatro yaklaşımlarıyla zuhur etmiştir. Farklı sanat türleri için akım haline gelen deneysel yaklaşımlar, tiyatro sanatı için sistemli bir bütünlük oluşturmamış, ancak öncü ve deneysel özelliğiyle ön plana çıkmıştır. Bu minavlde seyirci ve sahne ilişkisi; sözel iletişim yerine, görsel iletişimin yeğlenmesi; anlatım olanağı olarak sahne plastiğinin kullanılması; oyuncuyu fiziksel

yapısıyle ele alarak görünütüde hareketin ve çarpıcılığın gösterilmesi; oyunun yapısında parçalanma sağlanması, çağın izdüşümü olarak yapılan yeniliklerdendir.

4.3.1.Fütürizm

Fütürizm'in kurucusu, İtalyan şair Filippo Tommasso Marinetti'dir. Mısır doğumlu sanatçı, 1909 yılında Paris'teki Oeuvre tiyatrosunda sahnelenen "Bombacı Kral" adlı oyunda rol almıştır. Aynı yıl Le Figaro gazetesinde modern yaşamın süratini övdüğü, şiirin bu hıza yetişmesinin gerektiğini, müze, kütüphane, akademinin kapatılmasını savunduğu Fütürsit şiir beyannamesini yayınlamıştır. Bu beyanname ile makine çağının getirdiği hızı ve dinamizmi yaratacak sanatsal biçimlere bir çağrıda bulunuyordu. (McConschie, 2009, s.361). Peyami Safa İstanbul'a geldiği zaman, bir arkadaşının evinde karşılaştığı Marinetti ile Fütürizmle ilgili konuşmalarını şu şekilde anlatmaktadır:

> "1936 veya 1937'de Marinetti karısıyla beraber İstanbula'a geldiği zaman, onu dostum Burhanettin Toprak'ın evindeki bir akşam yemeği davetinde tanıdım. O zaman faşist akademsinde aza idi (elli yaşından fazla görünüyordu). Figaro'daki beyennamesinde akademileri yıkmaya taraftar olduğu halde faşist akademisinde azalığı niçin kabul ettiğini kendisine sormamdan doğan münekaşa gece yarısından sonraya kadar devam etti. Yaşına rağmen çok canlı ve sevimli bir insandı. Genç hanımı da "tactilisme" adını verdiği bir nazariye kurmak yolunda idi. Marinetti ile konuşmalarımzdan da anlaşılıyordu ki, fütürizm, herhangi bir felsefe sistemine mal edilebilecek kadar rasyonel (akli) bir nazire değildi; daha ziyade modern hayatın verdiği yeni heyecanlardan doğan bir aksiyon hamlesiydi; yenileşmenin bütün imkanlarına açılan bir yönelme idi. Nitekim Fütürizm, resimde kübizm, edebiyatta; dadaizm, sürrealizm ve öteki öncü cereyanlar üzerinde büyük bir tesir yapmış, onlara zemin hazırlamıştır. Fransız şairi Apollinaire bütün öncü sanat cerayanlarına "fütürist" adını vermek istedi, fakat Marinetti kabul etmedi." (Safa, 2007, s.43,44).

Fütürizm (Gelecekçilik), yukarıdaki açıklamadan da anlaşılacağı üzere, modern yaşantının heyecanından doğan bir sanat akımıdır. Yaşantının bizatihi kendisini ve oluşturdurduğu dinamizmi sanatın içene sokmayı amaç edinmiştir. İtalyan Fütürist ressam Carlo Carro fütürizmin doğuşunu şu şekilde anlatmaktadır:

> "1909 Şubat'ında ilk defa olarak arkadaşlarım Baccioni ve Russolo ile Merinetti'yi evinde ziyaret ettik. Genç kuşağı anlamsızca taşracılığın tutsağı olmaktan kurtarmak konusunda konuşurken, bir manifesto hazırlayıp, yaymak gereği üzerinde durduk. Ertesi günü Porta Viktoria yakınlarındaki bir kahvede buşularak, akşama kadar çağrımızın son şeklini tamamladık ve birkaç gün sonra da, yurdumuzun boz renli göğü altında binlerce dağıtılan bu çağrı, genç sanatçıları müthiş bir elektrik boşalımına tutulmuşçasına titretti. O günden sonra fütürizm savaşı başlamış oldu." (Karaalioğlu, 1965, s.129).

Fütürizm, 20 Şubat 1909'da varlıklı İtalyan şairi Filippp Tommaso Marinetti'nin (1876-1944) Paris'te yayınlanan Figaro gazetesinin ön sayfasında yayınladığı bir manifesto ile başladı. (Candan, 1994, s.90). Figero'da yayınlanan beyanname, fütürizmin maziye bir başkaldırışı olarak dünyada yankı uyandırmıştır. Beyannamede bir resme bakıp resim yapamının hangi uslupla yapılırsa yapılsın anlamsız olduğu, aksi durumun zihinsel adilikle açıklanabileceği dile getirilmiştir. Yani yapılan potreyle modeli benzerlik taşımamalıdır. Karaalioğluna göre fütüristlerin yaymaya çalıştığı akımlarının kuralları şu şekilde özetlenebilir:

> "1.Taklitçi her biçim hor görülmeli, orijinal biçimler yüceltilmelidir. 2.Rembranndt, Goya ve Rodin'in eserlerini kolayca harap etmeye yarayacak olan "ahenk" ve "zevk" gibi değişebilir kelime ve deneyimlerin istibdadına karşı ayaklanmalıdır. 3.Sanat tarihçileri faydasız, hatta zararlıdır. Onlara aldırmamalıdır. 4.Asrımız sürat asrıdır. Gurur ve çelikle fıkırdıyan bir hayatımız var. Bu hayatımızı anlatamayacak kadar fazla aşınmış olan her konuyu silip süpürmelidir. 5.Eskilerin bize verdikleri "deli" unvanını bir şeref madalyası addetmelidir. 6.Müzikte nazım neyse, şiirde serbest nazım neyse, resimde de zıt ve tamamlayıcı renkleri kullanmak öyle bir varlık şartıdır. 7.Kaniatın hareketi ve canlılığı resimde dinamik bir duyurma halinde verilmelidir. 8.Tabiatı ifade eden tarzı herşeyden önce samimi ve el değmedik olmalıdır. 9.Hareket ve ışık cisimlerin maddeliğini tahrip eder. Bunu bir kanun olarak kabul etmelidir." (Karaalioğlu, 1965, s.130).

Çağın dinamizmini, sanayi devrimiyle gelen makineleşmeyi överek, sanatın geçmişle olan bütün bağlarını koparmasını öngören Fütürizm, harekete ve hıza önem vermektedir. Savaşı da estetik açıdan görkemli bularak onaylamaktadır. Marinetti, Etiyopya'daki sömürge savaşına dair manifestosunda savaşa dair şunları anlatmaktadır:

> "…Savaş güzeldir, çünkü gaz maskeleri, korkutucu megafonlar, alev makineleri ve tanklar aracılığıyla insanın boyunduruk altına alınan makine üzerindeki egemenliğine gerekçe kazandırır. Savaş güzeldir, insan bedeninin o düşlenen konumunu, metalleştirilmesi konumunu kutsayarak gerçeğe dönüştürür. Savaş güzeldir, çünkü çiçekler açan bir çayırı, mitralyözlerin ateşten orkideleriyle zenginleştirir. Savaş güzeldir, çünkü tüfek ateşini, top atışlarını, ateşin kesildiği anları, parfüm ve çürüme kokularını tek bir senfoni halinde birleştirir. Savaş güzeldir, çünkü büyük tanklarınki, geometrik uçak filolarınınki, yanan köylerden yükselen duman helezonlarınınki gibi yeni mimari biçimler ve daha pek çok şey yaratır." (Benjamin, 2002, s.78).

Fütürizm, 1909 yılında İtalya'da edebiyat ve plastik sanatlar alanında zuhur etmiştir. Özü itibarıyla bu akımla 1. Dünya savaşından önce İtalyadaki agresif İtalyan burjivazisinin ideoljisi temsil edilmiştir. Akıl dışıcılık düzlemine oturan fütürizm,

teknoloji fetişimzi yaparak, özdeşleşilmesi gerekenler olarak, dinamizmi, devamlı hareket imgesi yaratılması ve mekanizm olarak belirlemiştir. Böylelikle "Fütürizm'le birlikte sanat istem, girişim, elde etme, içe işleme, sevinç ve katı gerçeklik olarak sanat-eylemi haline gelmiştir." (Çalışlar, 1995, s.232). Marinetti'nin 1915 yılında E. Settirneli ve C.Corra ile yazdığı Sentetik Tiyatro Bildirisiyle bu akım tiyatroya da uygulanmaya başlamıştır. Bu bildirgede Marinetti, hali hazırda geçerli olan drama sanatını didaktiklik, durallik, doğmatiklik, mantıkça sınırlılık, gerçeğe sadıklık ve tarihe bağlılık anlamında eleştirirerek, fütürizmle tiyatroda devrim yapacağını ileri sürmektedir. Aziz Çalışarlar' a göre gerçekçi dramanın yerine 'ateknik' yapıda gerçekçi yapının ötelendiği, tarihsel ve mantıksal olay örgüsünün terk edildiği bir yapı önerilmektedir. O nedenle bu yeni akımın yaygınlaşması için çağdaşı akımların kullandığı yöntemle, sergi, konser, sanat gösterisiyle tanıtılmıştır. Almanya, Avustrulya, Rusya, İngiltere, Fransa gibi ülkelerde yenilikçi bakış acısında olan dergilerce desteklenmiştir.

Fütürizm, gelenek ve öğreti anlamında herhangi bir temeli olmayışı bir üstünlük ve değer addederek varyete tiyato biçimini kendi tiyatro anlayışı olarak kabul etmektedir. Bu tiyatro sirkleri, fotomontajla, efektlerle sağlanmış şokları, müzikte kalabalığı, anlamdan uzaklaşmış soyut şiiri, mekanikleşmiş baleyi içermektedir. Yani halkın seveceği türler bu tiyatronun içinde yer almaktadır. Marinetti fütürizm ilkeleri doğrultusunda görüşlerini yaymak ve zemin oluşturmak için farklı faaliyetler düzünlemiştir.

> "Geçmişin sanatını, müzeler, konser salonları ve geleneksel tiyatrolar da dâhil olmak üzere lanetleyen gelecekçilik, sembolizmin aksine, makine çağının hızını ve dinamizmini yücelten sanat biçimlerini kabul etti. Çoğu Öncü (avangard) sanatçıdan daha önce Marinetti, tiyatroyu değiştirmek için filmin devrimci potansiyeline sarıldı ve daha çok manifesto yayınlandı ve çok geçmeden Marinetti şiir okuma, sanat gösterileri ve teatral parodilerin yer aldığı "Fütürist akşamları" düzenlemeye başladı." (Berghaus, 1998, s.5).

Marinetti varyete tiyatro biçiminin seyirci için bir etkileşim zemini olduğunu düşünmektedir. O nedenle sahnede devingenlik, hareketin olduğu gösteri araçlarının bir araya getirilmesinin sağlanması gerektiğini düşünmektedir.

> "Tiyatroda alışılagelmiş çalışmalara karşı çıkılmalı, yenilik getirilmelidir. Geleceğin tiyatrosu, kendine örnek olarak gece kulüplerini, müzikholleri, sirk gösterilerini almalıdır. Tiyatro, gerçeğin taklitini değil ruhunu yansıtmalı ve bu öze popüler eğlence türlerinin biçimini uygulamalıdır. Böyle bir tiyatronun özelliği, çeşitli gösteri araçlarının öğelerini bir araya getirmesi, genel olarak

devingen bir görüntü sağlaması, oyuncular arasında canlı bir alışveriş kurması ve kaygısız bir atmosfer yaratmasıdır." (Şener, 2003a, s.240).

Fütürizm, teatral manada etkili ve kalıcı bir akım oluşturamamıştır. Fakat plastik anlatım, devingenlik, oyuncu-seyirci ilişkisini, kaynaştırma anlamında ele alışı, eşzamanlı ve çok odaklı deneyimelere yer vererek çağdaş tiyatronun gelişmesine katkı sağlamıştır. Bu minvalde bakıldığında bu doktrinler ışığında tiyatro uygulaması gerçekleştiren isim olarak karşımıza Rus tiyatro insanı Meyerhold çıkmaktadır. Penza şehrinde 1874 yılında dünyaya gelen, oyunculuk sanatında ve tiyatroda önemli izler bırakmış Rus bir tiyatro insanıdır. 1917 Rus Devrimi'ne kadar çağının akımlarından etkilenmiş bir oyuncu-yönetmendir. Tiyatro anlayışında sırasıyla natüralizm, sembolizm ve fütürizm akımlarının etkisinde eserler üretmiştir. Ekim Devrimi'nden sonra Kominist Parti'sine girerek, ilkeleri, bu devrime dayayan tiyatro devrimi hareketini başlatmıştır.

> "Devrimin en ateşli taraftarları, devrimi geçmişle bağları koparmak ve yeni teatral biçimler yaratmak adına bir olanak olarak gören avant-garde hareketin üyeleriydi. Meyerhold kısa süre içinde bu grubun lideri oldu. 1920'de onu bir anlamda Rusya'daki tiyatronun başı haline getiren eğitim komserliğinin tiyatro şubesinin yöneteciğiliğine getirldi. Aynı zamanda yönetmen olarak ta sanatını sürüdürdü ve Belçikalı simgeci yazar olan Emile Verhaeren 'in 1898'de yazdığı "Şafaklar" ı sahneden gerçek haber bültenlerinin okunduğu ve seyircinin da katıldığı halka açık toplantıların yapıldığı Sovyet propoganda oyunu olarak sahneledi. Bu yapım, Komünist Parti'nin merkez komitesince, proleteryanın gereksinimlerini karşılamadığı savıyla kabul edilmeyince görevinden istifa etti. Ama sonraki yıllarda yönetmen olarak evlet stüdyolarının başına getirildi ve 1922 yılında ise kendi tiyatrosunu kurdu." (Brockett, 2000, s.550).

Hukuk öğrenimini yarım bırakan Meyerhold, Natüralist tiyatro adamı Nemiroviç-Dançenko'nun başında bulunduğu Moskova Falarmoni'de tiyatro eğitimine başlamıştır. Daha sonra Moskova Sanat Tiyatrosu'nda oyuncu olarak çalışmaya başladı (1898- 1902). Psikoljik gerçekçi yöntemin hâkim olduğu bu toplulukta, simgeci oyunlar sahneye koydu. Hatta gizemli-simgesel drama anlyışını daha da etkin hale getirmek için Moskova Sanat Tiyatrosu bünyesinde bir topluluk ta kurmuştur. Fakat Stansilavski'ye psikolojik-gerçekçi oyunculuk konusunda ters düştüğü için Moskova Sanat Tiyatrosu'ndan ayrılmıştır. (Çalışlar, 1995, s.424). Başlangıçta gerçekçi-natüralist anlayışta olan Meyerhold zaman geçtikçe, çağının gelişmeleri ve bilimin etkisiyle, psikolojik gerçekçi ve doğalcı anlayışı tamamen reddetmiştir. "Doğalcı tiyatroda oyuncu, kendini değiştirmede çok atiktir ama yöntemleri, plastik aksiyondan değil,

makyajdan, aksanların ve diyalektlerin ve seslerin taklitinden alır. Oyuncu kalabalığı dışlamak için estetik duyarlılığını geliştireceğine bilinçliliği yok etmeyi görev bilir. Oyuncuya günlük yaşamına ayrıntılarını kaydetmesi için fofografik bir duyarlılık aşılanmıştır." (Meyerhold, 1989, s.35). Meyerhold, psikolojik gerçekçi tiyatronun öncüsü Stanislavki'nin yanında bulunduğu zaman dilimi içinde kendini yetiştirdiğini ve onu taklit ederek çok şey öğrendiğini dile getirmektedir.

> "Yönetmen olarak Stanislavsky'yi körü körüne taklit ederek başladım. Teoride, erken üretim yöntemlerinin pek çok noktasını artık kabul etmedim, ancak kendimi üretmeye başladığımda, onun ayak izlerini uysalca takip ettim. Buna pişman değilim çünkü kısa süreli bir dönemdi; ayrıca mükemmel bir pratik eğitim olarak hizmet etti. Genç sanatçı için taklitte bir tehlike yok; neredeyse kaçınılmaz bir aşamadır." (Meyerhold, 2016, s.22).

Meyerhold kavramsal olarak groteski, halk tiyatrosunu derinlemesine tarzına eklemlemeden önce, doğalcı, natüralist burjuva estetiğine sembolizmi yeğleyerek karşı çıkmıştır. Bu konuda o, düşünür Nikolai Berdyaev'in burjuva estetiğine karşı sembolizmi gösterme fikrini benimsemiştir.

> "Burjuva toplumunda ve sanatında çok az güzellik bulunur ve buna karşı durmak için, insanlığa elimizden geldiğince güzellik sunmalıyız: insan düşüncesinde, sanatta, bizim yaşantımızdaki güzellikleri. Daha önceki protesto biçimleri, şimdi burjuva estetğine karşı koymak için bütünleşmişlerdir." (Braun,1998, s.57).

Meyerhold Moskova Sanat Tiyatrosu'ndan ayrıldıktan sonra kendi tiyatrosunu kurarak kasabalarda oyunlar sahnelemiştir. 1905 yılında Stanislavski'nin şu şekilde davetiyle "Gerçek dışı sahneleme zamanı geldi. Gerçekte olduğu gibi yaşamın kendisi tasvir edilmemeli, aksine yüce duygu anlarında tasvir edilmelidir." (Gray, 1964, s.23), Meyerhold MST'ye geri dönmüş, burada kendi üslubunda bir stüdyo kurmuştur. *Uslovny* olarak adlandırdığı stilize yahut alışkısal bir biçim tiyatrosu alanında çalışmalara başlamıştır. Onun için en önemli çıkış noktası, oyunculuğun kapısını açan anahtar sözcüğü *biçimlenirliktir*. Bu sözcük hareket kaynağı olarak, hareketi ve hareketsizliği özellikli kılmaktadır. Yani izleyici acısından anlaşılır olmanın koşulu, sahnesel bir takım hareketlerdir.

> "İnsan ilişkilerinin özünü jestler, duruşlar ve suskunkunluklar belirler. Sözcükler yalnız başlarına herşeyi söylemez. Bundan ötürü sahnede bir hareket düzeni olmalı ve bu, seyirciyi dikkat kesilmiş bir gözlemciye dönüştürmeli. (…) Sözcükler, kulağa seslenir; biçimlenirlik ise, göze. Böylece izleyinin imgelemi iki uyarıma, sözel ve görsel alana açık durur. Eski ve yeni tiyatrolar arasındaki fark, yeni tiyatroda konuşma ile biçimlenirliğin her ikisinin de kendi ayrı

ritmlerinin olması ve ikisinin mutlaka örtüşmesidir.” (Barba, Savarese, 2002, s.343).

Meyehold'un oyunculuk anlayışı stilizasyon kavramı üzerine kuruludur. Bu kavram grotesk kavramıyla derinleşse de, belkemiği ve tüm sanatlar için de ayırt edici özelliği ve sanatsal akımların da ortak noktası stilizeyi temel almıştır. Devrim sonrasındaki yönelimleriyle tiyatral çalışmalarındaki araçlar değişiklik gösterse de temel aldığı bu yaklaşımlar korunmuştur. İleride değinilecek olan, son dönem çalışmalarında filizlenen, devrim sonrasında şekillenen biyomekanik kavramı çalışmalarında önemli yer tutmaktadır. Devrim tiyatrosunun oluşumunda, Commedia dell’Arte’nin, İspanyol, Japon, Çin tiyatrolarının ve sinemanın büyük etkileri olmuştur. Devrim sonunda tanıştığı Taylorcu yaklaşım ve Refleksoloji onun oyunculuk biçiminde temel yakalışımın üzerine geliştirdiği biçimini şekillendirmiştir. (Nutku, 2008, s.171).

Meyerhold, temelde sahne ile seyirci arasındaki ayrımı kaldırarak, seyircinin oyunun bir parçası haline gelmesini istemektedir. Seyriciyi aktif durumda tutmak için karşıtlıklara, içerik ve biçiminin çatışmasından kaynaklananan grotesk sanatına başvurmaktadır. Grotesk sadece bir zıtlık olarak işlemez, karşıtlıkları iç içe geçirip bilerek, karıştırarak çelişkiler yaratmak için de yapılır. Yani groteksle, yaşamın gerçekliğinden, olağandan ve onların gündelik betimlemelerinden vazgeçilmesi amaçlanmaktadır. Karşıtlıkların özü bir bireşimde birleşerek, anlaşılması çok zor bir bilmecenin çözülmesi için seyirciye çağrıda bulunur. Seyirci çözmek için hareker geçer, kendini karşıt olarak konumlandırır. Dikkat kesilmiş bir gözlemeciye dönüşür. Bu durum, grotesk aracılığıyla, seyirci için sahnede ani dönüşen eylemler, ikilemli tutumun korunmasını sağlayarak, izlenme zorunluluğu doğurmaktadır. Grotesk’te en önemli nokta, icracının seyirciyi getirdiği yeni noktadan, tamamen başka bir noktaya taşıma eğiliminin olmasıdır. Oyuncu bu durumu karşıtlıkların bireşimiyle yaratabilmeli, Meyerhold’un dans diye isimlendirdiği bir dizi sahne hareketleriyle cisimleşmesini sağlamalıdır. Meyerhold groteks için temel doktrini “yaratıcının seyirciyi yakaladığı bir görüntüden çekip, hiç beklemediği başka bir görüntü içine fırlatmak konusunda gösterdiği istekdir “ (Karaboğa, 2010 s.142) diye tanımlamaktadır

Bu yapılan açıklamaya göre, Meyerhold’un oyunculuk biçiminde, bedenin ritmi sözcüklerin ritmine karşıtlık göstermektedir. Tam bir uyumsuzluk söz konusudur. Bir bütünlük içinde, aktör iki duruma da ayrı ayrı çalışmalı ve bütünlüğü kırarak yeniden

bir bütünlük oluşturmalıdır. Böylelikle, oyuncu, ses ve fizikselliğin ritim olarak aralarındaki organik eş zamanlılıktan vaz geçip, sahne ritmine ulaşılabilmektedir. Meyerhold'e göre duygusal yapının rastgeleliğinden kurtulmak için, sahne ritminin gündelik yaşam ritmine antitez oluşturması gerekmektedir. Sahne ritmindeki esneklik te Meyerhold'a göre dansla sağlanabilir. Onun bilime ve çağının gelişmlerine önem göstermesi dans modeli olarak üzerinde çalıştığı oyuncluk arayışında Taylor'un "Principles of Scientific Management" adlı eseri çok etkili olmuştur. Meyerhold, biyomekanik oyunculuk yöntemini Taylor'cu yaklaşımdan yola çıkarak hayata geçirmiştir. Meyerhold'a göre bu çalışmada fabrikada çalışan işçilerin zaman ve hareketi, en etkin ve verimli kullanması noktasında üretimi pik noktasına çıkarmak maksadıyla kullanabildiğine göre, aktörün çalışmasına da kullanılabilinirdi. Taylorcu çalışma sürecinde insan vücudunun çalışmasına ilişkin şu ilkeler geliştirilmiştir:

> "1.Ellerin düzgün ve sürekli kavisli hareketleri, ani ve keskin yön değişiklikleri içeren düz çizgi hareketlerine tercih edilir. 2.Her iki el de hareketlerine aynı anda başlamalı ve tamamlamalıdır. 3.Çalışma duraklamaları haricinde, iki el asla aynı anda boşta olmamalıdır. 4.Kolların hareketleri zıt ve simetrik yönde yapılmalı ve eş zamanlı yapılmalıdır. 5. El ve vücut hareketleri, en az efor gerektiren kaslarla (genellikle parmaklar, önkol ve omuz) sınırlı olmalıdır. 6.Pozitif bir kas grubunun tek kasılmasını içeren hareketler, rakip kas setlerinin neden olduğu hareketlerden daha hızlı, daha kolay ve daha doğrudur. 7.Ritmik hareketler genellikle en etkilidir. En önde gelen Sovyet Tayloristi A. K. Gastev (1881-1941), Taylor'un ilkelerinin azaltılmasında Amerikalı meslektaşlarından daha da ileri gitti. İşçinin, (a) çekiç, (b) bıçak ve (c) kazıma işlemlerinde mükemmel bir ustalık kazandığında, ne kadar karmaşık olursa olsun, herhangi bir makine parçasını çalıştırabileceğini iddia etti. Temel fikir şu; görünüşte basit olan ama aslında karmaşık ve zor tek bir pedegojik araç Meyerhold için cazip olandır." (Gordon, 1974, s.75,76).

Meyerhold oyuncunun ve işçinin bedeninin ortak ilkelerle hareket etmesi gerektiğini savunmaktadır. Ustalaşan ve makineleşen işçi bedeni gibi, oyuncunun bedeni de her daim çalışmaya ve üretmeye hazır halde olmalıdır. Zamanını iyi değerlendirmeli, gereksiz hareketlerden, alışkanlıklardan uzak durmalıdır. Oyuncu sahnede bedenini iyi, ölçülü kullanmalı, dekor, kostüm, makyaj gibi donatılara gerek duymamalıdır. Her daim bilinçli, bedenini denetim altında işlevsel kullanmalıdır. Ona göre "Beden bir makine, oyuncu da bir makinisttir." (Berktay, 1997, s.316).

Meyerhold'un bu yaklaşımı, oyuncların robotlaşmasına sebep olduğu gerekçesiyle eleştirilirmiştir. Yaklaşımındaki uslubunun sivriliğine rağmen onun temel

yönelimini, iş terimleri yerine sanatsal terimler açıklayabilir. Yani "sahne üstü ifadelere kesinlik, kararlılık kazandırmak, seyircinin oyun sırasındaki yaratıcı etkinliğini arttırmak. Diğer taraftan yöntemi 'mekanik'likten ayrıştırıp, onun 'bios'yönünü kuvvetlendiren unsur, refleksoloji kavramıyla ilişkisiyle alakalıdır." (Karaboğa, 2010, s.155).

Psikolog William James ve fizyolog Carl George Lange, isimleriyle anılan bir teori ortaya atarak, bedensel tepkilerin oluş biçiminin bilindik sürecini tam tersine çevirmişlerdir. Bu kurama göre de yaşanılan duygusal tepkiler, belli duyumlar üreten fizyolojik değişiklikler neticesinde ortaya çıkmaktadır. Rusya'da da Vlademir Bekhterev, insanlar ve hayvanlar üzerine çeşitli deneyler yaparak insanın refleksif davranış kurallarını incelemiştir. Onun da desteklediği James-Lange'nin tezine göre "duygular; kasların gerilmesi, titreme, kalp çarpıntısı, solunum hızının değişmesi gibi bir takım organik değişikliklerin duyulmasından meydana gelmektedir. Örneğin "insanlar korktuğu için titremiyor, titrediği için korkuyor", "insanlar ağladığı için üzülüyor". (Atamtürk, 2011, s.24). Bu örneğe göre titreme eylemiyle korku duygusu oluşmaktadır. Diyelim bu eylemin yani titremenin sebebi bir yılan olursa, korkmaya sebep olan yılan değil algının devamı olan titreme refleksidir. Bu kuramla ileri sürülen tez, Meyerhold'un oyunculuk düşüncesi olan, aktörün duyguların hegemonyasından kurtulması fikrini desteklemektedir.

Meyerhold'un gerçekçi-doğalcı anlayışın karşısında yer alan düşüneleri, her akımda olduğu gibi sosyo-kültürel, teknolojik, ekonomik, siyasal gelişmeler neticesinde oluşmuştur. Meyehold'un tiyatro ve oyunculuk düşüncesine itki olan olaylara göz atmak, dönemin koşullarının bu sahne sanatını ve bileşenlerinin nasıl etkilediğini göstermesi bakımından önem arzetmektedir. Moskova Sanat Tiyatrosu'nun kurluduğu yıl olan 1898 yılında, Lenin'in de kurucuları arasaında olduğu Rusya Sosyal Demokrat İşçi Partisi kurulmuştur. O dönemde karşıt düşünceler sertlikle bertraf edilmektedir. Bu baskıcı yönetimin değişmesi isteyen çeşitli grupların hareketlenmeleri içten içe kaynamaktadır. Sanayileşmenin etkisiyle büyük kentlere göç eden işiçi sınıfı da (proletarya) politik güç haline gelmeye başlamıştır. Bu sırada Meyehold, Stanislavski ile MST'de açtığı stüdyoda çalışmlar yapmaktadır. Japonya ile yapılan savaşta Rusya yenilmiş, ülkede büyük çaplı gösteriler, grevler başlamıştır. Bir yandan da RSDİP'in

içinde Bolşevikler bir kol olarak ağırlığını ve etkinliği arttırmışlardır. Tüm bu çalkantılar, tarihte darbe girişimi olarak adladırılan 1905-1907 yılları arasında siyasi çalkantı ve karşıklıklari birçok kişinin idamına sebep olmuştur. Oluşan toplumsal muhalefetin yerini 1. Dünya Savaşı'ının çıkmasıyla, vatanseverlik hareketleri almıştır. Fakat yoksulluk ve açlık toplumsal huzursuzuluğu daha da arttırmıştır. Ülkenin her yerinde grevler olmaya başlamıştır. RSDİP fabrikalardaki işçileri örgütlemeye başlamış ve askerler de işçilere destek vermiştir. Birçok olayın ardından Bolşevik Partisi başlattığı ayaklanma neticesinde 24 Ekim'de Rusya'daki örgütlenmiş İşçi ve Askerler, 26 Ekim'de iktidarı ele geçirmiştir. "1917 Ekim Devrimi ile iktidara geçen Bolşevikler, Rus Çarlık rejiminin mutlak monarşi yerine Lenin önderliğinde Marksist ideolojiye sırtını dayayan yeni bir otoriter rejim ortaya koymuşlardır." (Ekici, 2017,s.272). Kısaca ele alınan bu tarihsel süreçte Meyerhold çarlık Rusyasında da tiyatro çalışmaları yapmış, Bolşevik ihtilalinden sonra da yapmıştır. Hatta iktidar partisine üye olmuş ve tiyatro için önemli olan bir göreve de getirilmiştir. Fakat iktidar partisiyle ters düşmüş ve sonra da öldürülmüştür. (Nutku, 2008, s.172). Görüldüğü üzere, gerçekliği ve onun ifade tarzını ve sanatsal akımları etkileyen en önemli ana itki çağın çok yönlü içinde bulunduğu durumdur.

4.3.2.Ekspresyonizm

20. yüzyılın başında naturalizm ve empresyonizme tepki olarak çıkan bu akım, dış görünüş yerine hayatın iç gerçeğini yeğleyen bir çığırdır. Ekpresyonizm ve ekspresyonistler için birçok betimleler yapılmaktadır. Sanat eleştirmeni Herbert Read dışavurumculuğu, yaşanılan çevrenin algılanması ve temsil edilmesinin temel modlarından bir olarak görmektedir. Bahr ise yardım haykırışı olarak değerlendirmektedir.

> "Çağımızından tek bir endişeli feryat yükseliyor; insan haykırarak ruhundan yardım istiyor; sanat da haykırarak ruhunu yardıma çağırıyor; işte ekpresyonizm. (…) Wylie Sypher' a göre, ekpresyonistler, nevrozların abartılmış sözlerinde bulunan çarpıklıkları kullanırlar. (…) Liko Amar'a göre, Ekpresyonizm; nesirde olsun, nazımda olsun, huzursuz heyecanlı, kelime sarhoşluğuna kadar yükseltilmiş katışıksız bir söz sanatıdır. (…) Sydow göre, ekpresyonist; düpedüz olumludan daha akıllıdır, daha bilgilidir. Hayat âleminin içinden, bir ok gibi uçup gittiği uçurumu bilir." (Karaalioğlu, 1965, s,151-152-153).

Açıklamalardan da anlaşılacağı üzere ekpresyonizm amaç olarak insanın ruhsal durumlarını anlatma eğiliminde olan bir akımdır. Sanatçı gerçekliğini kendi içinde

yaşadığı için, içselliğin aktarımı farklılık arzetmektedir. Bu akımda o nedenle sanatçılar iç gözleme ayrı bir önem atfederler. Karaalioğluğuna göre, Ekpresyonizm, anlamsız olan dış alemi, anlamlı kılmak için, aklın kontrolü dışında özü görmek olarak ele almaktadır; öz de bireysel yaratılış içinde bulunmaktadır. "Ekspresyonist için salt gerçek, kişinin içindedir: Dışarıdan görünen gerçek özgün olamaz. Gerçek bizim tarafımızdan yaratılmalıdır. Nesnenin anlamı onun görüntüsü arkasında saklıdır. Bir olaya inanarak, onu düşleyerek ya da belgeleyerek doyuma eremeyiz. Verilmesi gereken dünyanının görüntüsünün arınmış, lekesiz bir yansımasıdır. Bu da yalnız kendi içimizde bulunmaktadır." (Richard, 1999, s.9) .

Dışavurumculuk bir terim olarak ilk kez Fransa'da 1901 yılında resim alanında kullanılmıştır. "Bir nesnenin belli bir ışık altında ve belli belli bir andaki görünümünü yakalamaya çalışan izlenimcilerle, Van Gogh ile Gaugin tarafından yapılan resimleri ayırmak adına kullanılan ve geçerlik kazanan bir terimdi. Buna karşıt olarak dışavurumculuk nesneler üzerinde oluşan güçlü içsel duygulara vurgu yapmayı ve yaşamı, ressamın gerçekliği, kendi gördüğü açının biçimlendirdiği ve belirlediği biçimde resmetmesini savunuyordu." (Brockett, 2000, s.535). Yani temelde ortaya koyduğu önermelerden biri varoluşun antroporfik[24] görünüşünden dolayı, dışavurumcular için cansız nesnelere karşı duygularla tavır alınması ve gerçeğin dışsal görünüşte değil, ruhsal derinlikte aranmasıdır. Ekspresyonistler, yüzey gerçekliğine vurgu yapan, olgusal olarak gözlenebilen, mekanikleşen ve maddecileşen çağdaş toplumun temel doğrularını baz alan gerçekçilik ve doğalcılık anlayışına karşıdır.

Ekspresyonizm (dışavurumculuk) genel görüşe göre, "Abstraction and Emphaty" kitabının yazarı olan Wilhelm Worringer vasıtasıyla Almanya'ya girdiği ve 1911 yılında ilk kez onun tarafından kullanıldığı ileri sürülmüştür. Bu konuda farklı görüşler de mevcuttur. Armin Arnold, 1850'de bir İngiliz dergisi olan Tait's Edinburgh Magazine'de yazarı belli olmayan bir makelede, modern sanat olarak ekspresyolizm okulundan söz edildiğini, Charles Howley'in de 1880 yılında Mancherter'da modern ressamlarla ilgili konuşmasında bu ressamların çoğunun tutkuları dışa vurmayı amaçlayan ekpresyonistlerden oluştuğunu ispatlamıştır. Arnold, 1878 yılında Amerika'da Charles deKay'ın yazdığı "The Bohemian" adlı romanında, ekspresyonist olarak tanımlanan bir grup yazarın adının geçtiğini söylemektedir.

[24] İnsan biçimci yapı.

1.Dünya savaşı öncesinden başlayarak, Almanya'da yenilgi ve düş kırıklığının en iyi ifade yöntemi olarak ekpresyonizm, içselliğin dışa vurumu kendine zemin bulmuş ve yaygınlık kazanmıştır. 1925 yılına kadar etkin olarak sanat ve edebiyat alanında etkili olmuştur. Dışavurum bir akım olarak, 1. Dünya Savaşına doğru başlayan bunalım neticesinde oluşan yabancılaşmanın bir sonucu olarak okunabilir. Bu durum insanın bilincinde akretiplerinlerin çeliskisi olarak vuku buluyordu. Bu duruma bağlı olarak baba-oğul, kadın-erkek çelişkileri ve içsel sıkıntıların dışavurumu gerçekleşiyordu. Dışavurum aynı zamanda cüretkâr bir atılım ve yenilenme hareketidir. Dışavurum temsilcileri ütopyayı, başkaldırıyı, yeni insanı eserlerinde çok fazla kullanırlar. Dışavurumcu akım, gerçekçi-natüralist anlayışa karşıtlık oluşturarak ve tüm sanat dallarına etki edecek bir yöntem ortaya koyarak, çağının biçimlerini ve anlayışlarını yıkıma uğratmaya çalışmıştır.

> "Dışavurumcular, ilgilerini yüzeydeki gerçekliğe yönelten ve gözlenilebilen bir olgu olarak çağdaş maddeci ve mekanik toplumun temel doğrularıyla ilgilenen gerçekçiliğe ve doğalcılığa temelde karşıydı. Dışavurumcular, dışsal gerçekliğin değişken olduğunu ve tek değer kaynağı olan insanın ruhsal doğası ile uyum sağlayana dek değiştirilmesi gerektiğini savundular. Birçok dışavurumcu sadece bu içsel nitelikler üzerinde odaklanma çabasına girdi ama kimileri insan ruhunun daha fazla mekanikleşmesine, bozulmasına ve mutluluk arayışının engellenmesine izin vermeyeceklerini belirterek, politik ve toplumsal koşulları dönüştürmeye çalıştılar ve daha militan bir tavır aldılar. Dışavurumcuların "gerçek"i daha çok öznel alanda var olduğundan, bunu ifade etmek için yeni sanatsal yollar bulmak zorundaydılar. Bozulmuş çizgiler, abartılmış bir biçim, olağandışı renkler, mekanik hareket ve telegrafik konuşma, seyirciyi görünen gerçeğin ardına geçirmek için yaygın olarak kullanılan yöntemlerdi." (Brockett, 2000, s.536).

Worringer "Soyutlama ve Empati" adlı eserinde ekspresyonizmi kurumsal olarak temellendirmiştir. Ona göre özerk organizma olarak sanat eseri, özü itibarıyla en derinde ve içte hiçbir bağlantısı yoktur. Worringer empati ve soyutlama ve de korkuyu dışavurum akımı bağlamında şu şekilde ele almaktadır:

> "Doğal güzellik giderek sanat eserinin değerli bir öğesi haline gelmiş ve hatta bir ölçüde onunla özdeşleşmiş gibi görünse de, hiçbir şekilde sanat eserinin bir ön koşulu sayılmamalıdır. (…) Tıpkı empati dürtüsünün estetik yaşantının bir ön koşulu olarak doyumunu organik olanın güzelliğinde bulması gibi, soyutlama dürtüsü de aradığı güzelliği hayatı dışlayan inorganik nesnelerde, kristal olanda ya da genel olarak söyleyecek olursak, bütün soyut yasa ve zorunlulukarda bulur. (…) Empati dürtüsünün ön koşulu insan ile dış dünyanın fenomenleri arasındaki mutlu bir panteistik güven ilişki iken, soyutlama dürtüsü, dış dünyanın fenomenlerinin insanda uyandırdığı büyük bir iç huzursuzluğundan

> kaynaklanır; dinsel bir açıdan, bütün anlayışlarda bulunan güçlü bir aşkınlık çeşnisine tekabül eder. Bu durumu, uzay karşısında duyulan derin korku olarak betimleyebiliriz. Tibullus'un "primum in mondo fecit deus timor"[25] sözündeki korku duygusunun sanatsal yaratımın da kaynağı olduğunu kabul edebiliriz." (Worringer, 2006, s.276-278).

Dışavurumculuk tiyatroda da, sanatçı marifetiyle toplumda yaşanan buhranların, sıntıların, icracının kendi iç dünyasındaki karşılığını yansıtmaktadır. Bu yansıtış gerçekçi tiyatrodaki gibi mantıklı, ardışık, gündelik değildir; fantastik anlatım biçimi gerçeklikle sıklıkla yer değiştirerek özgür anlatım biçimindedir. Bu durum iç gerçeğin özgürce ifade edilmesini sağlamaktadır. Dünya ne kopyalanır ne de "biçimlendirilir, ancak yoğun bir içsellikten yaratılır." (Krasner, 2012, s.141). Bunu yaparken de dış gerçeğin baskıladığı, her türlü durumdan kurtularak, özgürce, öznellik çerçevesinde dile getirilmektedir. Öz ve biçim sınırlaması olmaması, mantık ve ahlak kurallarının dış gerçeğin baskısından kurtulması bu şekilde sağlanmış olmaktadır.

Ekpresyonistlere göre, realist tiyatro, gündelik yaşamı anlatma uğruna gerçeği parçalayarak mundar etmiştir. Popüler tiyatro ise melodram öğeleriyle, geleneksel değerler ekseninde, sanatı, seyirciye kurban etmektedir. Karşı gerçekçi eğilimler ise, yeni romantizm, sembolizm gibi, onlar da toplumsal sorunlara çok uzak kalarak çağından bihaberdirler. Hâlbuki bu çağda anlatılması gereken, buhranların, hayal kırıklıklarının, güvensizliklerin, insanın bilinçaltında yarattığı felaket ve derinlerdeki tutkular neticesinde toplumsal yapıda meydana gelen bozulmalardır. Sanat eleştirmeni Herbert Read tiyatroda çağa en uygun anlatım biçiminin dışavurumculuk olduğunu söyleyerek, gerçekçi tiyatroda sahnede yapılan konuşmanın dış dünyayı yankıladığı o nedenle seyricinin belirsizleştiğini, fakat dışavurumcu tiyatronun ise daha içsel bir karşılık olarak haykırış bir çığlık olduğunu dile getirmektedir. Bu şekilde oluşan öznellik sayesinde daha tepkisel olunabileceğini savunmaktadır. Ekpresyonist tiyatro yapısını Lionel Richard şu şekilde izah eder:

> "Bütün oyunların çok önemli bir ortak öğesi vardır: çığlık. Tiz bir ses olarak çığlık, bir estetik olgudur; bir toplumsal duruma karşı yöneltilmiştir ve karanlık bir dünya görüşünden kaynaklanır. Konu ettiği durumu incelemekten çok, etkin olmaya çağırır; çığlık aracılığıyla bir heyecan, doğal bir deyişle özetlenir. (…) Yazarlar, gerçeği bir kenara iterek, Almanya'nın iki yüzyıllık toplum ve kültür tarihine uygun bir öznelliğe sığınmışlardı. Amaçlan bağımsız bir sanatı

[25] Tanrı dünyadan önce korkuyu yarattı

gerçekleştirmekti. Soyutlama, hem estetikte bir ilerleme olarak görülüyor, hem de yazarı toplum dışı bir yaşama iterek, ruhsal yalnızlığına neden oluyordu. (…) Tiyatro oyunlarında, gerçek Ekspresyonizm'in bir başka belirtisi de öznelciliktir: topluma karşı -bu ister bir seyirci kitlesi olsun, ister bir oyunun konusunu oluştursun- hep ilgisiz davranılır. Öznelciliğin şaşırtıcı yönü ise, pervasızca açığa vurulmasıdır. Amaç, İnsan'ı toplumsal çevresinden, hatta kendisinden bile soyutlamaktır. Geriye yalnız Tin kalır. "Ben" kendini ancak büyük bir gerginlik içinde dile getirir ve bağımsız bir "Ben" özlemi içinde şaşırtıcı bir etki bilinçli olarak aranır. Sokel'e göre, asıl Ekspresyonizm öznel ve hayalcidir, çılgınca fikirlerle bezenmiştir; ne bir nesneye dayalıdır, ne bir düşünceye, ne de sözcükler üzerine bir deneyimin sonucudur. Onu Sürrealizmden ayıran, yaşamı ciddi bir biçimde ele almasıdır. (…) Ekspresyonist tiyatronun toplumsal gerçeklerden ne kadar uzak düştüğü, bir komedi bile ortaya koymamasından bellidir; oysa toplum, en açık biçimde komedilerde yansıtılır. Farklı bir toplumsal gelişimden dolayı, Almanya'da gerçekçi komediler yerine, acımasız parodiler, karikatürü aşan abartılar, kaba saptırmalar yaratılmıştır." (Richard, 1999, s.157-158-162).

İdeoljik olarak tiyatroda erken dışavurumculuk Almanyada gelişmelere bağlı olarak katı gerçekçilik ekseninde gelişimini sürdürmüştür. Oyun yapısı ve oyunculuğun gerçekçilik bağlamında yansıtılması da gelişmeler dâhilinde zuhur etmiştir.

"İdeolojik olarak Alman tiyatrosundaki dışavurumculuk, ilk başta ailenin ve toplumun savaş öncesi otoritesine, toplumsal düzenin katı çizgilerine ve sonunda toplumun sanayileşmesine ve yaşamın makineleşmesine tepki gösteren bir protesto dramıydı. Gençliğin yaşa karşı, otoriteye karşı özgürlüğün şiddetli bir dramıydı. Nietzsche'yi takiben, bireyi yüceltti ve yaratıcı kişiliği idealize etti. Bunun da ötesinde, Freudcu ve Jungcu psikolojinin yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya çıkışı, oyun yazarına gizli ve gizli zihin durumlarını açıklama ve yeniden üretme konusunda bir meydan okuma oluşturdu. Sonra Birinci Dünya Savaşı'nın etkisi ve siperlerde kitlesel insan katliamı, yeni dışavurumculuğun kişisel ve öznel içeriğini zayıflatmaya başladı ve insan ve toplum için daha sofistike bir kaygının ortaya çıkmasını hızlandırdı; bu noktada dışavurumcu drama, politik olarak radikal ve Marksist bir mizaç kazandı. (…) Erken dışavurumcu oyunla belirli özellikler ve teknikler şu şekilde işlenmiştir:1. Atmosferi genellikle canlı bir şekilde rüya gibi ve kabus gibiydi. Bu ruh hali, setteki gölgeli, gerçekçi olmayan aydınlatma ve görsel çarpıtmalar tarafından desteklendi. Konuşma ile dikkatli bir şekilde karşı noktaya yerleştirilen ve anormal bir süre boyunca tutulan karakteristik bir duraklama ve sessizlik kullanımı da rüya etkisine katkıda bulundu. 2. Ortamlar, natüralist dramanın ayrıntılarını yeniden oluşturmaktan kaçındı ve yalnızca oyunun temasının gerektirdiği son derece basitleştirilmiş görüntüleri yarattı. Dekor genellikle tuhaf şekillerden ve sansasyonel renklerden oluşuyordu. 3. Oyunun olay örgüsü ve yapısı, her biri kendi başına bir noktayı oluşturan bölümlere, olaylara ve tablolara ayrılmış ve parçalanmış olma eğilimindeydi. İyi yapılmış oyunun dramatik çatışması yerine, hayalperest tarafından, genellikle yazarın kendisi tarafından yapılan bir dizi dramatik ifadeye vurgu yapıldı. Bu yapıdan, Brecht'in epik tiyatrosu, aynı

> zamanda bölümler ve gösterilerden oluşan bir drama büyüdü, ancak bunlar izleyicinin zekâsını canlandırmak ve dışavurumcu dramadaki gibi duygulara hitap etmemek için düzenlenmişti. 4. Karakterler bireyselliklerini yitirdiler ve sadece 'Adam', 'Baba', 'Oğul', 'İşçi', 'Mühendis' ve benzeri gibi isimsiz isimlerle tanımlandılar. Bu tür karakterler, bireysel kişiliklerden çok klişeler ve karikatürlerdi ve belirli insanlardan ziyade sosyal grupları temsil ediyordu. Kişiliksizlikleriyle, grotesk ve gerçek dışı görünebilirler ve maske, tiyatronun 'birincil sembolü' olarak sahneye yeniden tanıtıldı: Tt değişmez, kaçınılmazdır, diye yazıyor Yvan Goll; 'işte bu kader.' 5. Diyalog, sohbetin aksine şiirsel, ateşli ve rapsodikti. Bir zamanlar uzun lirik bir monolog, diğerinde ise bir ya da iki kelimeden oluşan ifadelerden oluşan staccato telgraf biçimini alabilir. Çizgiler, Pirandello'nun kelimelerin oyuncunun hareketini ve hareketini yönlendirdiği 'sözlü eylemi' yasalarına uymaya çalışmadı, bunun yerine doğrudan sempatik duyguyu uyandırmaya çalıştılar. 6. Oyunculuk tarzı, Stanislavski'nin gerçekçiliğinden kasıtlı bir sapmaydı. Dahası, insan davranışının ayrıntılarından kaçınırken, bir oyuncu aşırı hareket ediyor ve bir kuklanın geniş, mekanik hareketlerini benimsiyor gibi görünebilir. Tüm bunlar, sahnede sunulan yaşam imajına bir burlesque duygusu verdi, Gogol'un The Inspector General gibi belirli komedi türleri için uygun olan, ancak kısa süre sonra daha ciddi materyaller için değiştirilecek olan bir nitelikti." (Styan, 1981, s.3-4,5).

Dışavurumculuk akımı bağlamında oyunculuk sanatının gerçekçi oyunculuğa karşıtlık oluşturduğu, amaç edindiği anlatım tarzından anlaşılmaktadır. Oyuncu gerçek karakterin psikoljisinden yola çıkarak görünen dışsal dünyanın hegomanyasında rolü icra etmemelidir. Aktör soyut ve teatral bir biçimde rolünü oynamalıdır. Gerçeği yansıtma mutlakıyetine düşmemeli, oynadığını gizlememelidir. Yani başat olarak oyunculuğa teatrallik katacak, stilizazyonu, abartıyı ve soyutlamayı rol icrasında tercih etmelidir. Ruhun draması terimini icat eden Çek oyun yazarı Paul Kornfeld (1889-1942) ekpresyonist oyunculuğu şu şekilde çerçevelendirmiştir:

> "Kornfeld, gerçekçi karakter psikolojisinin sefil bir şekilde dünyaya bağlı olduğuna ve 'ruhun Cennete ait olduğuna' inanarak 'Seelendrama', 'ruhun draması' terimini icat etti. Oyuncu bu nedenle buna göre oynamalıdır: Hayatta hiç konuşmadığı gibi, yükselen bir konuşma duygusu ile kollarını genişçe uzatmaya cesaret etmesine izin verin; oyuncuya yabancı bir dünyada taklitçi olmasın veya modellerini aramasına izin vermeyin. Kısacası oyunculuk yaptığı gerçeğinden utanmasın. Tiyatroyu inkâr etmesine veya gerçekmiş gibi davranmasına izin vermeyin." (Styan, 1981, s. 5,6).

Oyunculuk, dışavurumcu anlayışta, gündelik yaşam ve onun yanılsaması biçiminden, soyut, dış gerçeğin baskısından uzak, öznel bir yaklaşm olarak icra edilmektedir. Oyuncu, ekspresyonistlere göre yorumcudan daha çok bir düşünün taşıyıcısı, dışsal gerçeğin baskısından, dayatmasından kurtulmuş özgür bir varlıktır.

Paul Kornfeld 1918'de *'Der beseelte und der psyhologische'* isimli yazı kaleme almış, bu yazısında ekpresyonist sanatın oyuncudan neler istediğini belirtmiştir. "Oyuncu gerçeklerden kurtulsun artık, kendini gerçeğin niteliklerinden soyutlayıp, yalnız düşünün, duygunun veya yazgının temsilcisi olsun! Ne sahnede ölmesi gerekiyor diye ölmeyi öğrenmek için hastaneye gitsin, ne sarhoş olunduğu zaman nasıl davranıldığını görmek için kabareye. Coşku veren bir bölümde kollarını açarak, hayatta konuşmayacağı gibi konuşmaya cesaret etsin. (Richard, 1999, s.194).

Ekpresyonist tiyatro, bazı tiyatro otoritelerinin oyunculuğun köklenmiş geleneklerine dönme çabası içindeyken, oyuncu için başka bir tanım getirerek, aktörün bir trajedinin kahramanı olma anlayışını yıkmıştır. Ayrıca o dönemde Stanislavski'nin Sistem oyunculuğundaki gerçekçi ve yeniden canlandırmaya karşı çıkılarak, herhangi bir kişiyi canladırma yerine olay ve durumun simgesel anlatımı tercih edilmektedir. Yani kişiler ve olaylar en belirgin özellikleriyle ele alınarak mübalağ yapılmak suretiyle oyunculuk icra yapılmaktadır. Bu vesile ile "oyun kişileri simgesel tiplere indirgenmiş, yazarın ya da sahneye koyucunun düşencesi ön plana geçmiş, oyunun tezi kalın ve etkili çizgilerle dile getirilmiştir." (Şener, 2003a, s.248).

Ekspresyonist oyunculuk ruhun bedenle anlatılması olarak tanımlanabilir. Bu anlatımın iki ayağı vardır. Biri sözler, diğeri de hareketlerdir. Düşüncenin anlam kazandırdığı sözler, ritimle ifade edilmektedir ve kuramsal olarak başlangıçtır. Hareketler ise bu anlatıma paralel sitilize edilir. Yani haraketlerin bazen kesik kesik, bazen tamamlanmamış bir şekilde ifadesi soyut duyguların açığa çıkmasını sağlamaktadır. İnsan bedeni biçim ve hacim olarak, ruh durumuna göre biçimlenir ve somut olarak onu ifade etmektedir. Bu karşıtlıklardan ve gerilimden doğan iç gerilim, soyut hareketler olarak naturalist gerçekliğe bütünüyle aykırılık arzetmektedir. Dışavurumcu oyunculukta açıklamalardan anlaşılacağı üzere belirli ruhsal durum, bedenle ve sesle ifade edilmektedir. Bu seçilen ifade tarzı lokodharmik (gündelik dışı), (Barba, Savarese, 2002, s.12) gerçeklikten uzak bir yaklaşımla icra edilmektedir. "Bu nedenle jestler abartılıdır, yüz kasları ilkel masklara vurgu yapacak şekilde gergindir, eller pençelere dönüşür, kollar kuğuların boynu gibi yılansı bir şekilde eğilir. Hareket simgesel pozisyonla dönüşür, hızlı ve yüksek kalıplı hareketler dinamizm ve felç durumu arasında savrulur. Sesler sert, kesintili, telgraf cümlelerine sıkıştırılmış diyaloglara uygun olup tüm etki açısaldır. (Innes, 2004, s.69).

Özetle, dışavurumcu akımdaki oyunculuk anlayışı, yaşananların bilinçaltına itilimi sonucunda birikenlerin sanatla aktarılması salt öznellik gibi görünse de, hem bireyin ruh sağlığı ve toplumsal uyum için önemli bir aşamadır. Görüldüğü gibi dışavurumcu anlayışta sanat, iç dünyaya yönelse de toplumdan kopuk değildir. Bilinçaltının karmaşasının çözülmesine, parçalanmasının onarılmasına ve insanın topluma kazandırılmasına hizmet etmektedir. Bunları yaparken oyuncu, gerçeklikte olduğu gibi iç mantıkdaki izleği takip etmemektedir. Sahnede görüntü bir uyum içinde sırlı bir atmosfer peşinde değildir. Tam aksine, uyumsuzluk, ürkütücülük peşindedir. Sahnedeki görüntünün dili, olanaklarının artmasıyla çeşitlenmiş ve genişletilmiştir. Ve artık "gerçekçi tiyatroda ayrıntılı karakter portresini en inandırıcı biçimde canlandıran aktörün yerine, gizli içsel nitelikleri sezip ifade edebilen ve bunun ayrıntılı bir canlandırmayla değil, kesin ve yalın çizgilerle ileten oyuncu almıştır.'' (Şener, 2003a, s.254).

4.3.3.Dadaizm

Bu akıma Dada hareketi ya da Dada da denilmektedir. Hareketin lideri Romanya'lı şair Tristan Tzara'dır. 20. yüzyılın önemli dönüm noktalarından olan 1. Dünya savaşının neden olduğu olumsuzlar, bu harekete kaynaklık etmektedir. Savaşın sebep olduğu karamsar tablo hayal kırıklığı, sosyal çöküntü, geleneksel olana duyulan öfke olarak belirmiş, bu gelişmeler komünizm temayülleriyle dadaist hareketin doğmasına sebep olmuştur. Peyami Safa, Trsitan Tzara ile Dadaizm üzerine konuşmasını şu şekilde anlatmaktadır: "Tristan Tzara komünisttir. 1936'da kendisini Paris'te meşhur Couple kahvehanesinde tanıdım. Uzun konuştuk. Dada'nın bir sistem olmadığını ve Sürrealizm'e zemin hazırladığını anlattı." (Safa, 2007, s.47).

İnsanlık kendi tarihi boyunca çeşitli felaketlere, kıyıcı faaliyetlere tanıklık etmiştir. Fakat 1. Dünya savaşıyla alışık olmadığı bir tarzla kendi yıkımına 1914-1918 yılları arasında şahitlik etmiş ve hazırlayanı hem de etkileneni olarak yokuluşun girdabına kapılmıştır. Uygarlık adına yaptığı gelişmlerle maddi ve manevi kendi yıkımının temelini kendi eliyle hazırlamıştır. Toplum, herşeyi bilen akılla, güç aldığı ve sıkı bağlandığı gelenekleriyle, ahlaka gösterilen ikiyüzlü tavırla, saçma ve yıkıcı bir yapıya dönüşmüştür. Böyle bir toplum yapısına karşı çıkma olgusunun var olması olagan ve doğal bir sonuç olarak görülebilir. Bu yapı genç kuşakların bu topluma karşı olması, eleştirel yaklaşması, bu toplumun sanatına da karşı tavır almasına salık

vermektedir. Bu minvalde sanatçılar tüm saçmalığı, şiirsel düzensizlik ve saçmalıkla dile getirecekler, kendilerini böylesi kirlenmenin içine sokan dünyaya had bidireceklerdir. Dünyanın birçok ülkesinde dada hareketi farklı oluşumlarla orataya çıkacak ve disiplinlerarasılıkla tepkisini bir yaşam ve düşünce biçimi olarak ta ortaya koyacaktı. "Dada, bir hareket olarak hayat tarzı olmasının yanı sıra bir düşünce halini de yansıtan uluslararası, çok disiplinli bir fenomendi ". (Dempsey, 2007, s.115).

Dada hareketinin temelleri Zürih'te atılmıştır. Savaştan kaçan düşünür, şair, edebiyatçı ve tiyatrocu birçok kimse için ortak buluşma ve fikirleri ortaya koyma yeri haline gelen Zürih, dada hareketi için önemli toplatılara ve faaliyetlere ev sahipliği yapmaya başlamıştır. Tiyatrocu Hugo Ball 1916 yılında bu kentte Cabaret Volteire'i kurarak kendileri ifade etmek için genç sanatçıları buraya davet etmiştir Bunlardan biri de dada hareketinin öncüsü Romanyalı şair Tristan Tzara'ydı. Burada şiir okunuyor, çeşitli performanslar yapılıyordu. Ball, Volteire Cabaret'in kuruluşunu şu şekilde anlatmaktadır:

> "Cabaret Voltaire'i kurduğumda, İsviçre'de benim gibi yalnızca benim gibi kendi bağımsızlıklarının tadına varmak değil aynı zamanda onu kanıtlamak ta isteyecek birkaç gencin bulunabileceğine inanmıştım. Bunun üzerine "Meierei" nin sahibi bay Ephraime'e başvurarak şöyle dedim: "Bana salonu vermenizi rica ediyorum Bay Ephraim. Bir sanat kabaresi kurmak istiyorum da." Sonunda anlatış ve Bay Ephraim bana salonu verdi. Ardından da bazı tandıklarıma giderek "sizden rica ediyorum bana bir tablo, bir desen, bir gravür verin. Kabaremde küçük bir sergi düzenlemek istiyorum" dedim. Zürih'in sevimli basınına da "Bana yardım edin. Ulusulararası bi kabare yapmak istiyorum; güzel şeyler üreteceğiz" önerisinde bulundum. Bana tablolar verdiler, gazeteler de kısa yazılar yayımladılar. Ve sonunda 5 Şubat'ta bir kabaremiz oldu. Bayan Hennings ve Bayan Lecomte, Fransızca ve Danca şarkılar söylediler. Bay Tristan Tzara, Rumence yazdığı şiirlerini okudu. Bir balalayka orkestrası Rus dansları ve halk şarkıları çaldı. Büyük destek ve sevgilerini gödüğüm Bay Sdolki kabarenin afişini bastı. Bay Arp ise bana özgün yapıtlar, Picasso'nun bir kaç ofortunu, dostları O. Van ress ile Arthur Segal'in tablolarını verdi. Yine büyük desteğini gördüğüm Tristan Tzara, Marcel Janco ve Max Ophenheimer da birçok kez sahneye çıktılar. Önce bir Rus gecesi, ardından da bir Fransız gecesi düzenledik (Fransız gecesinde Apollinaire, Max Jacob, Andre Salmon, Jarry, Laforgue ve Rümbaud'dan şiirler okundu)." (Ball, 1997, s.321).

Ball'ın girişimiyle, savaş karşıtı genç sanatçılar kapitalist burjuva ahlak ve geleneklerine tepkilerini göstermişlerdir. Çağın kasvetli huzursuz edici durumundan çıkış noktası bulabilmek için sanat kurumlarını hedefe koyarak, geleneksel estetik

değerlere anarşistçe bir tavır sergileyerek anti sanat üretimlere yönelmişlerdir. Dolayısıyla dada hareketinin başlangıç noktasında Hugo Ball adı ayrı bir öneme haizdir.

Dadaizm, dilde ve estetikte kural tanımayan, dolayısıyla anlatımı başıboşluğa sürükleyen, bile isteye kapalı bir yola giren bir edebiyat çığıdır. 20. yüzyılın başları gibi Tzara, Berton ve arkadaşaları bu akımın ilk uygulamalarını Fransa'da gerçekleştirmişlerdir. Kelimelerin anlam esaretini sonlandırıp, onları, şiire konu olarak değer atfeden Dadaizm, Volteire Cabaret'in kurulmasından bir yıl sonra 1917'de ortaya çıkmıştır. Fakat kuruluşu "1916 yılında Zürih'te Cafe Terrasse'ta Tristan Tazara, Hans Arp, Georges Ribemont, Dessaignes ile Larousse'un rastgele rastgele bir sayfasını açarlar; buldukları dada sözcüğü ile Dadaizm ismi altında ilk isyan bayrağını çekerler." (Karalioğlu, 1965, s.83).

Dadaizm bir isyanın adıdır. Herhangi birşeyin doğru olduğuna ya da var olduğuna inanmayan, aklı değersizleşitren, sanatçıların şatavatlı gayretlerini hiçe sayan, önceki akımlara mizahi yöntemle alaycı yaklaşan ve her daim şüphe içinde olmayı yeğleyen bir harekettir. Karalioğlu'na göre (1965, s.83) "dadaizmde, düşünen kafa ile bilincin getirdiklerine bir tepki görülür. Dadazim, sürrealizm gibi alışılmış geleneklere bir başkaldırmadır. Estetikle ilgisi yoktur. Bilinçsiz bir düzenle hayalle ruhun kontrol edilemeyen bölgelerine kadara karışıklık yaratarak sanatı bile oratadan kaldırmak davranışını gösterir. Dadazim; bilinçli yönünü kaybetmiş bir kuşağın, ümitsizliğini ve isyanını anlatır. (…) Dayandığı temel görüşler dayanıksız olduğu için 1916 ile1922 yılları arasında yaşabilmiştir."

Dadaizm, tiyatroya da özünde barındırdığı yıkıcılık ve anlamzılığı temel alan bir yapıyla yaklaşmaktadır. Çıkış noktası itibarıyla doğrudan bir tiyatro hareketi değildir, fakat avand-gard batı tiyatrosunda büyük etkileri olmuştur. Estetik kuralsızlık ve mantıklı çözümlerin reddiyle anlamsızlığı temel alan, "biçimi ve dili yıkan; ilkel naiv ve dolayımsız bir biçim ve dil ile kendiliğindenliğe dayanan sanatsal (anti-sanat) bir gösteri üretmek ister. Anarşistçe ve nihilistçe bir tiyatro hareketidir. Vahşet tiyatrosu, gerçeküstü tiyatro ve saçma akım tiyatrosunda büyük etki yapmıştır. Bu anlamda, Dadacılık anarşist tiyatronun olduğu kadar, happening tiyatrosunun da öncüsüdür." (Çalışlar, 1995, S.150). Bu minvalde bakıldığında oyunculuk açısından da mask dansları, grotesk yaklaşım, kukla, kaba şiirsellik, gürültülü bir sahne donatılarında icra edildiğinden bir kolaj ve düzensizlik söz konusudur.

4.3.4.Sürrealizm

Bu akımın lideri Andre Breton, sürrealizmin beyannamesini Paris'te 1924 yılında yayınlamıştır. Kökleşmiş sanatsal ve edebi tüm değerlerin yok edilmesi için uğraşan Dada hareketinin zemini üzerine kurulan ilk teşebbüs bu akımdır. Freudizm'le derinleşen bilinçaltı araştırmaları ilham kaynağıdır. Sözlük anlamı gerçeküstü, gerçek dışı olan sürreailizmi Andre Briton şu şekilde tanımlamaktadır: "Gerek söz, gerek yazı, gerek bir başka biçim ile düşüncenin gerçek çalışmasını anlatan, katışıksız ruhsal bir otomatizmadır. Akıl ile mantığın bütün kontrolünden, bütün estetik ve ahlaksal kaygıdan kurtulmuş olan düşüncenin anlatımıdır." (Karalioğlu, 1965, s.137).

Gerçeküstücülük terimsel olarak olarak, şair ve dönemin eleştirmenlerinden Guillaume Apollinaire, 1917 yılında yazdığı "Tiresias'ın Memeleri" oyunu Theatre Mabul'de "Un drame sürrealist" alt başlığıyla" (Candan, 2019, s.68) Picasso tarafından sahne tasarımın yapılan "Geçit" aldı bir baleden bahsederken kullanmıştır. 1922 yılında Andre Breton bir kongre planladığını açıklamış, modern sanatın arayışında önemli bir dönüm noktası olan bu planlama Sürrealizm'in ayak sesleri olarak belirmiştir. Kongerede modern sanat akımlarının o güne değin süregelenlerinin ele alınacağını duyurmuştur. Kubizm, fütürüzm gibi modern sanat akımlarını sayarken dadaizmi de bu toplantıya konu ederek bu akımın miyadını doldurduğunu ima etmiştir. Ve nihayat Gerçeküstücülük hareketinin babası sayılan, hatta sonraki yıllarda "Gerçeküstücülüğün Papa'sı" lakabıyla anılan ünlü Fransız şair-yazar Andre Breton (1896-1966) 1924 yılında Gerçeküstü Manifestoyu yayınlayarak hareketinin tanınmasını sağlamıştır. (Antmen, 2009, s.133). Burada sadece "Sürrealistlerin efsanevi ve büyülü hırslarının yıpranmış bir dünyaya nasıl kurtuluş umudu getirebileceğini açıkladı. Arzunun serbest bırakılması ve sevginin zaferi, dağlarda inançsızlık ve nefreti hareket ettirebilecek yeni kaldıraçlardı." (Peyre, 1948, s.34).

Sürrealizmin kısa kornolojik gelişimi ve muhteviyatı şu şekilde özetlenbilir: Andre Breton'un 1924 yılında yayınladığı ilk bildirgede bilinçaltının öneminin altı çizilmiş; 1926 yılnda ikinci bildirge ise marsist görüşler ön plana alınmış; sürrealits görüşler 1924-1929 yılları arasında "Revollution Surrealiste" dergisinin sözcülüğünde devam etmiştir. Daha sonraki yıllarda birçok üyesi, ya çıkartılmak suretiyle ya da kendi istekleriyle gruptan ayrılmış ve önemli bir güç kaybına uğramıştır. 1938'de büyük bir uluslararası sergi yapılmış fakat önemli çıkış yakalayamamıştır. Son olarak 1942 yılında

üçüncü bildirge yayımlanmış, 1947'de ve 1960'da sergiler düzenlenmiş fakat sürrealizm akımın yeniden güç kazanmasına bu çabalar da yeterli olmamıştır.

Gerçeküstücülük, anlamsızlaşan hayat ve çağını yansıtmakta yetersiz kalan sanatlardan dolayı, görünen gerçeğin yerine, ruhun derinliklerinde mutlaklığı arayan bir akımdır. Amacı mutlak ve dinamik gerçeği ortaya çıkarmaktır.

> "(Gerçeküstücülük) Bilinçalatının karanlıklarına yönelmiştir. Bilinçaltı gerçeğinin hiç saptırılmadan ortaya çıkarılabilmesi için, insanı tutsak eden koşulların aşılmasını, ahlak, akıl, mantık, estetik kurallarının kırılmasnı zorunlu görür. Yeniden doğacak insanlığın gizil gücünü, bilinçaltındaki gerçek enerji kaynağından üretmek ereğindedir. Bunu başarmak için süper egonun baskısını kaldırmalıdır. Ancak o zaman güçlü, dinamik gerçek yüzeye çıkacaktır. " (Şener, 2003a, s.242).

Sürrealizm bir yadsıma bir başkaldırıdır. Otomatizme ve bağımlılık yaratan makineleşmeye nefret derecesinde tepkilidir. Onlara göre bu çağda olan uyum, toplumda var olduğu şekliyle yüzeyde bir uyumdur ve düzmecedir. İki yüzlüğünün maskelenmesidir. Onlara göre dünyanın çivisi çıkmıştır. Bunun en önemli göstergesi de savaştır. Bu ürkütücü, dehşet verici kavga biçimi saçmalıktan ibarettir. Ve sadece yokluk getirmektedir. Fakat insan yine de savaşı çağırmaktadır. Bu yönünün sebebi de alışkanlıklarına bağlılığıdır. Bu bağından kurtulmalı, yaşama farklı bakış açılar geliştirmeleri, düşüncelerini hayata geçirmelidir. İnsanın mutlak özüne ulaşabilmesi için, dış gerçekliğin aldatıcılığından kendini kurtarması gerekmektedir. Yani insanın hedefi mutlak özgürlük olmalıdır. Ançak o şekilde gerçek anlamı bulabilir. Breton ilk bildirgede kendisinin motivasyon kayanığının özgürlük olduğunu dile getirmektedir: "Beni hala coşturan biricik şey, mutlak özgürlüktür. Bu eski, insana ilişkinlik bağnazlığı sürüdrmek doğru olur sanıyorum. Biricik yasal özlemim özgürlük bağnazlığıdır. (Nutku, 2008, s.125).

Breton'un, Freud'un düşlerle ilgili araşırmalarına ayrı bir önem atfetmesinin sebebi de özgürlük ve gerçeğin bu yolla saptanmasının doğruluğuna olan inancıdır. Ona göre gerçeklik, ruhsal bir olay olan düşle sağlanmaktadır. Gerçeküstücü akım bu sonuca Psikanaliz metoduyla ulaşabilmektedir. "Altbilincin manyetik alanlarını keşfetmekte en çok kullanılan yol bu psikanaliz metodudur. Böylece düşlerin yorumlanması, otomatik yazma, sayıklamalar kendinden geçmeler ve çeşitli saplantı ve sanrılarla, usun bütün zincirlerinden kurtulmuş olarak kendinden geçerek yaşantıya en çok yaklaştıracak anlatım araçları oluyordu." (Ercan, 1997, s.65,66).

Gerçeküstücülük bir akım olarak tiyatro sanatında fazla etkin olamamasına karşın, bugün dahi etkisi bu sanat üzerinde hissedilen bir çığırdır. Gerçeği yıkmak suretiyle, düş ile gerçeğin ayrımını ortadan kaldırma eğiliminde bir tiyatro anlayışı gütmüştür. Görüşleri ile bu sahne sanatında önemli aşamalar kateden ve birçok tiyatrocuyu da etkileyen tiyatro insanı Antonin Artaud'dır. Başlangıç aşamasında da Sürrealizm akımının içinde, şiir ve tiyatro çalışmlarıyla bulunmuştur. 1924 yılında ilk bildirinin ardından bu gruba dâhil olmuştur. 1925 yılında açılan sürrealist sanatçıların eserlerinden oluşan bir arşiv oluşturulabilmesi için Paris'te "La Revolution Sürrealiste" isimli bir yayın organı açılmıştır. Bu Gerçeküstücü Araştırma Bürosu'nun arşivine katkı sağlamak için sanatçılara çağrı da bulunmuştur. Böylesi önemli bir böronun yönetimine de Antoin Artuad getirilmiştir. Ve gerçeküstücü tiyatro anlayışı onun bu akımın içinde bulunması nedeniyle, gerçeküstücülük doktrinleri etrafında şekillenmiştir.

> "Gerçeküstücü Tiyatro, özellikle Artuad'ın görüşleri ile Breton'un gerçeküstücülük bildirilerinde ortaya attığı ilkeler doğrultusunda uygulama alanı bulmuştur. Nihilist dadacılık anlayışının ve Freud'un bilinçaltı kuramının uzantısında, göreneksel ve gerçekçi tiyatroya karşı, simgeci tiyatro ve vahşet tiyatrosu deneyimleriyle olduğu kadar, avangard sanat akımlarıyla da karşılıklı etkileşim içinde yer almış olan Gerçeküstücü tiyatro, akıldışı olanı, mantık dışı olanı, düş ve hayal dünyasını, bilinçaltı saplantıları, cinsellik içgüdüsünü, iç dünya otomatizmini, psikolojik mekanizmi, açık fantaziyi ve saçmanın tasarımını vererek, düzgerçekliğin arka yüzünü ortaya sermeye; gerçekliği yıkarak, düş ile gerçek arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaya çalışır." (Çalışlar, 1995, s.246).

20. yüzyılın ikinci yarısı batı tiyatrosu için bir arayışlar zamanıdır. Çağın bunalımından kurtulmak için önemli bir kaçışta köken ve kutsala doğru yönelimdir. İletişim olanaklarının artması, teknolojik gelişmeler, sinemanın etkin hale gelmesi ve teknolojik olanaklardan faydalanarak yeni anlatım biçimleri geliştirilmesi ve televizyonun hemegomonik güce dönüşmesi, tiyatronun bu gelişmeler içinde durumunun sorgulanmasını gerektirmiştir. "Bu anlamda tiyatronun, sinemanın, teknik gelişmelerin etkilerini, onların iletişime ve gösteriye ilişkin özelliklerini, hırsızlama yöntemiyle kendi içine almasının anlamsız olduğunu düşünen tiyatro adamları tiyatronun kendini doğruran kutsallığa yeniden dönmesi üzerine olan düşünceler ileri sürmeye başlamışlardır. (Tuna, 2000, s.252). Bu perspektifte bakıldığında bu arayış içinde öncü isim Antion Artuad'dır. Artuad'ın tiyatro için düşündüğü yeni anlayış, eskiden olduğu gibi bu sanatın toplumu iyileştime ereğinde olması fikrinden

filizlenmiştir. O sebepten "tiyatronun yeniden ilkel büyü törenlerindeki niteliklerine ve bu törenlerdeki etki gücüne kavuşturulmasını istemiştir." (Şener, 2003a, s.245).

Artuad'a göre çağının tiyatrosu da, kültürü de, hem yaşamdan hem de onun öz gerçeğinden artık kopmuştur. Tiyatro bir bütün olarak oyuncu için de seyirci için de yaşamın öz gerçeğinin yaşantısı olmalıdır. Bu da eskiye, ilkel büyüye, büyünün kendinden geçiren ve insanın asal yapısında olan siniri ve yüreği açığa çıkarmalıdır. İşte o zaman insan acı çekebilir. O nedenle de Artuad kendi tiyatrosunu Vahşet Tiyatrosu olarak adlandırmıştır.

Artuad (1896-1948) 20. yüzyılın tiyatrosuna öncülük eden sürrealizmin kaynaklık ettiği Vahşet Tiyatros'nu teferruatlı anlatan kitabını 1938 yılında yayımlamıştır. Yazılarından ve mektuplarından oluşan kitabının adı "Le Thetare et son Doble" (Tiyatro ve İkizi) dır. Artuad kitabın adına ilişkin mektubunda "eğer tiyatro yaşamın ikiziyse yaşam da gerçek tiyatronun ikizidir." diye yazmıştır. (İnnes, 2004, s.91). Bunun nasıl olması gerektiği noktası, 1931 yılında seyrettiği Bali danscılarının gösterileri, oyuncu ve sahne donatıları bir izlek oluşturmuştur. "Dans, şarkı, pandomim, müzik niteliğinde olan, ama bizim burada, Avrupa'da anladığımız biçimiyle ruhbilimsel tiyatroya son derece az benzeyen Bali tiyatrosunun ilk gösterisi, tiyatroyu yeniden, sanrı ve korku yönüyle, özerk ve arı yaratma düzlemine taşır." (Artuad, 1993, s.47). Bu etkilenmeden hareketle Artuad Vahşet Tiyatrosu'nu "Tiyatro ve İkizi" adlı kitabında şu şekilde anlatır:

> "Vahşet tiyatrosu, seyircilerin önce duyu organlarıyla düşündüğünü ve alışılmış ruhbilimsel tiyatroda olduğu gibi, önce sağduyularına seslenmenin saçma olduğu düşüncesinden yola çıkarak, bir kitle gösterisi olacaktır, büyük kalabalıkların, heyecan içinde, gerilip birbirine gireceği ve yerinde duramayıp çırpınacağı bu tiyatroda, şimdi pek ender olarak görülen, halkın sokaklara döküldüğü bayramların, kalabalıkların şiirinden bir parça bulunsun isteriz." (Artuad, 1993, s.75, 76).

Artuad, Vahşet Tiyatrosu'nu Batı'nın tiyatro ve oyunculuk kodlarındaki donmuşluğa karşı bir yeniden varoluş olarak görmekte ve ona göre bütüncül olarak bu sahne sanatı diğer sahne donatılarıyla da donmuşluğun esiri olmuştur. Bu durumu "Tiyatro ve İkizi" adlı eserinde yer alan bir toplantı konuşması şu şekilde ortaya koymaktadır:

> "Hiçbir şey belirlenmedi ve ayrıca, ne tiyatronun gerçek yazgısı, yani öz ve tanım olarak tiyatronun neyi temsil ettiği, ne de bu amaçla sahip olduğu olanaklar söz konusu edildi. Ama buna karşılık, artık hiçbir işe yaramayan

> jestlerinin içine gömülmüş sanatçılarla, havada katılıp kalmış ve daha şimdiden parça parça dökülen tonlamalarla, simgeleri silinmeye yüz tutmuş bir tür şifreli sıralamaya indirgenmiş müziklerle, belli belirsiz harekete uygun düşen donuk ışık parıltılarıyla, ve bütün bunlar çevresinde, didinip duran bir kontrol bürosunun önünde, ödenti makbuzlarım kapmaya çalışan kıpır kıpır bir sürü siyahlar giymiş adamla, tiyatro bana bir tür donmuş dünya gibi göründü. Sanki tiyatro düzeni bundan böyle, kendisini çevreleyen her şeye indirgeniyordu; ve tiyatro kendisini çevreleyen her şeye indirgendiği için, artık tiyatro olmaktan çıkmış her şeye indirgeniyor havası zevk sahibi insanların burunlarına pis bir koku salıyor." (Artuad,1993, s.40).

Vahşet Tiyatrosu'nun gerçeklik algısı gündelik yaşamın bizatihi kendisini yansıtmak değil; o yaşamın altındaki gerçek doğasını yansıtmaktır. Dolaysıyla oyuncu gündelik dil ve anlatım biçimini kullanmamalıdır. Onun için gündelik bayağı, gündelik jestler de klişe ve donmuştur. Artuad'ya göre sahnede beden dili, dans, müzik, ses farklı kullanılmalıdır. İşte ozaman sahnede işitilen dil dışında görüntü dili de oluşmaktadır.

> "Ama bunların anlamlarının, fizyonomilerinin, birleşimlerinin göstergelere dek ulaşıp, bu göstergelerden bir tür alfabe yaratmak koşuluyla. Bu uzamda oluşan dilin, yani seslerin, çığlıkların, ışıkların ve ses öykünmeleri dilinin bilincine varmış tiyatro, kişiliklerle, nesnelerle gerçek hiyeroglifler oluşturarak ve bunların simgeselliğinden, tüm organlara göre ve tüm düzlemlerde birbirleriyle uyumlarından yararlanarak onu örgutlemeyi kendisine görev bilmelidir." (Artuad, 1993, s.79,80).

Vahşet Tiyatrosu'nun bu yeni dilinin amacı saklı gerçeğin ortaya çıkarılmasıdır. Peter Brook bunu "görünmezlerin cisimlendirilmesi" olarak adlandırmaktadır. "Tiyatronun kökeninde görünmezin cisimlendirilmesi demek olan dinsel törenler bulunsa da kimi Doğu tiyatroları dışında bu törenlerin tümüyle yittiklerini ya da kötü bir bozulma içinde varolmayı sürdürdüklerini unutmamalıyız." (Brook, 1990, s.5).

Artuad çağının içinde bulunduğu huzursuzluğu, güvensizliği dile getirecek fakat karakterin psikolojik gerçekliğinin serimlenmesi üzerinden bir oyunculukla bu durumu ifa etmeyecektir. Görünen gerçeğin yerine, imgelem ve düşten faydalanacaktır. İnsanın bilinçaltına ötelenmiş bastırılmış gizli yönleri dışlanacak ve gerçekten yaşanmışçasına icra edilecektir. Oyuncu icra sırasında seyirciyle beraber durumu hissedecek acı çekecektir. "Bu sağaltım, Aristoteles'in "Katharsis" kavramındaki gibi, "korku ve acıma duyguları uyandırarak ruhu tutkulardan temizleme" amacına benzer bir arınmadır. Fakat Artaud, Aristoteles'in tersine, korku ve acıma duygularının yerine vahşet ve dehşeti koyar." (Özüaydın, 2006, s.70).

Artuad için bir oyunun seyircide istenilen etkiyi bırakabilmesinde en önemli öğe oyuncudur. Fakat ona göre, oyuncunun bu etkisine rağmen rolü kişisellik içermemeli nötr ve edilgen olmalıdır. Çünkü bu alan belirli kurallar içinde işleyen bir yapıda değildir. O nedenle "kendisinde çok yalın hıçkırıklarla ağlama niteliği aranan bir oyuncu ile kendine özgü inandırma nitelikleriyle bir nutuk atması gereken birisi arasında, bir insanı bir çalgıdan ayıracak denli bir farklılık vardır." (Artuad, 1993, s.86). Oyuncu, Vahşet Tiyatrosunda çağdaş oyuncu normlarında da görülmemektedir. Çağdaş oyuncu metinden kopabilen, dalıp giden rastantısal olana sapan bir aktörlük icra etmektedir. "(Oyun) Oyuncunun yontulmamış ve düşünceden yoksun esininin kararsızlığına teslim edilmiş değildir; hele hele, bir kez metinden kopunca dalıp giden ve artık hiçbir şey bilmeyen çağdaş oyuncunun. Gösterilerimin ve tiyatromun yazgısını böyle bir raslantıya bırakmaya niyetim olamaz." (Artuad, 1993, s.96,97).

Artuad için oyuncu geleneksel anlayıştan uzak olmalıdır. Sahne üzerinde gündelik tonlama ve jestler anlatım için son derece geri kalmış terkedilmesi gereken alışkanlıklardır. Onların yerine oyuncu yaratıcı, şaşırtıcı, esriklik halinde, seyircide de kendisinde de vahşet duygusu uyandıran içte gizli olanı açığa vuran bir çığlık olmalıdır. Bunları yaparken sahnede gündelik formların dışında hareket etmeli, ses entonasyonunu alışılmışın dışında gırtlakta farklı boğumlamalarla, farklı selenler çıkarak ansızın değişebilen ezgisel tümceler ve jestleri karşılayacak şekilde yapmalıdır. Hareketler uzamı dolduran yoğunlukta baş döndürücü göstergeler silsilesi şeklinde icra edilmelidir. Oyuncunun "temel maddesi artık sözcükler değil, de göstergeler olan fiziksel bir dildir. (Artuad, 1993, s. 47,48). Artuad'ya göre sahnede, Batı'nın konuşma dili, bu göstergelerle oluşturan dil yanında bir mırıltı olarak kalmaktadır. O, bu konuda Bali grubunun oyuncularını örnek verererek, onların mimik ve jestlerinin binlerce yıllık ritüllerden sınanmış, kararlı jest ve mimiklerden oluştuğunu, bu durumun sahnede büyüleyici bir etki bıraktığını, raslantısal ya da bireysel bir çaba yerine herşeyin matematiksel bir titizlik içinde geliştiğini vurgulamaktadır. Bu sayede sahnede oluşan oyunculuk; "duyguları, ruh durumlarını, metafiziksel düşünceleri vurgulayarak dile getiren, ayıklayan, saptayan, açan ve bölümleyen tinsel jestlerin mimiğini oluşturmaktadır." (Artuad, 1993, s. 58).

Artuad sahnede konuşmayı ve hareketleri yeni baştan ele alarak yeni bir dil oluşturmak düşüncesindedir. Ona göre oyunculuk ve sahne dili, psikoloji ülküsünde

değil, plastik görünüş ve fiziksellikte aranmalıdır. Vahşet Tiyatrosu'nda konuşmanın tamamen sahneden kaldırılması söz konusu değildir. Fakat azaltmak ve işlevini değiştirmek asal amaçtır. "Çünkü metinlerdeki şiirin ötesinde, gerçek şiir vardır ve bu biçimi olmayan bir gereçtir. Artuad günlük konuşmanın ötesinde, insanları gerçeğe götürecek simgelerden, büyülü hareketlerle sağlanan sessiz konuşmalardan söz ediyordu." (Nutku, 2008, s.127). Artuad aradığı plastik ve fizikselliğe ulaşmak için, önce akıl ve mantık çerçevesinde alışkanlık haline gelmiş kalıpları ve gündelik beden dilinin metronumundan başlayarak bedenin bilindik kullanımını yıkıma uğratmak istemektedir. Bu sayede oluşan bedenin yeni diliyle, donuklukta meydana gelen yapı-bozumu, "sözcüğün bedenini, sözcüğün sessel niteliğini, tonlamasını, şiddetini ve yoğunluğunu ortaya çıkarır." (Yarar, 2013, s.44).

Anlatıların ışığında, Vahşet Tiyatrosu'nun oyuncunun ve seyircinin kendinden geçerek bir etkileşim içinde, merkezinde yer aldığı tiyatroyu, Arsitoteles yaşamın temsili olarak görmektedir. Artuad'nın okuma biçimi ise oyunun (tiyatronun) temsil olmadığı, gerçek bir yaşam olduğu yönündedir. Aristoteles için temsil mimesistir yani taklittir. Bu temsil piramidinin en başında metin yer almaktadır. Batı tiyatrosunun estetik anlayışı bu fikir üzerine kuruludur. "Artuad'un karşısında olduğu şey, bir tiyatro gösterisinde dünyasının sınırları çok önceden tanrısal bir figür olan yazar tarafından çizilen edebi metnin kendisidir." (Çetin, 2019, s.12). Yani Artuad Batı'nın dram anlayışındaki metinsel ve taklit üzerine dayalı tiyatro ve oyunculuk anlayışının derhal terk edilmesi gerektiğini önemle vurgulamaktadır. Yani; batılı sanat anlayışında hayatın temsili olarak görülen bu sahne sanatı, Vahşet Tiyatrosu'nda temsil değil, yaşantının kendisidir. Derrida da hayatın bizatihisi temsil edilmez düşüncesindedir. (Derrida, 2011, s.317). Ona göre "bir şeyin aslının temsilinden söz edilemez: Çünkü "kendinde şey" diye bir şey yoktur." (Yarar, 2013, s.41).

Artuad, oyunculukta ve sahne donatılarını kullanmada Batı tiyatrosunun kalıplarını yıkarak, maskeleri devirerek, donukluktan kurturabilmek çabasıyla, "bazı sosyal gruplara karanlık ve gizli güçlerini ifşa etmek, onları kaderleriyle daha cesaretle yüzleşmeye zorlamak düşüncesindedir. (ve nihai hedef) 20. yüzyıl oyunu, sosyal bir düzeye yükselmeli ve sosyal ve etik sistemimizi sorgulamalı, gerçek şiir ve mizahın tüm araçlarıyla her şeyin yüzeyini havaya uçuracak bir konumda olmalıdır. (Gadoffre, 1971, s.332). Artık seyirci de, sahne de ve tüm donatılar da bu amaç doğrultusunda

kullanılmalıdır. Oyun sadece sahnelerde değil, farklı mekânlarda da icra edilmelidir. Seyirci de dördüncü duvarla pasifize edilmiş bir yapıdan bütünün önemli bir parçası haline gelmelidir.

Özetle, Artuad, Batı tiyatrosunun geleneksel yaklaşımlarından tümüyle kopmayı, yeni kodlarla belirlediği oyunculuk anlayışıyla ve tüm sahne donatılarıyla, seyirciye duyusal bir salıdırıyı hedeflemektedir. Bu sayede bilinçaltına ötelenen ve ifade edilememiş duygular hissettirilmeye çalışılarak, iyileştirmenin ve özgürleşmenin kilitli kapıları açılmak istenmektedir. Bu süreçte Batı tiyatrosunun geleneksel yaklaşımının terk edilmesi "bir nevi tiyatronun ontolojik veya antropolojik varlığına dönüştür. (Çakırtaş, 2018, s.14). Yani ilkel büyü törenlerindeki yapı ve etkileme gücüne sahip tüm bileşenlerini kapsayan metafiziksel bir tiyatro anlayışı hedeflenmektedir. Bu Sürrealist tiyatroda olaylar "düşte görüldüğü gibi, kesikli bir kurgu yapısı içinde, üstüste bindirilmiş karşılıklı ve kendi kendine konuşma düzeninde, zaman ve mekânın dolayımsız bir anlatım aracı olarak alınması şeklinle işlenmektedir." (Çalışlar, 1995, s.246). Bu işlenişte "kullanılan hareketler ve imgeler, yalnızca gözün ya da kulağın dışa yönelik zevkine değil, ruhun daha gizil ve daha elverişli zevkine de seslenecektir." (Artuad, 1993, s.108,109).

4.4.Maddeci Diyalektik Tiyatro: Brecht ve Toplumsal Gerçeklik

Kronolojik olarak öncü akımları (tarihsel avangartlar) takip eden süreçte ve yakınlıkta, Brecht'in tiyatroya ve tüm bileşenlerine yaklaşımıyla oluşturduğu kuramı, dramatik tiyatroyu ve psikolojik gerçekçi oyunculuk yöntemini, en kapsamlı ve derinden sarsan bir çıkış olarak tiyatro ve oyunculuk tarihinde geniş bir yer tutmaktadır. Brecht'in Aristoteles'ten beri gelen klasik dramatik yapının bozguna uğratılmasına salık veren düşünceleri, dramatik tiyatronun yaslandığı gerçeklik anlayışının sorgulamasıyla başlamıştır. Bu sorgulama neticesinde, içinde bulunduğu politik düşünce çerçevesinde, dramatik kuramın gerçekliğine karşın yeni anlatım biçimlerine doğru yön almasını sağlamıştır. Brecht'in oyunculuğa ve gerçekle bağına yaklaşımına geçmeden önce, düşüncelerinin kapılarını aralayan gelişmelere bakmanın, gelinen noktada ne denli kuvvetle durduğunun bir alt yapısı olarak önem arzetmektedir.

İnsanlık kendi tarihi boyunca çeşitli felaketlere, kıyıcı faaliyetlere tanıklık etmiştir. Fakat 1. Dünya savaşıyla alışık olmadığı bir tarzla kendi yıkımına 1914-1918 yılları arasında şahitlik etmiş ve hazırlayanı hem de etkileneni olarak yokuluşun

girdabına kapılmıştır. Uygarlık adına yaptığı gelişmelerle maddi ve manevi kendi yıkımının temelini kendi eliyle hazırlamıştır. Toplum, herşeyi bilen akılla, güç aldığı ve sıkı bağlandığı gelenekleriyle, ahlaka gösterilen ikiyüzlü tavırla, saçma ve yıkıcı bir yapıya dönüşmüştür. 19. yüzyılda yaşanan siyasi, ekonomik, kültürel gelişmeler vahşi dünyada özellikle 19.yüzyılın ikinci yarısında bir rakabete dönüşmüş ve 20.yüzyılın başlarında rekabetin getirdiği bloklaşmalar 1. dünya savaşının başlamasına sebebiyet vermiştir. "Birinci Dünya Savaşı'nın, Avrupalı büyük güçler arasında 19.yüzyıl sonlarında ortaya çıkan ve 20. yüzyıl başında şiddetlenerek devam eden siyasî, askerî ve ekonomik rekabetin oluşturduğu bloklaşmaların sonucu ortaya çıktığı kabul edilir" (Sarıçelik, 2007,s.173). 19. yüzyıldan başlayan bu rekabet ve bloklaşma, büyük güçlerin sermaya paylaşımı, gizli diplomasilerle oluşturulan güvensizlik ve kuşku verici ortamın oluşmasına ve sarmal içinde güvende olabilmek için askeri ittifaklar, savaşın oluşumuna zemin hazırlamıştır. "Birinci Dünya Savaşı 19. yüzyıldan miras alınan, içlerinde her etnik ve dil topluluğunun kendi ülkelerine sahip olma; büyük güçler arasındaki bölgesel ve pazara yönelik rekabet ve etki alanı oluşturma tutkusu; ortaya bir güç dengesi çıkarmak adına kurulan askeri ittifaklar ve uluslararasında kuşku yaratan gizli diplomasi gibi sorunlardan doğdu" (Broocket, 2000, s.533).

1.Dünya savaşı ittifak devletlerinin başını çektiği Almanya'da huzurluk ve kargaşaya yol açmış, birçok gelişmenin ard arda yaşanmışının temel itkisi olmuştur. Savaş öncesinde küçük devletlerden oluşan yapısıyla Almanya ulusal birliğe 19.yüzyılın sonlarına doğru ancak ulaşabilmiştir. Yapılan Endüsri Devrim'i burjuva ve zengin toprak sahiplerinin idaresinde yapıldığı için halkın huzur ve rafahına dönük olumlu katkılar sağlamamıştır. Bu olumsuz koşullara sahip Almanya 1914 yılında başlayıp 1918 yılında sona eren bir savaşa girmiştir. Bu savaş zaten çok sıkıntılı olan halkın üzerinde daha fazla baskı kurulmasına sebep olmuş, toplumu derinden sarsmıştır. Yenilgiye uğrayan Almanya'da siyasi gelişmeler, ayaklanmalar ve birbirine bağlı bir dizi olaylar yaşanmaya başlamış ve imparatorluk çökmüştür. II.Wilhelm Hollanda'ya kaçmıştır. Bu sırada Rusya'da ise her yerde grevler olmaya başlamıştır. RSDİP fabrikalardaki işçileri örgütlemeye başlamış ve askerler de işçilere destek vermiştir. Birçok olayın ardından Bolşevik Partisi başlattığı ayaklanma neticesinde 24 Ekim'de Rusya'daki örgütlenmiş İşçi ve Askerler, 26 Ekim'de iktidarı ele geçirmiştir. "1917 Ekim Devrimi ile iktidara geçen Bolşevikler, Rus Çarlık rejiminin mutlak monarşi

yerine Lenin önderliğinde Marksist ideolojiye sırtını dayayan yeni bir otoriter rejim ortaya koymuşlardır." (Ekici, 2017, s.272). Ekim Devrimi ile Rusya savaştan çekilmiş ve bu devrimin etkileri hızlı bir şekilde tüm Avrupa'yı etkisi altında almıştır. Emekçi kesim için umutlar yeniden yeşermiş, sendikalar, siyasi partiler, dernekler işçi örgütlenmesi anlamında faaliyetler ivme kazanmıştır.

> "Bu sırada batı ve Orta Avrupa ülkelerinde sosyalizm düşüncesi yaygınlaşmaktaydı. Marksizm'in ve tarihsel maddeciliğin ışığı altında kapitalist ekonominin eleştirisi yapılıyor, düşünsel düzeydeki karşıtlıklar giderek çatışmaya dönüşüyordu. Toplumcu örgütler Marksizm'in uygulanabileceği bir ortam hazırlama çabası içine girmişlerdi." (Şener, 2006, s, 256).

Bu gelişmeler özellikle de Almanya'da etkili olmaya başlamış ve Ekim Devrimi'nin etkisi altında Spartakist hareket, Marksist bir ayaklanma başlatmıştır ve kanlı bir şekilde bastrılmıştır. Ayşın Candan bu süreci şu şekilde anlatmaktadır:

> "Deniz kuvvetleri ayaklandı. Karl Liebknecht ile Rosa Luxemburg tarafından örgütlenen Marksist ayaklanma, 4 Kasım 1918'de bir tür Sovyet devrimi açıkladı. Spartakist hareket adını taşıyan bu devrimci grubun eylemini durdurmak amacıyla sosyal demokratlar 19 Kasım'da iktidarı ele geçirerek Weimar Cumhuriyeti diye bilinen yönetimi kurdu. İlk iş olarak Spartakist eylem, kanlı bir biçimde bastırıldı. Liebknecht ile Luxemburg öldürüldü." (Candan, 2019, s.81).

Savaş sonunda monarşinin yerine kurulan ve ilk meclis toplantısının Berlin'deki kargaşa yüzünden Weimar'da yapılmasından dolayı Weimar Cumhuriyeti adını alan bu yönetim, savaş sonrası yapılan Versay antlaşmasının siyasi muhatabı olmuştur. Ve 1933 Nazi iktidarına kadar yönetimde kalmıştır. Savaşın sonlanmasından sonra halk özellikle siyasi gelişmelerle ilgilenmeye başlamış ve bir gündem olarak toplumda önemli bir yere sahip olmaya başlamıştır. Bu gelişmelere tiyatro sanatı da kayıtsız kalmamış güçlü bir ses olarak varlığını her daim hisettirmiştir. Tiyatronun etkisini gözlemleyen siyasi partilerin oy potansiyeli anlamında bu sahne sanatına desteği söz konusudur. Bu dönem içinde eğlendirici, oyalamaya dönük, tutucu orta sınıfının beğenisiyle örtüşen temsiller icra edilmekteydi. Fakat sosyal sorunlar ve halkın içinde bulunduğu buhranlı durumu dile getirecek daha sosyo-politik bir tiyatroya eğilim, bu sahne sanatının ontolojisi gereği kendini hisstirmeye başlamıştır.

> "Tiyatro sanatçıları artık efendilerini eğlendirmek için tutulmuş eğlendiriciler gibi davranamazdı, seyirciyle yoldaş olan işçiler gibi ele alınmalıydılar. Geleneksel yaratıcı-seyirci ilişkisi silinmeli, seyirci yalnızca gösteride değil

provalarda ve bütün tiyatro eserinde etkin bir rol oynamalıydı." (Carlson, 2007, s.369).

Tiyatro sanatının bilgilendirmeye dönük siyasi anlamda bir görev üstlenmesiyle biçim ve anlatım yönteminde de farklı arayışlara girmesine sebebiyet vermiştir. Burada amaç seyircinin etkilenmesini sağlamaktır. Seçilen her yöntemin işlevsel olması o sebepten çok önemlidir. "Piscator da 'poltik tiyatro' düşüncesini bu minval üzerine temellendirmiştir.

> "Politik tiyatro, 1929'da Erwin Piscator tarafından Almanya'nın emekçi sınıfına yönelik geliştirilen, onların sorunlarını yansıtan devrimci tiyatro türüdür. Piscator, "Politik Tiyatro" (1929) adlı eserini bu tiyatro türünün uygulanışını anlatmak ve örneklendirmek üzere yazmıştır. Bertolt Brecht de politik tiyatronun yaygınlaşması için öngördüğü epik tiyatro tekniğini tanıtmak ve savunmak üzere yazdığı "Epik Tiyatro" (1967) adlı kitabıyla, Piscator ile birlikte politik tiyatronun öncülerinden olmuştur. Piscator'un belgesel tiyatrosu ve Bertolt Brecht'in epik tiyatrosu ile Alman tiyatrosunda ilk örnekleri görülen politik tiyatro, zamanla daha yaygın olarak kullanılmaya başlamıştır." (Özmen, 2015, s.416).

Erwin Piscator (1893-1966), tiyatronun siyasi görev üstlenmesiyle, bu sahne sanatını alışıla gelmiş biçim ve yöntemlerin dışında farklı bir estetik anlayışta ele almıştır. Aynı zamanda oyunculuk ta yapmış olan Piscator için fikirlerinin bu denli yön almasının sebebi zorunlu olarak katılıdığı savaştır ve sonucunda savaş karşıtlığı fikri ve Marksist düşüncedir. Piscator yaşadığı dönemin gerçekliğini ancak Politik tiyatro yönetmiyle verilebilceğini düşündüğü için, dünya görüşü ekseninde oyunculuk ve sahne olanaklarına bir biçim kazandırmaktan çok işlevsel olarak ele almıştır. "Piscator tiyatronun politik olarak tabu olan sorunlarla ilgilenebilecek ve ilgilenmesi gereken bir forum olduğuna dair güçlü bir kanıya sahiptir." (Kerz, 1968, s.364). Ve perspektif olarak bu bakış açısıyla çağını, gerçekliğiyle ele almak ve insanlara güçlü bir şekilde anlatmak poltik tiyatronun başlıca ereğidir. "Çağı değerlendirmem 4 Ağustos 1914 tarihinde başlar. O tarihte barometre yüksek basıncı gösteriyordu. 13 milyon ölü, 11 milyon sakat, yürüyen 50 milyon asker, 6 milyar silah ve 50 milyar metreküp zehirli gaz.'' (Nutku, 2008, s.173). Ona göre bu manzara karışında sanatçı ve sanat, bunlara sebep olan savaş, asker, monarşi, burjuva ve faşisizm gibi kötücüllerin yerine proleterya ve sınıfsız toplum yeğlemelidir. O nedenle sanatçı politikayla ilgilidir. Tiyatronun ve politikanın estetik bütünlük oluşturması onun varlığının önemli göstergesidir.

Piscator başlangıçta Ağit-prop yaklaşımıyla ele aldığı tiyatro anlayışını, toplumsal gerçeğe daha yaklaşmak amacıyla politik ve belgesel tiyatro uygulamaları şekline dönüştürmüştür. Seyirci ve sahne ayrımını ortadan kaldırarak, iç içelik arzeden bir yapıda 'bütünsel tiyatro' anlayışını yaratmış, seyirciyi aktif bir alıcıya dönüştürmüştür. Tiyatronun bir taklit/mimesis değil, bir anlatı olduğundan yola çıkarak, sahnede sinema, belgesel, projeksiyon gibi araç ve gereçler kullanmak suretiyle, bu sahne sanatının dramatik değil epik anlatım biçiminde olması gerektiğini ileri sürmüştür. Piscator bu savlarıyla, Bertolt Brecht'in tiyatro literatüründe önemli bir yer teşkil edecek olan Epik tiyatrosunun yolunu açmıştır.

Bertold Brecht (1898- 1956) yirminci yüzyıl tiyatro anlayışında önemli dönüşüm ve değişim sağlamış, şair, yazar, düşünür, ozan ve tiyatro kuramcısıdır. Maddeci felsefe yaklaşımında tiyatro, ilk kez onun sayesinde belli estetik ve yönelime oturtulmuştur. Yani Brecht neredeyse ikibin beşyüz yıllık Arsitoteles'ten itibaren gelen dram sanatının katharsis estetiğini reddederek, seyircinin bilinçlendirilmesi için yabancılaştırma kavramını getirmiştir. Brecht dramatik oyunculuk anlayışının bu bağlamda neden cazip geldiğini, estetik olarak neden katharsis'i insanların tercih ettiğini ve duygusal bir kuşanmışlığın sarmalını şu şekilde anlatmaktadır:

> "Odipus'a sığınıyoruz, çünkü orada hala tabular var ve bilgisizlik, cezadan kurtarmıyor. Othello'ya sığınıyoruz, çünkü kıskançlıktan bugün de kurtulabilmiş değiliz ve herşey, hala mülkiyete bağlı. Wallestein'a sığınyoruz, çünkü rekabet savaşıiçinde özgüe ve adil olmamız gerekir, aksi takdirde söz konusu savaş son bulur. Toplumun bir milieu (ortam) niteliğiyle, daha sorumlu bir görünümle ele alndığı "Hortlaklar" ve "Dokumacılar" gibi oyunlarda da bu batıl alışkanlıklar desteklenir. Oyundaki başkişilerin duygularını, bakış açılarını ve itkilerini zorla benimsemek durumunda kaldığımızdan, toplum bağlamında aldığımız, Milieu'nun verdiğinden fazlası olmaz. Bizim gereksindiğimiz tiyatro, belli olayların gerçekleştiği ve insan ilişkilerinden oluşma belli bir tarihsel bir alanın izin verdiği duyguları, bakış açılarını ve itkilerini sunmakla yetinmeyip, alan değişime uğramasında rol oynayan düşüncelerle duyguları kullanan ve üreten tiyatrodur." (Brecht, 1993, s.58,59).

Klasik tiyatro anlayışında oyuncu için, sahne üzerinde inadırıcı olmak için rolü yaşar derecesinde, kimi zaman da oyun-gerçek kaos oluşturabilecek şekilde bir aktörlük söz konusudur. Sahnede oluşan büyü sayesinde, günlük yaşamda seyircinin yaşadığı sıkıntılar unutturularak bir arınma sağlanmış olmaktadır. Brecth temelde hem oyuncunun duygu içinde gerçekçi bir oyunculuk icra etmesini hem de seyircinin bu denli bir arınma yaşayarak bir nevi toplumdan kopmasını eleştirmektedir. "Klasik

anlayışa göre, tiyatro szöcüğü oldum olası şu anlama gelir. Eylem ve çözülme, karşıt ve tipik karakterleri gösterme, sahneleri gelişim ve mantık yönünde birbirine bağlama, herkes için geçerli genel ve belli bir insancıl durum için dramatik olanı vurgulamadır." (Brecht, 1997, s.48).

Brecht, maddeci dünya görüşüyle, başlangıçtaki nihilist ve anarşist eğilimlerini terkederek, entelektüel anlamda bir disiplinle tiyatroya bakış açısı geliştirmiştir. Piscator'un yeni denemelerini, sinema tekniğini oyunlarda kullanmasını, bir anlatım aracı olarak epik tiyatroda etkin olduğunu görmüş, sahnede bu tekniklerin kullanılması onu etkilemiştir. Ayrıca 1925 yılında Berlin'de izlediği "Potyemkin Zırhlısı" oyunu, onda önemli etkiler bırakmıştır. Diğer yandan Brecht'i etkileyen önemli bir isim de Meyerhold'dur. Berlin'e gelmediği halde, Brecth, 1930'lu yıllarda onun biyomekanik oyunculuk biçimi ve konstrüktivist sahne tasarımıyla estetik yaklaşımı sonucunda elde ettiği yabancılaştırmından etkilenmiştir. Onun epik tiyatro düşüncesine bu gelişmeler önemli katkılar sağlamıştır. Brecht'e kaynaklık eden bir başka anlayışta, uzak doğu tiyatrosunun oyunculuğu ele alış biçimidir. Brecht bu tiyatro tarzının oyunculuğun icrasında yanılsamayı yok etmesinden etkilenmiştir. "Böylece, yavaş yavaş Piscator'un 'Epik' anlayışından (sonradan adını) 'Diyalektik Tiyatro' koyduğu, kendi Epik tiyatrosuna doğru yol almıştır." (Nutku, 2008, s.186).

Bertold Brecht, konunun başlangıcında da söz edildiği gibi, gerçeğe yaklaşım biçimindeki eleştirel tutum nedeniyle, yanılsamacı oyunculuk ve tiyatroyu yadsımıştır. Ona göre gerçekçi tiyatro, seyirci de illüzyon oluşturarak onları edilgen duruma sokmaktadır. Seyirci sahnede meydana gelen olayları, sanki hayat gibi, gündelik yaşamda gibi algılamakta ve empati kurmaktadır. Bahsedildiği üzere Batı tiyatrosu inadırmak için gerçeği anlatma biçimi olarak illizyonu tercih etmiş ve oyuncunun da bu doğrultuda bir icra içinde olmasına salık vermiştir. Bu durum sahnede yoğun gündelik yaşam gibi bir gerçeklik duygusu oluşturarak, seyircinin bu yoğunluk içinde, oyun seyrettiğini unutarak, kendisini gerçek yaşamda gibi hissetmesine sebep olmaktadır. Bu birliktelik içinde seyirci sadece etkilenendir. Etki eden değildir. Bu haliyle Brecht dramatik tiyatronun uyuşturucu madde etkisi yaptığını ve seyirciyi uyuşturduğunu ileri sürmektedir. "Sahne, seyircinin kendini tümü ile kaptırdığı bir masal evreni olmuştur. Seyir süresince seyirci kendini unutur ve düşsel evrene dalar. Düşsel kahramanlarla özdeşleşme, ona normal yaşamda bulamadığı bir kanatlanma, bir yükselme duygusu

sağlar. Fakat eylemin dışında kalmıştır; büyülenmiş hipnotize olmuştur." (Şener, 2003a, s.284). Brecht'in Epik tiyatroda yapmak istediği, dramatik ve Aristotelesyen tiyatroya karşıt olarak, olaylar dizisini anlatmak suretiyle, izleyinin gözlemci durumuna sokulması, olaylara maruz bırakılmak suretiyle de inceleme de bulunmasının sağlanmasıdır. Böylece her sahne kendi içinde var olur. Dünyanın değişimi ne yönde olursa, kavranması da o yönde olur. "Akılsı olan öne çıkarılır; dünya olasılığı içinde yorumlanır, varoluşun gerçeklik tarafından belirlenişi öne çıkarılır. Burada en önemli öğe, yabancılaştırma etmenidir. İzleyici ile sahne, sahne ile oyuncu, oyuncu ile rol, rol ile mekân arasında belli bir uzaklık yaratılması sonucunda, sahnede tarihselleştirmenin gerçekleşmesine çalışılır." (Çalışlar, 1995, s.197). Bütün bu amaçların sağlanması için tiyatronun tüm bileşenleri bu eğilim içinde ele alınmaktadır. Fakat bu araştırmanın en başında da bahsedildiği üzere, bu tezin konusu gerçeğin oyunculuk bağlamında incelenmesi olduğu için, diğer bileşenler konuya katkı sağlayacak şekilde ele alınacak ya da araştırmanın dışında tutulacaktır.

Brecht oyunculuğun rol ile özdeşleşilerek icra edildiği burjuva dramatik aktörlük anlayışına karşın, detaylı bahsedilecek olan epik oyunculuk anlayışını ileri sürmektedir. Burada oyunculuk dâhil tüm bileşenlerin Epik tiyatro anlayışında ele alınmasının amacı, felesefi idalizme dayanaklık teşkil eden tragedya anlayışının yıkılmasını sağlamak; "olumsuzlama yöntemiyle nesnel gerçekliği eleştirel kılmak, gerçekliği kendi modeli içinde (ardarda süreklilik, çelişme, evrim ve devrim özellikleri içinde) verebilmek; psikolojik, bilinçaltı ve metafiziksel olana karşı akılsal, bilinçli ve maddi olanı ortaya çıkarmak; sonuçta, oyun ile izleyici arasında diyalektik bir ilişki kurmaktır." (Çalışlar, 1995, s.198).

Brecht, oyunculuk hakkında "Sanat Üzerine Yazıları"nda şu şekilde değerlendirmelerde bulunmaktadır:

> "Oyunculuk mesleği her zaman büyük bir gerilimi gerektirdiğinde, oyuncu gerginliği üzerinde nasıl atacağını bilmelidir. Her zaman alabildiğince bir gerginlik ve alabildiğine bir gevşeme durumunda bulunmaktan sakınmalıdır. Kendisi için tiyatronun ayrı bir yeri olmasını istiyorsa, oyuncu özel yaşamında tüm teatral dışavurumlardan el çekmek zorundadır. Ne var ki, ister kendidini bir seyreden olsun, ister olmasın, üslup denen şeyden asal vazgeçemez. Mesleği, oyuncuyu iki şeye ayartır: Kendini başkalarından ayırmak ya da başkalarının boynuna sarılma. Oyuncunun her iki ayartıya da karşı durması gerekir. Mesleği bir başka ayartıyı daha çıkarır oyuncunun karşısına: Kendi kendisine acınma- çünkü sahnede canlandırdığı kötü kişiler bile seyirciden merhamat dilenir. Oyuncu, bu ayartıya da karşı durmak zorundadır. Oyuncunun dikkat edeceği bir

şey de şudur: Ne çabuk incinen, ne de hiç incinmeyen biri olacaktır. Oyuncuyu birçok güçlükten kurtaracak bir şey varsa, gözlem sanatıdır." (Brecht, 1987, s.128,129).

Brecht 1951 yılında Leipzig Kültür Kongresinde yaptığı konuşmada Almanya'daki oyunculuğun yanlış temellerle inşa edildiğini, doktrin olarak kuşakların yanlış beslendiğini, bu beslenme şeklinin kalıplar oluşturalarak kuşakların bu biçime sokulması sonucu doğurduğunu ifade etmiştir. Bu oyunculuk anlayışından bütün aşçıların şişman, bütün köylülerin çekingen, bütün devlet adamların ağarbaşlı, oturaklı, bütün âşıkların güzel, bütün hatiplerin davudi sesli varsayımının çıktığını, bu fiziksel biçimlendirme neticesinde duyguların oynandığını söylemektedir. Tüm bunlara karşın Brecht aktörün duyguları canlandırmak yerine, eğilimlerini göstermesinin oyunculuk olduğunu belirtmektedir.

Stanislavski'nin öne sürdüğü rolün duygusunu yaşayarak, gündelik yaşamı sahnesel gerçeğe dönüştürme ve estetik oluşturma fikrine Brecht karşı çıkmıştır. Ona göre duygu ve ruhsal durum sadece bilinçaltındaki psikolojiyi vermektedir. Eleştirel bakmak, kafa ile beden hareketleri arasında amaçsallık kurmak bu haliyle imkânsızlaşmaktadır. Brecht'e göre aktör seyirciye ilettiği rolün kişiliğine girmez. Oyuncu oynadığını belli eder. Yani gösterenin oyuncu kimliği esas olandır. Walter Benjamine göre (2014, s.35) "gösterenin-yani oyuncu kimliğiyle oyuncunun 'gösterilmesi', bu tiyatronun en yüce yasasıdır. Çünkü sahnede aktör, ne Hamlet'tir, ne Harpagon'dur, ne Şvayk'tır, sadece bunları göstermek suretiyle açıklayan bir aracıdır." Oyuncular role kişiliğini kurban etmemek için ve mesafe koyabilmeleri adına 'gestik' bir alan oluşturmaları gerekmektedir. "Oyun kişilerinin birbirlerine karşı takınacağı tavırların oluşturduğu alanı gestik alan diye nitelendiriyoruz. Duruş ve oturuş, ses tonu ve mimik toplumsal bir gestus tarafından belirlenir." (Brecht, 1987, s.34).

Brecht'e göre, oyuncu sahnede göstermek zorunda olandır. Bu gösterme, rolün içinde kaybolarak, kendini role kurban ederek, karakterin gösterilmesi değildir. Brecht'in oyunculuk biçimi bu haliyle, sahnede oyuncunun, oyun-gerçek kaosuna düşmesini engellemekte, sahnede olanın bir oyun, gösterenin de bir oyunculuk icra eden meslek erbabı üyesi olduğunun vurgulanmasıdır. "Oyuncu bir şey göstermek zorundadır ve kendini göstermek zorundadır. O şeyi elbette kendini göstererek oynar, kendini gösterek te o şeyi göstermiş olur. Gerçi bu ikisi bir araya gelir; ama bu bir araya geliş,

hiçbir zaman iki görev arasındaki karşıtlığı (farklı) silmemelidir. (Benjamin, 2014, s. 34). Bu minvalde bir aktörün en başat edimi 'gestus'ları alıntılanabilir kılmasıdır.

'Gestus' ve 'Gestisch' sözcükleri Almanca, söz ve hareketin verdiği bir tavırı ya da bu tavrın bir yönünü işaret biri isim biri sıfat olarak kullanılan kelimelerdir. Daha önceden Lessing'in kullandığı bu sözcüğü, Kurt Weil de müzik alanında kullanmıştır. Brecht oyun kişisinin tavrını toplumsal ilişkiler ağı içinde saptamasını belirtmektedir. Toplum içindeki sınıfsal konum dikkate alınarak, bu tavır seyirci de geçecek şekilde büyütülmelidir. Bu büyütme, gerçeğinden fazla mübalağ yapılarak karikatirüze etmek olarak algılanmamalıdır. Gözlenilen toplumsal gerçeğe aykırılık oluşturulmamalıdır. Yani tavırla toplumsal manada karşılığı olan bir model sergilenmelidir. Ortaya konan tavıra sahip rol kişis için, ruh derinliğine inilmeyerek karmaşık duygu çözümlemesi içine girilmemelidir. Buradaki tavır kavramı ne karakter, ne tip kavramı olarak değerlendirilmektedir. Çünkü (tavır) "karakter gibi ayrıntılı içsel özellikleri göstermediği gibi, klasik tip gibi kendine benzeyenleri temsil eden soyut bir genelleme değildir." (Şener, 2003a, s.293). Burada tavırla anlatılmak istenen toplumsal ve sınıfsal nitelik ve bu niteliğe eleştirel yaklaşımdır.

Epik tiyatroda gestus amaçsallık anlamında önem arzetmektedir. Gestus'lar bir maneviyat, bir sezinleme değil, toplumsal gerçekliktir. Aranma yeri de gerçeklik içinde olmalıdır. Walter Benjamin gestusu ve epik oyunculuk için önemini şu şekilde anlatmaktadır:

> "(…) Epik tiyatro gestus'a dayanan bir tiyatrodur. Tam anlamıyla söylenirse eğer, gestus malzemedir; epik tiyatro ise bu malzemenin amaca uygunluk ilkesi doğrultusunda değerlendirilmesidir. (…) Demek ki sahnenin oyuncusu, 'komedyen' sıfatıyla zaman zaman din adamının işlevine yaklaşırken, epik tiyatro oyuncusu kendini, filozofun yanında bulmaktadır. Gestus, diyalektiğin toplumsal önemini ve uygulanabirliğini sergiler. Durumlar açısından insanları deneyden geçirir." (Benjamin, 2014, s.16-36).

Epik tiyatroda tüm bunlarla yapılmak istenen özdeşleme ve yanılsamanın kırılmasıdır. Brecht, oyuncunun rolle, seyircinin de aktörle ve sahne gerçeğiyle (oyun) özdeşlememesi için yadırgatma (yabancılaştırma) yönetmini kullanmaktadır. Brecht, yabanlaştırmayı bir yöntem olarak, Mei-Lan Feng'den etkilenerek bulmuştur. Moskova'da seyrettiği Çinli oyuncunun kendini seyrederek rolünü oynaması, role canlandırma değil anlatı olarak bakması onu etkilemiştir.

Brecht'e göre aktörün rolü canlandıran değil anlatan olmasının sebebi, özdeşleşme ve yanılsamanın önlenmesi içindir. Stanislavski'nin oyunculuk anlayışında ise oyuncu rolle bütünleşmekte, seyirci de bu bütünleşmenin etkisinde kalarak sahne gerçeğinin içinde kaybolmaktadır. Kendinde olmayan seyirci edilgenleşerek, eleştirel bakış acısıyla değil, oyunun yaşamdaki gibi bir parçası haline gelerek, gerçekle yüzleşmesine, sorgulamasına engel olan duygu esirine dönüşmektedir. Brecht yabancılaştırmayla seyirciyi dirimsel tutarak, sorgulamasını, eleştirel bakmasını, gördükleriyle özdeşlemesini engellemek amacındadır. "Arrigo Subiotto, Epik Tiyatro ile ilgili olarak yazdığı inceleme yazısında bu tiyatronun amacını sadece belirli bir durumu sunmak değil, aynı zamanda seyirciyi şaşırtarak, sahneye koyulan olayın altında nedenlere ve süreçlere taze ve eleştirel gözle bakabilmelerini sağlamak şeklinde yorumlamıştır." (Çelik, 2000, s.117,118). Brecht, hipnotik türden tiyatro anlayışının, seyircinin zekâsından korktuğunu, Stanislavski'nin de seyircinin keskin gözünden çekindiğini ileri sürmektedir. (Bentley, 1964, s.73).

Brecht'in, tiyatroyu kendi politik bakış açısı ekseninde değerlendirerek, aktörlüğü epik anlayışta ele almasının önemli bir sebebi de, özellikle Almanya'da konvansiyonel aktörlük anlayışına da bir tepkidir. Yani sahnedeki kişilerin gerçeklikten uzak olmaları, aşarı teatral olmalarıdır. Çünkü Brecht sahnede olanın gerçeklik içermesi gerektiğini vurgulamaktadır. Ama bu gerçek "bulgulama kimliğiyle kendini açığa vuracak gerçek idi." (Brecht, 1987,s.147). Bu gerçeklik teatral yapı içinde kalıplaşmış mutlak kişiler şeklinde olmamalıdır. Almanya'daki oyunculuktaki teatral gerçeği Brecht şu şekilde anlatmaktadır: "Alman sahnelerinde sergilenen kişilerin çoğu yaşamdan alınma değil, tiyatrodan gelmedir. Tiyatronun bir yaşlı kişisi vardır. Elleri titrer, bir şeyleri geveleyip durur ağzında; bir tiyatro delikanlısı vardır, ateşli biridir, ışıl ışıl parlar gözleri; bir tiyatro sürtüğü vardır, kalçalarını oynatır, açık seçiklikten uzak bir sesle konuşur; tiyaronun mert ve dürüst bir kişisi vardır. Bağırıp çağırır, gürültüye verir ortalığı vb." (Brecht, 1987, s. 130).

Brecht 20. yüzyılda oyunculuk sanatında ve tiyatroda görüşleriyle etkili olmuş önemli bir sanat adamıdır. Bugün günümüzde de onun oyunculuk anlayışı hala etkin bir şekilde uygulanmaktadır. Fakat dünyada yaygın oyunculuk biçimi olarak duygulara hitap eden ve özdeşleşme yaratması istenen dramatik aktörlük anlayışı ağırlığını korumaktadır. Gerçeğin dramatik oyunculuk anlayışıyla verilmesi yaklaşımı ve bu

yaklaşım sonucu oluşabilecek olumsuzluklar yumağı, hem gerçeğin çağlara göre değişimi hem de insanın bu değişim içinde örselenmesi, öznesi ve nesnesi kendisi olan aktör için büyüyerek devam edeceği yönündedir.

4.5.Hiçbir Şeyin Hiçten Daha Gerçek Olmayışı: Absürd Tiyatro

Köken olarak Fransızca, uyumsuzluk, saçmalık, akla ve mantığa uygunsuzluk, anlamsızlık gibi ifade edilebilecek olan Absürd Tiyatro, tam olarak karşılığında zorlanılsa da "uyumsuz" ve "saçma" tiyatro olarak dilimize çevrilmiştir. "Yazar Eugene Ionesco 'uyumsuz'u şöyle tanımlar: Duygusal ve düşünsel kökenlerinden kopan insan kendini yitirir; tüm devinimleri amaçsızlaşır, anlamsızlaşır. (Deleon, s.11, 1993). Zehra İpşiroğlu bu konuyu şu şekilde dile getirmektedir:

> "Absurd tiyatro diye tanımlanan bu akımın tam Türkçesini bulmakta zorluk çektim. Sözlükte absurd sözcüğünün karşılığı widersinnig, unsinnig (usdışı, saçma), ungereimt ya da dissonant (uyumsuz) olarak veriliyor. Usdışı sözcüğü bize sürrealizm'i (gerçek-üstücülük) anımsatıyor. Sürrealizm denilince, bilinçaltının uyurgezerlere özgü otomatizm içinde ortaya dökülmesi akla geliyor. Absurd tiyatroda böyle bir otomatizm söz konusu değil, burada tam tersine eleştiren, sorunları deşen, onların özüne giden, bilinçaltının indiği zaman da onu gün ışığına çıkarmaya çalışan akılcılıkla, bilinçli bir tutumla karşılaşıyoruz. Uyumsuz tiyatro yazarları, sürrealistler gibi aklın kavrayamadığı, erişemediği, inanılmaz yaşantılar üzerinde değil, günlük yaşam düzeyinde oluşan gerçekler üzerinde duruyorlar. Ayrıca bu yazarlar akla ters düşen, ya da ona aykırı olanla uğraşmıyorlar, bu nedenle absurd tiyatronun anlamsız ya da saçma tiyatro diye adlandırılmasını da doğru bulmuyorum. Burada mantıksal bir çelişki değil, gerçekçilik düzeyinde alışkanlıkların, gelenek ve törelerin dondurduğu kalıplarla yaşam arasındaki tutarsızlık, uyumsuzluk söz konusudur. Bu tiyatro akımında görünüşteki çelişki, izleyicinin dikkatini her zaman yaşamdaki bir uyumsuzluğun üzerine çeker." (İpşiroğlu, 1978, s.vı.).

Absürt tiyatro, hem dramatik yapıda hem de gerçekçi dram anlayışında önemli bir kırılmanın yaşandığı bir aşamadır. Kimi araştırmacılarca modern çağa ait, kimi araştırmacılarca postmodern çağa ait bir tiyatro anlayışıdır. Bu araştırmada modern çağa ait bir aşama olarak ele alınmasının sebebi "bu tiyatro anlayışında düşünsel olarak anlam ve gerçekliğin reddedilmesi söz konusu olsa da, biçimsel olarak henüz bir şey anlatma ve evrensel, asıl olan gerçeği sunma çabasından vazgeçilmemiş olmasıdır. Hatta dramın unsurlarında dönüşüm yaşansa da bu unsurların bazılarının hala varlığını da koruduğu da gözlemlenebilir." (Çakmak Duman, 2017, s.142).

Fransa'da 20. yüzyılın ikinci yarısında yaygınlık kazanmış olan bu avangart tiyatro anlayışı, göreneksel burjuva yaşamının alışagelmiş değerlerine dayalı yaşamı

mutlaki manada olumsuzlayıcı bir tepkiden hareketle ortaya çıkmıştır. Absürt tiyatro "toplumsal yabancılaşmayı bir insanlık durumu olarak alarak, bu ikisini özdeş kılmış; dünya savaşlarının da yol açtığı tinsel bunalımdan kaynaklanan kötümser, bilinmezci ve hiçlikçi dünya görüşü içinde insanın varoluşunu ve yaşamını mantıkdışı, saçma ve anlamsız olarak ortaya koymaya, insanlar arasında iletişimin olanaksızlığını göstermeye çalışmıştır." (Çalışlar, 1995, s.544). Absürt tiyatro, diğer modern sanat akımlarındaki, avangart ya da epik tiyatro da olduğu gibi ortak bir manifestoyla kendini duyurmamış, bu akım içinde olan yazarların eserlerindeki benzerlikler nedeniyle "Esslin tarafından absürt sınıfına dahil edilen yazarların (Beckett, lonesco, Adamov, Genet, Pinter vb.) ortak bir duyarlılık alanları, ortak dünya görüşleri ve sanat anlayışları, ortak tarihsel, kültürel ve ideolojik yaklaşımları; oyunların ise ortak tematik ve teknik yanları bulunduğundan'' (Aydemir, 2003, s.12) dolayı bu isimle adlandırılmıştır. Ionesco da, Kafka'ya gönderdiği notta "Est absurde ce qui n'a pas de but. (Saçma, amacı veya amacı olmayan şeydir) (Esslin, 1960, s.4) diye absürt tiyatroyu tanımlamıştır.

Absürt tiyatronun anlaşılması için diğer avangard akımlarda olduğu dönemin koşullarına ve etki alanlarına fokuslanmak önem arzetmektedir. Endüstri çağıyla gelen sorunlar yumağına bir de savaşın patlak vermesiyle insanlık ve insanlar çöküntüye uğramıştır. İkinci Dünya Savaşı ciddi ruhsal bunalım yaratmış, insanın gerçeğinin ne olduğunun, görünenin bir aldatmaca ve düzmece olduğunun ve herşeyin hiçlikten ibaret olduğunu göstermiştir. İkinci Dünya Savaşı, insanların umutlarının sönmesine, savaş öncesinde taşıdıklarını iyi bir dünya ülküsünün yerle bir olmasına, yerine karamsarlık ve kötümserliğin ikame edilişine tanıklık etmiştir. Absürt tiyatronun insanın bu sarmal içinde kendini ifade etmeye çalıştığı durumunu, II. Dünya Savaşı esnasında palazlanan Egzistansiyalizm (Varoluşçuluk) açıklıkla ifade etmektedir. Varoluşçuluk Fransız yazar J.P. Sartre tarafından tanıtılmıştır. Karaalioğlu Varoluşçuluğunun özünü, çıkış noktasını ve amacını şu şekilde anlatmaktadır:

> "Egzistansialist'lerin çıkış noktası Dostoyevskski'nin "Tanrı olmasaydı herşey mübah olacaktı" sözüdür. Bu anlayışa göre, Tanrı bulunmadığı için insan özgür olmak zorundadır. İnsan özgürdür; insan özgürlüktür. İnsan her an insanı ortaya çıkartacak; karşılaştığı bilinmeyenleri hoşlandığı gibi yorumlayacaktır. Her insanın kendi kendisine işliyeceği bir geleceği vardır. (…) Varoluşçuluğa göre, insan kendini bulmalı, özünü etmeli. Hiç bir şey, Tanrının varlığını gösteren en değerli delil dahi, kişioğlunu kendinden, benliğinden kurtaramaz. Egzistansializm bir çeşit iyimserliktir. Jean Paul Sartre'a göre '"existance" yani varolma, "essence" yani öz'den önce gelmektedir. (…) Egzistansializmi başlatan

> sorulardan biri şudur: Ben kimim? Tek birey olarak var olmamın bence anlamı nedir? Verilen cevap şöyledir: Bizi yapan kararlarımızdır. Bi özel benlik, dünyaya bir defa gelir, başka kimsenin bir daha olamayacağı ve yapamayacağı şeyi, olmak ve yapmak gücündedir." (Karalioğlu, 1965,s.159-160).

Egzistansializm 20. yüzyılda insanlığın kaos sarmalına dönüşen yapısını şu şekilde anlatmaktadır:

> "İnsanda, sanıldığı gibi, uyumlu, düzenli bir evren bilinci yoktur. Her şey rastlantısal ve amaçsızdır. İnsan kendini bir kargaşa içinde görür. Dünyayı usla açıklamak olanaksızdır. İnsanın bilebileceği yalnızca yeryüzündeki varlığıdır. Bu varlığın özellikleri önceden saptanmamıştır. İnsan eylemini nitelikleri ile kazanır ve kendini gerçekleştirir. Önce eyler, sonra var olur." (Şener, 2003a, s.298).

Varoluşçuluk, hümanizm karşıtıdır. İnsancı düşünceye göre insan ruhu, iyilik, güzellik, doğruluk üzerinedir. Eylemlerini de bu yapısal özelliği ateşlemektedir. Ruhun ateşlediği eyleme, usçu mantık ta yol göstermektedir. Usun örneklemi, insan için olunması gereken ideal yapıdır. Ve insan bu örnekleme göre kendini hizalamaktadır. Hümanist düşünceye göre insan, ahlaklı ve görev bilinci taşıyan bir varlıktır. İşte bu yüzden sanatçıların, azizlerin, bilgelerin ve kahramanların yetişmesini insanlığın bu vasıfları itkilemektedir. Varoluşçu düşüncede ise insanı, ilkel eğilim ve içgüdüler baskılamaktadır. Yaşamı özdek (madde), coşku ve cinsellik üzerine kuruludur. Varlığı bu somutluk ve bireysellik üzerine inşa edilmiştir. İnsana bu dünya çok kaotik ve saçma gelmektedir. Yaşamı da bu döngü içinde anlamsızdır. Albert Camus insanın içinde bulunduğu bu saçma, absürt durumu, Sisyhus söylencesiyle örneklendirmektedir. Bu söylencede, kısır bir döngü ve saçmalık bile isteğe yapılarak, saçmanın bilincine varılması sağlanmaktadır. Zeus, Titan Sisyphus'a bir ceza verir. Bu ceza ağır bir kayanın, bir dağın tepesine taşınması ve taşın geriye yuvarlanması ve bu sürecin aynı şekilde tekrarlanmasıdır. Anlamsız bir sarmala dönüşen durumla saçmanın bilincine varılması hedeflenmektedir.

Absürt tiyatro, dünyanın uyumsuzluk, saçmalık üzerine kurulu olduğunu ve bu saçmalığın, uyumsuzluğun bilincine varılmasının yöntemi olarak konumlanmaktadır. Yani; "Absürd tiyatronun amacı dünyanın uyumsuz olduğunu, toplumda insanca bir düzen kurulamadığını, bireye usunun değil, ilkel güdülerinin egemen olduğunu göstermek, böylece insanın kendini yapıntı düzenlemelerle avutmaktan vazgeçip saçmanın bilincine ermesini sağlamaktır. Tiyatroda oyunla paylaştığı kısa yaşantı

sürecinde kendi gerçeği ile yüzyüze gelen insan, yaşamın gerçek anlamı üzerinde düşünmeye başlayacaktır. Bu deney, insanın uyumsuzluğu görmezden gelmeyi bırakıp saçmayı yasalaştırmasını sağlayacaktır. (Şener, 2003a, s.299).

Absürd tiyatroya göre gerçek sanılan, bir aldatmacadan ibarettir. Fakat insan yapısı gereği, düşüncede üşengeç olduğu için, bu aldatmacayı görmezden gelerek, gerçeğin asal saçmalığına katlanmak istememektedir. Absürd tiyatro, gerçek sanılanı kökünden sökerek, insanın ahrazlı yönlerinin sebep olduğu görme biçimini değiştirmek amacındadır. Bu tiyatroda oyuncular geleneksel oyunculuk yaklaşımıyla gerçeği ifade etmemektedirler. Yani oyuncunun sahnede, gerçeğin taklitini yaparak rol icra etmesi söz konusu değildir. Ionesco, sanat gerçeğinin, insan gerçeğiyle bağdaşmaz bir ikilik oluşturduğunu savunmaktadır. Kaleme aldığı bir yazıda bu durumu şu şekilde dile getirmektedir:

> "Tiyatroda beni tedirgin eden, kanıyla canıyla, sahici insanları sahnede görmek… aynı anda iki ayrı düzeyde gelişen bir gerçek var tiyatroda: biri sahnede hareket edip, birbiriyle konuşan sahici insanların somut, maddesel, boş, sınırlı gerçekleri, öbürü ise düş dünyasının gerçeği. İkisi de karşıt düşüyor birbirine, bir türlü bağdaşmıyorlar birbirleriyle…" (aktaran İpşirpğlu, 1978, s.15).

Anlaşılacağı üzere Absürd tiyatro, gerçekçi tiyatroya tümden karşıttır. Oyun kişlerinin gerçekçi oyunculukla canladırılması o nedenle bu tiyatro görüşünde reddedilmiştir. Ionesco "Esquire" dergisindeki bir ropörtajında, gerçekçilik ve tiyatrodaki uygulanışı hakkında düşüncelerini şu şekilde dile getirmektedir:

> "Aslında gerçeklik diye bir şey yoktur. Gerçeklik ile ilgili her şey bir buluştur. "Realizm" diye adlandırılan "Gerçekli" kavramı bile gerçek değildir. Tiyatroda gerçeklik genellikle biçem (üslup) yönelişidir. En büyük bilim adamlarına bir fizkçiye ya da matematikçiye sorun bakalım size "geçek" kavramını tanımlayabilir mi? Hayır yapamazlar. Çünkü yalnız içimizden geleneler, bilinmeyenler akıl dışı düşüncelerimiz, duygularımız, düşlerimiz, kısacası kendimize özgü düşüncelerimiz birer gerçektir. İşte bütün bunlar "Realizm" diye adlandırılan gerçeklerdir. (Ionesco, 1989, s.85,86).

Ioneco'ya göre zaten bir varlığı olan insan, bir başkasının kalıbında zuhur etmez. Gelenekçi yaklaşım, rolle özdeşleşme yoluyla, seyricide gerçeklilik illlizyonu yaratmak için bu yöntemi kullanmaktadır. Bu yöntem bir aldamacadır, kandırmacadır. İnsan gündelik yaşamda göründüğü gibi bir gerçeklik içinde değildir. O nedenle sahnede görünen gerçek, yaşamdakinin yansıması olmamalıdır. Daha çarpıcı, daha absürt, daha

saçmadan yola çıkılarak gerçek vurgulanmalıdır. Arthur Adamov 1947 yılında "La Parodie"i yazarken, insan gerçeğini nasıl ele aldığını şu şekilde anlatmaktadır:

> "En yaygın gündelik olaylarda (oyunun) sahnelerini keşfetmeye başladım. (Bir gün) kör bir adamın yalvardığını gördüm; iki kız onu görmeden geçip gidip şarkı söylüyordu: "Gözlerimi kapattım; harikaydı!" Bu bana, insanın yalnızlığını, insanlar arasındaki iletişimin yokluğunu sahnede olabildiğince kabaca ve olabildiğince görünür bir şekilde gösterme fikrini verdi." (Esslin, 1960, s.4).

Yani Absürd tiyatroda gerçek, ussal ve mantıksal çerçevesine oturtularak ele alınmamaktadır. Geleneksel anlayışın uyguladığı yöntemler uydurmadır gerçeği vermemektedir. Bu uydurma gerçekten kurtulmak için, bu gerçeğin uyumsuzluğunun gösterilmesi gerekmektedir. Yani tiyatro, saçmayı saçmayla, eski ve kalıplaşmış ussal sistemelerin dışına çıkarak vermelidir. Böylece saçma tiyatronun ilkesi olan uyumusuzluk, uyumsuzlukla verilmiş olmaktadır.

Absürd tiyatro yukarıda bahsedildiği gibi geleneksel tiyatro anlayışa karşıt bir yapı arzetmektedir. Bu karşıtlık belirli bir sistem, belirli bir kanava şeklinde değildir. Yukarıda bahsedildiği gibi, üretilen eserlerin ortak yaklaşımı sonucunda Martin Esslin tarafından isimlendirlmişir. Öz ve biçimdeki belirgin farklılıklarına rağmen, Absürd tiyatro eserlerinin ortak özelliklerinden yola çıkarak Rodney Simard'ın "Postmodern Drama" yapıtından hareketle Ayşegül Yüksel şu şekilde değerlendirme yapmaktadır:

> 1.Sahnede mantıklı bir tartışma oluşturan geleneksel söylem biçimlerinin terkedilmesi; 2.Dilin "anlam üretme'' yetisinin sorgulanması sonucu oluşan (dili bir anlamda işlevsiz kılan, bir anlamda da dile daha bir özenle yaklaşan) bir sahne dilinin oluşması; 3.Oyun kişilerinin, bireysellikten soyunmuş, daha çok evrensel insanın temel özelliklerini sunabilecekleri düzeyde soyutlaştırılması (zaman zaman da düş ya da karabasan imgelerine dönüştürlmesi); 4.Sahnedeki Eylemin özgül durum ve olayların mantıksal sıra içindei doğrusal anlatımına değil evrensel durumların döngüselliğine dayandırılması; 5.Yüzeysel dış çatışmalara bağlı olarak oluşan devinimin, doğal bir durağanlık içinde oluşturulması; 6. İnsanın iç dünyasının (düşlerinin, fantezilerinin ve gizli özlemlerinin ve korkularının) sahne üstünde yansıtılması; 7.Seyircinin "Mutlak gerçeği Yakalama" umudunun anlatımında kullanılan tüm öğeler tarafından boşa çıkarılması." (Yüksel, 1992, s.42).

Özetle; Absürd tiyatro, gerçeği, geleneksel dram yapısı içinde ele almayan ve onu dramatik yapıdaki aktörlük gibi icra etmeyen, olay örgüsünün mantıksal ilerleyişini bozan, yapısal olarak bir birlik ve bütünlük oluşturmayan bir anlayıştır. Yani "Saçma Tiyatrosu, göreneksel dramatik biçimleri ve anlamlı diyalog düzenini yıkmış; tarihsellik

ve psikolojik dışı; gelişim, eylem ve çatışmaya bağlı olmayan bir oyun yapısı kurmuş; paradoksal, mantığa aykırı bir diyalog düzenini oyun dili haline getirmiştir. Saçma Tiyatrosu'nun estetik kökenleri, soytarı edebiyatına, groteske, bilinçaltı akımına, kara gülmeceye, sözsüz oyuna olduğu kadar; dadacı harekete, gerçeküstü tiyatro, vahşet tiyartrosu ve varoluşçu tiyatro deneylerine; Jaryy, Apollinaire ve Artuad'ın yanısıra, Kafka gibi yazarların düşünce ve uygulamalarına uzanır". (Çalışlar, 1995, s.544).

4.6.Kutsal Oyuncu, Yoksul Tiyatro: Grotowski

Avangard tiyatro çalışmalarının yeni arayışları, tiyatroyu bileşenleriyle ele alarak, oyunculuk temelinde ilerlemeyi yeğlememiştir. Jery Grotowski ise (1933-1999) oyunculuğu merkeze alan bir anlayışla, avangard tiyatro düşüncesinde önemli çalışmalar yapmıştır. Polonyalı tiyatro adamının oyunculuk alanında yaptığı bu deneysel çalışmalar, günümüz çağdaş tiyatrosunu etkilemiştir. Bu etkileme de Grotowski'nin evrensel anlamda araştırmacı kişiliğinin büyük etkisi vardır. Batı kültürünün etkisi altında yetişmesine rağmen, Çin, Hindistan gibi doğu ülkelerini gezerek oyunculuk anlayışında önemli izleri olacak olan Doğu uygarlığını araştırma fırsatı bulmuştur. Ayrıca önemli gelişmelerin yaşandığı Rus tiyatrosunu da yakından izlemiş; araştırmaları neticesinde kültürler arası bir yaklaşımla, alışılmışın dışında arayışlara yönelmiştir. 1951-1955 yılları arasında Karakov'da, 1955-1956 yılları arasında Moskova'da tiyatro üzerine eğitimler almıştır. Polonya'ya dönünce Karkov'da bulunan Stary Teatr'da oyunlar yönetmiştir. Fakat onun oyunculuk araştırmaları, 1959'da Polonya ilçesi olan Opole'de eleştirmen Ludwing Flazsen'le kurduğu laboratuar tiyatrosunda olmuştur. Bu taşra tiyatrosu, deneylere açık oyuculuk çalışmaları için önemli mekân haline gelmiştir. Deneysel oyunculuk çalışmlarının yapıldığı bu laboratuar 1965 yılında Worcklaw'a taşınmıştır.

> "1959'da Opole'deki 13 Sıra Tiyatrosu'nda ve 1965'te başlayan Wroclaw'daki Laboratuvar Tiyatrosu ile devam etti. Bir inançsızlık çağında, oyuncu ve izleyiciyi birleştirebilen bir tören, katılımcılarını dönüştürecek ve hayatlarını yeniden düzenleyecek ortak ve kolektif bir yaratım. Grotowski'nin uzun zamandır ortağı ve edebiyat danışmanı Ludwik Flaszen'in sözleriyle, "Grotowski'nin icraları, coşkulu coşkusu bir topluluğun hayalini kurduğu kolektif ritüel tarafından sağlanan bu temel deneyimlerin ütopyasını canlandırmak istiyor. Kendi özü, toplam gerçeklik içindeki yeri, ayrı ayrı alanlara ayrıştırılmamış, Güzelliğin Hakikatten farklı olmadığı, akıldan gelen duyguların, bedenden gelen ruhun, acı çekmenin sevinci: insanın Varlığın Bütünlüğü ile yakınlık hissettiği yer."! Opołe ve Wrocław'daki kariyerinin ilk

> iki döneminde Grotowski, bu hedeflere geleneksel sahne performansı çerçevesinde ulaşmaya çalıştı." (Gerould, 1980, s.381).

Grotowski'nin araştırmaları iki soru üzerine odaklanır. İlki, tiyatroyu diğer sanatlardan ayıranın ne olduğu; öteki ise seyirciyle oyuncunun ilişkisinin hangi düzlemde ele alındığı. Bu sorulara yanıt aramak için yaptığı labaratuar çalışmalarda Grotowski, oyuncuyu merkeze koymuş, bu kadim sahne santını da, oyunculuk sanatı olarak değerlendirmiştir. Bu çalışmalar 1968 yılında "Towards a Poor Theatre" (Yoksul Tiyatroya Doğru) adlı kitabında toplanmıştır. Peter Brook bu kitabın önsözünde Grotowski'den şu şekilde söz etmektedir:

> "Grotowski'nin eşi benzeri yoktur. Neden mi? Çünkü bildiğim kadarıyla, Stanislavski'den beri dünyada hiç kimse oyunculuğun doğasını, olgusunu, zihinsel-bedensel-duygusal sürecinin doğasını ve bilimini Grotowski kadar derin ve eksiksiz bir şekilde incelememiştir." (Brook, 2002, s.11).

Los Angeles Times'da yayınlanan röportajında Gtrotowski keşiflerinin amacını şöyle tanımlamaktadır:

> "Ritüel ve sanatsal yaratımın kusursuz olduğu çok eski bir sanat biçimini yeniden canlandırmak. Şiirin şarkı olduğu, şarkının büyülendiği, hareketin dans olduğu. Önfarklılaşma sanatı, eğer isterseniz, etkide son derece güçlüdür. Ona dokunarak felsefi ya da teolojik motivasyonuyla ilgilenmeden, önbelleğimiz kendi bağlantısını bulabilirdi. Başka bir röportajında ise Biri -ama bu sadece bir metafor- Babil kulesinin önüne geri dönüp daha önce ne olduğunu keşfetmeye çalıştığımızı söyleyebilir. Önce farklılıkları keşfetmek, sonra da farklılıklardan önce ne olduğunu keşfetmek. Çok eski bir sanat biçimini, bir bilgi yolu olarak sanatı yeniden keşfetmeyi umabiliriz. Ama Babil Kulesi'nin ardından yaşıyoruz ve (fakat bu) yeni bir sentez oluşturma isteği olmayacaktır. (Yani) "Şimdi yeni bir ritüel biçimi yaratacağız" diyemeyiz. Belki bunu yapmak mümkündür. İnsan bilincini manipüle etmenin yeni yollarını keşfetme niyeti de değildir. Bunu yapmak için (…) çok yüksek bir şeyi çok düşük birşeye indirmektir. Çalışmamızn etkisi dolaylı olmalıdır. Niyet, kendi çerçevesi içindeki herkesin beslenebileceği çok basit bazı şeyleri yeniden keşfetmektir." (Osinski, Herron, Filipowicz, 1991, s.96,97).

Grotowski de Arutuad gibi, insanın uygarlık tarafından bölündüğüne inanmaktadır. Ona göre gerçek olan şudur: bu çağın insanı ikilem içinde acı çekmektedir. Çünkü "günümüz insanının gerçek benliğinin dış görünüşünden, duygularının ve düşüncesinin gövdesinden ayrılmıştır." (Şener, 2003a, s.312). Bu ikilem, hem uygar dünyanın bilimselliği ışığında aklı kullanmak, hem de yapısından kaynaklanan biyolojik zevkleri ve dirimi yapma zorunluluğundan kaynaklanmaktadır. Toplum, bu çağ insanlarına çeşitli maskeler takarak, istek ve niyetleri gizlemektedir.

Aklın başka söylediği, koşulların dinamik yapı içinde değişkenlik göstererek uymak zorunda bıraktığı insanlık, farklı maskelerle devinim çağına ayak uydurmak zorunda kalmaktadır. Böylece bedenle ruh ayrılmaktadır. Ve bu insana acı vermektedir. Yani insan evde başka, işte başka, sosyal çevrede başka maskeler takarak bölünmelere uğramaktadır. Bu durum oyuncu için de icra edeceği oyunculuk sanatında fiziksel ve ruhsal engellerin oluşmasına sebebiyet vermektedir.

> "Grotowski'ye göre, oyuncunun fiziksel ve ruhsal engelleri, gündelik hayatta insan yaşamının aile, iş, arkadaş topluluğu gibi ortamlar arasında birbirinden farklı kimliklerle bölünmesinden kaynaklanır. İnsanlar, çeşitli toplumsal roller ya da rol maskeleri aracılığıyla birbirleriyle iletişime girerler ama bu sahici olmayan, yapay ilişkiler doğrurur. Çünkü insanlar, bu ilişkilerde kendilerini gizlemeyi, duygularını kontrol altında tutmayı ve saklı isteklerini karşısındakinden gizlemeyi alışkanlık edinirler. Bunu, kendileri için 'duygularım ve düşüncelerim', 'aklım ve içgüdülerim' benzer ikilikleri inşa ederek başarırlar. Sonuçta ruh ve beden olarak bölünmüş olarak yaşamaya uğraşırlar." (Karaboğa, 2010, s.89,90).

Uygar toplumun insanları, ekonomik, siyasal, kültürel sebeplerle bölünmeye uğramaktadır. Bu bölünmeye televizyon ve sinema gibi çağdaş aygıtlar da, seyirciyi pasifize ederek ve etkisizleştirerek katkı sağlamaktadır. Grotowski daha en başında yaptığı Opele'deki araştırmalarnda motto olarak, tiyatronun bu çağdaş ideolojik aygıtlardan soyutlanması ve oyuncunun ve seyircinin dolaysız iletişime geçerek, edilgenlikten sıyrılarak yeni bir katılım kazanmasını hedeflemektedir. "Onun için Grotowski, toplumsal bilinçaltına, mitlerin kaynaklarına inmek istiyordu. Bu tiyatro miti alıyor, parçalıyor, mite alay ve Apothesis (yüceltme) dialektiği ile bakıyor ve tartışıyordu." (Tuna, 2000, s.259). Tiyatro, bu görev bilinciyle bölünen, kendi olmayan, maskelerle başkalaşan uygar toplumun yaşayış biçimini maskelerinden arındırarak, öze ulaşmak doğrultusunda dönüştüren bir sanattır. Uygar dünyanın teknolojik aygıtları, bu sanatın canlı iki öğesini çalamamış, Yoksul Tiyatro bu canlı iki organizmanın iletişimi üzerine inşa edilmiştir. Daha sonraları daha çok oyuncu odaklı yaklaşım ağarlık kazanmıştır. Seyirci üzerinde etkinin oluşabilmesi için, az sayıda seyirciye, (30,40 civarı) oyunlar oynanmıştır.

Grotowski, tiyatroya getirmeye çabaladığı yeni estetik yaklaşım için başvurduğu ilkel ritüelleri, tabu ve yasaklamayı yıktığı için, engelleyenlerden kurtulmanın en önemli yöntemi olarak görmekteydi. Bunu yaparken tiyatronun süslerinden fazlalıklarından arınması gerektiğini ve geriye kalanın oyuncu ve seyirci olduğunu, bu

varlıklarından en temel öğelerine inerek bu sanatını icra etmesi gerektiğini düşünmektedir. Böylece de 'Yoksul Tiyatro' diye adlandırdığı, oyuncu ve seyirci ilişkisi üzerine kurulu bir tiyatro anlayışına yönelmiştir. Kavram olarak bakıldığında ilk dönem çalışmaları bu yaklaşım üzerine bina edilmiştir. Yani teknik donanım ve sahne donatıları (sahne, ışık vs), makyaj, maske, kostüm gibi oyun kişisini yapay biçimsel olarak açığa çıkarıcı öğelerden uzaklaşılıp, oyunculuk sanatında öze dönüklüğe yönelinmektedir. Bu indirgemeci yaklaşım Tiyatro Laborutarı çalışmalarında, metne yaklaşımında da uygulanmaktadır. "Grotowski, tiyatronun yazınla bağlantısına açıkça karşı değildir. Sahne çalışmalarında özellikle Faust, Hamlet, Sadık Prens gibi klasik oyunlarda bulunan tüm insanlığa ait söylence ve arketiplere öncelik verir. Ancak bu metinlere yaklaşımını, en temel çatışmalı sahneler ve anahtar kişiliklere odaklandırarak önemsiz gibi gözüken kişilerin sözlerini, topluluktan birkaç oyuncunun üstlendiği koro bölümlerine dönüştürür." (Candan, 2019, s.132).

Tiyatronun merkezine alınan oyuncu için gerçek olan, kendi bedeni ve kendi özüne ait olanlardır. Dışarıdan biçimsellik sağlayan öğeler, seyirci de bir gerçeklik oluşmasına ve içine bakmasına engel olmaktadır. Ayrıca bu durum sanatsallık anlamında bir teatrallik içermemektedir. O nedenle oyuncu Yoksul Tiyatro yaklaşımıyla hünerini bedeniyle sağlamaktadır.

> "Biz makyajdan, takma burunlardan, yastıkla şişirilmiş karınlardan, oyuncunun temsilden önce giyinme odasında taktığı herşeyden vazgeçtik. Gördük ki, oyununun-seyirciler izlemeye devam ederken- yoksul bir tarzda, sadece bedenleriyle hünerlerini devreye sokarak tipten tipe, karakterden karaktere, siluetten silüete dönüşmesi tamamen teatral bir durumdu. Oyuncunun kaslarını ve içsel itkilerini kullanarak sabit bir yüz ifadesi meydana getirmesi, makyajlı bir sanatçının hazırladığı maske bir hileden ibaret kalırken, çarpıcı bir teatral başkalaşım etkisi yaratmaktadır." (Grotowski, 2016, s.7).

Grotowski'ye göre oyunculuk sanatı öz itibarıyla, "seyirciye bir şok geçirterek, onun kendi derinlerine inmesi sağlamasıdır. Bunun sonucunda kendini yeniden keşefecek olan seyirci parçalanmış benliğindeki diyalektik parçalanmayı fark ederek, ruhu ve bedeni arasında bir bütünlüğü yakalamış olacaktır." (Karabulut, 2014, s.144). Doğal olarak böylesi bir tiyatro, ilkel insanın ritüelindeki eylem gibi kutsallık kazanacaktır. Ve tiyatronun asal öğesi oyuncu da, engellerini aşarak, özünü açığa çıkarabilmek için ve bu kutsal eylemde adeta kendisini kurban edecektir. "Grotowski'nin kutsal oyuncusu tıpkı bir şaman gibi, Grotowski oyuncusu olmak için

erginlemeden geçecek, eski courtesan niteliklerini bırakacak, "Via Negativa" yöntemiyle parçalanıp yeniden doğacaktı." (Tuna, 2000, s.260).

Grotowskiye göre oyunculuk bir terapidir. Oyuncunun davetiyle temsile katılan seyirci için de durum benzerdir. Ona göre gündelik yaşamda takılınan maskeler, bir yalanlar tortusudur. İnsan bu tortuyu büyüttükçe, yani yalan maskeleri kendinde tutmaya devam ettikçe, kendi ve maskeleri arasında çatışma yaşamaya başlayacaktır. Çatışma uç noktaya vardırıldığında maskelerin çözümü yapılarak hangi maske neden ve hangi işlev için takıldığı çözüme kavuşacak ve maskenin altındaki giz açığa çıkarak, kurtulma sağlanacaktır. Oyuncu tüm benliğini ortaya koyarak, anlatıldığı üzere bir icra içinde olduğunda bir terapi yaşayarak gerçeğine erişecektir. Durum seyirci içinde benzerdir. Temsil seyirci için de "sosyal psikoterapi" (Grotowski, 2016, s.30) biçimini almaktadır.

Grotowski laboratuar çalışmasında uyguladığı oyunculuk eğitimleri için Dullin'in ritim egzersislerinden, Stanislavski'nin fiziksel eylemler yönteminden, Delsarte'nin içe ve dışa dönük tepki araştırmasından, Meyerhold'ün biyomekanik oyunculuk anlayışından Vakhtangov'un fiziksel yaklaşımından ve Doğu tiyatrosunun oyunculuk tekniklerinden faydanlanmıştır. Fakat burada önemli olan oyuncuya hazır, formüle edilmiş haplar vermek suretiyle beceriler toplaması yani tümdengelimsel yöntem değil, kendi içini açmak suretiyle olgunlaşma sağlanması, bunu yaparken de bencillik ve kendini beğenmişlikten uzak bir yapıda aktörlük söz konusudur. Bu şekilde bir üretim biçimini Grotowski trans tekniği olarak nitelemektedir.

> "Oyuncu kendinden bir armağan çıkarır. Bu da 'trans' tekniğidir. Oyuncunun (kaynağı varlığının ve içgüdülerinin en mahrem katları olan, bir tür 'aydınlanmaya geçiş' gibi fışkıran) bütün psişik ve bedensel yetilerinin birleştirilmesi tekniğidir. Bizim tiyatromuzda bir oyuncunun eğitilmesi ona bir şey öğretme meselesi değildir; biz oyuncunun organizmasının bu psişik sürece gösterdiği direnci ortadan kaldırmaya çabalıyoruz. Bunun sonucu, iç itkiler ile dış tepkiler arasında geçen zaman aralığından, itkinin dışsal bir tepkiye dönüşeceği biçimde kurtulmaktır. İtkiyle eylem birlikte varolurlar. Beden kaybolur, yanar ve seyircinin gördüğü bir dizi görülebilir itkiden ibarettir. Öyleyse bizim yaklaşımımız negatif yoldur becerilerin toplanmasından değil, engellerin kaldırlmasından meydana gelir. Sürecin kendisi (bir ölçüde konsantrasyona, güvene, kendini ortaya koymaya ve oyunculuk zanaatı içinde neredeyse erimeye dayanmasına rağmen) iradi bir süreç değildir. Burada gerekli ruh hali, etkin bir rolü gerçekleştirmeye edilgin biçimde hazır olma hali, 'şunu yapmak istemeyen' değil bilakis 'onu yapmaya razı olan' bir haldir. Bu oyuncular günlük çalışmalarında tinsel tekniklere değil, rolün bileşimine, biçimin kuruluşuna, işaretlerin ifade edilmesine (yani yapıntıya) yoğunlaşıyorlar.

> İçsel teknik ile yapıntı (bir rolün işaretlerle ifade edilmesi) arasında bir çelişki yoktur.” (Grotowsk, 2016, s.3).

Grotowski'ye göre sanat bu şekliyle, sınırları aşarak, tüm kısıtlayanlardan sıyrılıp öteye geçerek, içteki boşluğu doldurmak suretiyle, insanın kendini gerçekleştirmesidir. İnsan, hakikatiyle mücadele içine girmesi, içteki karanlığını şeffaflaştırması sürecinde, oyunculuğu ve seyirciyi de katarak tiyatroyu bir kışkırtma yöntemi olarak ete kemiğe büründürmüştür. Ama oyuncu tüm bunları yaparken deneyimlerden elde ettiği bir cephanelik kurarak, seyirciyi kavramak adına depoladığı birikimlerden, oynadığı her rol için kombinsayonlar seçmek suretiyle bir rol icrası içinde olmamalıdır. Bu ona göre ‘kahpe oyuncu’ anlayışıdır. Rol icrası kutsal oyuncu yaklaşımıyla yapılmalıdır. Bu iki oyunculuk arasında farklılıkları, Grotowski, Eugene Barba ile 1964 yılında “Tiyatronun Yeni Ahiti'" başlıklı söyleşisinde şu şekilde ifade etmektedir:

> “ ’Kahpe oyuncu’ ile ‘kutsal oyuncu’ arasındaki farklılık, bir kahpenin hüneri ile gerçek aşktan kaynaklanan alıp verme tutumu, başka bir deyişle kendini verme tutumuyla arasındaki farklılıkla aynıdır. İkinci örnekte esas olan, tasarlanabilen her sınırı aşma çabasında karşımıza çıkan rahatsız edici öğelerin hepsini kaldırabilmektir. Birinci örnekte, önemli olan bedenin varlığı meselesidir; ikinci örnekteyse; bedenin yokluğu. ‘Kutsal oyuncu’ tekniği tümevarımsal bir tekniktir (yani, eleme tekniği), oysa ‘kahpe oyucu’nun tekniği tümdengelimsel bir tekniktir (yani hünerlerin biriktirlmesi tekniği).” (Grotowski, 2016, s.19).

Grotowski, kutsal oyuncunun rol icrasını cerrahlığa benzeterek, rolü neşter olarak betimlemektedir. Nasıl ki cerrah için neşter vücudu açmaya yarayan bir aletse, oyuncu için de rol aynı amaçla kullanılmalıdır. Fakat burada önemli olan oyuncunun belirli koşullarında kendinin aynısını restmesi ya da epik tiyatroda olduğu gibi mesafeli bir oyunculuğu kastedilmemektedir. Burada “önemli olan rolü bir sıçrama tahtası olarak, gündelik maskemizin (kişiliğimizin en içimizdeki özünün) ardında gizli olan şeyleri, onları feda edecek, ifşa ederek ortaya koyacak şekilde incelemeyi sağlayan bir araç olarak değerlendirmektedir.” (Grotowski, 2016, s.21). Yani Kutsal oyuncu, seyirciye kendini sunan bir kutsal oyunculuk gerçekleştirmektedir. Bu sunma biçimini de gövdesiyle yapmaktadır. Bahsedildiği üzere aktör, gündelik, yüzeysel görüneni değil, maskenin altındakini, ruhsal itilimlerini çözmek suretiyle kendini yakarak kurban etmektedir. Oyuncu gövdesini sunma işleminde, kendinden geçme yaşayarak, sarfettiği

çaba içinde bir kayboluş yaşamaktadır. “Oyuncu iç süreci görünene dönüştürmek için oyunculuk becerisini geliştirirken, kendini bu çaba içinde yitirir.” (Şener, 2003a, s.315).

Grotowski kutsal oyuncunun bunları yapabilmesi çin erken yaşta eğitim alması gerektiğini vurgulamaktadır. Çünkü insan yaşamı boyunca, kendi toplumunun kültürel kodalarının etkisiyle bir kimlik oluşturmaktadır. O kimlikte, uyum sağalayabilmek için farklı yalanları ve neticesinde davranışları kanıksayarak sahte bir yaşam biçiminde kendini var etme yolunu seçerek, gerçek dışılığı gerçeklik olarak algılmaya başlamaktadır. Bu sahte ve yalana dayalı yaşamın, oyuncu marifetiyle sahneye gerçekçi aktarılması, gerçeğin sahteliğinden dolayı imkânsızdır. İşte Grotowski de tüm bunların önüne geçmek için kutsal oyunculuk anlayışının ve kutsal oyunculuğun yapılabilmesi için erken yaşta eğitim alınması gerektiğini söylemektedir. Eğitimi de çeşitli alanlarda bilgi biriktirmek olarak değil, beşeri eğitim içinde duyarlılığı arttıracak fenomenlere kapı aralamak olarak değerlendirmektedir. “Bir piyanistin ya da dansçının eğitiminde olduğu gibi bir oyuncunun eğitiminde de yaş önemlidir. Yani eğitime başlama yaşı on dördü geçmemelidir.” (Grotowski, 2016, s.34).

Grotowski’nin oyunculuk anlayışında, anlatım aracı oyuncunun sadece kendisi olduğu için, yani yan anlatım araçları kullanılmadığı için, aktör kendisine anlatım dili olarak bir tavır ve ses yaratabilmelidir. Bu dil de bahsedildiği üzere gövdesidir. Oyuncunun gövdesini kullanıp içine sızabilmesi için bedenin bilincinde olmaması gerekmektedir. Bilincinde olunan beden direnç oluşturarak, bir dil oluşumunu engellemektedir. Ona göre bedenin fiilen ortadan kalkmasıyla direnç engellenmiş olmaktadır. Bedeni fiilen ortadan kaldırmak ve bir anlatım dili yaratımı elde etmek için, oyuncunun bedeninde ulaşabileceği, sorun teşkil eden tüm şifreleri çözmesi gerekmektedir. Grotowski, Barba ile yaptığı 1964 yılında ”Tiyatronun Yeni Ahiti” başlıklı röportajında, beden ve ses yaratımıyla ilgili şunları şöylemiştir:

> “Oyuncu, bedeniyle ilgili kendinin ulaşabildiği bütün sorunların şifrelerini çözmelidir. Bedenin sesin çıkarılabildiği ve bir çeşit tınlayıcıyla yükseltilebildiği kısımların nasıl hava yollayacağını bilmelidir. Ortalama oyuncu yalnızca baştaki tınlatıcıyı bilir; yani, başını sesini yükseltmesini, daha ‘asil’, seyircinin daha kolay işitip anlayacağı hale getirmesini sağlayan bir tınlayıcı olarak kullanır. Bazen, olur olmaz durumlarda göğsündeki tınlatıcıdan da faydalanbilir. Ancak kendi organizmasının imkânlarını sıkı bir şekilde araştıran oyuncu, tınlatıcıların sayısını pratikte sonsuz olduğunu keşfeder. Bu bakımdan başından ve göğsünden faydalanabileceği gibi, başının arkasından (artkafadan), burnundan, dişlerinden, gırtlağından, karnından, omurgasından da faydalabilir; ayrıca fiilen bütün bedeninden oluşan bir total tınlatıyı ve henüz bilemediğimiz başka tınlatıcıları da

> kullanabilir. Oyuncunu keşfedeceği, sahnede karından nefes alıp vermenin yetmeyeceğidir. Fiziksel hareketlerindeki çeşitli aşamalar, eğer solunumundan ve vücudunun direncinden kaynaklanan güçlükler yaşamak istemiyorsa farklı türde nefes alıp vermeyi gerektirir. Oyuncu drama okulunda öğrendiği diksiyonun çoğu durumda gırtlağın kapanmasına sebep olduğunu anlar. Bu yüzden gırtlağını bilinçli biçimde açma ve açık mı kapalı mı olduğunu dışarıdan kontrol etme becerisini edinmelidir. Eğer bu sorunları çözemezse, önüne çıkması kaçınılmaz olan zorluklardan dolayı dikkati dağılır ve kendine nüfuz etme süreci ister istemez kesintiye uğrar. Oyuncu bedeninin bilicindeyse kendine nüfuz edemez ve kendini ortaya koyamaz. Beden her türlü dirençten kurtarılmalıdır. Varlığı fiilen ortadan kaldırılmalıdır." (Grotowski, 2016, s.20,21).

Grotowski'nin, oyuncun bu denli merkezde olmasının ve tek anlatım aracı olarak biricik görmesinin sebebi, gerçeğin ancak bu yolla anlatılabilceğine inanmasından kaynaklanmaktadır. Gerçekliğin anlatılabilmesi için, insanın gizlediklerinin açığa çıkması gerekmektedir. Gündelik yaşam, yalan üzerine kurulu durumsal bir gerçekliktir. Bu da Grotowski için olunması zorunlu maskelerle edinilmiş sahte gerçeklerdir. Oyuncu, o nedenle Stanislavki'nin mimesis (taklit) yöntemiyle rol icra etmemelidir. Grotowski'ye göre bu yöntem gerçeği yansıtmaz bilakis, oyuncunun da yalan içinde kaybolmasına sebep olur. Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu'nda olduğu gibi oyunculuk taklit değil, yaşamın ta kendisidir.

Tüm anlatılanlardan ışığında oyunculuk, Grotowski için bir amaç değil bir araçtır. Yani oyuncu için de, seyirci için de gizlenen asıl gerçekle yüzleşmenin bir yoludur. O nedenle, oyuncu ve oyunculuk Yoksul tiyatroda, en başat öğedir. O nedenle de oyunculuğun ilkeleri vardır. Özdemir Nutku bu ilkeleri başlıklar halinde özetlemektedir:

> "a) Oyuncunun kusurları saklanmaz kullanılır: Oyuncunun kusurları, onun üstün yanları kadar önemlidir. Yaşlı bir oyuncu, eksik yanının vurgulayabilirse Romeo rolünü oynayabilir. Yani rolünü kendi kusuruna uygun bir nitelikte hazırlayabilirse, o zaman ihtiyar yılların Juliet'i anımsayan bir Romeo'su olabilir. b) Giysi ve aksesuvar oyuncunun yoldaşıdır: Oyuncu aksesuvarı canlıymış gibi kullanırsa, ona hayat verir. Giysi ve aksesuvar "oyuncunun bir uzantısı" olarak kullanılırsa, jestleri sınırlayarak onları vurgular. Örneğin, kolsuz, yan taraflarından dikili bir giysi, oyuncuya kollarını kullandırmaz. Aksesuvar hiçbir zaman süs değildir; tek görevi oyuncunun anlatım gücünü arttırmaktır. Örneğin, Kordian'da, Grotowski, hastane somyalarını akrobasi hareketleri yapan jimnastik aletleri olarak kullanmıştır. c)Her karakter, Ses ve Gövde Kullanır: Oyuncu ifade edeceği kavramı hem gövdesel hareketlerle (jimnastik, akrobasi ya da pantomim) hem de ses aksiyonuyla (bir duyguyu belirten ve çağrışımlarla gelişen seslerle) daha güçlendirir. Bunun içinde "trans" durumuna girmek gerekir. Bunu da bütün ruhsal güçlerini toplayarak yapacaktır.

Çıkartılan sesler ve yapılan hareketler seyirciyi çağrışıma götürmelidir. Seyirci çağrışımla, bireysel ya da kolaktif yaşantı ile ilgili duygulara yönelecektir. Bu yaşantı, bir ülkenin kültür, tarih ve fokloruna ilintili olacaktır. ç)Oyuncu ve Seyirci Arasında Doğrudan Doğruya Bir Bağ Olmalıdır: Sahne diye bir şey yoktur. Oyuncu doğrudan doğruya seyircinin ortasında, konuşur, ona dokunur, her an onun yanındadır ve yaptığı ani hareketlerle seyirciyi heyecanlandırır. Bir oyuncu ile seyircinin tümü arasında kolektif bir bağ vardır. Örneğin, Byron'un "Kabil" adlı oyununda, seyirciler, Kabil'in torunlarıdırlar, Kalisadasa'nın Şakuntala'sında rahiplerdir, saraylılardır. Kordion'da ise tımarhanedeki hastalardır. e) Makyaj Gereksizdir: Oyuncu, yüz kaslarında bir denetim yeteneği kazanarakifadesini saptayabilir. Yüz bir maskedir. Işıklama, ter ve solunum yüz kaslarını bir maske durumuna getirir. f) Seyircinin Bilinçaltına Özellikle Saldırılmalıdır: Oyuncu, bir tipi görünüş olarak canlandırmaz; Bir düşünce olarak canlandırır. Örneğin, İsa'yı canlamndıran bir oyuncu, elinde bir haç tutmaz, onun yerine İsa ile birlikte çağrışımlara yol açacak başka bir şey kullanır (bir oyunda elinde bir tavan süpürgesi ve Donkihote benzeri hareketlerle İsa imgesi canlandırılmıştır)." (Nutku, 2008, s.277,278).

Son olarak şunu belirtmek Grotowski'nin durduğu yeri ve hedefini ve kitlesini özetlemektedir. Yaklaşım olarak ilgi çekici olan ve 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren insanlığın içine düştüğü buhranlarından çıkış noktası arayışları içinde önemli yere sahip Yoksul tiyaro, oyunculuk açısından "trans" halinde icrası nedeniyle, oyunun yaşam olması ve seyirciyle kurduğu ilişki biçimiyle âdete bir çıkmaz sokak olabilceğini düşündürmektedir.

4.7.Postmodernizmin Ortaya Çıkışı

Postmodernizm, birçok araştırmacı, düşünür tarafından farkı tanımlanmakta ve yorumlanmaktadır. Habermas "genel olarak postmodernizmi insanı özgürleştirici değer ve kuramları geçersiz kılmaya çalışan tutucu ideolojinin yeni bir yorumu olarak değerlendirmektedir. Bir kısım düşünür postmodernizmi "kritik bütünlük göstermeyen düşünce dışı bir süreç" olarak nitelerken bir kısım düşünür "hiperentelektüelizm" ya da doğrudan "antientellektüelizm" olarak tanımlamaktadır. (Şaylan, 2016, s.33). Terry Eagleton postmodernizmi bir düşünce tarzı olarak hali hazırdaki zeminlere kuşkuyla yaklaşan bir evre olarak değerlendirmektedir. "Postmodernistlik, klasik hakikat, akıl, kimlik ve nesnellik nosyonlarından, evrensel ilerleme ya da kurtuluş fikrinden, bilimsel açıklamanın başvurabileceği tekil çerçeveler, büyük anlatılar ya da nihai zeminlerden kuşku duyan bir düşünce tarzıdır." (Eagleton, 2015, s.9). "İngiliz tarihçi Arnold Toynbee postmodern çağda aydınlanma etiğininin yıkıldığını ve sorunlu bir çağa

girildiğini belirtmektedir. Jameson'a göre ise postmodernizm, gelişmiş bir kapitalizmin kültürel mantığıdır." (Turani, 2017, s.178).

Postmodernizm, kendini 1950'lilerin sonlarında 60'ların başlarında bir akım olarak hisettirmeye başlasa da, yaygınlık olarak ve günlük yaşama girişi anlamında 1980'lere tarihlenmektedir. Postmodernizm'i kavrama anlamında, 'post' eki ve anlamsal olarak ifade varyasyonlarına bakmak gerekmektedir. Post, günümüzde iki kullanım şekliyle İngilizce'de karşımıza çıkmaktadır. Birincisi Latince'deki gibi, sonra, sonrası anlamıdır. İkincisi, ekleme, eklentidir. Tıpkı genelde kadınların uyguladığı 'pastiche' işleminde saçın bitimine ya da bittiği yere yapılan eklentidir. Bu eklenti bu haliyle yapaydır. Fakat bitenle bitiştiği için de farkedilmeyendir.

> "Post" iki anlamdan başka bir tanımlamayı içermez. Kimilerinin vurgulamak istediği, demeye getirdiği, postmodernizme yakıştırdığı karşı koyma, tepki gösterme gibi eylemleri içeren, imleyen anlam yoktur post sözcüğünde. Postmodernizmz'e gelince: Bu akımı ister araya tire koyarak, ister koymayarak yazalım, salt sözcük olarak şu şekilde anlamak, en azından sanattaki uygulamaları kavrayabilmek açısından, yararlı görülebilir: Postmodernizm, modernizmden sonra, fakat onun üzerine oluşturulan bir akımdır. Bu akım, yine tanımı icabı, modernizm'i temel alır, onu red etse bile onun ayrışmaz bir eki olarak yapar bu reddi. O halde modernizm, herşeyden önce, bir eklektik anlayış içinde çoğulculuğu benimseyen "herşey olur" olur parolasıyla kendini ortaya koyan bir akımdır. "Ya öyle- ya böyle" değil, düşüncesi onu, çoğulcu, çok yönlü bir akım haline getirir." (Erinç,1994,s.35).

Postmodernizm bir kavram olarak ele alındığında, kullanımının bir önceki yüzyılda başladığı görülmektedir. 19. yüzyılın sonlarında Fransa'da ortaya çıkan Empresyonizm (İzlenimcilik) akımı etkisindeki resim sanatından, daha modern ve daha avangart olarak nitelediği resimleri ifade etmek için postmodern kavramını ilk kez kullanan kişi İngiliz ressam ve eleştirmen John Watkins Chapman'dır. Sonraları bu kavramı, 1. Dünya Savaşı devam ederken kalema aldığı "Die Krisis der europaischen Kultur"de, Avrupa'nın hümanist değerlerinin artık çöktüğünü ifade etmek için Alman aydınlarından Rudolf Pannwitz kullanmıştır. Pannwitz, bu kitapta Nietzsche'ye atıfta bulunarak, hâkim kültür anlayışının şovenist, seçkinci, militarist değerlerin ağır bastığı postmodern insan yarattığından bahsetmektedir. (Best, Kellner, 1998, s.22). Savaşın sebep olduğu negatif atmosferde yazılan bu kitap, Avrupa'nın kültürel ve uygarlık bağlamında çözülüşünü konu almaktadır. Postmodern sözcüğünün burada kullanıldığı anlamı, bugün ki kullanıma büyük ölçüde benzerlik içermektedir.

Postmodernizmin birçok farklı tanımı yapılmaktadır. Birbiriyle çelişen, örtüşen, biribirinden bağımsız ve çeşitlilik arz eden yaklaşımlar söz konusudur.

> "İngiliz tarihçi ve düşünür Arnold Toynbee de postmodern sözcüğünü benzer bir anlamı ifade etmek için kullanmıştır. (…) Amerikalı kültür tarihçi Bernard Rosenberg 1950'li yıllarda yayımladığı bir kitapta, postmodern sözcüğünü yeni bir kültürel oluşumu ifade edecek şekilde kullanmıştır: bu kitle kültürüdür. Rosenberg' e göre kapitalizm bütün dünyayı bütünleştirmektedir ve bu oluşum içinde dünyanın her yöresine yayılan bir kitlesel kültür ortaya çıkmaktadır. İşte postmodern insan, Rosenberg'e göre bu kültürün ürünü olan insandır. Her tarafı metalar ile sarılmış, ortak tüketim ve statü normları benimsemek durumunda kalmış, amorf kitlenin parçası olan kişi postmodern insan olarak nitelenmektedir. Rosenberg için de postmodern sözcüğü bir olumsuzluğu anlatmak için kullanılmaktadır. Aynı dönemde Peter Drucker ise postmodern sözcüğünü farklı bir anlamda ve olumluluk ifade edecek şekilde kullanmaktadır. Drucker, postmodern sözcüğü ile sanayi sontrası toplum yapısının özelliklerini ifade etmek istemiştir. İleri sanayi ülkeleri, Drucker'a göre, bilgi ve öğretimin olağanüstü yaygınlaştığı bir psotmodern dünyaya doğru yol almaktadır. Postmodern dünyanın gerçekleşmesi, geriliğin, yoksulluğun, bilgiziliğin ve cehaletin ortadan kalkması anlamına gelecektir. (…) Postmodern söylem içinde yer alan aydın ve düşünürlere bakıldığında büyük farklılıklar, hatta yaklaşımlarında karşıtlıklar göze çarpmaktadır. Örneğin içinde yaşanılan dönemde postmodern söylemin çok bilinen, tanınmış düşünürlerinden Jameson, Marksisttir, Baudrillard'ı anarşist, ve Lyoratd'ı pragmatist olarak nitelemek mümkün gözükmektedir. Örneğin Jameson toplumsal gelişme sürecinde yeni bir döneme girildiğini düşünmektedir ve buna yol açan değişken kapitalizmin gelişme süreci olmuştur. Jameson, postmodern kavramını, Marksist paradigma içinde değerlendiririken Baudrillard, Lyotard, Deluze gibi Fransız postmodernleri, kapitalizmle hiçbir bağlantısı olmayan yaklaşımları formüle etmişlerdir." (Şaylan, 2016, s.36-37,38-47).

Postmodernizm'in açıklamadan da anlaşılacağı üzere tanımı, kapsamı ve sınırları tam olarak belirlenememektedir. "Charles Jencks "Postmodernizm Nedir" adlı kitabında "modermizmin hem devamıdır, hem aşılmasıdır" diyerek iki olgu arasında hem bir devamlılığa hem bir kopuşa işaret ederken, David Harvey "yapısalcılık sonrasıyla, post-endüstriyalizmle ve bütün bir yeni fikirler cephaneliğiyle" bağlantılı gördüğü postmodemizmin son yıllarda tartışmaların ölçütlerini belirleyen, 'söylem' tarzını tanımlayan, kültürel, politik ve düşünsel eleştirinin parametrelerini şekillendiren yeni duygu ve düşüncelerin bileşimi olduğunu savunmuştur." (Antmen, 2009, s.275). Tekeli ise bir bitişin habercisi olarak postmodernizmi değerlendirmektedir. "(…) tarih bitiyor, ideoloji bitiyor, hümanizm bitiyor, avangard bitiyor, temsil bitiyor." (Tekeli, 2009, s. 13).

Açıklamalar ışığında postmodernizm kelime anlamı itibarıyla da bakıldığında modernzimden kopuş anlamı içerse de, modernizmin külliyen reddi anlamına gelmediği anlaşılmaktadır. "Bunun nedeni post-modernizmin biçimsel bir kavram olmayıp tarihsel bir kavram olması ve modernizmle hesaplaşmasıdır. Bu hesaplaşma, hem sert hem yumuşak olduğu kadar hem bölücü hem de birleştirici bir yönteme sahiptir. Bu anlamda post-modernizmi, modernizmle iç içe ve onunla birlikte olarak ele almak gerekir." (Hatipler, 2019, s.412).

Görüldüğü üzere postmodernizimle ilgili bütünlük arzeden bir tanım yoktur. Kimilerince pozitif, kimilerince negetif bir evre olarak görülmesi, bu konuda fikir birliğinin oluşmadığı bir düzlem içinde konu ele alınmaktadır. Postmodernizmi, modernizmden bir kopuş olarak görenlerin yanısıra, modernizmin kendi içinde bir eleştirisi olarak değerlendirenler de vardır. Heywood genel hatlarıyla Postmodernizm'i şu şekilde tanımlamaktadır:

> "Post-modernizm, başta genel batılı sanat, mimari, kültürel gelişmelerdeki deneysel hareketleri tarif etmek için kullanılan karmaşık ve kafa karıştıran bir kavramdır. Sosyal ve siyasi analiz aracı olarak post-modernizm, sanayileşme ve sınıf dayanışması özelliği taşıyan topluluklardan gittikçe daha bölünmüş ve çoğulcu "bilgi" topluluklarına doğru kaymayı öne çıkarır; bu toplumlarda bireyler, üreticiden tüketiciye dönüşür, bireycilik, sınıf, din ve ırk bağlılıklarının yerini alır. Post-modernistler, kesinlik diye bir şeyin olmadığını ileri sürerler, mutlak ve evrensel doğrular tepeden bakan birer yorum olduğundan bunlardan vazgeçilmelidir. Bunun yerine söylem, tartışma ve demokrasi vurgulanmalıdır." (Heywood, 2013, s. 32).

Postmodernist düşünce öz itibarıyla, yerine getirilememiş gereklilikler ve hayal kırıklıkları olarak okunabilir. Modernizmin, bilimin ve aklın devrimleriyle, büyük umut ve beklentilerle ortaya çıktıktan sonra, insanların hiçbir sorununa çare olamaması, gelişmelere rağmen çözüm üretememesi postmodernizmi filizlendirmiştir. Kargaşanın, açlığın, savaşların, katiamların, yoksulluğun önlenmesi yerine derinleşmesi tam bir ikilemdir. Tüm bu parçalanmışlık içinde, bütünlüklü bir postmodernizm tanımı ya da yaklaşımı beklemek olanasızlaşmaktadır. Genel görüşe göre postmodernizm varlığını, modernizme borçludur. Kimlerine göre modernizmin devamı, eklentisi, kimilerine göre tamamen tepkisel, eleştirel ve onu yoksayıcı değerlendirmelerle, çok parçalı bir yapıda olumlayanlar olduğu gibi, yıkıcı olumsuz bir dönem olduğunu ileri sürenler de mevcuttur. "Batı'nın dengelerini altüst eden modern düzene bir alternatif arama, ya da isim değiştirerek varlığını sürdürme, uğraşısı olan sistem, varlığını modernizme

borçludur, denebilir." (Koçakoğlu, 2020, s. 20). Tüm bu anlatılardan modernizmin, insanı kuşatan her alanda bir çöküş getirdiğ tezi doğrulanmakla beraber, o "değerlerin yerine yeni bir değerler sistemi oluşturamaması post-modernizmin en büyük eksikliğidir." (Hatipler, 2019, s.416).

Yani postmodernizm kaotik bir dönem görüntüsü arzetmektedir. Kendinden öncekine tepki olarak olarak çıkmasına rağmen, kuralcılıkta aşırı olan modernizme, değerlerle cevap veren bir yapıbütünlüğü oluşturamamış bir evreden ibarettir. "Günümüzde; tüm zıtlıkların karnavalesk bir tutum içerisinde yan yana durduğu, sanal ile gerçeklik arasındaki kalın duvarların paramparça olduğu bunun sonucu olarak da hakikaktın parçalı bir yokluk arzettiği bir evre yaşanmaktadır, adına Postmodernizm denmektedir." (Koçakoğlu, 2020, s.19). Birçok alanda da etkili olmuştur. Mimarı, edebiyat gibi bütün disiplinler yörüngesine girmiştir.

Modernizm, özne olanı yani bireyi uyandırarak, rönesansla aklın hegomanyasında, etrafında olanı biteni öğrenip etki altına alabilceğini, yönetebileceğini ve bu sayede mutluluğun doruğuna ulaşabileceği düşüncesini empoze ederek, bireyi aklıyla üstün bir yere oturtturmuştur. Bilimsel devrim de Newton'un evrensel yerçekimi keşfi neticesinde, iki dünya arasındaki kopuşun gerçekleşmesi şeklinde gerçekleşmiştir. Bedia Koçakoğlu tüm manzarayı, Tanrı'nın dünyasının yönetimini, insanların kendi kurallarını koyarak ele geçirmesi olarak değerlendirmektedir. Ona göre insan bir kavram kargaşası içinde kendine yön bulabilmek için sistem tarafından epistomolojik alanlara yönlendirilir. Bunun da çaresi, bütüncül bir hâkimiyet kurabilmektir. Bu hâkimiyet çemberi içinde, evren, doğa, insan, Tanrı ve tüm medeniyetler olmalıdır. Bu itkiyle modernizmin yaptığı, köleleri sözde ehlilşetirme ile sömürgeler kurmaktır. Yani; "modernizmin kitabında, farklı olana hoşgörülü olmak, ötekini kendi haline bırakmak, kendini ötekine, ötekiliğe açmak diye bir şey yok. Ötekini asimile etmek, evcilleştirmek, öteki olarak dışlamak, yoketmek vardır." (İlter, 2006, s.2).

Postmodernimze giden yolda, aydınlanma ve neticesinde kurulan modernizm, merkez olarak kilisenin yer aldığı düzene, insan ve aklını yerleştirmiştir. Postmodernizm, yaşamın merkezine kilise ve insanı koymayarak, tek merkez yerine, çok merkezli bir düzen getirmiştir. Modern insanın sebep olduğu yıkım, bir nevi özgürlüğünün ve kendiliğinin bilincinin bedelidir.

> "Modern dönemde, bilim ve teknoloji insanın doğa üzerindeki egemenliğinin araçları haline gelmiştir. Doğa yalnızca üzerinde egemenlik kurmak için

hakkında bilgi edinilecek nesneye dönüşmüştür. Ancak insanın bu doğa üzerindeki egemenliği, aynı zamanda insanın kendi üzerinde de bir egemenlik yaratmıştır. Çünkü insan da içinde yaşadığı doğanın yazgısını paylaşmak zorundadır. Sonuçta insanı yücelten aşkın özne konumlandırması, ki modern düşüncenin temelidir, insanın çöküşünü de hazırlamıştır. Böylece insanın doğa üzerindeki egemenliği, hem insanın, hem insanın iç doğasının ve hem de doğanın egmenlik altına alınmasıyla sonuçlanmıştır. Bir bakıma, her iktidar ilişkisinde, iktidarın öznesi, nesnesinin kaderini paylaşmak durumundadır." (Dellaloğlu, 2003, s.34).

Postmodernizm için ana hatlarıyla köşe taşı olacak şekilde çalışmalar yapılarak, bu evrenin bilinirliği ve çok boyutluluğu ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu minvalde;

"Habermas postmodernizmin sanat dünyasından başka alanlardaki varlığını da değerlendirerek onun düşünce tarihindeki bağlamını açıklamaya çalışmıştır. Ancak postmodernizmin kendi malzemelerini kotardığı yer olan ABD'den çıkarak postmodernizmi onun her türlü ürünüyle çözümleyen düşünür Fredric Jameson'dur. Postmodernizmin özelliklerini derleyip tanımını yaparak bu kavram hakkındaki muğlaklıkların giderilmesi yönünde tartışmayı genişleten düşünür ise postmodernizmin ne olduğu hakkında ilk kuramsal kitabın yazarı olan Lyotard'dır." (Bal, 2015, s.21).

Modern döneme tepki, devamı ya da yeni bir dönem, ne olarak okunursa okunsun postmodernizm için birçok belirti söz konusudur: teklik arzetmeyen çok parçalı bir durum denebilir. Postmodernizm şu başlıklar altında özetlenebilir:

"1. Parçalanma: "Postmodernlerde bütün sentezlere karşı çıkılır, bunun yerine atom-altı dünyaya kadar inen evrensel bir parçalanmayı kabul etmektedirler. Böylece sentez ve bütünleşmenin yerine parça veya parçalanma ikame edilir. Bu parçalar bütünleştirilmez, ancak birbirine iliştirilir; eklektizm benimsenir. 2. Kuralcılığın yıkılışı: Bütün otoritelere karşı çıkılır, "mutlak olarak" bilinen her şey yok edilebilir. "Tek bir gerçek, tek bir anlam vardır" anlayışına karşı, "çok gerçek ve anlam vardır", anlayışı kabul görür. 3. Ben'in, derinliğin yitimi: İç-dış diye bir şey yoktur, her şey, "ben" de dâhil, yüzeyseldir. Nietzsche'ci söylemle özne, uydurulmuş bir şeydir. 4. İroni: Geleneksel ve kabul görmüş görüşlere farklı bakış açıları sunulur ve "oyun yöntemini" kullanılarak alaycı bir tavır sergilenir. 5. Merkezsizleşme: Orijinal olan ve onun kopyası (simülasyon) aynı gerçeklikte birleştirilir. Zıt kutuplar bir arada kullanılır. Gerçekliğin yerine imge konulur 6. Zaman kavramı: Geçmiş ve gelecek şimdi de birleştirilir. Ayrıca geçmişin kendi şartlarına uygun bir şekilde yaşatılması istenir. Geçmişle hâl arasındaki bağların koparılmamasına çalışılır. 7. Her şey gider: Her şey doğrudur ya da her şey yanlıştır. Böylece doğru-yanlış zıtlığı ortadan kaldırılır. Postmodern söylem de "ne… ne de" yerine "hem… hem de" geçirilir. Milli ve evrensel kültür anlayışını reddedilir, çoğulcu kültür görüşü benimsenir. 9. Rasyonalizm, pozitivizm, liberalizm, kapitalizm, marksizm vb. bütün ideoloji ve felsefelere karşı çıkılır. Büyük anlatılar işlevsizleştirilir. Evrensel bütünlük yerine çoğulculuktan yana bir duruş sergilenir 10. Modernizm ve değerlerine

karşı sorgulayıcı bir tavır alınır ve aşırı görecelik tavrı benimsenir. 11. Dine karşı olumlu bir tavır alınır." (aktaran Özsevgeç, 2017, s.137,138).

Fikirbirliğinin olmadığı bu insanlık evresini, Paul Hoover 1950 yılından günümüze değin, savaş sonrası dönem avangard (edebiyatı) için başka bir terim olarak değerlendirmektedir. Ona göre postmodernizm evresi, modernizmin tükenmesidir ya da mantıksal uzantısından ibarettir. Katherine Haake, Jose Ortega y Gasset'in modernin hemen öncesinde realist yazarın, dünyayı pencereden bakarak değerlendirdiğini, modernist yazarın ise odağı hem pencere, hem dünya, hem de bu ikisinin içinden yansıyan dünya olduğu düşüncesine atıfta bulunmaktadır. Ona göre tüm bunların tersine postmodern yazarın bakış açısı, herşeye aynı anda bakmaktır. Yani, dış dünya, cam, çerçeve, penecere örtüsü, hepsine tam bir bakma süreci söz konusudur. (Bishop, Starkey, 2006, s.132).

Görüldüğü üzere postmodernizm, modern sanata tepkisel ve eleştirel yaklaşmaktadır. Bunun sebebi dünyayı modern sanatın değiştirme vaadinde olmasındandır. Fakat kapitalizmin gelişmesi, yeni gerçekliklerin farklı bir deyişle değişen dünya şartlarınının oluşmasına sebebiyet vermiştir. Bu da ilkin sanatçıyı ağır baskılara maruz bırakmış, dünyayı değiştirme amacını çıkmaza sokmuştur. Misyonundan uzaklaşan sanatçı kendine kaçış yolları aramaya başlamıştır. Temel değerleri sarsılmaya başlamıştır. Modernizmin temel iki ahlaksal değerinden söz edilmektedir. Bunlardan biri hümanizmdir diğeri ise özgürlüktür. Doğal olarak ta modern sanat anlayışında, sanatçının misyonunu bu iki temele bağlı olarak tanımlaması söz konusudur. Fakat modern sanatın ve estetik anlayışının bahsedilen misyona sahip olabilmesinin 1930'lu yıllardan sonra, özellikle de soğuk savaş döneminde çetrefilli hale dönüştüğü görülmektedir.

> "Sanatçının misyonu, karşıt kampların siyasal içerikli yönlendirmeleri ile tanımsal özelliğini yitirmiş; ortaya kaba baskılar çıkmıştır. Örneğin sosyalist sistemde ya da bir başka deyişle Sovyetler Birliği'nde sanat, sıkı bir parti denetimi altına girmiştir. (…) Bu durum, karşı kampta da farklı değildir; belki sanatçının üzerindeki denetim ile ilgili yöntemlerle değişmektedir. Örneğin Amerika Birleşik Devletleri'nde, kurulu düzenin temel öncülü özgürlük ve demokrasi ile Amerikan düzenin özdeşliğidir. Sosyalizm ise insan hakları çiğneyen, totaliter bir diktatörlürlük olarak nitelenmektedir. Bu durumda, Amerika'da ya da Batı dünyasında yaşayan bir sanatçıdan beklenen misyon, sosyalizme karşıt ve Batı kapitalizm ya da düzeninden yana bir tavır almaktır. Sanatçının mutlaka kapitalizmden yana, sosyalizme karşı tavır alması söz konusu olamıyorsa en azından sanatsal misyonun bir depolitizasyon üzerinde

oturması beklenmektedir. Modernist sanat anlayışının bu paradoksu, bilindiği gibi özellikle iki kutuplu dünyada sanatçılar için bir bunalım ya da kaçış anlamına gelmektedir. Örneğin Ekim Devrimi'ni büyük bir heyecan ile karşılayan ve misyonlarını "devrime katkı" olarak tanımlayan Leninist avant-garde, bir süre sonra katı, bürokratik ve estetik kaygıları olmayan bir Bolşevik Partisi baskısı ile karşılaşınca sözü edilen bunalım ortaya çıkmıştır. Mayakovski, Koestler sözü edilen bunalımın ve kaçışın yüzlerce örneği arasında sayılabilmektedir. Yukarıda da değinildiği gibi, durum Batı'da, özellikle Amerika'da farklı değildir. Senatör McCarthy'nin başta sinema alanında olmak üzere sanatçılar üzerinde kaynattığı cadı kazanı, müzik alanında Paul Robeson ve Pete Seeger'in başına gelenler Sovyetler Birliği'nde ortaya çıkan baskılardan sadece yöntemsel farklılıklar göstermiştir. Ünlü Fransız düşünür ve yazarı Jean Poul Sartre'ın kendisine verilen Nobel Edebiyat ödülünü ret edişi ve gerekçesi, siyasetin sanat üzerindeki etkin denetimine karşı parlak bir eleştiri ve karşı çıkış olarak değerlendirilebilmektedir." (Şaylan, 2016, s.113, 114).

Yani; "postmodernist sanat, ironik, kendine dönüşlü oyunbazlık, biçimsel yaratıcılık ve türlerin heterojenliği özellikleriyle özetlenebilir." (Obradovıć, 2016, s.20).

4.8. Postmodernizmizle Değişen, Dönüşen Gerçeklik Ve Tiyatro

Yukarıda değinildiği üzere postmodern söylemin 1960 yılında New York merkezli, modern sanat ve onun estetik anlayışının eleştirisi ve karşı çıkışı olarak zuhur etmiştir. Bu yıllarda modernizmin estetik anlayışına tepki olarak ortaya çıkan ve hızla yayılan pop-art, postmodern tepki olarak değerlendirilmektedir. Yani modern sanatın estetik anlayışının başlıca ölçütü olan elitist, seçkincilik ve sanatçının özgün yaratıcılığını yansıtan farklı yapıt üretimi, pop-art anlayışıyla yadsınmış ve karşı çıkılmıştır. Modern sanatın 1890'dan 1960'a kadar sanatın birçok alanında eğemenliği söz konusudur. Bu egemenlik pop-art anlayışının yaygınlaşmasıyla, modern sanatın estetik ölçütlerini yıkıma uğratmıştır. Bunun sebebi "sanatın yaşama yön verme ya da yaşamı kritik etme gibi bir işlevi olmadığıdır." (Şaylan, 2016, s.115). "Genel bir şekilde tanımlanacak olursa, pop-art kendi imgelerini kitle kültüründen (mass culture) ödünç alan resim ve heykel sanatıdır. Aşağı düzeydeki sanatı taklit eden yüksek sanattır. Ticari ürünler, reklamlar, gazete kupürleri, hatta çizgi roman ve pornografi, bu bayağı malzemeleri yüksek kültür seviyesine çıkaran pop-art sanatçısı için kullanımı meşru malzemelerdir." (James, 1996, s.5).

Pop-art'a, klasik ve modern sanat gerçekliği dışında, daha popüler konu ve mesaj kaygısından uzak, gündelik yaşamın her boyutu konu olmaktadır. Burada temelde

yatan fikir, postmodernistlerin, klasik ve dramatik gerçekliğe inancının olmamasıdır. (Bishop, Starkey, 2006, s.132). Yani onlara göre gündelik olan içinde deneyimle herkese göre değişen bir gerçeklik söz konusudur. Burada esas olan, kültür tüketicisinin sanat etkinliğinden etkilenmemesi ya da bir iz olarak kendine mesaj çıkarmamasıdır. Ama bu durumun günümüz sanat ürünü açısından net bir ayrımla ortaya konması, ya da bu ayrımın yapılması pek te kolay değildir. Pop-art'ın öncü ismi Amerikalı bir sanatçı olan aynı zamanda da modersnist sanatın da öncülleri arasında yer alan Andy Warhol'dur. Warhol'a göre herşey bir kurgudur, gerçeğin kurgu içinde nerede başlayıp nerede bittiği muğlaktır. O nedenle Warhol yüzeyin önemli olduğunu düşünmektedir. Warhol kendini ve postmodernist sanatını şu şekilde tanımlamaktadır:

> "Andy Warhol'u tanımak istiyorsanız, yüzeyde gördüğünüze bakmanız yeterli; resimlerdeki, filmlerdeki yüzeylere bakın, işte ben oradayım. Yüzeyin gerisinde boşuna bir şey aramayın. (…) Benim için her şey öyle yüzeyde ki, bir tür zihinsel körler alfabesi okur gibiyim. Elimi, herşeyin yüzeyinde gezdiriyorum. (…) Resimlerimi neden böyle yapıyorum? Çünkü bir tür makine olmak istiyorum. Ne yaparsam yapayım, makineleşmiş bir halde yapıyorum ve yapmak istediğim de zaten bu. (…) Sıkıcı şeyler hoşuma gidiyor. Her şeyin hep aynı, olması hoşuma gidiyor. (…) Sık sık dile getiriliyor; ben sıkıcı şeylerden hoşlanıyormuşum. Evet, öyle, zaten ben bunu söyledim. Ama bu, sıkılmadığım anlamına gelmez. Ama benim sıkıcı bulduğum şeylerle, başka insanların sıkıcı bulduğu şeyler arasında farklar olabilir. Örneğin ben televizyonda hep aynı konuşmaları, aynı çekimleri, aynı sahneleri, usanmadan gösteren o aksiyon filmlerini asla izleyemem. Oysa çoğu insan, detaylar biraz farklı olunca hep aynı şeyi seyretmeye bayılıyor. Bense tam tersiyim: Eğer bir gece önce seyrettiğim şeyi yeniden seyredeceksem, o zaman onun bir benzerini değil, tıpkısı olmasını tercih ederim. Neden? Çünkü aynı şeye ne kadar çok bakarsan anlamdan o kadar sıyrılır, o kadar iyi, o kadar boş hissedersin. (…) Benim bütün filmlerim kurgu, ama zaten herşey bir anlamda kurgu değil mi? Kurgunun nerede bitip, gerçeğin nerede başladığını bilemiyorum." (Antmen, 2009, s.165,166,167,168).

Warhol'un yukarıdaki açıklamasından da anlaşılacağı üzere klasik ve modern sanatın misyonunu ve yaşamı estetize ediş şeklini, postmodernizm, gereksiz bir tez olarak görmektedir. Yani sanat yaşamın yansımasadır ve temel işlevi sadece budur. Konunun başında zikredilen, dönemin koşulları ve etkileri sanatta belirleyicidir mottsundan hareketle, kapitalizmin vardığı noktada toplum kitle toplumuna dönüşmüştür. Bu toplum içinde ilişkiler ağı anonimleşerek, yaşamın yansıması olan sanat ta "anonim ilişkiler içinde kaybolan, kitlenin mekanik bir parçası haline gelen ama *kitle içinde farklı olma gereksinmesi* duyan bireye yönelik olmalıdır." (Şaylan, 2016, s.116). Popüler sanat, kitlesel iletişim tekniklerinin ön plana çıkmasıyla tüm toplumun

sanat ve kültür tüketicisi haline gelmesini amaçlamaktadır. Bu minvalde Warhol'a göre sanatçı, yaşamı olduğu gibi ele almalı ve yansıtmalıdır. Çünkü hızlı tüketimle kitle toplumu haline gelenlerin ne yiyeceğinden ne giyeceğine, ne tüketeceğinden ne okuyacağına kadar imajsal olarak belirlenmiştir. O nedenle kritik etmeye, eleştirmeye, doğruyu bulup inşa etmeye kalkışması, döngü içindeki sarmalda anlamsızdır. Postmodern, içeriğinde eskiden kopuşu barındırsa da yeni için bir kritik ve kurma çabası içinde değildir. Postmodern sanat estetiği şu şekilde özetlenebilir.

> "Sanat, tekrar, taklit ve yapıştırma gibi yöntemleri ön plana çıkartmakta, estetik ölçütleri bunlara göre kurulmaktadır: a) Estetik ölçütünde artık toplum değil sanatçının kendi için bilinci belirleyicidir, ön plandadır; b) Misyon ve anlatı yadsınırken onların yerine montaj konmaktadır; c) Gerek açık uçlu olarak kavranmakta ve gerçekliği yansıtma yerine belirisizlik ve kararsızlık esas alınmalıdır; ç) Bireyin bütünleşmiş kişiliği, tutarlılığı bir tarafa atılmakta, hümansit değerlerden ve yapısallıktan arındırılmış kişilik (dehumanized, destructured) belirleyici olmaktadır; d) Yüksel sanat ile kitle sanatı ortadan kalkarken taklit ve yapıştırma sanatsal yapıtın üretilmesinde ön plana geçmektedir." (Şaylan, 2016, 131, 132).

Postmodern evre içinde oyunculuk ve estetize edilişi, bütüncül olarak tiyatro ve tüm bunları yaşatan gerçeği yansıtabilme ereği, bu bölümün başından itibaren anlatıldığı arayışlar ve kendi içinde gelişen söylemler etrafında şekillenmiştir. Aristoteles'ten itibaren nosyon olarak gerçeği anlatmakla yükümlü olan bu sahne sanatı ve en önemli bileşeni oyunculuk sanatı, her dönemde nasıl ki dönemin gerçeklik arayışı ve söylemlerinin bir çıktısıysa, postmodern tiyatro ve oyunculuk anlayışı da, kendi döneminin gerçekliğe yaklaşımının ve söylemlerinin ürünüdür. Buradan hareketle, postmodern tiyatro, gerçekliğin yokluğu üzerine bina edilmiş bir yapı arzetmektedir. Oyunculuk, metin, sahne ve diğer donatılar da bu temelin izlerini taşımaktadır. Yani postmodern tiyatro grift bir hal almaktadır. Tiyatro ve oyunculuğun icrası için klasik yaklaşımın modern tiyatroyla yıkılması, postmodern tiyatro için modernin yıkılması olarak sonuçlanmamıştır. Sıklıklı bahsedildiği üzere, postmodern kelimesinin etimolojik anlamı ve birçok yaygın görüşün de özellikle belirttiği durum tiyatro sanatı için geçerli olmuştur. Yani bir dönem, her zaman için bir öncekiden ilhamla devam eder ve zaten bittiği zaman bir öncekiyle beraber kendisi de eskimiş ve bitmiş olur. Bu süreç bazen birkaç dönemi kapsayacak şekilde arda ardalık, eleştiri, kimi zaman karşı koyuş, kimi zaman da ilham şeklinde geçmişle olan bağı yinelemektedir. "Yeni bir şeyler oldu ve bu yeni şeyin kökleri özellikle de romantizmde ve modernizmde, genelde bütün

geçmişimizde saklı." (Güçbilmez, 2005, s.144). Yani yeni bir evre için birbirine geçkili bazen de aşkın bir durum söz konusu olabilmektedir. "Klasik tiyatroyu yıkan, ona karşı duran modern tiyatronun aksine, postmodern tiyatro modern olanı barındırır, kimi zaman ona karşı çıkarken bazen de onu aşar. Bu durum postmodern kavramının tanımından ileri gelir." (Çakmak Duman, 201, s.158).

Postmodern tiyatronun, çağının yansıması olarak tek parçalı bir yapı arzetmemektedir. Bunun nedeni de bu evrenin sanat anlayışındaki tartışmalarnının tiyatro için de geçerli olmasından kaynaklanmaktadır. Toplumu ve onun yaşayışını temel alan postmodernizm, sanatın her alanına nüfuz ederek, sanat-toplum ilişkisine farklı bir görme biçimi geliştirmiştir. Bu görme biçimi temel olarak modern tiyatronun iletişim biçimine ve yöntemine bir tepki olarak düşünülmektedir. "Postmodern sanat, sanat nesnesi ve izleyici arasındaki ilişkiyi yeniden anlamlandırmıştır." (Cam, 2013, s.30). Yani diğer alanlarda olduğu gibi bu sahne sanatı ve bileşenleri için de bitmemiş bir tartışmadır postmodern tiyatro. "Tüm sanat dallarında olduğu gibi tiyatroda da 'bitmemiş bir tartışma' olan postmodernizmi belirli bir kalıba sokmak mümkün değildir. Onlarca postmodernist düşünürün, postmodernizmin tanımına ilişkin ortak bir payda da buluşamamış olması; konunun kimilerince 'kaygan bir balık', kimilerince de 'gölge fenomeni' olarak adlandırılmasına neden olmuştur." (Temel, 2003, s.126).

Dünyanın en eski ve en köklü sahne sanatı tiyatro ve onun en önemli bileşeni olan oyunculuk sanatı, bahsedildiği üzere gerçekle kurduğu bağ ve estetize edilerek icra edilmesi, dönemlerdeki bütüncül gelişmelere bağlı olarak farklılık göstermektedir. Kapitalist dönemin hızlı tüketim kültürü, gündelik yaşam ve sanat arasındaki ayrımı sağlayan çizgileri silerek, tüketilen nesneleri estetize ederek popüler sanata dönüştürmektedir. Bu durum da sanatın üstün yanının yıkılmasına ve yüzeysel tüketimin esaretine girmesine sebebiyet vermektedir. "Bunun sonucu olarak ta popülizm ve eklektizm bir sanat yapıtı için son derece kabul edilebilen özellikler durumuna gelmiştir." (Birkiye, 2007, s.35). Anlaşılacağı üzere postmodern tiyatronun bütüncül olarak tüm bileşenlerini kapsayıcı, kendine has belirli kuralları ve yenilikleri yoktur. Avangart yaklaşımın bir uzantısı ve onun sağladığı değişim ve yeniliklerin devamı şeklindedir.

> "Özellikle sanat alanında kendine özgü biçimleme ilkesi oluşturamayan, eklektik bir biçimler oyunu olarak kendini sunan Postmodernizm, tiyatro sanatı açısından da orijinal bir kopuş noktası değildir. Postmodernist tiyatro anlayışı, tiyatro

> sanatında gerçek bir kopma noktası olarak değerlendirilebilecek olan avant-garde sanat akımlarının yıkıcılıklarının yarattığı zeminde gelişmiştir." (Karacabey, 2007,s.105).

Postmodernist tiyatronun, avant-garde sanat akımların zemininde ilerlemesi, çağın teknolojik gelişmeleriyle oluşan gerçeklikle bağ kurarak kendi zemini oluşturmuştur. Bu zemin çoğulcu, eklektik, misyon derdi olamayan, yaşamı olduğu gibi yansıtma ereğinde yeni özgün bir anlayış yerine, geçmiş biçimleri kurcalama, tek bir gerçeklik üzerine bir anlatı değil, "Değişik gerçeklere, değişik anlatı biçimleri denk düşecek'' (Ecevit, 2001, s.18) bir yapı arzetmektedir. Bu haliyla postmodern sanat;

> "Yeni bir lakaytlık, yeni bir oyunculuk ve yeni bir eklektisizm sergiler. Tarihsel avangardın karakteristiği olan sosyopolitik eleştiri öğelerinin ve radikal ölçüde yeni sanat biçimlerine duyulan arzunun yerine pastiş, alıntı ve geçmiş biçimlerle oynama, ahlakı hor görme, ticarilik ve kimi örneklerde dobra bir nihilizm geçer. Modernist hareketin politik avangardı, olumsuzlama ve muhalefeti selamlamasına ve sanat ile hayatta devrim yapılması çağrısında bulunmasına karşılık, postmodernist sanatın büyük kısmı çoğu zaman dünyadan olduğu haliyle zevk almış ve bir estetik üsluplar ve oyunlar çoğulculuğu içerisinde mutlu bir şekilde bir arada var olmuştur." (Best, Kellner, 1998, s.26).

Postmodern sanat anlayışında izleyici ile dolayımsız iletişim kurulmaktadır. İletilmek istenen anlam bir misyon olarak değil, yaşamın akışı içinde yer alan bir süreci imlemektedir. O nedenle belirli, belirgin bir anlam yerine, anlamsal zenginlik içeren, çeşitliliğe, farklı düşüncelere, bu düşüncelerden seçilen derlemelere (eklektizm) ve farklı imajların bir araya getirilmesine önem verilmektedir. Bu sayede klasik dramdaki gibi tek bir gerçeklik değil, farklı gerçeklikler anlatılmaktadır. "Postmodernistler, evrensel ve mutlak bir kelime/dünya bağlantısı mantığı olmadan, kelimelerin gerçekliğe keyfi veya dayatılmış yollarla bağlanacağını" ve bunun sonucunda "farklı gerçeklik anlatımlarının yapılabileceğini ve bu nedenle insanların çok farklı gerçeklikler içinde yaşayabileceğini" savunurlar." (Bishop, Starkey, 2006, s.132).

Tüm bu anlatılara bakıldığında 1960 yılında tiyatro alanındaki bu gelişmeler tarihsel avant-garde'ın yeniden canlanması olarak değerlendirilmektedir. "Amerikan performans kültürü (Julian Beck, Robert Wilson, Richard Schechner gibi), Grotowski'nin Polonya'daki "yoksul tiyatrosu", Peter Brook'un "kutsal tiyatrosu", Eugenio Barba'nın Odin tiyatrosu, Ariane Mnouchkine'in Theatre du Soleil'i" (Yıldız, 2007, s.114,115) yaklaşım olarak dili olumsuzlayarak, odağın bedene alınması, tarihsel avant-garde'larla paralellik içermektedir. Önemli bir paralellik noktası da, Asya

tiyatrosunun oyunculuk biçimlerine duyulan ilgidir. Bedenin dilden özgürleşmesi ve Batı'nın dışındaki kültürel unsurların oyunculuk sanatında araştırılması ve uygulanmasıdır. Batı'nın oyunculuk anlayışı, klasik anlamda söze ve gündelik yaşamın gerçekliğine dayanmaktadır. Avant-garde ve postmodern oyunculuk farklı kültürlerin ve geleneklerin oyunculuk biçimlerini araştırarak, klasik dramın gerçekçilik anlayışına karşıtlık oluşturmaktadır. Asya'ya ya da Batı'nın dışına bu denli yönelişin sebebi, organik bir yön gösterici bilgiler darağı yoksunluğundan kaynaklanmaktadır. Çağdaş Batı'da oyunculuk için organik dağarın olmayışı, onları, öneri ve yönermelerden mahrum bırakmaktadır. Bu durumda özgürlük açısından bir paradoks oluşmaktadır. Görünene göre, uzun yıllar sınanmış organik bir dağarı olan Doğu, kendini sınırlandırmakta; Batı ise daha özgür ve sanatsal kuralları olmayan bir yapı arzetmektedir. Fakat bu durum, Doğu tiyatrosuda özgürlüğün bedeli olarak uzmanlaşmayı getirirken, Batı tiyatrosuna ise kafa karşılıklığı ve keyfiliği getirmektedir. "Kodlanmış birtakım kurallar ağı içinde çalışan oyuncuların, Batılı sanatçılar gibi kuralsızlık ve keyfilik tutsağı olanlara kıyasla daha büyük özgürlük içinde bulunduklarını belirtmeye gerek yoktur." (Barba; Savarese, 2002, s.11).

Postmodernist oyunculuk anlayışında, klasik dram ve dramatik oyunculuğun gerçekçi ifası yadsınmaktadır. Örnek aldığı Asya tiyatrosunda açıkça gündelik olana karşı çıkılmaktadır. Sahnede davranış biçiminin, gündelik davranış biçiminden hareketle yansıtılmayacağını özellikle belirten iki sözcük vardır. Hintli sahne sanatçılarının insan davranışlarını açıkladığı bu sözcülerkerden biri '*Lokadharmi'*, bu sözcük günlük yaşam içindeki davranışları, diğeri ise '*Nadyadharmi'*, bu da gündelik dışı, yani performansta kullanılan davranışı kapsamaktadır. Açıkça görüldüğü gibi, sahnede *Lokadharmi* değil, *Nadyadharmi* kullanılmaktadır. Bu da sahneyi gündelikten uzaklaştırmakta ve gerçekçi oyunculuğu yok saymaktadır. Bu şekilde bir yaklaşım aktör için, oyun-gerçek ayrımının kalın çizgilerle yapılması anlamına da gelmektedir. Yani gündelik yaşamın sahne gerçeğine dönüşmesi olan oyunla, gündelik yaşam yani gerçek, bir kaos değil, bir ayrım içinde bütünü oluşturmaktadır. Bu mottodan hareketle, oyuncu bedenini daha da kullanmanın yollarını aramaktadır Doğu tiyatrosunda bedende karşıtlık oluşturmak çok önemlidir. Bu sayede bedene daha büyük canlılık verilerek, rolün icrası daha güçlü olmaktadır. Kyogen oyuncusu Mannoja Nomura bu durumu Japonca *'Hippari hai'* deyimiyle açıklamaktadır. Ona göre Kita Okulu'ndaki No

oyuncuları, tepesinde bir çember tarafından yukarı çekilirken, yerden bir bir güç onları aşağı doğru çekmektedir. İşte bu iki karşıt güç arasında bedenin ön ve arka bölümü tümden harekete geçerek oyuncunun sahne bios'unu güçlendirmektedir. Aynı durum bir fiziksel eylemi tersi şiddetle uygulamakta da ele edilmektedir. Bir hareketi hızlı *'Keras'* sonra da daha nazik *'Manis'* yaparak karşıtlık oluşturulmaktadır. Bu şekilde bir çalışma tekniği, karşıtlık sayesinde bedende canlılığı ve uzam içinde enerjik bir temsilin oluşmasını sağlamaktadır.

> "Batılı oyuncular enerjik olmayı istediklerinde, tüm enerjilerini kullanmak istediklerinde, çoğunlukla uzam içinde büyük canlılıkla hareket etmeye başlarlar. Büyük hızla ve kas gücüyle büyük hareketler yaparlar. Bu çaba ağır işçilik ve yorgunlukla bağlantılıdır. Doğulu oyuncular (ya da Doğu'nun büyük oyuncuları) neredeyse hiç kıpırdamadan daha da yorulabilir. Onların yorulma nedenleri aşırılı canlılık ya da büyük hareketler yapmaktan kaynaklanmaz, karşıtların oyunundan karşılanır. Beden enerji yüklü olur, çünkü içinde, yavaş hareketlerde ya da görünürde hareketsizlik halinde bile bedeni canlı, güçlü biçimde var eden bir dizi potansiyel farklılıkları kurulmuştur. Karşıtlıkların dansı, beden ile birlikte dans etmeden önce bedenin içinde dans eder. Oyuncunun yaşamının bu ilkesini anlamak önemlidir. Enerji mutlaka uzam içinde hareket etmek değildir." (Barba, Savarese, 2002, s.22).

Bu oyunculuk biçimi çalışmaya ve deneyimlemeye dayalıdır. Birçok unsuru bir arada bulundumaktadır. Postmodern evrenin disiplinler arası bu yaklaşımı canlı, enerjik bir yaklaşımla, yaşamı olduğu gibi yansıtmayı hedeflemektedir. Çünkü Peter Brook'un "The Empty Sapace" (Boş Alan) adlı yapıtında bu çağın tiyatrosunu cansız, kurumuş, heyecansız "Ölümcül Tiyatro" olarak değerlendirmektedir. Ona göre "Ölümcül tiyatro seyirciden aldığı para karşılığında doyum sağlamayan, geleneksel kalıpları yinelemekle yetinen işe yaramaz bir tiyatrodur. Geleneğin bir zamanlar içinde taşıdığı gizilgüce sahip olmadığı için duygu inceliklerini ifade edemez. Seyirci bu tiyatroya alışkanlıkla gider ve kafasını hiç yormadan oyalanır. Ölümcül tiyatro renk ve cümbüş tuzağı ile seyirciyi çekse bile gerçek bir gereksinimi karşılamaz ve aldatmaca bir ilgiyi sömürür." (Şener, 2006, s.315).

Postmodern dönem oyunculuk anlayışında Stanislavski'nin psikolojik gerçekçi oyunculuk anlayışı reddedilirken, ses, hareket ve fizikselliğe dayalı bir anlayış söz konusudur. Güzin Yamaner yönetmenlerin kendi tiyatrolarında bu dönemin oyunculuk anlayışlarını Chaikin, Scheckner, Foreman üzerinden şu şekilde anlatmaktadır:

> "Chaikin ve Açık Tiyatro'da Oyunculuk: Esas olarak ses ve harekete dayalı bir teknik benimsenmiştir. Chaikin tarafından geliştirilen bu yeni teknikte psikolojik

yaklaşımı yıkmak amaçlanmaktadır ve kısacası bu bir fiziksel düzenleme tekniğidir. Bu teknikte aktör, absürd oyunlara yaklaşımında yer alan 'silahlar ve renkleri' kullanarak, karaktere geçiş yolu bulmaktadır. Chaikin'in geliştirdiği oyunculuk çalışmalarında temel amaç, ses ve hareketi kullanma yoluyla, oyuncunun, duygusal formun görünür bir şekil haline getirilebilmesini sağlaması, şeyleri eylemde görünür kılabilmesidir.

Schechner'de Oyunculuk: 60'larda ortaya çıkan birçok grup gibi, başlangıçta 'Gösterim Gurubumda, sokaktaki insandan farklı kılacak gösterim tekniklerine sahip eğitimli aktörlerden yoksundur ama kendini ifade edebilen ve özgür bir grup olma amacı gütmüştür. Aktörler Schechner tam duygusal potansiye ulaşmaları için ve izleyici üzerine şamanistik bir güç denemesi yapılmıştır. Bu gösterime ulaşma yolu psikanaliz ve grup terapisinden geçmektedir. Schechner 'in oyunculuk anlayışında, Grotowski'nin de inandığı, Artuad'un şu szölerinin önemli bir yeri vardır: Artuad'ya göre, aktörler' diri diri yanarken bile alavlerle birşeyler gösteren şehitler gibi olmalıdır. Ancak Schechner, Stanislavski'nin 'bir karakter inşa etme' nosyonuna ve onun savunduğu tüm sistematik unsurlara karşıdır.

Richard Foreman Tiyatrosu'nda Oyunculuk: Richard Foreman, oyuncunun etkinliğini sınırlamış ve azaltmış bir yöneten olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle grup tiyatrosu hareketiyle karşılaştırılacak olursa Foreman'ın yapımlarında oyuncu daha farklı bağlamda ele alınmaktadır. Örneğin provalar sırasında sahnede olup biten herşey; ses ve müzik efektleri, metin kaydedilirken oyuncuların konuşma tonlarına müdahale edilmekte, sesleri heyecansız hale getirlebilmektedir. Gerçi ses üzerinde teknik araçların yardımıyla değişiklik yapılabilecektir ama öte yandan oyunculuk açısından diğer bir ilginç nokta da, Foreman'ın onları vücutlarını seyirciye iki boyutlu imgeler halinde sunacak şekilde sahneye yerleştirmesidir." (Yamaner, 2007, 118,119).

Postmodern dönemde oyunculuk ve tiyatro alanında yapılan çalışmalar, bu sahne sanatını, modern tiyatro anlayışının akıl ve mantık hegomanyasında gerçekleşen söz ve eylem baskısından kurtarıp, "bu sanatı ilkel ritüellerin bütüncül, dopdolu coşkusundan uzaklaştırmış olan batı uygarlığına karşı bir tepkidir." (Temel, 2003, s.125). Yani postmodern tiyatro, geçmişe gönderme yapıp, önemsediği değerlere bağlılığını sunarak, bu bağlanmayı ona yüzde yüz itaat şeklinde değil, lazım olanı alarak, çeşitlilik içinde bütünü oluşturmak anlamında bir işlevsellik için kullanmaktadır. "Söz konusu olan geleneği yeniden yapmaktır, ona aldanmak değil, geleneği yeniden icat edersek, aynı anda onu eleştirel bir biçimde sunarız; uzlaşımını alımlar, ama ona inanmayız. Artık geleneği korumak söz konusu değildir." (Pavis, 1999, s.100).

Bilgi sağnağı altındaki postmodern insan, yaşamda olduğu gibi, sahnede de seçmek, ayırt etmek, uygun olanı kullanmakla, parçalanmış bir gerçekle karşı karşı karşıya kalmaktadır. Bu durum da, kurmaca ve gerçeklik arasında ayırımın yok olması

anlamına gelmektedir. Yani dramatik anlatım ilkeleri dışına çıkılarak, metinden başlayarak klasik temsil anlayışı yıkılmış olmaktadır. Yani; "postmodern metinde insan, daha çok, bir söylem taşıyıcısı, değiş-tokuşçusu, teatral bir durumun gerçeğe yakınlığına boyun eğmeyen bir metin söyleme makinesi olarak karşımıza çıkar. Samuel Beckett'in, Peter Handke'nin, Heiner Müller'in vb. gibi pek çok yazarın metinlerinde görünen insanın, bir bakıma kimliğini ya da en azından konturlarını yitirdiği kesindir." (Yıldız, 2007, s.118,119). Postmodern yaklaşımla icrada, tiyatronun kendine ait araçları söz konusu olduğundan, avant-garde ile başlayan tiyatrallik, seyirciyi de kapsayacak şekilde sahnenin şimdiye ve burada olana dikkat çekme süreci olarak okunmaktadır. Dramatik metnin kurmacası olan dışarıdaki bir zaman ve mekân, şimdi ve burada olanla, yaşamın o an kendisiyle örtüşmezlik içinde olacağından dolayı, klasik dram dışlanarak, tiyatro özerk bir yapı görünümü isteği taşımaktadır. "Özerk bir sanat olma arzusundaki tiyatro, kendi sahnesel potansiyeline dikkat çekerek, görsel olan ile dilsel olan arasındaki eski gerilimi, görsel olanın lehine besleyerek, dramatik formu bir sorun haline getirmiştir. Teatrallik kavramının, edebi ve geleneksel temsil estetiğinin taşıyıcısı olan drama karşı çıkış olduğu söylenebilir." (Karacabey, 2003, s.113).

Postmodernizmle dramatik metinden uzaklaşan bu sahne sanatı, 1990 yıllarda Hans-Thies Lehmann'nın öncülüğünde postdramatik tiyatro kavramıyla ifade edilmiştir. "Tiyatroya 'postdramatik' olarak adlandırma, tiyatronun geleneksel drama ilişkisini yapısöküme tabi tutmayı içerir ve bu ilişkinin 1970'lerden bu yana çağdaş uygulamada yeniden şekillendiği çeşitli yolları hesaba katar." (Lehmann, 2006, s.2). Bu tiyatro anlayışında uzam içinde aktör metin yerine anlatım aracı olarak bedenini ortaya koyarak "postdramatik tiyatro", "ritüel" ve "rüya" görüntülerine daha yakın, çağrışımsallığın ve duyusallığın önem kazandığı çok anlamlı heterojen bir yapının oluşmasını sağlar. Bu durum, seyircinin gördükleriyle içsel değil de dışsal bir ilişki kurarak, izlediklerinden mantıklı ve benzer sonuçlar çıkarmasını zorlaştıracak bir duyum ikiliği yaratır." (Karabulut, 2014, s.180).

Postmodern tiyatro kendini deneysellikle var eder. O nedenle klasik dram yapısında olduğu gibi bu tiyatroda söze öncelik verilmemektedir. Metin yapı bozuma uğratılarak, çok sesliliğe ve bedenin yaşayan farklı varsyanyonlarına yer açılmasıyla, o anda yaşayan canlı bedenin unsurları, oyunculuk icrasında sözün önüne geçmektedir. Oyuncu sözcüklerin kısıtlanmış ve yanıltmaya meyilli anlamları içinde değil, o anda,

icra sırasında yani şimdisinde yaşayan bedenin unsurlarıyla sanatını icra etmektedir. "Bu tiyatronun oluşum özelliği deneyselliktir; nefes, ritim gibi "canlı bedenin şimdisine ait unsurlar" sözden önce gelir. Lehmann, metnin yeni konumunu, yapı-bozumu ve çok-seslilik kavramlarının çerçevesinde açıklamaktadır. Tiyatronun tüm unsurları gibi dil de bir anlam bozumunu gerçekleştirecektir. Diyalog ise yerini çok-sesliliğe bırakmıştır." (Çelik, 2003, s.52). Bu şekilde tiyatronun metinden kopuşu, gelişen başka alanların içinde kendini yeniden var etmesi olarak sonuçlanmıştır. Çünkü Dixon' a göre 1960'lar 1910'lu yıllar gibi çok fazla kırılmanın yaşandığı yıllardır. Bu dönemde birçok yeni toplumsal olay vuku bulmuştur. Bunların sonucunda da farklı sanat hareketleri gelişmelere bağlı olarak zuhur etmiştir.

Heppining'ler, özellikle Amerika ve Avrupa'da filizlenen performans sanatı ve disiplinler arası yaklaşımlar, tiyatro ve oyunculuk sanatında etkin olmuştur. Özellikle video performanslarının kullanılması, televizyon ve sinemanın ve siyasetin ataerkil kodlarının, feminizm haraketlerinden itkiyle yapı söküme uğratılma çabalarıdır.

> "Tiyatronun metinle olan bağları gevşedi ve tiyatro kendisini heppining'lerde çok sayıda ve dikkat çekici disiplinlerarası, görsel ve mekân odaklı performans türlerinin içinde yeniden icat etti. (…) Daha önce sıklıkla çoklu ortamlı performanslarda yer alan filmin yerine performans sanatçılarının 1960'larda özellikle videoyu kulanmasının sebebi, filmin, en çok da televizyonun giderek "insanları hissizleştirme", toplumsal ve siyasi propaganda ve baskı "araçları olarak işlevlendirilmeleriydi." (Şeyben, 2016, s.43-44).

Performans sanatı için oyunsuluk eylemi, sanatsal bir estetiğe dönüştürülmüş oyunculuk sanatından farklı bir yapı azetmektedir. Performans sanatında, performans sanatçısı hazırlıksız, o anda içten gelenleri dışavururken, aktör ise bir estetiğe dönüştürlmüş, daha önce yapılmış çalışmalarının şimdiki kontrollü ifasını yapmaktadır.

Kültürel tarih alanında çalışmalar yapan Hollandalı araştırmacı ve "Home Ludens" kitabının yazarı Johan Huizinga'nın ve "Man, Play and Games" adlı kitabın yazarı Roger Caillois'un bu konudaki düşüncelerini Marvin Carlson şu şekilde anlatmaktadır:

> "Huizinga performanslar, sergiler, oyun arabaları, turnuvalar ve yarışmalar gibi kültürel olarak inşa ve tarif edilmiş oyunsu etkinlik biçimlerine bakarken, Caillois alanı daha da genişleterek çocukların ve hayvanların "oyunsu" etkinliklerini bile çalışmalarına dâhil etmiştir. Caillois "paidia" olarak adlandırdığı, bir bebeğin çıngırağına ya da yumakla oynayan bir kediye gülmesini de içeren, içrten ve hazırlıksız dışavurumlardan "ludus" diye adlandırdığı gitgide kurumsallaşan ve kurala bağlı oyun yapılarına kadar herşeyi kapsayan bir oyunsu etkinlik sürekliliği tasarlamıştı." (Carlson, 2013, s.44).

Son kertede tüm sanat dallarında olduğu gibi tiyatroyu da onun en önemli bileşeni oyunculuk sanatını da etkileyen dönemin bütüncül koşullarıdır. Oyunculuk sanatının öznesi olan insanın, bu sanatının yapısı gereği, nesneye dönüşürken etkilenmemesi imkânsızdır. Çünkü oyunculuk sanatının öznesi ve nesnesi kendisidir. Fakat ne kadar aynı olsa da, bir o kadar da kendinde kendine mesafeli olması, inandırıcılık ve bedensel ve ruhsal sağlık açısından çok fazla önem arzetmektedir. Oyunculuk sanatının perspektifi böyle iken bir de çağın gelişmeleri ve neticesinde özneye yüklenen kodlar, aktörlük sanatı için temel olan özgür ve özgün olabilme yapısına ket vurmaktadır. Ne zaman bittiği ya da bitip bitmediği, sınırları ve kapsamının ne olduğu üzerine fikir birliğine varılamayan postmodern dönem, bahsi geçen ahrazların palazlanması için önemli bir zemin görünümü arzetmektedir. Bir de buna, bu dönemde gerçeğin belirsizliği hatta yok oluşu eklenince oyunculuk sanatı ve tiyatro temel ilkesinden yoksun kalmış, bu sanat boşluğa düşmüştür.

> "Klasik dramın temsil anlayışının kurucu ilkesi olan gerçeklik kavram Derrida'nınanlamı, Foucault'nun özneyi, Lyotard'ın büyük söylemleri, Deleuze ve Guattari'nin majör konumdaki ağaççıl düşünme biçimini yıkmasından büyük oranda etkilenmiş, temsil edilecek gerçeklik olgususorunsallaşmış hatta o da yıkılma noktasına gelmiştir ancak hakikat anlayışına son darbeyi Baudrillard'ın düşünceleri vurur. "Baudrillard gerçekliğin bir imaj ve göstergeler sisi içinde tamamen kaybolup gitmekte olduğunu iddia eder." (Çakmak Duman, 2017, s.96).

Dolayısyla gerçeğin olmadığı, yaşananın hiper gerçeklik yani kopyanın aslının yerini aldığı postmodern çağda, aktörün kendinden yola çıkarak, ötekine (nesne olan kendine) dönüşerek yansıttığı gerçeğin, gerçeğin gerçek olmaması ve öznenin çağın ve bu sanatının sarmalında şey'e dönüşmesi, özgün yaratıcı, sağlıklı bir icra sunmasını olumsuz etkilemektedir. Bir sonraki bölümde detaylı bahsedilecek olan bu paradokslar aslında kendi çözüm önerilerini ve çıkış yollarını sorunsallığının içinde barındırmaktadır.

BÖLÜM 5. OYUNCULUK SANATINDA ÇIKMAZLAR, PARADOKSLAR, KİMLİK KARMAŞASI VE ÖTEKİ

Bu bölüme kadar oyunculuk sanatının gerçekle bağı, oyun-gerçek bağlamında, tarihsel süreç içerisinde ele alınarak, dönemler içerisindeki bütüncül gelişmeler ışığında, değişimleri ve gelişimleri incelenmiştir. Bu bölümde ise, bu tarihsel süreç içerisinde değişken ve dinamik bir yapıya sahip oyunculuk sanatındaki çıkmazlar, paradokslar ve belirsizlikler detaylandırılarak, başlıklar halinde anlatılmak suretiyle, aktörün çıkış yolları ve ötekine dönüşümüyle sonuçlanan kimlik sorunsalı ve sorunsalın içinde gizli çözüm önerileri araştırılacaktır.

Oyun eylemi, insan yaşamının her döneminde var olmuş, olmaya devam edecek bir çeşit var olma biçimi denebilir. Özgürleştirici ve haz verici bir yanı olduğu kadar ciddiyetle paradoksal bağı olan bir eylemdir. Bir çeşit insan olabilme eylemi denebilir. "İnsan sözcüğün tam anlamıyla, insan olduğu yerde oynar ve o, oyun oynadığı yerde tam insandır. (Schiller, 1990, s.76). Bu, şu anlama gelmemelidir: oyun sadece insana özgü bir eylemdir. Bir olgu olarak oyun, herkesçe gözlenilir, hem hayvanları hem de insanları kapsamaktadır. O nedenle oyun eylemi rasyonel bir ilişkişler ağı değildir. Çünkü "oyunda yaşamın gereksinimlerini aşan ve eyleme anlam katan bağımsız bir unsur "oynamaktadır". (Huizinga, 2013, s.17).

> "Bu konudaki, oyunu niteleyen ve nedenselliğini açıklamaya çalışan; yaşam enerjisinin fazlalığından kurtulma biçimi, doğuştan gelen taklit eğiliminin hükmü altına girme, gevşeme ihtiyacı, hayatın insandan talep edeceği ciddi faaliyetlere hazırlık antrenmanı, insanın nefsine hâkim olmasına katkı, egemenlik kurma arzusu, bir şey yapabilmeye veya bir şeyi belirlemeye yönelik kendiliğinden yatkınlık gibi tezleri sıraladıktan sonra, esas nedenin; oyunun heyecan, sevinç ve matraklıkla ilişkisinden hareketle "zevk vermek" gibi bir işlevi olduğunu, bu nedenle gerek hayvanlar, gerekse insanlar âleminde hiç bir rasyonel ilişkiyle temellendirilemeyeceğini belirtir." (Tekerek, 2006, s.50,51).
>
> Oyun kavramı hem Doğu Felsesi'nde hem de antik dinlerin yaratılış öykülerinde de geçmektedir.
>
> "Eski Hindu yaratılış hikâyelerinin Vedantik yorumuna göre, bildiğimiz dünya, Tanrı'nın oyununu (Sanskritçe'de *lila* deniliyor) bir sonucudur. Hayvanlar, bitkiler ve inorganikler de, maya, yani illüzyonun tanrısal gücüdür. İllüzyon sanatının en büyük ustası olarak görülen Tanrı'nın bütün hüneri, sakla-ve- bul (hide-and-seek)oyunundan hoşlanıyor olmasında gizlidir. (…) Nietzsche, *Yunanlıların Tarjik Çağında Felsefe'*de şöyle der: Herakleitos'a göre evren, Zeus'un bir oyunudur. (…) … O (Platon) felsefi sistematiğinde de oyun

> kavramına belli bir yer vermişir. Platon'un oyun kavramı ile ilişkisinde iki kavram önemlidir. Bunlardan biri taklit, kavramı diğeri ise kukladır. İnsanla tanrı ya da tanrılar arasında bir oyun vardır ve mimemis kavramı bu oyunun insanla ilgili yanında yer alırken thauma da tanrı ile ilgili yanında bulunur. Yani insan onun (Tanrı'nın) oyuncağı kuklasıdır. Diğer yandan kukla ya da oyuncak olan insan hiç te bütünüyle "iredesiz" değildir. … Heidemann, Schiller'in oyuna ilişkin saptamalarını ve diğer kimi filozoflarının görüşlerini de göz önüne alarak şunu ileri sürer: "Oyun "arada" karakterine sahiptir. İkilem (Ambivalenz) tanımını, oyun teorilerindeki benzerlik ile tecrübenin (Erleben) ve ontik olup-bitenin (Geschehens) ikilemindeki farkta bulmuş, oyunun ontolojik durumunu ontolojik ikilem (Ontologische Ambivalenz) yapmıştır." (Dursun, 2014, s. 21-29-30,31-39).

Huizinga'ya göre oyun, kültür kavramından daha eskiye dayanmaktadır. Çünkü kültür kavramının oluşması için bir toplum haline gelmiş insan varlığına gereksinim duyulmaktadır. Fakat hayvanlar oyun oynamayı öğrenmek için insanı beklememişler, onlar da insanlar gibi oyun oynamışlardır. Oyun oynama eylemi üzerine birçok teori üretilmiştir. Fazla enerjinin atılması; doğuştan gelen bir yeteneğin tatmin zorunluluğu; yaşam koşullarına uyum sağalama; insanın nefsini kontrol altına alması; hem hâkimiyet kurabilme yetisi hem ihtiyaç olarak yarışma ve bir şeyi yapabilme yetisi; "zaralı eğilimlerden masum bir şekilde kurtulma yolu yani; (bazı teoriler göre) oyun ya fazlasıyla tek yanlı olarak hareket etmeye yönelten bir eğilimin zorunlu telafisidir ya da gerçek hayatta gerçekleştirilmesi olanaksız arzuların bir kurmaca aracılığıyla giderilmesi ve böylece kişisel benlik duygusunun korunmasının sağlanmasıdır.'' (Huizinga, 2013, s.18).

İnsan hayatının her safhasında var olan oyun ve onun eylemini oyuncu olarak yerine getiren insanoğlu, her çağın ve kültürünün kodları çervesinde rolünü ifa etmektedir. Araştırmanın başında zikredildiği gibi, çeşitli büyüsel törenler, ritüeller, tanrılara ibadetler ve çeşitli doğaçlama eylemleri olarak yerine getirilen oyunculuk eylemi, yine ilk bölümde detaylı bahsedildiği üzere, tiyatronun doğuşuyla birlikte, profesyonel bir mesleğe dönüşmüştür. Sanat haline gelmesiyle birlikte paradoksları ve çıkmazları içinde barındıran ve çeşitli yöntem ve tekniklerle çıkış yolları aranan bir sarmala dönüşmüştür. Bu sarmal oyuncunun gerçeğe düşmesine sebebiyet veren sorunlar dağarını oluşturmaktadır. Oyuncu gerçeği yansıtabilmenin bu çıkmazları karşısında, gerçeğin tuzağına düşebilmektedir.

5.1.Oyunculuğun İcrası Sırasındaki Koşullar

Genel bir yaklaşımla, oyun, sahnede ya da kamera karşısında yaratılan kurgusal gerçeklik; gerçek ise kurgusal gerçekliğin ulaşmaya çalıştığı gündelik yaşamdır denebilir. Bu ilişki içinde gösteren olarak yer alan oyuncu da bir göstergeye dönüşerek aktörlük sanatını icra eden kişidir. Bu durumda ortaya çıkan bir gösterimin oyuncu en önemli öğesi ve göstergesidir. "Gösterenin insanın kendisinin yerine geçmesi bu önemi doğrulamaktadır." (Efe, 1993, s.51). İnsanın en önemli göstergesi ve öğesi olan ve dünyanın kadim sanatı olarak zikredilen oyunculuk için iki unsurun koşulsuz bulunması gerektiği anlaşılmaktadır. Bunlardan ilki gösteren olarak göstergeye dönüşecek olan özne; ikincisi ise kurgusallıkla yanılsaması elde edilecek olan olan gerçeklik fenomenidir. Bu başat iki unsurun çağlara, dönemlere göre değişimi, tanımı ya da tanımsızlığı, açmazlara ve bu bölümde detaylı bahsedilecek olan sorunsallık yumağına dönüşmesine sebebiyet vermektedir.

Tüm kaos içinde oyuncu, gerçeği yansıtabildiği ölçüde inandırıcı olmaktadır. İlk bölümde bahsedildiği gibi, tiyatronun/oyunculuk sanatının da nosyon olarak yüklendiği gerçeği yansıtması, yaşam gerçeğine benzemesinin yanında akla ve mantığa uygunluk göstermelidir. "Klasik tiyatro anlayışına göre sahnede yansıtılan olaylar hem yaşam gerçeğine benzemeli, hem de akla mantığa uygun olarak gelişmelidir". (Şener, 2016, s.16). Fakat gündelik yaşamın oyunculuk sanatıyla ifası, hangi yöntem ve teknik kullanılırsa kullanılsın, görüntü sanatında da, söz sanatına dayalı tiyatroda da, aynı nitelikte, koşulda ve özellikte yer alması olanaksızdır.

Oyunculuk marifetiyle yansıtılan gerçeklik, daha gösteriye başlamadan önce izleyici ya da alımlayacı tarafından bir kurgu olduğu baskınlık derecesinde bilindiği için, ifa edilmesi güçleşmektedir. Yani seyirci oyun izlemek için karanlık bir yere gelir. Sadece oyunun geçtiği birkaç metrekare alan aydınlatılmaktadır. Burada gerçek insanlar, gerçekten birşeyler yapmakta ve yaşam alanları da olabildiğince gerçeğe benzemektedir. Tüm bunlar saçma bir duruma işaret etmektedir. Yani gerçek olmadığı apaçık belli bir yaşama nasıl inanılır? Fakat şöyle de bir durum vardır ki sahnede görünen oyun, yaşamın fazlalıktan arınmış, gerçeği kalmış halidir. Bu paradoks durum aktör için de seyirci içinde son derece çetrefilli bir başlangıcı imlemektedir. O nedenle bir aktörün kendi başına ustalığı, sanatında ilerlemesi, oyununda gerçeklik için yeterli değildir. Oyuncunun hedef kitlesi olan izleyici ve alımlayıcı, koşulları kabul etmesi,

gösterinin ve göstergenin kurgusallığını bilmesi ve oyuncu ile işbirliği yapması gerekmektedir. Fakat oyunun hedef kitlesindeki topluluğun, kültürel, psikolojik, eğitimsel, ideolojik, etnik vs farklılıkları işbirliğini sağlıklı bir zeminde yapılmasını engellemektedir. Bu da tam anlamıyla gerçekliğin yansıtılmasını olanaksız hale getirmektedir. Burada hemen şunu belirtmek yerinde olacaktır. Araştırmanın bu bölümünde, tiyatroda ya da kamera karşısında oyunculuk ontolojik olarak gerçekle bağı anlamında ele alındığı için, icradaki farklılıkları ve benzerlikleri araştırmanın dışında tutulmuştur. Oyunculuğun, gerçekle bağı bağlamında, oyuna dönüşümündeki paradokslarına ve çıkmazlarına değinilerek, sorunsalın içinde gizli çıkış yollarına kapı aralanması hedeflenmektedir. O nedenle bu bölümde oyunculuk denildiğinde hem kamera karşısında hem de sahnede yapılan mesleği; oyuncu/aktör dendiğinde de her iki alandaki icracıyı; alımlayıcı ya da izleyici dendiğinde oyunun hedef kitlesi kastedilmektedir.

Oyunla aktarılan yaşam gerçeğinin, süre, zaman ve yer açısından ve sonuçları bakımından farklılıklar arzetmesi, aktörlük mesleğinin gerçekle bağ kurarak icrasını zorlaştırmakdır. Oyunculuk, icra edilirken şimdinin, o anın sanatına dönüşmektedir. Yaşam gibi, belli evreleri olan ve sonuçta ölüm gibi mutlak gerçekle sonlanan uzun bir süreyi kapsamamaktadır. Ortalama iki saat gibi sürede, belli metrekarade, gerçekliği sağlayacak göstergeler dizgisiyle, sıkıştırılmış zaman ve uzamda, şimdinin yaşamı anlatılmaktadır.

> "Yaşam ve sahne koşulları; yer ve sonuç açısından çok farklıdırlar. Doğal Yaşam uzundur. Oyun kişisinin ömrü iki saatlik bir süre ile sınırlıdır. Yaşam doğal olarak çocukluk, ergenlik, gençlik, orta yaşlılık, yaşlılık ve ölüm çizgisinde gelişir. Ne oyun süresi ne de sahne bu gelişimi verebilir. Tiyatro şimdinin, olmakta olanın, şu anda yaşananın sanatıdır. Hem zaman hemde yer sınırlaması vardır tiyatroda. Yaşamdaki son ile tiyatrodaki son farklıdır. Yaşamdaki son bitiştir, tiyatrodaki son ise bir sürekliliktir, sanki sondur." (Köksal, 1992, s.50).

Uzun bir yaşam içinde var olan bir gerçekliği oyuna dönüştürerek, sahne gerçeğinde bir karakterle iletebilmek için, oyun kişisi dışındaki göstergeler de tas tamam yerine getirilse bile, inandırıcılık ve hakikilik anlamında yetersiz kalabilmektedir. Bu zorlu süreç içinde en zor görev, yaratma eylemi içine girecek olan oyuncuya düşmektedir. Her ne kadar oyun bir yanılsama olsa da, yaşamın kendisi olmasa da, bir o kadar da yaşam olmadır ki, gerçekliği yansıtabilsin ve inandırıcı

olabilsin. (Candan, 1994, s.19). Bu nedenle gösterim için oyuncu/aktör ve mesleği oyunculuk çok önemlidir. Aziz Çalışlar oyuncu ve mesleğini şu şekilde tanımlamaktadır: "(Oyuncu) Bir oyun kişisini doğaçlama yoluyla canlandıran ya da bir rolü oyunculuk sanatı uyarınca oynayan (yorumlayan) sanatçı(dır). Oynama sanatı; bir oyuncunun öykünme yoluyla, kendi yaratım gücüyle ya da belirli kurallara göre, başlıcalıkla mimik ve davranış aracılığıyla, gerekirse ezgi, ve dans eşliğinde, ya da maske, donatım ve sahne giysisiyle donanmış olarak, belli bir oyun kişisini canlandırma ya da rolü temsil edebilme becerisi(dir).'' (Çalışlar, 1995, s.480). Oyuncu o nedenle çok donanımlı, gözlem yeteneği güçlü, hayatın içinde hem de bilinçli bir şekilde dışında olabilen bir yaşam seyri içinde olmalıdır ki yansıttığı karakteri gerçek kılabilsin. Çünkü icra sırasındaki bahsedilen koşullara ek olarak, seyirci/alımlayıcı bir oyunu izlerken detayları görmek, bulunduğu koltuğu, yanındaki diğeri, ışıkları, sıkıştırılmış uzam ve zamanı unutmak ve yaşam gerçeğinden sıyrılarak sahne gerçeğine katılıp orada yaşamak ister. Fakat şu bir gerçektir ki her seyirci/alımlayıcı ayrı bir dünyadır. Oyuncunun inandırıcı olabilmesi ve gerçekliği aktarabilmesi için her dünyaya girebilmesi olanaksızdır. Ki en başında mekânın bir kurgu olduğu bilinciyle başlayan bir gösterimin gerçekliği ön yargılar yumağıdır. "Kim bir oyunu seyretmeye geldiğinde, üzerinde kocaman harflerle Thebai yazan bir kapıyı görünce orasının Thebai olduğuna inanacak kadar çocuk olabilir ki?" (Carlson, 2007, s.86). Yani aktör rolünü her ne kadar başarılı bir şekilde ifa etese de, izleyicinin algısından geçtikten sonra gerçeklik duygusu olaşacaktır. Fakat seyircinin, iki saat sonra bitecek olan ve kendilerini selamlayarak oyuna geldikleri için minnettarlıklarını sunacakları bu sanatçıların sadece işlerini yaptıklarını bilmesi, gerçeğin önünde önemli bir set oluşturmaktadır. Her ne kadar bu araştırma gerçekçi oyunculukta oluşan paradokslara ve çıkmazlara odaklı bir çalışma olsa da, farklı biçim, yöntem ve yaklaşımlarla da oyun kişilerinin anlatılması söz konusu olduğundan gerçeklik estetik anlamda tam bir sorunsal sarmalına dönüşmektedir. "Örneğin Brecht tiyatrosunda, oyun kişilerinde kişilik bölünmesi (Puntillai Şen Te), toplumsal çelişkilerin bir göstergesidir. Avangart tiyatrosunda ise oyun kişileri yapıntıdır (örneğin saçma tiyatrosu); bu ise modern toplumda kişinin özgül bir bireyselliğinin yitirmesinin bir göstergesi olarak alınmaktadır. Oyun kişisi, bu estetik düzlemde, bugün de sorunsallığını korumaktadır." (Çalışlar, 2009, s.40).

Oyuncuya katkı sağlamak için sahne donatılarında da gerçekliğe başvurulması, yani özellikle dekorun yaşamdaki gibi tasarlanması, Brecht'e göre gerçeğe hizmet etmez aksine, oyunun etkisini ve izleyici/alımlayıcıyı pasifize etmektedir.

> "Kimi dekoratörler, seyircilerin kendilerini gerçek yaşamdaki gerçek bir makanda bulunuyorlarmış sanısına kaptıracakları gibi bir sahne düzeni yaratmayı onur sorunu yaparlar. Oysa aslında, seyrcilerin kendilerini iyi bir tiyatroda bulunduklarını sanacakları gibi düzenlemeleri gerekirdi sahnelerini. Çünkü tiyatronun görevi seyircilere belli bir seyir tarzını öğretmektedir, tiyatronun, seyircilerin sergilenen olaylar karşısında gördüklerini teraziye vuran uyanık ve dikkatli bir tutum takınmalarını sağlamak, belirsiz insan gruplarını aksiyonun amacına uygun biçimde çarçabuk sınıflandırma yeteneğini onlara kazandırmaktır." (Brecht, 1982, s.97).

Görüldüğü üzere oyuncunun işi, oldukça grift ve zor bir yaratım sürecini kapsamaktadır. Fakat oyuncu tüm çıkmazlara rağmen, icra ettiği sanatıyla hayatı anlamlandırarak, bölük çok parçalı dağınıklığı birleştirmek suretiyle zihnin ihtiyacını gidermiş olmaktadır. Sanatçının yaptığı, bütünsel olarak elde ettiklerine bir düzen vererek varlığını pekiştirmektir. Çünkü sanat, üreticisinin bilinmesi kabullenilmesidir. Bu olgu, hem izleyici/alımlayıcı hem de aktör için geçerlidir. Varlığın ispatı, üretilen eserdedir. Çünkü "yaratmak, varolduğunu insanın kendi kendine tasdik etmesidir." (Akverdi, 1953, s.9). O nedenle oyunculuk sanatı, bir aktör için çok önemlidir. Çünkü oyuncu gerçekliği anlattığı ölçüde başarılı olurken aslında kendi varlığını da kanıtlamış olmaktadır. Bu durum gerçekliği anlatmanın üstünde, bir var olma baskısı olarak gerilim oluşturmaktadır. Hamdi Akverdi gerçekliğin üzerindeki gerilimi, yani sanatla var olabilme olgusunu şu şekilde anlatmaktadır:

> "….dış dünyanın çeşitliliği ve değişikliği ile iç dünyanın çeşitliliği ve değişikliği, objektif olanla sübjektif olan sanatkar ruhunda bir aynı sentez içinde yuğrulmuş, *ben* ile *ben* olmayan orada ayırdedilmeleri imkansız unsurlar halinde kaynaşmış ve en mühimmi bu kaynaşmadan doğan eser karşısında insan kendi birliğinin şuuruna daha emin varabilmiştir. (…)Valery, yaratılıştaki *var olduğunu gösterme* iradesini Descartes'inkine uyar bir hükümle ifade etmişti: "Yaratıyorum o halde varım!". Her türlü yaratmanın hatta dar ölçüde her türlü *buluş*'un ruhta husule getirdiği sevinç, ardında üstünlük veya değerlilik gururunun gizlendiği o anlatılmaz haz, var olduğunu ferdin başkalarına fakat bilhassa kendine ispat etmesinden ileri gelmiyor mu? Bu kendi kendini tasdik ediş, var olduğunu *yoktan var etme* suretiyle tasdik ediş, aslında, ferdin, bilinen ve alışkın olunana yaslanıp kalmaktan hoşlanan asıl tabiatına karşı giriştiği bir savaşı zaferle neticelenmesinden başka bir şey midir?" (Akverdi, 1953, s.8-9).

Oyuncunun üzerindeki baskıların yanı sıra, bir de sahnede var olanların, gerçeğinin yanılsaması olarak gerçek olmadığının bilinmesi, gerçeği zedelemektedir. Yani sahnedeki pencerenin, mutfağın, yatak odasının, ateş edilen silahın v.s bir aksesuvar bir dekor olarak donatı işlevinde olması, gerçeği flulaştırmaktadır. Gerçekçi oyunculuğu sistemetize eden, oyuncu yönetmen, eğitmen Stanislavski bile "Bir Aktör Hazırlanıyor" adlı kitabında öğrencisine bu soruyu sordurarak bu durumu görünür kılmıştır. Aslında öğrencinin sahnede bu donatılarla bir sahtelik oluşturulduğunu, o nedenle gerçeklikten söz etmenin ne derece doğru olduğunu sorgulaması, Stanislavski'nin duruma çözüm önerisi sunmasına katkı sağlamıştır. O, yükü oyuncunun üzerine yükleyerek, içsel olarak bu eylemi yapacak duygunun oyuncuda oluşmasının gerekli olduğunu vurgulamaktadır. Yani ona göre gerçeklik için başat olan eylemi tetikleyen iç duygudur. Öğrenci ve yönetmeniyle geçen diyalogda Stanislavski bu durumu şu şekilde izah etmektedir:

> "Affedersiniz Shakespeare'in piyeslerinden başlayarak Othello'nun kendi bağrına sapladığı kartondan yapılma hançere varıncaya dek her şey bir uydurma iken, nasıl olur da tiyatroda bir gerçeklik sorunundan sözedilebilir, anlamıyorum." (…) Hançerin çelikten değil de kartondan yapılmış olmasına o kadar üzülmeyin. Buna sahtecilik demekte yerden göğe haklısınız. Ama bir de işin öte yüzüne bakar, bütün sanata yalan damgasını vurur, tiyatrodaki yaşamı da inanmaya değer bulmazsanız, o zaman görünüşünüzü değiştirmek zorunda kalırsınız. Tiyatroda dikkat edilecek nokta, ister çelikten, ister kartondan olsun, Othello'nun hançerinin hangi maddeden yapıldığı sorunu değil, aktörün, kendisini öldürmesini haklı gösterebilecek olan iç duygudur. (…) Tiyatroda gerçeklik sözü ile aktörün, yaratma anlarında yararlanmak zorunda bulunduğu sahne gerçekliğini anlatmak istiyoruz." (Stanislavski, 1996, s.178-179).

Stanislavski gerçeği anlatmanın zorluğuna dikkat çekerek sistemi boyunca farklı fikirler geliştirerek çıkış yolları aramıştır. O nedenle oyunculuk üzerine detaylı araştırmalar yapmış ve ilk dönem ve ikinci dönem oyunculuk yaklaşımlarında farklılığa gitmiştir. Önceki bölümde ayrıntılı anlatıldığı için kısaca şu söylenebilir: Sahnesel gerçeğin oluşturulması, gündelik yaşamın yanılsamasının, yaşam gerçeğine benzerlik oranına bağlıdır. Oyuncu kendi olmadığı, öteki olması gerektiği bir dünyada, ne derece gerçekçi olabileceği tartışma konusudur? Ayrıca seyircinin de ne derecede anlatılan gündelik yaşamın etkisinde olduğu ve sahnedeki gerçeğin ne derecede onun anladığı gerçekliği yansıttığı bir soru işaretidir. Stanislavski'nin oyuncuya yüklediği gerçeği anlatma misyonu, yani ötekinin yaşamı, süreklilik arzettiği için her koşulda yerine getirilmesi kolay değildir. "Gerçekliği kabul etme işi hiçbir zaman tamamlanmaz, hiçbir

insan iç ve dış gerçekliği birbiriyle ilişkilendirme deneyiminden kurtulmuş değildir ve bu gerilimden kurtulma imkânını sağlayan, sorgulanmayan bir ara deneyim bölgesidir.''(Winnicott, 2014, s.32).

Oyuncunun gündelik gerçeği ifa etmek için büründüğü rol kişisine gerçekmiş gibi inanması, onun duygularını yaşaması zaten kendi başına ayrı sorun teşkil ederken, bir de seyirciye göre konumlanmak, yapılan herşeyin onlara ulaşmasını da sağlayabilmek için çabalamak, ister istemez bazen yapaylığa düşülmesine sebebiyet verebilmektedir. Örneğin bir oyunucun fısıltı sesiyle konuşması, gündelik yaşamda belirli bir desibelde olması gerekirken, sahnede ise bu sesin duyulabilmesi için fısıltının olması gereken desibelinden daha fazla volümde olması gerekmektedir. Bu da oyuncunun yapmacık olabilmesiyle sonuçlanabilmektedir. Ayrıca sahnenin, seyircinin alanıyla uzaklığı, açısı, mimik- jest ve hareketlerin daha büyük ve belirgin bir şekilde oynanması yapmacıklığa yol açabilmektedir. Oyuncu bu durumu, farklı teknik ve yöntemlerle, kendi doğallığıyla hallu hamur edemediği sürece de bu aşırıcı biçimci kalıp inandırıcılığın önünde bir duvar olarak duracaktır. "Gündelik hayat-sahne gerçekliği ve kendiliğindenlik- biçimsel disiplin paradokslarının özünde de bu yatar. Oyuncu, kendi dönemine ya da çalıştığı tiyatronun koşullarına göre gereken temel 'teknik' eğitimi almaksızın oynayamaz. Ancak söz konusu 'teknik', oyuncunun ikinci 'doğa'sı haline geldikten sonradır ki, üslupsal açıdan gerçek bir oyunculuk estetiğinden söz edilmeye başlanabilir." (Karaboğa, 2010, s.44). Aksi takdirde ikircikli bir durum söz konusu olur ki, o da oyunculuk için gerçekçilik ve inandırıcılığın paradoksları ve sorunları olarak çetrefilli bir yumağa dönüşür.

5.2.Gerçekliğin, Sahne Gerçeğine Dönüştürülmesi ve Gerçekçilik Aşaması

Tiyatro ve en önemli öğesi olan oyunculuk sanatında gerçeğin ne olduğu Antik Yunan'dan başlayarak tartışılagelen süreçtir. Platon'a göre mimesis yani taklit, gerçeği yansıtmamaktadır. Çünkü onun idealar dünyası teorisine göre, hakikat idealar dünyasındadır. Bu dünyada olan ise onların taklitidir. Tiyatrodaki taklit, kopyanın kopyasının kopyasının taklitidir ve gerçekten üç kez uzaklaşmıştır. Platon'nun aksine Aristoteles gerçeğin doğada olduğunu ileri sürerek, ona karşıt bir durum sergilemektedir. Aktörlük sanatı için gerçeğin ne olduğu ve nasıl yansıtılması gerektiği, insan varolduğu sürece, "çatışan ve çatışmalı bir varlık'' (Kuçuradi, 2013, s.12) olmasından dolayı hiç bitmeyecektir. Bitmeyecek tartışmanın fenomenini aramaktan

sanatçılar hiç vazgeçmeyeceklerdir. Bu minvalde de oyunculuk sanatında biricik hedef, gerçeğe erişebilmek olarak düşünülmektedir. Burada kastedilen gündelik yaşamın gerçek olarak alınması ve sahnesel gerçeğe dönüştürülmesidir. Dolasıyla hedef te gündelik yaşama benzerliktir. Althusser o nedenle tiyatroyu, seyircinin bir nevi aynaya bakıp, kendisine tanış çıkması olarak tanımlamaktadır. (Althusser, 2004, s.97). Burada şu soru önem kazanmaktadır. Gerçeğin neleri kapsadığı? Yanıtı ise genel bir ifadeyle, "gerçeklik, insanın yaşantı ve anlayış yeteneğiyle katılabileceği sayısız ilişkileri kapsar... Gerçekliğin bütünü özne ve nesne arasındaki bütün ilişkilerin toplamıdır; yalnız olayların değil, bireysel yaşantıların, düşlerin, sezgilerin, heyecanların, hayallerin toplamıdır." (Gök, 2007, s.113). Bu arada hemen şunu belirtmek yerinde olacaktır. Gerçek veya gerçeklik felsefi bir terim olarak değil sanatsal bir ifade olarak ele alınmıştır. "Gerçekçilik, insana ait her olgu gibi tarihseldir. Belli şartların ürünüdür ve bu şartlar bağlamında ele alınmalıdır." (Bakır, 2010, s.15). Yani gündelik yaşamın kodları zamana ve koşullara göre değişim göstermektedir. Dolayısıyla gerçeklik çağa ve döneme göre değişebilmektedir. Hatta duruma göre, yaklaşıma göre, algıya göre çeşitlilik arzetmektedir. Örneğin duvarda asılı duran bir fülüt, duvarda asılı duran bir enstrümandır ve gerçektir. Fakat o enstrüman biri tarafından çalındığı zaman, daha farklı bir gerçekliğe ulaşarak, gerçekliğinin varlığı, çalınmak suretiyle duvarda asılı durduğu gerçekliğinden daha gerçek hale gelmektedir. Aynı şekilde bir oyun da öyledir. İcra edilen oyun o anda gerçektir. Fakat izleyici/alımlayıcı için farklı farklı gerçekliktir. Örneğin altıyüz kişi izlyiyorsa altıyüz farklı gerçeklik söz konusu olabilir. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrosunda Genel Sanat Yönetmenliği de yapmış, oyuncu, yönetmen ve öğretim görevlisi Şükrü Türen gerçekliğin farklı farklı algınaşını şöyle ifade etmektedir:

> "Gardan bir tane tren hareket eder ama o gardaki insan sayısı kadar farklı anlam taşır o tren. Hepsi farklı bir yere farklı bir şey taşır. O zaman Gerçekliğin, bu anlamda felsefecilerden farklı olarak bizim için farklı farklı katmanları var. Farklı farklı etki alanları, boyutları vardır. Şimdi bunu söylemek zorundayım… Yani ben bu konuda epey okuyup yazmaya çalışan bir adamım. Benim için kırılma noktalarından birini sizinle paylaşmak istiyorum. 1970'li yılların sonunda başlıyorlar ama 1983-1984 yılında Amerika'nın en önemli psikoloji dergilerinden birinde bir makale yayınlanıyor. "Belirsizlik altında karar verme" diye bir makale… Tel Aviv Üniversitesinde (İsrail), iki psikolog Amos Tvertsky ile Daniel Kahneman adında iki meslektaş. Aslında bunlar ikisi farklı alanlarda çalışan insanlar. Kitabın yazılış öyküsü de çok güzel… Kahve molalarında kahve makinesinden kahve alırlarken gelişen bir fikir. Aslında ikisi farklı

yerlerde farklı psikoloji alanında çalışıyorlar. Kahve makinesinden kahve alırken ortak bir paydada buluşuyorlar. Demek ki ilgi alanları ve o anki birikimleri onları o noktaya taşımış ve bunun sonucunda bu makale yayınlanıyor. İnsanlar belirsizlik altında nasıl karar alırlar? diye bir makale bu. Bu makale ev sahibi psikoloji dergilerinde yayınlandıktan sonra dünyada yer yerinden oynuyor. Çünkü insan, her an belirsizlik altında karar alır. Biz hiç belirli bir koşulda karar almıyoruz ki... Bizim için her şey belirsizdir. Bir oyuna gelen seyirci içinde belirli olan birkaç tane şey vardır. Mesela en kolayından örnek vermek gerekirse, çok sevdiği bir oyuncu vardır, çok sevdiği bir yazarın oyunudur, defalarca seyrettiği bir oyundur, yönetmenine çok saygı duyuyordur… Yani belli koşullanmalarla ve belli bilgilerle oraya geliyordur ama karşılaşacağı konu yani durum hiç kuşkusuz ilk andan son ana kadar bir belirsizliktir. O anda, o süreç içerisinde bizim 2500 yıldır Katharsis dediğimiz, yani katharsis oluşturmak dediğimiz bir takip sürecidir. Katharsis oluşturamazsak duygu tatmini gibi sonuçlar ortaya çıkacaktır. Katharsis 'in ilk etabı bana sorarsanız oyundan kopmamak, seyretmektir. Zaten onu başarıyorsanız o, bir şeydir. Yani bir şeyi başarıyorsunuzdur. Orada kararlar veriyor. Mesela nasıl kararlar veriyor? Duygular dediğimiz temel dürtülerimiz dışında hepsi öğrenilmiş şeylerdir. Yani korku diye bir duygu vardır ama insan korkuyu öğrenir. Temel dürtülerin dışındaki bütün insan duyguları kişiye özeldir. Dosya adı ortaktır ama dosyanın içeriği kişiye özeldir. Onun için 600 tane farklı klasör açılır diyorum. Herkes kendi oyununu seyreder. Şimdi bizim bu seyrettiğimiz kendine özgü gerçeklikte seyirci için sadece gördüğü neyse hepsi odur. Bu makale bunu söylemektedir." (Yıldırım, 2020c).

Bu araştırmada amaç gerçek ve gerçekliği tartışmaya açmak ya da nihai sonuça varmak değildir. Ya da kavramı farklı anlamlarla kullanımlarını gündeme getirip farklı sonuçlara ulaşmak ta değildir. Gerçeğin yanılsamasındaki tüm paradokslarına dikkat çekerek, ötekine düşülmesine zemin hazırlayabilceğini görünür kılmaktır. Görüldüğü gibi kavramın bağlamlarına göre kullanımı çeşitlik arzetmekte hatta bazen birbirine zıt sonuçlar doğurmaktadır. O nedenle ortaya konan gerçeklik teorisine göre, bu kavram sınırlandırılmıştır. Gerçekçiliğin kendi içinde açmazlarına ek, bu araştırmada detaylı bahsedildiği üzere karşı gerçekçi akım ve yaklaşımlar geliştirilmiş, gerçekçilik bütüncül gelişmeler neticesinde toplumcu gerçekçilik olarak kendine zemin bulmuştur. Fakat bu durumda gerçeğin sanatsal ifadesi farklı çıkmazlara sebep olmuştur. Gerçekçi sanat anlayışında gerçek haikakete uygun biçimde anlatılmaktadır. Toplumsal gerçekçilikte toplum, yaşadıklarıyla kapitalist sistemin elinde örsenelenen sömürülen insanın durumunu anlatmak suretiyle oluşturduğu eleştirel gerçekçilik, toplumsal gerçekçilikte bir aşama olarak belirmektedir. Bu şekilde "gündelik gerçekliğin gizli bir düşünsel tavırla sahneye taşınması, izleyende bir farkındalık yaratacak; seyirci bu farkındalık

doğrultusunda, içinde yaşayıp görmediği ama sahnede kendisine tutulan "ayna"da gördüğü bu gerçeklik üzerine düşünecek, onu eleştirecektir." (Çakmak Duman, 2017, s.66).

"Toplumcu gerçekçilik çağdaş toplumsal yaşamın en derli toplu ve yetkin estetik anlatımdır. Dünya kültür tarihinde sırf yeni ve üstün bir aşama değil, yeni bir sanatsal düşünce örneğidir de. Eski gerçekçi sanattan koparılıp ayrılmaz kuşkusuz; çünkü katılım yoluyla bağlıdır ona ve onun sağlam geleneklerini yaşatıp geliştirir." (Ziss, 1984, s.229). Bu estetik anlayış işçi sınıfının evrensellik ve tarihsellik bazında sesini çıkarmasıdır. Bu şekliyle gerçeğin sanata yansıması daha ideolojik ve toplumsal gerçeklik içinde daha politik olduğu yadsınamaz bir gerçekliktir. Fakat bu durum gerçeğin sanatta bu yönlü ifadisini çıkmazlara sokmaktadır. Üretilen sanatın sorgulanmasına sebebiyet vermektedir.

> "Ünlü İtalyan estetikçi Benedetto Croce, sanata, pratiğin her türlü alanının etkisinden uzak, tam anlamıyla özerk bir etkinlik görmek kaygısıyla; siyasete bağlı her türlü sanatsal yaratımı *sanatımsı* (quasi art) diye niteler. İngiliz estetikçisi R. Collingwood ise sanatın siyasete, giderek komünizme *komünist duyguları* uyandırıp yaratarak hizmet edeceğini kabul eder; ama bunu da asıl anlamda sanat değil, büyü (magie) olarak niteler. Coolingwood'a göre, okurda ya da seyirci de siyasal heyecanlar uyandırmak doğrultusunda bir yaratıcının duyacağı her çeşit özlem, en iyi durumda, siyasete hizmet edebilir; ama sanatsal bir yaratım için bu zararlıdır. Fin yazar Pentti Holappa ise, 'sanatçı yapıtına siyaset karıştırırsa, sanatçı olmaktan çıkar' der." (Ziss, 1984, s.59).

Yukarıdaki açıklamalardan anlaşılacağı üzere gerçeklik kavramı, toplumsal gerçeklikle birlikte idealist bir konuma yerleştirilmektedir. Fakat kimi araştırmacılara göre ise, gerçeklik zaten içinde ideoloji barındırmaktadır. Çünkü sayıları milyonları bulan insanlar politikayla ilgilenmektedir. Ve artık politika hayatın merkezine konumlanarak belirleyici bir güç olarak yerini almıştır. Sanatın politikleşmesi değil, gündelik yaşamın politika tarafından belirlenimi, gerçeği dolasıyla sanatı etkilemeketdir. Yani siyaset artık gündelik yaşamla yalıtılmaz bir geçkide birliktelik arzetmektedir. (Yıldırım, 2020b). Tüm bunlardan bağımsız sanat ürünleri gerçeği karşılamadığı için boşluğa düşmektedir. " Dünya sanat tarihi de gösteriyor ki, insanlığın kültür hazinesini oluşturan -bağamsız- sanat ürünleri değil, ileirici siyasal fikirlerin etkisini taşıyan, yaşamla sımsıkı bir ilişkisi olan, tartışmacı ve döğüşken sanat ürünleridir. (…) Sanat artık bir şey uğruna ya da bir şeye karşı bir savaş olmuştur."

(Ziss, 1984, s.59-61). Buradan şu sonucun çıkması kaçınılmazdır: sanat özünde politika barındırdığı için, politikadan arındırılamaz. Ve seyirci/alımlayıcı üzerinde etki bırakır. O sebeple "hiç bir oyun, sahnede sergilenen hiç tiyatro yapıtı yoktur ki, seyircilerin duygu ve düşüncelerine bir müdehale niteliği taşımasın. Zaten hiçbir zaman etkisiz kalmaması, sanatın üstün bir özelliğidir." (Brecht, 1982, s.70).

Kavram olarak gerçeğin ele alınması görüldüğü gibi toplumsal gerçeklikle farklı çıkmazlara sebep olmuştur. Bu da oyunculuk sanatının, gerçeğin yanılsamasını oluşturmak için başvurduğu toplumsal gerçekliğin netlik oluşturmayan bir yapısından kaynaklanmaktadır. Marksist estetiğin temel savı olan imgelerle gerçekliğin yeniden üretimi, gerçekteki kavramsal karışıklık nedeniye tamlık oluşturamamaktadır. Ernst Ficher "sanatta gerçeklik kavramı, ne yazık ki, esnek ve belirsizdir" (Fischer, 1980, s.115) diyerek bu savı doğrulamaktadır.

Fischer'e göre gerçekçilik kimi yerde nesnellik tutumunu, kimi yerde anlatım yolunu ya da yöntemini ifade etmektedir. Bu iki yaklaşımı birbirinden ayıran çizgi her zaman kesinlik arzetmemektedir. Ziss (1980, s.90) bu durumu aşmak için sanatta imgenin oluşmasını öznel ve nesnelin organik bütünlüğüne bağlamaktadır. Nesnellik yani doğrudan gerçeklikten kaynaklı bütünle, öznel yani yazarın duygu, düşünce tutum, tavırlarından kaynaklı yaklaşımı bütünlük içinde gerçeği sanatta yansıtmalıdır. Fakat bu ikisi arasında uyum her zaman sağlanamaktadır. Yani öznelin ağırlığı ve baskınlığıyla, nesnelin gerçekliğinde kaymalar olduğu gibi, nesnelin baskınlığıyla da doğallığa kaymalar olmaktadır. Her iki durumda da imge yıpranmakta, ideolejiklikten ve estetik olmaktan uzaklaşmaktadır hatta yok olmaktadır. Sonuç olarak maddesel gerçekliğin değişken göreceli durumu, bir sanatçı tarafından ne şekilde algındığı neticesinde bir gerçeklik oluşturmaktadır. Böylece nesnel gerçekliğin, gerçekle anlatılması çıkmaza sebebiyet vermekte ve gerçeği, ortaya koyduğu gerçeklikle sınırlandırmaktadır. Bu kaygan zeminde, iki temel üzerinde sanatı yorumlamak mümkün görülmektedir: "Sanat, mimesis ya da doğanın takliti, sanatın yaşayan gerçeklikle olan ilintisi, gerçekliğe ve bilimselliğe indirgenmesidir. Karşıt görüşlere göre ise sanat, gerçek dünyanın yansıtlması değil, temelinden dönüştürülmesi, gerçekliğin bilinmesi değil, bundan bütünlükle farklı olmak üzere, bir şeyin yeniden yaratılma'sıdır." (Kagan, 1982, s.11).

Gerçeklik hakkında, farklı fikirlerin olmasına, hatta gerçekliğin modası geçmiş bir konu olduğu söylenmesine rağmen, yaygın görüş, insan yaşadığı sürece gerçeklikle ilişkide olacağı ve bu ilşkisini de konu edeceği yönündedir. Gerçeklik Suchov'un yazdığı "Gerçekliğin Tarihi" adlı kitapta, eserin adından da anlaşılacağı üzere, tarihsel bir olgudur. Rönesanstan bu yana beşyüz yıllık bir tarihi vardır. Yani toplum yaşamında bu tarihsel olgu, gerçekliğin kökleşmişliğini ve düşünce tarzının varlığını kanıtlamaktadır. Afşar Timuçin'e göre gerçeklik, ilkel komünal dönemden sonraki uygalıkların sanat yapıtlarında ve düşüncelerinde bir bakıma zorunlu gerçeklik olarak belirlemektedir. Çünkü somut alanla çevrilmiş dünyalarında yaşadıkları için gerçeklikleri de bu dünyalarını yansıtmaktaydı. Bunun nedeni, zihinleri soyutlama anlamında gerçeklikler dünyasından çıkabilecek ölçütlerde olmamasındandır. Fakat daha sonra Platon'la ve Aristoteles'le bu soyutlama ölçütleri aşılmıştır. Ortaçağ ise insanlık için gerçeküstüne sıçrama dönemi olmuştur. Yani gerçeklik, gerçeğin dışında aranmakta, gerçeklik tanrısal olanla ifade edilmektedir. O nedenledir ki gerçeklik çağdaş anlamda rönesansla başlamıştır. İnsanı gerçek insan olarak ele alarak, olanaklarının ve gücünün araştırmasına başlanmış ve klasizimle de yaygınlaşmıştır. (Çalışlar, 1986, s.56).

İçinde yaşanan somut gerçeğin yansıtılması, ekonomik, siyasal, kültürel gelişmelerle, açlık, yoksulluk, sınıf farklılıkları, sömürü vs ile gerçekçilik, toplumcu gerçekciliğe bir anlamda dönüşerek bir değişime uğramıştır. Bu durum gerçeğin değişebileceği kaygan bir zemini işaret etmektedir. Bu manzara içinde gerçekçilik, içinde bulunduğu durumu dile getirerek yani eşitsizliği problemleri anlatır hale gelerek eleştirel bir tavır içine girmiştir. Yani toplumcu gerçekçilikte insan bütün varlığıyla gerçek olarak yer almaktadır. Sanat yoluyla sanatçı açıkça gerçekliğe tavır koymaktadır. "Bir yazar eserini ortaya koyduğu zaman, sadece yapıtının öznesi değildir, toplumsal praksisin de öznesidir. (Yani) topumcu gerçekçiliğin, (gerçekçillikten) ayırıcı özelliği, temelden bir eleştiri getirmsine dayanıyor." (Çalışlar, 1986, s.55-59). Sonuçta kaygan bir zeminde yer alan gerçekçilik zamanla değişmektedir. Ve bir kavrama biçimdir. Filozof, bilim adamı, sanatçı gerçekliği farklı kavrar fakat kavranan nesne yani gerçeklik aynıdır.

Son kertede anlatılanlar ışığında, oyunculuk sanatında bu gerçekliği hem yansılama hem de değerlendirme söz konusudur. Bu ikili durum ayrılmaz bir diyalektik

oluşturmaktadır. Yansılama gündelik yaşamın, yani gerçeğin olduğu gibi alınması değildir. Çünkü insan bilinci basitlik anlamında ayna gibi yansıtma yapmamaktadır. Şöyle ki özne olarak sanatçı yani aktör bir değerlendirmeyle gerçekliği yeniden yaratmak suretiyle aktif olarak gerçekliğe katılmaktadır. Ama zamana, kavrama biçimine göre değişen gerçekliği yansıtmak çıkmazlar barındırdığı için ve daha sonra bahsedilecek olan gerçekliğin tanımı, yapısı, kavranmasının daha kaotik hale gelmesiyle çıkış yollar arayan aktör yani özne, öznellikle bir çıkışa kapı aralamak arzusundadır. Bunun için kendi gerçeğinin içinde oyunculuk icrasına girişerek, hiper gerçek bir insan olarak soyut ve yabancıya dönüşerek konumsuzlaşabilmektedir. Nasıl ifade edilirse edilsin; gerçeğin paçalanmışlığı, tanımsızlığı, belirsizliği, aktörü icrasında inandırıcı olabilmesi için yaşam gerçeğinden bu kaotik sarmala girmemek adına uzaklaştırmakta, fakat yaşamında bile ortaya koyamadığı kendi gerçekliğinde rol-kendi ya da oyun-gerçek kaosuna girmesine sebebiyet vermektedir. Yani inandırıcı olabilmek için temel ilkel duyularına dönerek gerçekliği sağlamak adına kendini ortaya koyabilmektedir. (Yıldırım, 2020c). Bu da Stanislavski'nin önemle altını çizdiği çeşitli piskolojik rahatsızlıklara sebebiyet verebilmektedir.

5.3. Gerçeğin Temsili ve Oyun-Gerçek

Gerçekliğe düşülmesine sebep olan bir durum da gerçeğin temsilinin sorunsallaşması ve oyun-gerçeğin iç içe geçerek ayırdedilmezliğidir. Bir sanat eserinin gerçeklikle kurduğu ilişki, içinde var olduğu toplumun bütüncül gelişmelerine bağlı olarak farlılık göstermektedir. Üretilen sanat eserinin itkisi, ister bireysel ister toplumsal olsun, gerçekte gördüğü bir sorun üzerine odaklıdır. Amaç o sorunu estetize ederek ortaya çıkarmaktır. Aktör de oyunculuk sanatıyla bir gerçeği, anlatmak için, o gerçeği oyun gerçeğine dönüştürerek sanatını icra etmektedir. Bu gerçeği hangi oyunculuk yöntemiyle icra ederse etsin, gerçeklikle mutlaka bağ kurmak durumundadır. Gerçekçiliğin yok sayıldığı avant-garde tiyatrosu bile, çağın içinde bulunduğu gerçekliğin, gerçek olmadığını, gerçeğin derinde olduğu ve gizlendiğinden yola çıkarak bile aslında gerçekle bağ kurmaktadır. "Yapıt, ister toplumsal/politik isterse bireysel/psikolojik içeriğe sahip olsun, her durumda temel olarak gerçekliği nasıl ele aldığına göre değerlendirilir. Gerçekliği birebir yansılayabildiği ve onu ontolojik olarak olumlayabildiği gibi, gerçekliği yadsıyarak çarpıtabilir ve ondan bilinçli olarak uzaklaşabilir ya da onu aşmaya çalışabilir. Burada önemli olan nokta, birbirine taban

tabana zıt olan her iki eğilimde de gerçeklikten kaçışın mümkün olmamasıdır." (Zeren, 2019, s.78). Bunun temelinde yatan sebepte te, temsille yaratılan rol kişisinin neticede bir kurgu olması ve izleyici/alımlayıcı tarafından dış gerçekle bağ kurma zorunluluğundandır. Çünkü seyirci onun gerçekliğine inanabilmesi için, şimdi, burada bu bağı kurup gerçeğe uygunluğunu sınamak istemektedir. O nedenle "tiyatro sanatı öyküsüyle, uylaşımlarıyla bir temsil sanatı olarak bir yeniden sunum ya da geçmişte olanın şimdi ve burada emsal gösterilerek temsil edilmesi olarak kurmuştur kendini." (Güçbilmez, 2006, s.26).

Aktör gerçeği oyunculuk sanatıyla aktarırken oluşturduğu gerçeklik, gündelik yaşama benzeyen ama kendi özgünlüğünden hareketle oluşturmuş olduğu yeni bir gerçekliktir. Fakat bu durumda dönüştürülen gerçeklik, kurgusal gerçeklik te olsa, nesneliğinden bir şey kaybetmez. "Özne, gözüne uygun düşen bir nesneyi hızla izler, ondaki özellikleri bulur çıkarır, bu arada onu kendisine göre yeniden kurar. Bu yeniden kuruş nesneyi nesne olmaktan çıkarmaz". (Timuçin, 1993: 173). Bu dönüşüm, bir nevi somut gerçeklikten kaçış anlamına gelmektedir. Çünkü bilincimizden bağımsız olarak duran verili gerçeklik o an ki yaşam anına ait pratiklikliktedir ve yavandır.

> "Kurgusal ve duygusal gerçeklik düzlemlerine olan ihtiyacımız, esas olarak somut gerçeklikten kaçış arzusuna işaret eder. Bilincimizden bağımsız olarak verili olan gerçeklik, pratik yaşama yönelik ve duyusal açıdan yavandır. Duyusal tatmine duyulan ihtiyaç, oyun dürtüsüyle bir araya geldiğinde, sanatsal imgeler yaratmak, bu yavan gerçekliği dönüştürmenin en etkili yöntemi olarak ortaya çıkar. Gerçeklikten daha aşkın bir değer olarak beliren güzellik ve estetik haz, gerçekliğin sanat üretimi içerisinde devingen ve değişken bir özellik göstermesine izin verir. Aynı zamanda olanı olduğu gibi yansıtmak yerine, olasılık dâhilinde olanı ya da belli bir yaklaşım çerçevesinde olması gerekeni yansılama özgürlüğüne sahiptir." (Zeren, 2019, s.79).

Oyunculuk sanatında, icracısı aktör yukarıda anlatıldığı gibi gerçeğe benzerlik anlamında bir yaratım içine girip somut yaşamı kendi süzgecinden geçirerek, bilinç dışı verili durumu, haz ve estetik çerçevesinde yeni bir gerçeğe dönüştürmektedir. Bu yeni gerçek, yansıması olduğu gerçeğe benzer, bir o kadar da dışında bir geçekliktir. Bu paradoksal durum, gerçekliğin, sanatçının elinde özgürce işlenmesine olanak tanımaktadır. Fakat önemli olan nokta, daha önce değiniliği gibi, gündelik olanla, sahnesel olanın uyumudur. Oyuncular bu ambiyansı sağlamak için öykünmeci bir tavırla gerçekliği elde etme çabasında olmuşlardır. "Yüzyıllar boyu mimesis geleneğini sürdüren tiyatro, gerçeğe öykünerek, gerçeğe benzer bir dünya yaratma ilkesini

benimsemiştir." (İpşiroğlu, 2000, s.127). Oyunculuk sanatıyla icra edilen oyun kişisi, nihayetinde bir kurgudur. Ama gerçeklik üzerinde inşa edilmiş bir kurgu. Yani aktörlükle icra edilenin bir oyun olduğu ve gerçekliğinin oyun sona erince biteceği, göstergeye dönüşen gösterenin de kendi gerçeğine döneceği her zaman bilinmesi gereken bir gerçektir. Ama paradoksal bir ilişki içinde "oyunculuk oyunun hayali şartları altında gerçekçi bir şekilde yaşayabilmektir." (Brüder vd, 2017, s.23). Hem kurgu olduğu bilincinde olmayı başat saymak hem de gerçekçi bir şekilde yaşamak, oyun ve gerçeğin iç içe geçmiş ve ayrışması zor görünen yapı arzettiğini düşündürmektedir. Özellikle Stanislavski, üçüncü bölümde ayrıntılı anlatıldığı üzere, bu duruma önemle dikkat çekerek, ilk dönem oyunculuk yönteminin, oyun ve gerçeğin bu geçkili durumu neticesinde, oyunun gerçeğe dönüşebileceği ve aktörün çeşitli sağlık sorunları yaşabileceği saptamasıyla, yönteminde değişikliğe gitmiştir. Daha doğrusu hedefi aynı kalmak kaydıyla, yolunu farklılaştırmıştır.

Kaygan bir zeminde bulunan gerçeklik, bahsedildiği üzere temsil açısından çıkmazlar barındırdığı için, oyuncular bu durumu aşmak için çeşitli yöntemlerin arayışalarına girmektedirler. Çünkü aktörlerin inandırıcı olmasının başat ölçüsü, gerçeği yansıtabilmeyle doğru orantılıdır. Ama tek bir gerçekten ya da gerçeğin tam olarak neyi kapsadığından emin olunamadığı için yansıtılması da sorun haline gelmektedir. Özellikle bu çağda, gerçeklik toplulukların çok yönlü farklılıklarına göre değişmektedir. Çok düşük gelir seviyesine sahip insanların yaşamı ve gündemi, orta düzeyde gelire sahip insanların yaşam ve gündeminden farklılık gösterirken, yüksek gelire sahip insanların yaşam ve gündemi daha da farklı bir noktada cereyan etmektedir. Bu ekonomik farklılık beraberinde kültürel, sosyal, siyasal vs birçok alanda derin uçurumlar oluşturacak şekilde ciddi ayrımlar barındırmaktadır. Üstelik yaşamın akışı içinde sürekli bir devingenlik ve değişim söz konusudur. O nedenle "gerçeklik "tabakalaşmış ve farklılaşmış"tır; sürekli değişim halindedir." (Türk, 2012, s.195). Zor olan şey hareket halinde olanı belirleyerek yansıtmaktır. Hareket, yapı itibarıyla değişimi de içinde barındırdığı için, gerçeğin neresinden tutulması ve taklitle (mimesis) yansıtılması önemli soru(un)dur. Burada katmanlı ve parçalı bir durum ortaya çıkmaktadır. Oyuncunun hedefi olan gerçeği yansıtmak için bir göstergeye dönüşmek, gündelik yaşamın gerçeklerinin çeşitliliğini anlatabilmek adına abartıya kaçma ya da gerçeği aşma durumuyla sonuçlanabilmektedir. Bahsedildiği üzere oyunculukta gerçek,

gösterenin göstergesiyle, gösterilenin uyum içinde bir yeniden yaratım olması gerekmektedir. O nedenle "oyuncu sadece orantıyı gözetmeli ve gerçeği aşmamalıdır." (Cole; Chiney, 1997, s.54).

Oyunculuk sanatında göstergeye dönüşen aktörün gerçekle ve oyunla orantısını dengeli ölçütlendirememesi (bu konudan bir sonraki başlıkta detaylı olarak bahsedilecektir) oyuncunun gerçeğe ya da oyuna düşmesine sebebiyet verebilmektedir. Yani var olan gündelik yaşamın tekinsizliği ya da aslında olmayan gerçeğin kanırtılması. David Carter'ın aktardığı örnek duruma ışık tutmaktadır:

> "Eileen Atkins, Sir Laurence Olivier'le ilgili şöyle bir hikâye anlatır: Olivier, bir oyun esnasında one neden belli bir giriş için sürekli geç kaldığını sorar. O da, sahne dışındaki merdivenleri koşarak çıkmak zorunda kaldığını ve girerken de aynı merdivenlerden indiğini anlatır. Olivier'in yanıtı şöyle olur: "Aşkım, sahne dışındasın. Sahnedeki büyüdür, gerçek değil, yalnızca büyü." Sorunu da şöyle çözer: Yalnızca merdivenlerin yarısına kadar çıkar ve seyirci onu görmez hale gelir. Ve böylece tüm merdivenleri inip çıkmaktan kurtulmuş olur. Eileen Atkins, bundan çok önemli bir ders çıkardığını anlatıyor: Oyunculuk sanatı insanları, olmayan bir gerçekliğe inandırmaktır. Şunu da ekliyor: "Ama sahnede tam bir gerçeklik sergilerseniz, büyük ihtimalle çuvallarsınız." (Carter, 2011, s.68,69).

Eileen'in söylediği "oyunculukta gerçeği olduğu gibi yaşamak", aktör açısından çok ciddi sorunlara yol açtığı gibi, aynı zamanda oyuncunun nihai hedefi olan, sahnesel gerçeğin inadırıcılığını da zedelemektedir. Bahsedildiği gibi gerçeğin toplumdaki var olma biçiminin konumundan dolayı, yansıtalan gerçeklik çok katmanlı bir yapıyı kapsamayacaktır bu da gerçeği izleyici/alımyıcı da sınırlandıracaktır. O nedenle kapsamı dar bir gerçeklik değil, orantısı ayarlanmış, toplumu kapsıyacak bir gerçekliğin yaratımı söz konusu olmaldır. "O derecede ki, hayatta münferit olarak şahit olduğu bir vakayı, seyirci sahnede aynen görecek olsa inanmaz. Hâlbuki sahne adesesi yalnız ona değil, o vakayı bütün diğer seyircilere de bir hakikat gibi ifade eder." (Gerçek, 1944, s.15).

Oyunculukla ifade edilecek olan hayat gerçeğinin, ifade edilişindeki seçimi, izleyici/alımlayıcı üzerinde aynı etkiyi yapmamaktadır. Örneğin hayatın bir safhasından seçilen örneklemde gerçekliğe bağlı olan inadırıcılık irdelenecek olursa, durumun kolay olmadığı görülmektedir. Sokakta yürüken ayağı takılan kişiye, gülenler olacağı gibi, tam aksine teessür olanlar da olacaktır. Diğer bir örnekte ölümdür. Ölümün acılığı noktasında kimsenin bir şüphesi yoktur. En büyük acıdır. Şakası bile yapılmamaktadır.

Fakat Moliere'in "Meraki" oyununda, ölüm kaygısı işlenmekte, bırakın müteessir olmayı, gülme neticesinde bir ferahlık bile yaşanabilmektedir. Buradan şu anlıyor ki, gerçeğin yansımasıyla oluşan yaratıyı elde etmek çok kolay bir iş değildir. Oyuncu, gerçeği oyunlaştırırken tüm bunları göz önünde bulundurarak rol kişisinde hayata gerçiriken, hayatın çok geniş ve hakikatin de çok derin olduğunu unutmamalıdır. Gerçekliğin kelime anlamı TDK (2019)'a göre ''var olan her şeylerin tümü, hakikat, hakikilik… olarak ifade edilmektedir.

Anlatılanlar ışığında oyunculuk sanatıyla temsil edilen gerçeklik aslı değil, aslının değişeme uğrayarak yenidenliğidir. Bu durumda temsil, gerçeği değiştirerek, farklı bir yaratıma yol açtığı halde, görmezden gelinerek, paradoks biçimde gerçeklikten yola çıkarak ve onu değiştirerek yaşam gerçekliğinin temsili haline gelmektedir. Bahsedildiği üzere o nedenle sahne gerçeği, yaşam gerçeğinin gerçek benzeşimi değil, benzemeyen benzeşimidir. Sonuçta "tiyatronun temsil ettiği gerçeklik ne olursa olsun, ona benzemediği, onu değiştirip dönüştürdüğü görmezden gelinmektedir." (Çakmak Duman, 2017, s.74). Bu haliyle oyunculuk sanatının gerçeği icrası, temsil ettiğinin benzeşmeyen benzeşimi olarak bir hayli iç içelik içermekte, hayatın genişliği ve hakikatin derinliğinde bu denklemi sağlayabilmek güçleşmektedir.

Gerçeği yansıtacak olan oyuncu, yaşadığı çağın koşullarına denk tutum içinde sanatını icra etmektedir. Çünkü o da bir insandır tüm ilişkiler ağından etkilenmektedir. Sanatçı yaşadığı toplumla ve onunla kurduğu iletişimle varlığını sosyal olarak gerçekleştirir. İşte bu var olma neticesinde de gerçekle bağ kurmaktadır. Sonra da onu sanatı içinde kullanmaktadır. Fakat bu çağın gerçekliği, farklı engelleyenleri nedeniyle örtük ya da çarpıtılmış bir hal almaktadır. Bu da, bu sanatın başarısını sağlayan gerçekçi olmayı çıkmaza sokmaktadır. Ulusal ve ulusları çapta oyunlar yönetmiş, kurumsal tiyatrolarda yöneticilk ve oyunculuk yapmış, birçok sinema ve televizyon dizlerinde rol almış Kemal Başar bu durumu ve aktörlüğü şu şekilde izah etmektedir:

> "Dünya'nın her tarafında baskıcı düzenler var. İnsanların zapt edildiği düzenler var. Şimdi bu kadar insanın üzerinde baskı varken din baskısı yasalar, kurallar gelenekler aile baskısı abi baskısı koca baskısı kız kardeş baskısı insanlar gerçek halleriyle yer alamıyorlar hayatta. Ama sahnede, kamera karşında ve oyunculuk dediğimiz şey, bu meslek insana çırılçıplak ruhuyla birlikte bir parantez açayım bedenen çıplak kalmak ruhen çıplak kalmaktan çok daha kolaydır. Bu insan tüm baskılar altında kendi ruhundan, kendinden o kadar uzaklaşıyor ki bambaşka karakterleri oynuyoruz dışarda. Sahnede ise tamamen gerçek olması gerekir. Sahne de rol yapılmaz. Rol hayatta yapılır. Sahne gerçek siz, neyseniz bir insan

> çelişkili bir varlıktır. Shakespeare neden büyüktür. Sadece bunu söylediği için bile en büyüktür. Bunu gösterdiği için. Kahramanlarına bakın Shakespeare en kahraman en korkaktır aynı zamanda. Kıskanır kıskanmaz öyledir böyledir. Bu çelişkiler insanın ta kendisidir." (Yıldırım, 2019b).

Gerçekliğin yansıtıldığı oyunda, malzeme olarak hayat alınırken anlatım aracı olarak ta insan kullanılmaktadır. O nedenle diğer sanat dallarına oranla gerçeğe daha bağımlıdır. Yaşamın içindeki gerçek, gerçeğe benzetilenler, kavramlar, soyut ya da düşsel olanlar, bütünüyle canlı varlık olarak oyuncunun oyununda yeniden hayat bularak yeni bir gerçeklik haline dönüşmektedir. O nedenle oyun, içinde kendini bulan yaşam aktörleri için çekici ve seyredilesidir. Gerek tiyatroda, gerekse de kamera karşısında, sanat diliyle oyuncu eliyle gerçeğin anlatılması olan oyununun, izleyici/alımlayıcıya dönüşlülük arzetmesi de bu sebeptendir. Yaşamın içinde herkes aslında kendince bir oyun içindedir, bu bazen kendi oyunu, bazen de büyük oyunun bir parçası şeklinde zuhur etmektedir. Hayat oyununda çeşitli maskeler takılarak, roller yerine getirilmektedir. İnsanlar yaşamın içinde söyleyemedeği, bir türlü kendi olmadığı durumlarla karşılaştığında maskelerine başvurarak duruma intibak etmeyi başarabilmektedir. Fakat geride bir sürü örtük gerçekler birikmektedir. İşte tam da burada oyunculuk sanatı ve onun icra alanında ifası devreya girerek, örtük gerçeğin açığa çıkmasına olanak tanımaktadır. O nedenle oyun daha gerçektir. Yukarıdaki açıklamada zikredildiği gibi, "sahnede rol yapılmaz gerçeğe bürünülür", rol hayatta yapılmaktadır çünkü hayat çeşitli rollerle oynanan asıl yalan haline dönüşmektedir. Sevda Şener bu oyun-yaşam ilişkisini şu şekilde anlatmaktadır.

> "Yaşamımıza bu açıdan baktığımızda, tarihsel, toplumsal, kültürel koşulların biçimlediği bir hayat oyununun içinde yer aldığımızı, yaşadığımız ortamın bize biçtiği rolleri oynadığımızı görürüz. Bu rolleri oynarken bazen büyük oyunun etkin bir parçası ya da o oyun içinde yer alan kendi küçük oyunumuzun öznesi, bazen de büyüklü, küçüklü oyunların nesnesi olduğumuzu fark ederiz. Gerçeklerin karmaşık yapısı içinde öznenin ve nesnenin sık sık yer değiştirdiğini, oyunun oyununa geldiğimizi anlarız. İşte, bir canlandırma oyunu olan tiyatro, kendi yapısı içinde hayattaki oyunu gösterebildiği zaman bizi yaşamımızın oyunu ile ile yüzleştirerek kendi oyun niteliğine uygun düşen işlevi yerine getirmiş oluyor. Bütün sanatlar içinde özellikle tiyatro sanatından hoşlanmamızın nedeni, yaşam oyunundaki rolümüzü tanımamızı sağlaması, maskelerimizi düşürmesi diyebiliriz. Bu hoşlanmanın temelinde, yaşam oyununu kurgusal bir oyunla bozma hınzırlığının da yattığı söylenebilir. Bu iki algılama sürecinin aynı zamanda, üst üste katlanarak yaşnaması ise hayatın takliti oyununa kendine özgü tadını verir." (Şener, 2014, s.13).

Oyun ve gerçeğin iç içeliği, doğal olarak bir karmaşaya sebebiyet verebilmektedir. Bunun en önemli sebebi bu bölümün başından beri anlatılan gerçeğe yaklaşımın, gerçeğin tanımının, gerçeğin algılanış biçiminin çok katmanlılığından kaynaklanmaktadır. İstanbul Şehir Tiyatrosu yönetmeni ve öğretim görevlisi Ragıp Yavuz, gündelik yaşamın, sahnede, tiyatro sanatının estetik ve kuramsal çerçevesi dâhilinde yeniden üretimi olduğunu belirterek, bu durumu Oyun ve Kurgusal olarak nitelemekte ve kurgusal oyunun gündelik yaşamı, (onun deyimiyle) sokağı kesinlikle bir kenara itmemesi gerektiğini vurgulamaktadır. Ve ona göre oyun olarak sahneye yansıyan gerçekliğinin iki yönü vardır. Bunlardan biri ilk görünenin sahiciliğidir. Ona göre sahnedeki bazı eylemlerin, yeme, içme, vurma, kırma vs bunlar gerçekten yaşamdaki gibi yapılmalıdır. Ve gerçek malzeme kullanılmaldır. Aksi durum bir aldatmaca olmaktadır. İkinci sahicilik ise bir dünya görüşü ışığında, görünenin dışında anlatılmak istetenindir. Ragıp Yavuz sahicilik konusunu şu şekilde anlatmaktadır:

> "Sahicilik, seyircinin gözünde farklı, bilincinde farklı biçimlenir. Bir tasarımcı, ilgi alanı içindeki yaratıyı günlük yaşamda karşılaştığımızdan çok farklı biçimleyebilir. Hiç karşılaşmadığımız formlarla bizi buluşturabilir. Ama oyunun sözünün seyirciye doğru ulaştırılmasında bir araç haline dönüşüyorsa bu anlatım, o zaman "sahici"dir, "gerçek"tir!.. Gerçek bir sigara paketi, sahnede "sahici" bir aksesuardır. Ama anlatılmak istenen sigaranın sağlığa zararı ya da Tekel işçilerinin çektiği sıkıntılar ve verdiği mücadele, ya da yapılan zamlar ise, sahicilik kavramı bir başka yönelimle seyircinin karşısına çıkmalı ve biçimlendirilmelidir. Görünende değil, algıda sahicilik, sahnenin gerçek "sahicilik" kavramını belirler kanımca. Buzdağının görünmeyen kütlesi Titanic'i batıracak kadar "sahic"dir çünkü... Sahnede biçimsel sahiciliğin görevi sınırlıdır. Ama diyalektik "sahicilik" can yakıcıdır. Hata yapılmamalı ve gerçek "sahicilik" asıl burada aranmalı. Yoksa, bir ziyafet sahnesinde Hilton'un mutfağı servis yapsa ne işe yarar ki?.. Bu noktada, oyunculuktaki sahiciliğe de aynı pencereden bakıyorum. Oyuncu, role "içermek" değil de, "aktarmak"düşünce ve yöntemiyle yaklaşıyorsa, gerçek gözyaşlarının ne önemi var?" (Yıldırım, 2020b).

İstanbul Şehir Tiyatrolarında yirmi yılı aşkındır oyunculuk yapan, aynı zamanda öğretim görevlisi Şenay Saçbüker ise gerçeği yaşam ve sahne gerçeği olarak ikiye ayırarak, yaşam gerçeğin sürekli farklılık arzettiğini, o nedenle tek bir gerçeklik olmadığını, yansıtmasının da değişgenlik içerdiğini söylemektedir. Ona göre oyuna dönüşen gerçeklik, icracısının algıladığı gerçekle ve yaşam gerçeğinin çakışmasıyla elde edilir. Sonuçta ortaya çıkan gerçeklik rol kişisine aittir, oyuncuya değil.

> "Dünyanın gerçekliği ile sahne gerçekliği arasında gerçekten çok büyük bir fark var. Oranın şartlarının gerçekliği farklı. Dönem, hangi dönemin oyunu, kimin oyunu, benim kim olduğum yani hepsinin gerçekliği farklı. Ben bunu oyuncu

> olarak napıyorum, ben bunu oyuncu olarak gerçek anlamda ki Şenay'ın düşüncesiyle bağdaştırırım, ikimizin gerçeğini çakıştırmaya çalışırım. Aynı duyguları bulmaya çalışırım. Bendekini çıkarmaya çalışırım ama bu hiçbir zaman benim gerçekliğim olmaz, oynadığım rolün gerçekliği olur." (Yıldırım, 2019c).

Aktörlük sanatının, asal görevi olan gerçeği yansıtma sorunsalının yanı sıra, buna bir yük olarak binen bir durum da, toplumun bu sanata bakışı ve değerlendirmesidir. Oyuncu zaten karmaşık ve zor olan gündelik yaşam yansıması için çözüm yolları ararken, oyunculuğa negatif bakılması, soruna olumsuzluk anlamında etki yapmaktadır. Oyunculuk sanatı için kullanılan bazı terimler, gündelik yaşamda anlamları çarpıtılarak kullanılmaktadır. Örneğin rol yapmak, toplum içinde yalan söylemek, yapmacık olmak, olduğundan farklı görünmek gibi olumsuzluklar için kullanılmaktadır. "Oysa rol terimi sahteciliği değil, bir gerçekliğin tiyatro sanatına özgü anlatım yöntemi ile dile ve görüntüye getirilmesini anlatan bir sözcüktür." (Şener, 2016, s.13). Toplumun farklı kesimlerinin, iki yüzlülüğü, sahteciliği, ciddiyetsizliği tiyatro olarak adlandırması ve bu durumların tiyatroya benzetilerek kınanması, başat öğesi aktör olan ve gerçeği yansıtma ereğinde olan bu sanatı da gerçeklikten yoksun bir aldatmaca gibi yansıtmaktadır. En kadim sahne sanatının ve onun en önemli öğesi oyuncunun bu nitelemeler karşısında ön yargılar oluşturularak daha en baştan gerçeklikle bağı sorunsallaştırılmaktadır. Yakın zamanda Ruşen Çakır'la bir söyleşi yapan bir partinin genel başkanının söyledikleri buna bir örnek teşkil etmesi bakımından önemlidir: "Genel başkan olduğumda da neysem oyum. Daha önce de neysem oydum. Siyaseti hiçbir zaman bir tiyatro oyunu gibi görmedim. Bazıları öyle görüyor. Bana "Artık medya önüne daha çok çıkacaksın. Biraz ders mi alsan?" dediler. "Hiçbir şeye gerek yok" dedim. 13 yıl bakanlık yaptım, 13 yıl toplumla karşı karşıya kaldım. Ben neysem oyum. İnşallah değişmem diye umut ediyorum." (Çakır, 2020).

Bu meslek için özetle şu söylenebilir: oyunculuk sanatı için oluşturulan olumsuz algıya, engellere, çıkmazlara, belirsiziliklere rağmen aktör, rolünü yaşam gerçeği ve oyun gerçeği paradoksundan hareketle, gerçek ve kurgusallık kıskacında, gerçeklik oluşturabilendir. Gündelik gerçeklik, sahne gerçekliği ve bu ikili durumun baskısı, gerçeğe düşmemek için sahnesel gerçeğin ve gerçekten uzaklaşmamak için ise gündelik gerçeğin bilinci, oyuncuyu paradoksal bir sarmala sokmaktadır. "…oyuncu, yaratıcı anda kendisini bütünüyle özgür ve sakınımsız hissetmek, ama aynı zamanda ifadelerini başkaları için anlaşılabilir, izlenebilir kılacak ölçüde düzenlemek, bütünüyle kurgusal

bir alanda yer aldığı halde, bu alana gündelik hayattan geçip geldiğini unutmamak, yani kendisini oyun alanına hapsetmemek zorunluklarını bir arada yaşar." (Karaboğa, 2001, s.23).

Gündelik yaşam olarak gerçekliğin, kısmen bahsedildiği üzere oyunculuk sanatıyla yansıtılmasında, göstergeye dönüşen gösterenin de öznelliği söz konusu olduğundan, gerçekliğin temsili bizatihi kendisi olarak tezahür etmemektedir. Öznenin çevresi, etkilenim alanı da devreye girebilmektedir. Yani gerçeklik sadece görünenin temsili olmayıp, onu da bazı durumlarda aşarak daha derine inmektedir. O nedenle oyuncunun gerçekle ve onun yansıtılmasıyla yeniden bir gerçeği yaratımı bu haliyle de sorunlu bir zemindir.

> "Sanat sırf görünürdeki gerçekliği temsil etmekle kalmaz. Bir sanat yapıtı, gerçekliğin bir benzerliği olsun diye düşünülmemiştir. Sanatta yaratış, dış dünyanın nesnelerinden bir hayli ayrılık taşıdığı gibi, gerçeklikten çıkarsanan izlenimlerin ve kavramların özümlenmesinde de bir ayrılık taşır; aynı zamanda insanın iç dünyasını, yaşantısını, kişiliğini ve çevresindeki dünyaya olan tavrını da yansıtır. Zihni ve entelektüel faaliyetin özel bir biçimi ve insanın yaratıcı güçlerinin etkin bir anlatımı olarak sanat, önünde sonunda gerçeklikten çıkarsanıyorsa da belli bir dereceye kadar ondan bağımsızdır." (Suçkov, 2009, s.11).

Yani gerçeğin ifade edilmesi, aynısının salt bir modelini oluşturmak değildir. Ki toplum ilşkileri özellikle çağımızda örtük bir gerçeklik üzerine yaşanmaktadır. O nedenle tiyatroda taklit yeniden yaratımdır. Toplumcu gerçekçilikle birlikte yansıtılacak gerçeğin belirsizliği daha belirginleşmiştir. Kimsenin kendi duygusunda, kendi özgür iradesinde gerçekten var olamadığı bu kapitalist sistemde, neyin gerçek olduğu büyük bir boşluktur. O nedenle oyuncu da, izleyici/alımlayıcı da gerçekteki bu boşluğun etkisindedir. Ve bunun tezahürü şeklinde bir varoluş gerçekleştirmektedirler. Asal olarak inandırıcılık peşinde olan aktör için durum daha çetrefilli bir hal almaktadır. Gerçeğinin boşlukta olduğu yaşamı yansılamak, en baştan gerçekçi değildir. Çünkü boşlukta oluşan gündelik yaşam, kuşatma altındaki insana dayatılmış oyunlardan ibarettir. "Foucault da, gündelik hayatı 'hakikat oyunları' olarak adlandırır. İktidarın varlığı, sosyal süreçler ve kuramlar birçok hakikat üretilmesine neden olur. Sanat da bu üretimin bir parçasıdır-ki bu durumda hakikat, çoğuldur." (Öztürk Çetindoğan, 2015, s.120). Haluk Bilginer bir söyleşide bu konuyla ilgileri şunları dile getirmiştir:

> “Sanat hayatın aynasıdır, tiyatro hayatın aynasıdır gibi abuk sabuk cümlelerle tiyatroyu tanıtmaya çalışırlar ya, afişlerde görürsünüz, tiyatroda gördüğümüz hiçbir şeyi hayatta görme imkânımız yoktur oysa. Bunu anlamak için nohut kadar beyin yeter, âlim olmak gerekmiyor. Sadece sahnede görebilirsin. Sahne hayattan çok daha gerçektir. Hayat olsa olsa tiyatronun kötü bir takliti olabilir. Hayat dediğimiz yerde biz maskelerimizle yaşıyoruz. Sanat tam tersi. Tiyatro o maskeleri attığımız yerdir.” (Zileli, 2009).

Fakat başta da söylendiği gibi sanatla yapılan, gerçeğin yeniden bir yaratımı olduğu için, aktör çıkış yolları arayarak bu amacı gerçekleştirme yolunda uğraş vermektedir. “Sahndeki gerçek, gerçeğe uygun olmalı, fakat yaratıcı muhayyile yordamıyla şiirselleştirilmelidir.” (Stanislavski, 2015, s.56).

> “Sanatın işlevi daha iyi açınlanmak üzere gerçeğin modelini oluşturur. Bu nedenle şeyin yapısına benzer bir örnekçeyi göstermekle birlikte, sanat, görünüme mahkûm bir taklit olmamalıdır. Kopyayı gerçekliği karakterize eden model olarak düşündürme yönündeki saplantılı istenç, şeylerin derin yapısını çağrıştırmaktan vazgeçmeye dayanıyor.” (Farago, 2006, s.37).

İstanbul Şehir Tiyatroları aktör ve yönetmenlerinden Hüseyin Köroğlu, gerçekliğin gerçek manada yansıtılabilmesi için ve yansıtılan gerçeğin sadece görünüm olarak kalmaması adına, aktörün kendi dağarının dışında, zaman, mekân ve niçin‘lik içeren sorularla gerçeğe daha da yakınlaşılması gerektiğini ileri sürmektedir.

> “Bir kere bir oyuncunun dağarcığında biriktirdikleri tabi ki çok önemli ama benim için daha da önemlisi bugüne, yani bu oyunu biz ne zaman yapıyoruz nerde ve niçin yapıyoruz. Bu 3 soruya vereceğim yanıt benim yolumu belirliyor. 2019 da mı yapıyoruz, peki 2019'da dünya nerede, Türkiye nerede, ne oynuyorum Hamlet mi oynacağım, nerede oynayacağım İstanbul’da mı peki İstanbul’da ki bugün kü seyircilere ben bunu nasıl anlatacağım. Yani o içimdeki biriktirdiklerim ile dünyanın bulunduğu durumu da göz önüne alarak sahnedeki yolculuğumu başlatıyorum.” (Yıldırım, 2019a).

5.4.Öznenin Nesneleşmesi ve Ötekinin Gerçek Olması

Oyunculuk sanatında, özne aynı zamanda nesnedir de. Diğer sanat dallarının (oyunculukla çok benzerlik göstermese de) dans hariç, öznesi ve nesnesi farklıdır. Fakat oyunculuk sanatında, oyuncu yeniden yatırımı yine kendinden yapmaktadır. Dolayısıyla oyunculuk, kendinden uzak, bir o kadar da kendinde bir yaratımdır. Bu durum, içinde çok ciddi paradokslar, çıkmazlar barındırmaktadır ve gerçeğe düşme potansiyeli taşımaktadır. O nedenle bu araştırmanın odağında, oyunculuğun dönemlere göre yöntem olarak parametrelerinin değişmesine rağmen değişmeyeni olan özne-nesne ilişkisi

üzerinde durulmaktadır. Bu zorunlu yapının zemin hazırlamasıyla ve aktörlük sanatı için bahsedilen argümanların çıkmazları, belirsizlikleri, paradoksları aktörü, gerçekliğin tekinsizliğinde özne olan nesnenin özneden bağımsız bir ötekine dönüşmesine sebebiyet verebilmektedir. Yani öznenin, gerçekliğin, seyircinin belirsizliği, icra sırasındaki açmazlar, gerçeğin temsili, oyun- gerçek karmaşası, hedef olan inandırıcılık ve gerçeklik önünde büyük set oluşturmasından dolayı aktör, gerçeği yaşamda olduğu gibi alarak, rolün gerçek olmasına ve oyun-gerçek kaosunun tezahür etmesine sebebiyet verebilmektedir. Aynı zamanda oyunculuk sanatında farklı yöntemlerin gerçeği alış biçimi ve yansıtması bağlamında mesafe mefhumunu farklı yorumlanması da gerçeğe düşülmesine zemin hazırlamaktadır. İstanbul Şehir Tiyatroları'nda Genel Sanat Yönetmenliği de yapmış olan oyuncu-yönetmen Şükrü Türen bu durumu temel duygulara indirgemecilik ve kolaycılık olarak okumaktadır:

> "...bizim iki katmanlı bir beynimiz var. İç beyin dediğimiz yer, bizim bütün biyolojik ihtiyaçlarımızın sorunlarını çözer. Buna kertenkele beyni diyen var, sürüngen beyni diyen var ama benim çalıştığım kitapta sistem-1 olarak adlandırılmıştı... Korteks dediğimiz dış beyin ise, bütün sosyal ve düşünsel eylemleri gerçekleştirmemizi sağlar ve buna da sistem-2 deniyor. Bana sorarsanız oyuncuların gerçeklik peşindeki bu şiddetli arayışları iç beyinle oynamak isteme kolaycılığıdır. Yani iç beyin ya da sistem bir, temel dürtüler temel duygular bölümüdür; öfke, nefret, dibine kadar aşk..."(Yıldırım, 2020c).

Bu durum icra aşaması dışında, gündelik yaşamda da gerçeğin deneyimlemesine kadar aktörü götürebilmektedir. Stanislavski de gerçeği bulabilmek için yaşamında bu yöntemi kullanmıştır. Sistem oyuncluğu bölümünde detaylı anlatıldığı gibi Stanislavski Puşkin'in "Aç Gözlü Şövalye" oyununda Şövalye rolü için daha içsel ve psikolojik etkilenme adına gerçeği yaşamak ve sonra bu gerçekliği kullanmak için bir deneme yapmak istemiştir. Oyunun bir şatoda geçmesinden dolayı, kendisini bir gece şatoya kapatmıştır. Oradaki gerçeklikten yola çıkarak elde ettiği psikolojiyi ve duyguları rolde uygulamak istemiştir. Amacı belleğe aldığı gerçek hissiyatı daha sonra kullanmaktır. Fakat durum çok farklı olumsuzlara sebebiyet vermiştir. (Wyman, 2012, s.48). Bahsedildiği üzere birçok tiyatro insanı tarafından oyunculuğun yöntem olarak okumasının gerçeği yaşamak üzerinden yapılması, bu çıkmazı derinleştirmektedir. Bir aktörün mesleği icabı birçok karakteri yani farklı gerçekliği oyun olarak icra etmesine bu perspektiften bakıldığında önemli bir sorun dağarının oluştuğu görülmektedir.

Oyunculuk sanatını icra edenlerin kolaylıkla fark edebildiği, bu araştırmaya konu teşkil eden aktörlerde şu durum ortaya çıkabilmektedir: Sahne sesiyle günlük

yaşamda konuşmalar, farklı karakterleri andıran davranış şekilleri, kişiye ait olmadığı belli olan ve birbiriyle bağlantısız mimik jestler… Ve sonuçta rol kişisinin gerçek olması. Bu durum artık oyuncuların yanısıra, tiyatroya ve sinemaya duyarlı seyircilerin bile dikkatini çekmeye başlamış görünürlüktedir. Buraya kadar gerçeğe düşülmesine zemin hazırlayabilecek sorunsallar; gerçeklik ve temsili, oyun ve gündelik yaşam gerçeği ve icra aşamasındaki engelleri ve kısa da olsa öznenin toplumda ve bu sanatta konumlanması incelenmiştir. Buradan itibaren gerçekliğe düşülmesine sebebiyet verebilecek olan öznenin sorunsallığı biraz daha detaylı ele alınarak, oyunun gerçek olması ve öznenin ötekine dönüşmesi örneklerle anlatılarak son bölüme, yani bu bölümde anlatılan kopya gerçeğe hiper gerçeklik olarak simülakr ve simülasyon bağlamında değinilecektir. Konuya girmeden önce genel olarak oyunculuk, oyun ve insanı bu bağlamda ele almak suretiyle konunun daha iyi kavranması amaçlanmaktadır.

Her insan aslında bir oyuncudur. Ve derinliklerinde bu izi barındırmaktadır. Yeri gelince de başlar oyununu oynamaya. Özsözle bir varolma biçimidir oynamak. Her döneminde, oynama eylemeninin, yaşamının gerçeklerine bağlı olarak parametleri değişse de vazgeçilemez bu eylemden ve bu varlık o nedenle homoludens'tir (Huizinga, 2013, s.17). "İnsan sözcüğün tam anlamıyla, insan olduğu yerde oynar ve o, oyun oynadığı yerde tam insandır.'' (Schiller, 1990, s.76). İnsanoğlu taklit edebilen bir canlı olduğu için oyun potansiyeli çocukluğundan hatta bebekliğinden başlamaktadır. Huizinga'ya göre çocuklar yetişkinlerin gerçekliğini, kendiliğinden bir güdü ile taklit etmektedirler. Ama onlar gerçekliklere bağlı kalmayarak yeniden yaratımla bu durumu gerçekleştirmektedirler. Örneğin bir sehpa uçağa dönüşebilir, bir saksı kuşa dönüşebilir. Ya da kendisi herhangi bir şeye dönüşebilir. Akışkan bir benliğe sahip olduğu için çocuk herşey olabilir ve herşeyin gerçekliğini değiştrebilir. Ve bunu ciddiyetle, hayal gücüyle ve konstrasyon içinde yapabilmektedir. Yani aslında çocuk oyunlarında oyunculuk için iki sırrın ortaya çıktığı görülmektedir: konsantarsyon ve hayal gücü.

Huizinga oyunun "Homo Ludens" adlı kitabında kültürden önce var olduğunu ve oyun olgusunun, toplumsal yapının ve kültürün şekillendirilmesini sağlayan etkinlikler olduğunu ileri sürmektedir. Oyun için tanım yaparken, hayvanların oyunla davranış geliştirdikleri ve bu sayade gelişim sağladıklarını vurgulayarak, insanoğlunun oyunu öğretmesini beklemediklerini ifade etmiştir. Bu perspektiften bakıldığında oyunun hem doğaya aitliği hem de içgüsel bir etkinlik olduğu anlaşılmaktadır. Durum insanlar için

de benzerlik içermektedir. Bebeklerin oynama güdüsünün dış çevreden bağımsız gelişebileceği anlaşılmaktadır. Yani oyunun var olma ve gelişebilme anlamında insaoğlunun yaşamının ayrılmaz bir parçası olduğu anlaşılmaktadır. "Başlangıçta hayatı kurmaya çalışan insanoğlu oynayarak kendini var etmiştir. Oyun hayatın bir parçası olarak insanı yaşama hazırlamaktadır." (Yılmaz, 2005, s.256).

İnsan yapısı gereği öğrenmeye meyilli bir varlıktır. Oyun da bu işlevi yerine getirmektedir. Görüldüğü üzere aslında insan oynayarak sanata yatkınlığını onamaktadır. Varlığını kavradıkça da sorular sormaya başlamaktadır. Yani insanın bilgisi soru işaretleriyle başladığı gibi soru işaretleriyle de bitmektedir. Cevabın bir soru işareti olduğu varlık olan insan, Amarikalı Dramturg Brander Matthews'in işaret ettiği gibi kendisi hakkkında doyumsuz merakına en yakın yanıtı bilim ve sanatta bulmuştur. O nedenle de oyuna meyillidir. Frederik Schyberg and Harry G. Carlson "The Art of Acting" başlıklı makalesinde oyunun insan doğasında yer alan ayrılmazlığınıdan şu şekilde bahsetmektedir:

> "Hepimiz oyun oynuyoruz. "Tüm dünya bir sahne ve tüm erkekler ve kadınlar sadece oyuncular." Hayatımızın üçte ikisi var olmaktan çok performans göstermekle geçiyor. Toplumun her birimize tahsis ettiği meslek, bizi, özellikle bundan memnun değilsek, hayatımızın geri kalanında bir rol oynamaya zorlar. Farklı mesleki türler, büyük ölçüde gerçekleştirilen karakter bölümleridir. Hepimiz hayatları boyunca bakan, doktor, öğretmen, işletme yöneticisi, avukat, profesör, tiyatro yönetmeni, evet hatta oyuncu rolünü oynamış insanlarla tanışıyoruz. Yapma zorunluluğu, varoluş mücadelesinin insanlara empoze ettiği bir durumdur. Genelde kabul ettiğimizden daha sık olarak, varoluş bizi olmadığımız bir şey gibi görünmeye zorlar. Ve hepimiz bir rol oynamak için can atıyoruz. Aynı anda, varlığımızın derinliklerinde, icra etme yeteneğine sahip olmasaydık, bu arzu çok üzücü olurdu. Oyun oynama arzusu, insan doğasında ilkel bir dürtüdür." (Schyberg, Carlson, 1961, s.61).

İnsanın doğasında yer alan oyun güdüsü, onu yaşama hazırlamaktadır. Yaşam, insanın kendini gördüğü, varlığını onadığı bir alandır. Oyun, o nedenle çok önemli bir işlevi yerine getirmektedir. "Kendini anlayabilsin diye, aradığı ve hala aramakta olduğu şeyin ne olduğunu, ne istediğini ve dolayısıyla da ne olduğunu görebilsin diye rol alır insan.(Yani) İnsan ne olduğunu sadece yaşam aracılığıyla açığa vurur ve sadece de açığa vurduğu ölçüde var olur." (Schopenhauer, 2019, s.67). Bir varoluş biçimi olan oyun, gündelik yaşamdan ve gerçek yaşamdan sıyrılarak, bunların dışında bir geçici alan oluşturmaktır. O nedenle " oyun "gündelik" veya "asıl" değildir. (Huizinga, 2013,

s.25). İstenildiği zaman oynanır, istenildiği zaman ertelenebilir. Yani gönüllük esasına dayanmaktadır. Bir ödev olmadığı için, irade hürdür. Herhangi bir şeyin dayatmasıyla yapılmadığından özgürlük içermektedir. Gündelik yaşamın sıkıntı ve dertlerinden uzaklaştırarak mutluluk vermektedir. Oyun içinde mağlubiyet ya da galibiyet, bu eylemin gerisinde kalmaktadır. Önemli olan oyuna dâhil olmaktır ve bu durum asıl haz verici olandır. Kural ve kaidelerle örülü yaşamın dayattığı zorunluluk karşında oyunun serbestliği ve özgürlüğü temel karakteridir. Özetle oyun için şunlar söylenebilir: "Olağan hayatın dışında yer aldığı hissedilen, özgür ve ''kurmaca'' ama yine de, oyuncuyu tamamen içine çekme yeteneğine sahip bir eylem. Oyun her türlü maddi çıkar ve yarardan arınmış bir eylemdir. Bu eylem bilhassa sınırlandırılmış bir zaman ve mekânda gerçekleşmekte, belirli kurallara uygun olarak, düzen içinde cereyan etmekte ve kendilerini gönüllü olarak bir esrar havasıyla çevreleyen veya alışılmış bir dünyaya yabancı olduklarını kılık değiştirerek vurgulayan grup ilişkileri doğurmaktadır." (Huizinga, 2013, s.31).

Yani, oyun ve oyunculuk insan yaşamında başından beri var olmuş en eski ve en etkin anlatım aracıdır. "Mağara duvarlarına resimler çizilmeden çok önce halka kabul törenleri düzenlenmekteydi. Avlarda, savaşlarda savaşçıların ve avcıların gösterdiği kahramanlıklar, yiğitlikler halkın önünde canlandırılır ve oyunlarla anlatılmaktaydı. Oyun oynama eylemi yazının icadından önce de o zamanki toplulukların en önemli anlatı aracı olarak görülmekteydi." (Solmaz, Yüksel, 2016, s.583). Çünkü oyunculukta hem sanat olarak hem eylem olarak kullanılan hammadde organik insan bedenidir. Bu şekliyle insanın tüm dönemlerinde kendini kendinden ve ihtiyaçları doğrultusunda en iyi anlattığı eylem/sanat oyunculuktur. "Oyunculukta insan, kendisini oyunda ve sanatta ortaya çıkarmak için bir çıkış yolu ve bir fırsat, diğer sanat formlarının sağladığından daha organik bir doğaya sahip bir fırsat bulur, çünkü oyunculuk, ortam ve hammadde olarak insan bedeni ile yaratılır. Oyunculuk sanatı, ilkel evresinde insanın içsel vizyonunu oyuna sokması ve bu şekilde derin bir ihtiyacı karşılamasıdır. Çocuk güzel bir oyun oynar ve tavus kuşu şatafatlı kuyruk tüylerini yayar! İlkel oyunculuk mizacının altında üç unsur buluyoruz: yalnızlık, egoizm ve erotizm." (Schyberg; Carlson, 1961, s.63,64).

Oyunculuğun sanat haline dönüşmesiyle oyun, bu sanat içinde de oyundur. Fakat mesleki anlamda oyunculuk sanatı, temelinde oynama güdüsü olan insan için birçok

bileşenin bir araya getirildiği çok çalışma ve emek neticesinde yapılan bir sanata dönüşmüştür. Artık oyuncu kendini bir enstrümana dönüştürebilen kişidir. Yaratıcılığını, içsel dünyası ve dış dünya arasındaki bağdan alan ve kendini virtiöz gibi kullanabilen bilinçli bir sanat işçisidir. Fakat öz itibarıyla günlük yaşamda oyun oynayan bir çocukla ya da taklit yoluyla oyun sergileyen bir adamdan, oyuncunun bir farkı yoktur. "Çocuğun ya da taklitte bulunan kişinin oyun sırasında içine girdiği gerilimlerle, oyuncunun gerilimleri ortaktır: Gündelik dışı bir başkalaşım işlemi, bu başkalaşım sırasında iş başında olan konsantrasyon ve fiziki-psikoljik zorlanma ile icrayı etrafındakilere beğendirme arzusu (aynıdır)." (Karaboğa, 2010, s.21). Değinildiği gibi sanat olarak oyunun ihmal edilebilmesi oyuncu için söz konusu değildir. Çünkü o mesleki anlamda bir yaşam biçimidir. Yani sürekli hazır durumda olmalıdır. Ve sürekli beğendirme kaygısı yaşamaktadır. Görüldüğü üzere "oyuncunun doğasını, oyunun kendine özgü doğasından ayırıp incelemek neredeyse imkânsızdır." (Karaboğa, 2010, s.21). O nedenle oyun kavramı, oyunculuk sanatı için önemli bir bilgisel havzadır. Bahsedildiği gibi meslek olarak oyunun tezahürü, oyuncunun çok yönlü kendini geliştirmesiyle icra edilmektedir. Özdemir Nutku oyuncuda bulunması gereken nitelikleri şu şekilde anlatmaktadır: "Oyuncu, dünyanın en zor elde edilen enstrümanıdır; çünkü düşünme, üretme ve yaratma melekesi olan dünyanın tek varlığıdır. Bu varlığı yaratıcı bir enstrüman durumuna getirmek ise bilginin, sezginin, kavrayışın, sabrın yol gösterdiği, usta ellerin uzun ve yorucu çalışmlarını gerektirir." (Nutku, 2012, s.5).

Oyunculuk, bahsedildiği üzere çıkmazlar, belirsizler ve paradokslarla dolu bir yapı arzetmektedir. Bu yapıdaki sorunsallıklar oyuncunun gerçeğe düşmesine sebebiyet verebilmektedir. Önemli bir sorunsallık benliğinin katılaşması ve akışkanlığını yitirmesidir. İçinde oyun güdüsü olan insan, aktörlük sanatını icra ederken, kendi benliğinden sıyrılarak, diğer bileşenlerin katkısıyla öteki benliğini ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Fakat yetişkin bir birey için bu dönüşüm hiç te kolay değildir. Çocukta olan akışkan benlik yetişkin insanda zamanla koşulllara bağalı olarak değiştiği için, ötekine geçiş sorunlu olabilmektedir. İngiliz aktör ve yazar Simon Callow büyük oyunculuğun başarısını çocuk benliğin kaybedilmemesine bağlamaktadır. Fakat bu benliğinin elde tutulmasının çok zor olduğunu bunun da rahat ve kolay bir elde ediş olmadığını söylemektedir. "İçinizdeki çocuk benliğe dönmek kolay ve rahat değildir,

fakat bütün başarılı oyunculukların ve oyunların (tiyatronun) arkasında yatan budur." (Callow, 1995, s.178). Çocuklukta rolllere bürünmek kolaydır. Her yerde, her zaman, her koşulda çocuk rollere bürünebilir. Bir cenaze evinde atmosfere rağmen, gördüğü bir oyuncakla oynayarak ya da oyuncağın ona çağrıştırdığı kişiyi bir anda çağırarak ona dönüşebilir. Fakat yaş ilerledikçe bu akışkanlığı elde etmek zorlaşmaktadır. Çocuktaki akışkan benlik, yerini daha katılaşmış, biçimlenmiş bir benliğe bırakmaktadır. Bu durum beraberinde bilinçlenmeyi getirerek, çok yönlü etkileşimle beraber farklı duyguların, role bürünmedeki engellerini oluşturmaya başlamaktadır. Oyuncu, yazar ve eğitmen Peter Barkworth göre (Barkworth, 2001, s.183) bu mesleğin en önemli özelliği çocuk benliğe dönebilmektir, ona göre oyunculuğun profesyonel olarak icrası için bu şarttır. Oyunculuk sanatı, özünde de öteki benliği geliştirme ve o benliğe bürünme düzleminde ilerlemektedir. Aslında bu durum sosyal yaşantı içinde tecrübe edilmektedir. Kimi insan gelişmelere bağlı olarak, çeşitli ruh hallerine girmekte ve ona göre de davranış sergilemektedir. Fakat bu sadece rol kesmek üzerinden numaradan yapılmaktadır. Aktörlük mesleğinde ise rol içselleştirilir ve gerçeklik kazandırılarak bir karaktere dönüştürülür. Bu durum aktörlükte benlikten sıyrılma işidir. Günlük yaşamda ise benlikten sıyrılma sadece çocuklarda ve bu yanını yitirmediği bilinen insanlarda mazur görülür, aksi durumdaki insanların davranışları psikoz durum olarak adledilir. O sebeple aktörler kendilerini çoğu zaman çocuğa benzeterek, yaptıkları işin çocuk yönlerini kaybetmemelerinden kaynaklandığını dile getirirler. David Carter aktörlüğün önündeki en büyük engel olan yetişkin benlikten sıyrılamama yetersizliğini şu şekilde anlatmaktadır:

> "Rol yapamamak, içerideki yetişkinlik benlikten sıyrılma yetersizliğinin göstergesidir. Hatta bu ifade aslında, bu kişilerin kendi saygınlıklarını uluorta çocukça davranışlar sergilemeye yatkın kişilerin saygınlığını çok kafaya taktıklarının kibarca söylenmesidir. Israrla çocuk gibi davranan bir yetişkine budala gözüyle bakılır. Bir oyuncu olmak için, kendinizi budala durumuna düşürmeye hevesli olmalısınız. Amarika'da eğitim almış ve oyunculuk yapmakta olan Ayşan Çelik, oyuncuların iç benliklerini izleyici ile paylaşmalarına yardımcı olan egzersizlerden bahsediyor. Bu tür egzersizleri pratikte çok kullanmadığını ama sınıfta bu türden bir eğitim deneyiminin kendisine çok faydalı olduğunu söylüyor. Bir eğitim, onu kişisel şeylerini başkasıyla paylaşma korkusundan kurtarmış. Artık kendi duygularından utanıp sıkılmaktan vaz geçmiş: "… bir oyuncu olarak yaratıcı olmak istiyorsanız, kendinizi budala durumuna düşürmeye hazırlıklı olmalısınız. Gallerli oyuncu Michael Sheen güçlü çekincelerin ne kadar ürkütücü olabileceğini vurguluyor. Bir yandan olabildiğince yaratıcı olurken" … diğer oyuncuların önünde tam bir salak gibi

> görünmeye de hazırlıklı olmalısınız. Sheen, özel oyuncuların aksine, gerçek benliklerini irdelemekten kaçınan kişilerin sonunda kendi yıkımlarıyla yüzleşeceklerine de inanmaktadır. Ona göre, kişilik, gerçek benliğin yansıması değil, ona karşı bir savunmadır. Bu çatışmaya dünyada ayakta kalabilmek için ihtiyaç duyuyoruz, ama bir yandan bizi yok edebilir de." (Carter, 2011, s.61).

Oyuncu Engin Günaydın, yetişkin benliğinin katı yönlerinin etkisi altında olduğu için aklının hep devreye giridiğini, büyük laflar etmesi gerektiğini o nedenle oyunculuğunda aklına ve yetişkin benliğine ters gelen durumları oynamadığını dile getirmektedir. Ne zamanki yetişkin benliğinden sıyrılmanın gerekli olduğunun farkına vardığında duygu ve düşüncelerini rahatça ifade edebildiğini belirtmektedir. Günaydın öğrencilik döneminden beri içinde bulunduğu yetişkin benlik engelini şu şekilde anlatmaktadır:

> "Derslerde "portakalla ilişki kurun" derlerdi mesala. Kimisi bakıp: "Güneş batıyor" filan diyordu. Sıra bana gelince portakaldan başka bir şey gelmiyordu aklıma. Makine yapılıyordu mesela, herkes peşine takılıyordu makinenin. Herkes bir hareket yapıyor, makinenin bir parçası oluyorsunuz. Benim dışında herkes katılıyordu buna. Bense boş boş dolanıyordum. .Konuşmaları da uzun süre anlamadım. 30 yaşımdan sonra neden hoşlanmadığımı ifade edebilmeye başladım. Akıllı birisi olmak istiyordum, öyle laflar etmeliydim ki "vay anasını!" demeliydi herkes. Aslında bunu bu kadar kafama taktığım için konuşamadığımı fark ettim. Bunu itiraf etmek psikolojime de iyi geldi. Akıllı olmak güzel bir şey ama her zaman akıllı olmak zorunda değil insan. Zaman zaman olabilir ve kendi zekâsıyla gurur duyabilir. Ama insan bir yelpazedir. Geri zekalı, aptal, sinirli, öfkeli ve bazen akıllı olur. Bu yelpazenin içerisinde gider gelir. Bu kakarı verdikten sonra kendimle ilgili doğru bir noktaya ulaştım." (Aktaş, Esen, Katipoğlu, Perçinler, 2011, s.171).

Kemal Başar bir aktörün çocuk dürüstlüğünde olabilmesinin önemine vurgu yaparak, oyunculuk için yatkın olmanın ön koşulu olarak bu dürüstlüğü kendini açıklıkla sunabilmek olarak tarif etmektedir: "Yatkınlık dediğimiz şey de nedir? Çocuk dürüstlüğüyle olabilmek bu meslekte. Çünkü çocuk ne der, sen ne çirkinsin der, ben bu kadını sevmedim amca der, bu dürüstlükle içinde olabilmek ve ruhunu çırılçıplak kendine ve başkalarına sunabilmek arsızlığına sahip olmaktır." (Yıldırım, 2019).

Oyunculuk için, bu araştırmada bahsedilen dramatik oyunculuk için, aktörün görevi, zorluklar içermektedir. Kimi aktör bu zorluklarla başedebilmek için çeşitli yöntemlere başvurmuş, kimisi çağının ana akımı doğrultusunda bir yol izlemiş, kimisi disiplinlerarası bir yaklaşım sergileme yoluna gitmiştir. Ama görüldüğü gibi gerçekçi olabilmek ve nihayetinde inanadırıcı olmak, bu mesleğin çok çalışma gerektirdiğini

ortaya koymaktadır. Görüldüğü üzere bu meslek içinde ancak çalışmayla aktör kendini geliştirebilir. Kendi donatılarını gözden geçirip daha kullanışlı hala getirebilir. Bu sayade belli beceriler elde edilebilinir. Çünkü "oyunculuk, marangozluk gibi, belli beceriler ve araçlar gerektiren bir durumdur." (Bruder vd, 2017, s.21). Fakat usta çırak ilşikisinde hem de okullarda öğretilen ve kalıplaşmış yöntemler, bu yaklaşımların içeriğini boşaltabilmektedir. Aktörlüklük için en önemli olanın kendinde olandan geçtiği gerçeği, kalıp ve yöntemlerle özgünlüğünü yitirerek mekanikleşmeye yol açabilmektedir. Zamanla bu durumun aktörde alışkanlık şeklinde belli duyguların belli biçimleri ve davranış kodları oluşmasına sebebiyet verebilmektedir. Çoğunlukla söylenen şu söz de bundan kaynaklanmaktadır: geçen roldeki kişi ile bu oyundaki kişi sanki aynıydı. Bu aynılık bir ilke olarak benimsenerek, belli okulların, belli yöntemlerin oyunculukta tezahürüne dönüşebilmekte, bu durum da başta seyirci de sonra da oyuncu da hoşnutsuzluğa ve tatminsizliğe sebebiyet vermektedir. Bunca problematiğe çözüm olarak ta bazı metod ve yöntemler, rolde gerçeği tercih ederek, bu yükün altından kalkabilme yoluna gitmektedir. Bu çözüm de ileride bahsedilecek olan, rol kişinin gerçek olmasına ve aktörün sosyal ve kişisel yaşamında varlığını sürüdürebilmesine sebep olmaktadır. Strasberg'e göre (Gray, 1964, s.43) " Aktör, yaşamın bir takliti olarak değil, gerçek bir yaşam aracı olarak işlev görür... Bir aktör, gerçek yaşamdakiler kadar hayali durumları düşündüğü ve tepki verdiği zaman iyi oyunculuk vardır." Bu açıklamadan anlaşılacağı üzere, method/yöntem oyunculuğundaki bu anlayış, yani yaşam gerçeğinin rolde yaşanması, tam da bahsedilen durumu doğurmaktadır. Yani oyuncunun, kendisi ve öteki arasındaki mesafesini sıfırlayarak ötekine dönüşmesi, çocuğun akışkan benliğindeki dönüşümünün ilerisine geçerek, gerçeğin tekinsizliğine yol açabilmektedir. Bu durum farklı bir kişilik bozukluğuna sebebiyet verebileceğinden dolayı bir uzmana gitme ihtiyacı duğrurabilmektedir. Starsberg (Gray, 1964, s.47) bu karmaşıklığa sebebiyet verebilecek oyunculuk yaklaşımı için birçok aktörün, psikolojik destek aldığını, kendinisin almadığını, bunun zamanın trendi olduğunu, kendisinin asla pisikayatrik desteği onaylamadığını söylemektedir. Bu durum bize şunu gösteriyor ki, rol için de olsa, aktörünün kendi ruh sağlığı için de olsa bir desteğin söz konusu olması, bu mesleğin kodlarının okunmasında sağlıksız birşeylerin olduğunu göstermektedir. Konunun girişinde bahsedilen defektlerin oluşması, yani sosyal yaşamda rol kişisinin sesiyle, davranışıyla iletişime girilebilmesi bunu doğrulamaktadır. Paul Gray (1964,

s.48), Dr. Eva Klein'dan şunları aktarmaktadır: "Birçok aktör ve yönetmeni tedavi eden Dr. Eva Klein, "Aktörler Methot yüzünden psikolojik yardım istemiyorlar. Yardıma ihtiyaçları olduğu için arıyorlar. Aktörlerin kendi çabalarının analiz yapmaya gücü yetmeyeceğinden tam bir analiz için yardım arayışındadırlar. Bu tür yardımlar, engellemelerin serbest bırakılmasında değerli olacaktır.'' Gray'in anlatımından ve hedef kitlesinden anlaşılaşacağı üzere, aktörler için pisikiyatrik destek söz konusudur. Dr. Eva Klein'in açıklaması bize oyunculukta gerçekliğin yaşanmasının, aktör tarafından sağlıklı olamayacağı, ancak bunun bir uzman tarafından destek alınarak yapılabileceğinin göstergesidir. Çünkü gerçekte bilinç olmayacağı için tekinsiz bir durum söz konusu olabilmektedir. Oysaki Sistem oyunculuğu bölümünde anlatıldığı gibi, oyunculuk bilinçaltına bilinç yoluyla ulaşabilmektir. Yani "oyunculuk sahnedeki oyunun hayali şartları altında gerçekçi bir şekilde yaşayabilmektir" , (Brüder vd, 2017, s.23) yaşamak değil.

Oyunculukta başka biri olma süreci, aktör tarafından nasıl tarif edilirse edilsin, ikili bir durum söz konusudur. Yani bu meslek bir nevi bir psikolojik dengesizliği zaten içinde barındırmaktadır. Fiona Shaw göre oyunculuk ikili *durum*'dur. Amerikalı oyun yazarı aktris Profesör Anna Devere Smith oyuncuların ikili durumda olduklarını ve asla olmaya çalıştıkları kişi olmayacaklarını vurgulamaktadır. David Carter, Anne Devere Simith'den alıntılarla bu ikili durumu şu şekilde açıklamaktadır:

> "Anna Deavere Simith'e göre, oyuncular hiçbir zaman olmaya çalıştıkları kişi olamazlar. Kaçınılmaz olarak o aradaki "ikili ruh halinde" kalırlar. Simith, öncelikle oyunculuğu, ne olmadığı bağlamında tanımlıyor: Oyunculuk, olmak değildir. Bu şekilde, ona kendi içindeki karakteri bulmayı ve oyunculuığun sahne üzerindeki bir varoluş biçimi olduğunu öğreten eğitimin özünü de inkâr etmiş oluyor. Ne var ki, sonradan bu fikir onu "ruhani bir çıkmaz" olarak tarif ettiği konuma sürüklüyor. Onun bir oyuncu olarak hedefi, kendisi ile karakter arasında bir bağ kurmak: "oyunculuk aslında kendi ile öteski arasında bir köprü inşa etmekle ilgilidir." Bu noktada eleştirmen Richard Schechner tarafından geliştirilen "değilin değili" kavramına değiniyor. Bu, karaktere doğru yol alırken henüz karakter olmadığınız ama artık kendiniz de olmadığınız o nokta değildir. Bu, olumlu bir durumdur ve ona göre, bir oyuncunun ulaşmayı umabileceği en uç nokta burasıdır, zira asla gerçek anlamda başka biri olunamayacağına inanmaktadır. Oyuncu bir kurgu yaratır, ama o kurgu büyük gerçeği yansıtabilir." (Carter, 2011, s.64,65).

Yukarıdaki açıklamaya göre, oyunculuk kurgusal bir karakterin oyunudur. Gerçekliği, sahne gerçekliğine dönüşümüş bir yaşam gerçekliğidir. Yani oyun, yaşamın

her yönünün kurgusal gerçekle ifadesidir. “Oyun kurgusu içinde sunulmuş olan yaşam öyküsünün, yaşamımızın da hem ciddi hem şakacı bir oyun olduğunu imlediği görülüyor.” (Şener, 2014, s.12). Fakat görüldüğü gibi oyunculuğun yapısındaki potansiyel ve açmazlar, oyuncuların gerçeğe yönelmesini itkilemektedir.

Bu itkilerden biri, konunun başında zikredilen oyunculuk için önemli sacayaklarından biri olan öznenin durumudur. Oyunculuk, özne olan insanın kendi araçlarını kullanarak, hedef kitlesi insan olan izleyici/alımyacıya yaşamı estetik bir şekilde gerçeğe en yakın, yeniden yaratma işidir. Böylesi bir meslek için öznenin belli başlı özelliklerinin olması, her meslekte olduğu olağan bir durum olarak belirmektedir. Özdemir Nutku oyuncuda bulunması gereken belli başlı özellikleri şu şekilde sıralamaktadır:

> “Oyuncu bir sanatçıdır. Onun için de olağan insandan kültürlü ve duyarlıdır; yaratısını ancak kültürü ve duyarlılığı ile geliştirir. (…) Oyuncunun çevresindeki yaşama karşı duyarlı ve doğru bir yaklaşımı vardır. (…) yılgınlık duymadan büyük bir özveri ile çalışmak, denemek, yaratmak zorundadır. (…) …günlük yaşamda olduğu gibi, rolündeki en küçük ayrıntıları tam ve doğru olarak geliştirmektedir. (…)…NE ve NEDEN yaptığını bilendir. (…) Oyuncunun kendi özelliklerinin de role katkısı olmalıdır. (…) Oyuncu standardize edilemez; çünkü her insan bir birey olduğuna göre, oyuncunun da kendine özgü nitelikleri ve özellikleri vardır. Oyuncunun niteliği (onun iyi ya da iyinin üstünde olduğu) yalnızca yeteneği (malzemesi) ile değil, entelektüel ve fiziksel çabası, çalışması ile ortaya çıkar. Oyuncunun sürekli başarılı olabilmesi için, bir müzik virtüözünün, sürekli ve uzun hazırlık çalışmalarında olduğu gibi kesintisiz temrin ve alıştırma yapması gereklidir. (…)…bu mesleği geliştirmek için kendini yenilemek konusunda antenleri açık ve duyarlı olmalıdır. (…) Gerçek oyuncu, rolü üzerinde araştırma yapabilen, onu yorumlayıp sahne üzerinde gerçekleştirebilecek estetik-teknik nitelikleri yapısında özümsemiş insandır.” (Nutku, 2012, s.6-5-7).

Yukarıda açıklamada söylenmek istenen özetle özne; özgür, özgün, duyarlı, gelişime açık, akli melekeleri yerinde ve işlevsel olmalıdır. Zihni tazelenebilir ve keşifler yapmaya elverişli, kendi araçlarını kullanabilecek düzeyde farkındalıklı, denge ve bireşim noktasında ölçülü ve her daim sorgulamaya açık, devingen bir yapı arzetmelidir. Oyuncuda bahsedilen nitelikler bulunsa ve geliştirilse bile, yeniden yaratım noktasında en başından yine engelleyen söz konusudur. Bunlardan ilki, ikili durumun sebep olduğu estetik geliştiribilme sorunsalı, ikincisi ise oyunculuk sanatına ve oyuncuya bakışın tarihsel süreç içinde inişli çıkışlı, ağarlıklı olarak inişli bir değer ve önemde olmasıdır. Aktör ve oyunculuk sanatı, Antik Yunan'dan günümüze dönemin

koşullarına göre değer ve değersizleştirilmiştir. Çoğunlukla oyunculuk bir sanat olarak görülmezken, oyuncu ise gereken önemi görememiştir.

> "Antik Yunan'da oyuncuların, dinsel, toplumsal ve politik nedenlerden ötürü el üstünde tutulmuştur. Romalılar oyunculuk mesleğini kölelerin yaptığı bir iş haline indirgediklerinde, Rocius ve Aesop gibi parlak yıldızlar büyük ün kazanmışlar, ancak yine de oyuncuların bütün olarak sanatlarını çözümlemeye yönelik bir çabaları olmamıştır. Romalılar tarafından oyunculara yapıştırılan toplumsal etiket, kilisenin iktidarında, dinsel ve ahlaki bir bahaneye dönüşmüştür. Ortaçağda normal oyuncuların yerini almış olan mim oyuncuları ve hokkabazlar, bin yıldan daha uzun bir süre saldırılara maruz kalmışlardır. Rönesans döneminde hem kralın, sokaktaki adamın yücelttiği Burbage ve Alleyn gibi modern büyük oyuncular ortaya çıktığında, oyunculuk bir meslek, bir iş, bir "nitelik" haline geldiğinde, oyuncular ve oyuncu toplulukları (trupları) hala soyluların korumasına gereksinim duyuyorlardı. Hatta oyuncuların artık birer serseri olmayıp şövalye rütbesinde yükseltildikleri 18. ve 19. yüzyıl yıllarda bile, ahlaksızlk ve bayağılık imaları mesleğe takılı kalmıştı; bugün bile bu bir şeklide devam etmektedir." (Cole, Chinoy, 1997, s.12).

Oyunculara ve oyunculuk sanatına tarihsel süreç içindeki bakış açısı, doğal olarak hem aktör için hem de izleyici/alımlayıcı için çeşitli ön yargılara ve engellere sebep olmaktadır. Olumsuzluklara rağmen oyunculuğa övgüler yağdıran güzellemeler yapan sanatçılar, yazarlar, araştırmacılar da olmuştur. Örneğin Max Reinhardt, 1928 yılında aktörlerle ilgili meşhur konuşmasında, oyuncuların sanatı için, birçok duyguyu bir arada barından, en güçlü ve en eski sanat olduğunu vurgulamıştır. Voltaire ise insanın icat ettiği en asil ve en yararlı icadının tiyatro/oyunculuk olduğunu vurgulamıştır. Victor Hugo "Cromwell"in önsüzünde dramayı bir şiire ve okyanusa benzetmiştir. Danimarkalı aktör Karl Mantzius (1897-1916) "The History of Theatrical" adlı eserinde oyunculuğu mesleki anlamda üst sıralarda konumlandırmıştır. Kopenhag Üniversitesi Profesörlerinden Claudius Wilkens te, estetik sanatlar arasında oyunculuğu bazı şerhler koymakla birlikte Karl Mantzius gibi değerlendirmektedir. (Schyberg & Carlson, 1961, s.56,57). Fakat bu değerlendirmeler aktörlüğe bakış açısının olumlanmasına yeterli olamamıştır. Öyle ki, oyuncuların durumu kimi oyun yazarlarının eserlerinde de dile getirilmiştir.

> "Shakespera bu durumun farkındalığını mecazi kurgulamayla anlatmıştır: Yaşam, zavallı bir oyuncu, yürüyen bir gölgedir; zamanını sahnede çalım atarak tüketir. Sonra da hiç sesi soluğu duyulmaz. "Gizli Evlilik"in proloğunda David Garrick şöyle yazmaktadır: "Ne kalem, ne kağıt, oyuncuyu kurtaramaz; Sanat ve Sanatçı aynı ortak mezarı paylaşır." 19. yüzyılın önde gelen eleştirmeni George Henry Lewes oyuncunun diğer sanatçılardan, kendi çağında, hemen her zaman

> daha şöhretli olduğunu ileri sürerek, oyuncunun yaratısının kısa ömürlü olması konusundaki umutsuzluğu reddetmesine rağmen, oyunculuk sanatının geçici niteliği her tartışmada temel olarak alınır. Lawrence Barret'in sözcükleriye oyuncu "sonsuza dek kardan bir heykel yapmaya çalışmakta'" dır." (Cole, Chinoy, 1997, s.11).

Daha öznenin yaşadığı çağdaki konumlanmasından kaynaklı sorunlara gelmeden, oyunculuk sanatının ve oyuncunun tanımlanmasındaki ve değerlendirilmesindeki sorunlar büyük bir sorun yumağıdır. Bir de buna oyunculuk sanatının en önemli sacayağı olan öznenin, özgün varlığının sorgulanması eklenince, bu sanatın ereği olan gerçekçi olma mottosusunu yerine getirebilmek için kendi ol(a)mayan öznenin, sanatıyla yansıttığı yaşamın gerçeğine düşmesine ve yanlış adresin doğru istikamet olarak belirmesi zaruriyeti doğmaktadır. Yani gerçeğin belirsizliğine, öznenin sadece hacim olarak varlığı, sisteme entegre olan seyirci/alımlayıcının imal edilmiş rızaya tutsaklığı eklenince, yaşam gerçekliğinin karmaşık ve tekinsizliği oyunculuk için zorunlu istikamete dönüşebilmektedir. Özetle gerçeğe düşmenin sebebi, bu araştırmada bahsedilen açmazlar, sorunsallar, belirsizlikler nedeniyle güçlü bir oyuncu kimliği kurulamamasından kaynaklanmaktadır.

Öznenin kendinde bir yaratım yapabilmesi için, önce kendisi olabilmesi gerekmektedir. Yani özgür olabilmesi, özgün olabilmesi şart görünmektedir. Fakat özellikle 21.yüzyılda kapitalizmin geldiği boyutla birlikte özne semeleyen muğlak bir yapıya dönüşmektedir. Bu yapı aslında çocukluktan itibaren zemini oluşturulan bir yaşam biçimiyle sunulmaktadır. Daha bebek doğmadan odasının rengine karar verilmesi, kızsa pembe, erkekse mavi olması, ilk alınan oyuncakların kızsa bebek, erkekse araba olması bu bakış açısının tezahürü olarak okunabilir. Yine aynı şekilde belli döneme kadar ne giyeceği, hengi renkte kıyafetleri tercih edeceği, ne seyredeceği, hangi okula gideceği, kimlerle arkadaşlık edeceği, ne yiyip içebileceği hep başkaları tarafından kararlaştırılmaktadır.

Günümüzde insanların, neye, nasıl fikir beyan edeceğine kendisi değil, egemen güçlerin elinde olan ideoljik aygıtlar karar vermektedir. Bu durum aktörün en önemli yanı olan özgür ve özgünlüğünü körelmektedir. Bu haliyle yapılandırılmış bir toplum oluşturulmakta, böyle bir toplumda da insan-sanat ilişkisi özgür bir nitelik taşımamaktadır. Alıcı ve kaynak, karşılıklı bir demokratik özgürlük çerçevesinde eşit söz hakkıyla bir iletişim kurmak yerine, egemen güçlerin, çıkar çevrelerinin ideoljisine

maruz kalmaktadır. Bu durum oyunculuk sanatı için Özdemir Nutku'nun (2012, s.6-5-7) altını çizdiği oyuncuda aranan özgün ve özgürlüğe dayalı özelliklerin temeline dinamit döşemektedir. Oyunculuk kendinden yola çıkılarak, gerçeğin yeniden inşası olduğu için, özne, özgün ve özgür olmaya ihtiyaç duymaktadır. Fakat bu durum çeşitli iletişim kuramlarıyla yok edilmektedir. Bunu yapmak için kullanılan en güçlü aygıt ise medyadır. Medya, gerçeği ters yüz ederek farklı bir algı oluşurabilecek güce sahiptir. Genellikle de gerçeği perdelemek suretiyle kitlelerin algılarını biçimlendirmektedir. Yani medya neyin nasıl düşünüleceğini, önemli konuların ne olduğunu söyleyerek, iradenin özgürce kullanılmasını engellemektedir. (Yüksel, 2001, s.23). Ana akım iletişim kuramlarından 'Gündem Belirleme' bu yaklaşımıyla, insan iradesine hipotek koymanın önemli bir yöntemidir. Bu kuramla "vatandaşın üzerinde kafa yorduğu ve konuştuğu konıuları belirlediği düşencesine dayanır. Kısaca medya insanların çoğunun ne hakkında ne konuşacağına ve izleyicilerin/okuyucuların gerçekleri ne olarak düşüneceğini, kuracağı gümdemle etkiler." (Yaylagül, 2016, s.81). "Walter Lippman'a göre, insanların gerçeklik olarak algıladıkları çevreler ve kendilerine ait olduğunu düşündükleri düşünceler üzerinde medyanın sunduğu imgelerin ve medya tarafından sunulan gerçeklik örüntülerinin büyük bir etkisi vardır." (Özçetin, 2018.s.117).

Öte yandan medyanın belirlediği gündem, toplumda hâkim görüşü yansıtarak, bireyin aksine bir durumu dile getirme, onunla mücadale etme gücünü kendinde bulamayarak, dışlanma korukusuyla, öteki olma çekincesiyle, kendi fikrini dillendirereme, kendi iradesini ortaya koyamama durumu oluşmaktadır. Bireyler, hâkim görüşün fikirlerine kabul etmeme yönünde direnç göstererek, baskınlığı fazlasıyla hissetiği için kendi fikirlerini de dile getirmemektedirler. Bu durum 'Suskunluk Sarmalı' kuramıyla ifade edilmektedir.

Bu kuruma göre medyada işlenen konular, toplumda hâkim görüşü içermektedir. Egemen görüş haline gelen fikirlerin bireyler tarafından bilinmesi ve o doğrultuda bir davranış geliştirmesi zorunluluğu doğmaktadır. "Dışlanma korkusu, insanları sürekli olarak hangi görüşlerin/davranışların/tercihlerin kabul edildiğini hangilerinin onaylanmadığını belirleyebilmek için etraflarını gözlemek ve kestirimlerde bulunma durumunda bırakır." (Özçetin, 2018, s.125).

Birey bu haliyle içinde bulunduğu toplumda, iç dünyasını saran dışlanma korkusunu dillendirmeyebilir. Fakat dışlanma korkusunun manipüle edildiği duyguların bu korkuyu körüklediği bilinmektedir. Birgül Yeşiloğlu Güler bu durmu şu şekilde izah etmektedir:

> "Buradaki asal soru şudur; bireyin toplumun yaydığı dışlanma korkusunu yenmesi durumunda özgür iradesiyle mi yoksa yine toplumdan etkilenerek mi kararlarını verdiğidir? Neumann, bu sorunun yanıtını bireyin yaşadığı dışlanma korkusunu en basit ifadesiyle insanı hem psikolojik hem de sosyal bir varlık olarak ele alan davranışlarını hangi etkilere göre belirlediğini araştıran sosyal psikoloji disiplinine göre açıklamaktadır. Suskunluk sarmalı kuramında bireyin yaşadığı dışlanma korkusunu ortaya çıkaran belirleyici olgu, bireysel düşüncenin toplumsal düşünceye bağlı olarak biçimlenmesi üzerinedir. Söz konusu kurama göre çevresinden dışlanma tehdidi alan birey yaşayacağı dışlanma korkusuyla düşünce ve davranışlarını özgür iradesiyle değil toplumdan etkilenerek ona uyum sağlayarak tercih etmektedir." (Yeşiloğlu Güler, 2016, s.31,32).

Yukarıdaki açıklamadan da anlaşılacağı üzere, bireyin dışlanma korkusu içinde iç dünyasındaki bastırılmışlık hali, onun özgür ve yaratıcı tarafını harekete geçirmesine engel olabilmektedir. Toplum bu haliyle baskın duruma gelerek, bireyin genele uyması zaruriyetini doğurmaktadır. Oyunculuk sanatı için en önemli hareket noktası olan, kendinden hareket, yani özgünlük perdelenmektedir.

Öznenin başına gelenler, bir rıza imalatı yapılarak makulleştirilmektedir. Rıza üretimi, esas olan bilginin ve mesajların elekten geçirilerek işlenmeye uygun bir madde/öz'e dönüştürülmesi gerçeğidir. Rıza üretim sürecinde özne, bu sürüçten kaçınılmaz olarak etkilenir. Ve kendi gerçekliğinden uzaklaştırrlarak biçimlendirilen gerçekliğin öznesi haline gelir. Bu süreçte özne, egemen ideoljinin, sınıfın, iktidarın beklentilerine uyumlu rol üstlenen bir karaktere dönüşür. Herman ve Chomsky *Rızanın İmalatı'* yla medyaya eleştirler getirirek, söylendiği gibi bu yapıya sebep olan medyanın özgür olmadığını ileri sürmektedirler.

> "Herman ve Chomsky'nin Rızanın İmalatı, medyaya eleştirel ve alternatif bir bakış açısı sunmaktadır. Herman ve Chomsky, "sol şüpheciliği" ve "komplo teorisi" olarak eleştirilen "Propaganda Modeli"ni ampirik araştırma yöntemleri ile kanıtlamaya çalışarak, eleştirilere cevap vermektedirler. Demokratik ülkelerde özgür medya olgusu üzerinde durulurken, bu medyanın aslında o kadar da özgür olmadığı, "bağımlı" olduğu kurum ve kuruluşların çıkarları doğrultusunda "kendi rızası" ile hareket ettiğini savunmakta ve bunu örnekleri ile ortaya koymaktadırlar. Herman ve Chomsky, geliştirdikleri "Propaganda Modeli"ni teorik olarak ve örnekleri ile altı bölümde ortaya koydukları kitaba başlamadan önce John Milton'un "Halkın gözüne mil çekenler, şimdi 'halk ne

kadar kör' diye şikâyet ediyorlar" ifadesini aktarmaktadırlar." (Gadimov, 2015, s.218).

Foucault ise öznenin iktidar tarafından şekillendirildiğini ve inşasının toplumsal ilişkiler içerisinde oluşturulduğunu ileri sürmektedir. Yani o, özneyi "iktidar kavramı üzerinden tanıma ve tanımlamaya çalışmaktadır."(Akova, 2019, s.869). Foucault "insanı, bedeni ve kimliğiyle inşa edilen bir varlık olarak görmektedir." (Çelebi, 2013, s.517). Oyunculuk sanatı için özgün varlığının ürünü tanımlaması, özgün olmayan bir özne için ne derecede gerçekleştirilebilir ya da bu sanatın yapısal olarak inşasını nasıl ölçütlendirebilir? Toplum içinde yaşayan ve özünde etkilenen varlık olma özelliği olan insanın bir sanatçı olarak etkilenmemesi olanaksız görülmektedir. "Öznenin kendisi tarihsel süreçlerin ürünüdür ve farklı koşullar farklı türde özneler üretmektedirler. Faucault'ya göre özneler, iktidar tarafından şekillenen, toplulmsal ilişkiler içerisinde oluşturulmaktadır." (Çelebi, 2013, s.513). Foucault'nun söylediği "Bireyselliğin iktidar tarafından tamamen denetlendiği ve aslında iktidarın kendisi tarafından bireyselleştirildiğimiz kanısındayım" (Foucault, 2005, s.282) sözleri, öznenin iktidar tarafından belirlendiği, gerçekliğini de bu belirlenim doğrultusunda oluşturulduğunu göstermektedir.

Toplum içinde yaşamını ve sanatını idame ettiren oyuncu, tüm gelişmelerin merkezinde kalarak, çıkış yolları da aramak suretiyle mesleğini icra etmenin çabası içindedir. Her ne kadar bu durum anormal bir bireyi imlese de, aktörlük sanatınının öznesinin de etkilenmemesi imkânsız görünmektedir. Toplumda anlam kazanabilmesi de, "normallik, 'kendisinin değili yani anormal' ortaya konduğu zaman anlam kazanır ve kabul edilir" (Foucault, 2003, s.178). Bu haliyle normalin varlığı anormalle kendini tanımlaması ve şekillendirmesi için toplumda bir arada bulundurulmaktadır. "Normal olmayanın toplumdan izole edilmiş bir şekilde ancak toplumun içinde tutulması, "normal olan bireyin" kendini tanımlarken ve şekillendirirken bu normal olmayanı referans alabilmesini sağlamaktadır." (Durutürk, 2018, s.960). Yani toplumda iktidarın şekillendirdiği yapı kanıksanmakta, bu kanıksama çeşitli aygıt ve yöntemlerle yapılarak uyum sağlanması ve istenilen kimliğe bürünmesi amaçlanmaktadır. Çeşitli mekanizmalarla "birey, nasıl davranması gerektiğini öğrenirken iktidar için tehlike olmaktan çıkar, ehlileştirilir. Birey kendini, kendi kimliğini belirlediği yanılsamasına kapılır oysa farknda olmayarak, cezalandırılma, dışlanma ya da deli olarak yaftalanma

korkusuyla norma uygun davranmakla, kendine iktidar tarafından dayatılan bir kimliği üstlenmektedir." (Çakmak Duman, 2017, s.87).

Louis Althusser de öznenin ideolji tarafından kurulduğunu ileri sürmektedir. Ona göre "ideoloji ancak somut özneler için vardır ve ideolojinin hedefi de ancak özne sayesinde, özne kategorisinin işleyişi sayesinde imkân kazanır. Özne kategorisi, her tür ideoljisi somut özneler kurma işlevine sahip oldukça, her tür ideolojinin kurucusudur." (Althusser, 2003, s.99). Yani ideoloji önce tanımlamakta sonra çağırmaktadır. Tanımlanan birey uyum sağlayarak var olmayı gerçekleşitirirken, ideoloji taşımaktadır. Toplumda çok yönlü sıkışan birey, böylece sistemi kabul ederek, var olma koşullarını yerine getirmiş olur. "Bireyin varlığını sürdürmesi için sistemin var olma koşullarına uyması gerekmektedir. Toplumdan kaçacak yeri kalmamıştır." (Habermas, 2004, s.36).

Kapitalist toplumlarda egemen yapı bireye özne olma rolünü empoze ederek, aslında var olmayan bir öznenin bu rolle gerçekliği sağlanmaktadır.

> "Althusser, kapitalist toplumlarda bireylerin her türlü arzu, istek, değer, beklenti ve tercihlerinin toplumsal pratikler tarafından oluşturulduğu görüşündedir. Burjuva toplumlarında her ne kadar birey kendi benliğiyle var olsa da egemen yapı tarafından bireye özne olma rolü empoze edilmektedir. Diğer bir deyişle özneler gerçek değildir; var edilmektedirler. Toplumsal yapı bireyleri öznelere dönüştürürken onların hem karakteristiklerini belirlemekte hem de onlara sahip olabilecekleri bir takım özellikler vermektedir. Çünkü her toplum kendi ideolojik yapısına uygun bireyler (özneler) yaratmaktadır." (Zengin, 2018, s.62).

Oyunculuk sanatı zikredildiği üzere, kendinden hareketle bir rol kişisi oluşturabilme üzerine kurulu bir yapı arzetmektedir. Ve oyuncu, icrasına kendinden yola çıkarak başlamaktadır. Fakat görüldüğü gibi özellikle postmodern dönem denilen bu çağda kendi olabilmek çok fazla açmazlar barındırmaktır. Oyunculuk sanatının icracısı daha mesleğinin en başında kendi olmakta sorunsallık yaşamaktadır. Bu kendilik durumu, güçlü bir oyuncu kimliği kurmasını da engellemektedir.

Herşeyin çok hızlı yaşandığı ve tüketildiği bu çağda başdöndürücü hızda yaşam akmaktadır. Hızla akan yaşamda ayrıntılar kaybolmakta, tüketim toplumunun gereği olarak yerine birşeyler koymanın mücadelesi içinde insan *şeyleş*'mektedir. Lukacs'ın üzerinde durduğu şeyleşme kavramını daha iyi kavramak için, bu kavramın dayanak noktası Marx'ın yabancılaşma kavramını irdelemek isabetli olacaktır. Ateş Uslu'ya göre (2006, s.40) Lukacs metinlerinde şeyleşme ile yabancılaşmayı aynı anlama gelecek şekilde kullansa bile, yabancılaşma terimine pek yer vermemektedir. Marx'ın

yabancılaşma teoerisi genel anlamda "insanların kapitalist ilişkiler çerçevesinde pazarın bir unsuruna dönüşmesiyle insanın kendi doğasına, kendi kendine, kendi emeğine, ilişkilerine, dünyaya ve yaşama yabancılaşmış olduğuna işaret etmektedir." (Şentürk, 2016, s.45). Marx'ın yabancılaşma kavramını dayandırdığı temel nokta, metafetişizimidir. O nedenle o, kapitalist toplumu anlatmaya meta analiziyle başlamaktadır. "Kapitalist üretim tazının egemen olduğu toplumların zenginliği, "muazzam bir meta birikimi'' olarak kendini gösterir, bunun birikimi tek bir metadır. Araştırmalarımızın, bu nedenle, metanın tahlili ile başlaması gerekir.'' (Marks, 2003, 45). Marx yabancılaşma olgusunu meta üretim tazına bağlı olduğunu belirtmektedir. Marx'a göre meta üretimi sadece kapitalist topluma özgü bir durum değildir fakat o, "meta üretim tarzının tüm toplumsal ilişkilere hâkim olmasının asıl sorunu teşkil ettiğini ve tüm toplumu saran bu yabancılaşma olgusunun da buna bağlı olduğunu söyler." (Şentürk, 2016, s.45).

"Lukács'a göre, kapitalizm, yani "genelleşmiş meta üretimi", hem nesnel hem öznel yönleri olan ve toplumun "bütün dışsal ve içsel yaşamını" bir 'şeyleşme'ye maruz bırakan bir süreçtir." (Osmanoğlu, 2016, s.83). Lukacs'a göre toplumun tayin şekli değişmiştir. Önceden toplum, insanlar arası ilişkide ya da doğayla ilişkide tayin edilmektedir. Şimdi ise bu ilişkilerin metaya dönüşmesi söz konusudur ve herşey bir fiyata tabidir. Lukacs "Tarih ve Sınıf Bilinci" adlı eserinde kapitalizmin, her önüne geleni metalaştırma arzusunda olduğunu, bu pazar ekonomosi içinde insanın da bir 'şey' olması 'şeyleşmesi'nin kaçınılmaz olduğunu vurgulamaktadır. Bu yapı bireysel akıl ve vücudunun gelişmesini aynı ölçüde etkilemektedir. Cehaleti itkeleyerek, sanat için en gerekli olan düşünce ve hayal gücünü yok etmektedir. Marx, bu çelişkili durumu ortaya koyması bakımından İskoç filizof Adam Ferguson'dan şu şekilde bir alıntılama yapmaktadır: "Cehalet boş insanlar gibi sanayinin de anasıdır. Düşünce ve hayal gücü insanı hataya sürükleyebilir; ama ayak ya da eli hareket ettirme alışkanlığı bunlardan ne birini ne diğerini gerektirir. Dolayısıyla manifaktürler, en büyük gelişme olanaklarında, akla en az başvurulan yerlerde kavuşur." (Wayne, 2014, s.97).

Bu gelişmeler içinde kültürün endüstrileşmesiyle birlikte, toplum içinde yer alan insan, doğal olarak endüstrinin bir ürünü olarak görüldüğünden dolayı, nesne haline gelerek şeyleşmektedir. Bu durum içinde üretim zorunlu olarak pazara dönük olacağından dolayı, kültür için temel güdü, geniş satış ağı, pratik ve çok fazla kâra

ulaşmak olarak tezahür edecektir. Bu durumda şu sonucu doğurmaktadır: verili değerlerin, genel geçer sanatın "varolandan başakyı görme, gördürebilme" yetisinden oluşan olmazsa olmaz yönü kültür yapıtından giderek silinir. Benjaminin deyimiyle, yapıtın hâlesi kaybolur. Bir yapıt diğerinden ayırt edilmez hale gelir." (Dellaoğlu, 2003, s.99). Kant "ereksiz ereklilik" ilkesi temelinde durumu açıklamaktadır. Ona "özgür sanat"ın kendi dışında bir ereği yoktur. Fakat "ücret sanat" başka ereği olan sanattır ve başka erek için üretilmiş bir sanat yapıtıdır.

Dellaloğlu, Frakfurt Okulu'nun bu durumu erekli ereksizlik olarak değerlendirmesini şu şekilde izah etmektedir:

> "Frankfurt Okulu, Kant'ın bu ilkesini, sanatın verili olanın reel determinasyonlarından kurtulabilmesini tanımladığı için sahiplenmiştir. Ancak Frankfurt Okulu'na göre meta toplumu çağında Kant'ın bu ilkesi artık tersinden okunmalıdır: "Erekli ereksizlik". Çünkü meta olarak var olmak dışında neredeyse hiçbir varoluş şansı kalmayan sanat artık bir "erekli ereksizlik" olmak durumundadır. Daha üretim sürecinde kendisini gösteren sanatın meta olma karakteri, sanat ürününün bir değişm değeri olarak tasarlamasını önbelirlemektedir." (Dellaloğlu, 2003, s.99).

Aktör için oyunculuk sanatına bu minvalde bakıldığında "erekli ereksiz" durumda olma hâli gerçekleşebilmektedir. Endüstri toplumu içinde var olmaya çalışan oyuncu da, ister istemez bu akışa ayak uydurma zorunda kalabilmektedir. Her gün oyunu olan ya da doksan dakikalık bir dizide bir karaktere hayat veren ya da oynadığı sayı kadar ekonomi sağlayan bir oyuncu, tüketime dönük performansa doğru evrilerek, kendisinin dolaysıyla sanatının özgün yanınını yitirmekle karşı karşıya kalabilmektedir. Birçok televizyon dizisi ve sinema filminde başrol oynayan Kenan İmirzalioğlu, Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alan Film Merkezi Sinema Söyleşi'leri kapsamında, bu yoğunluğun hem oyuncunun yaratıclığını hem de sağlık durumunu olumsuz etkilediğini şu şekilde dile getirmektedir:

> "…dizideki oyunculuk sizi bir rutinin içine sokabiliyor. Hep cepten yemeye başlayabiliyorsunuz, çünkü çok hızlı olmalısınız. Yani "bir daha çekelim abi, dur bir keyif alayım ben, bir konsantre olayım" deme şansınız pek yok. Çünkü öbür türlü yetişmesi mümkün değil. Bir de şu var: Ben kendi performansımı yükselteyim diye diğerlerinin zamanından çalıyorum gibi bir durum oluyor. (…) Ölenler bile oldu. Geçtiğimiz senelerde bir arkadaşımızı kaybettik sette. (…) Öyle stoklu çalışma imkânınızda yok. Hastasınız, ağrınız var ama bunların önemi yok. Gitmeniz ve çalışmanız lazım. Çünkü şöyle bir sorumluluk ta biniyor: Başrol oyuncusu olarak "bu hafta yayınlanmasın ben dinleneyim" diyorsun ama orada yüz kişilik bir ekip var. Bir hafta durduğun zaman insanların

bir haftalık maaşını da ellerinden almış oluyorsun." (Aktaş, Esen, Katipoğlu, Perçinler, 2011, s.124).

Bir oyuncu için hem kamera karşısında hem de sahnede bu durum, aşırı biçimselliğe ve körelmeye sebep olabilmektedir. Özellikle kar amaçlı ya da kültürel popülizm odaklı sanat kurum, kuruluş ve topluklar bu durumun tezahürü noktasındaki zeminlerdir. O nedenle oyunculuk sanatı bir biçim kopyasına dönüşmektedir. Sıkça söylenen "şu kurum tiyatrosu oyuncusu gibi ya da hep aynı tarz oyunculuk biçimi gibi performans söz konusuydu" denilmesi bundandır. Adorno ve Hokkheimar'a göre kültür endüstrisi, bedenleri serbest bırakırken ruhlara saldırmaktadır. Yani sisteme ayak uydurmak zorunlu değildir, bu yok olmak anlamına gelmemekle birlikte, yabancı olmak dışlanmak anlamına gelmektedir. Yani yeni bir modern özne burada söz konusudur. Fakat modernliğin üretimi sonucunda bir özne söz konusu olduğu için de modern değildir. Metaya dönüşmüş ve nesneleşmiş, şeyleşmiş bir insan yapısı söz konusudur.

Tüm bu gelişmelerin odağında yer alan oyunculuk sanatının öznesi, temelde araştırma boyunca zikredilen açmazlar, belirisizlikler, çıkmazlar ve gerçeği estetik açıdan el alışlardaki farklılar nedeniyle ya da ana sebebin etrafında kendince bir mantığa bürümeye çalıştığı gerekçelerle, gerçeğin referansından yola çıkarak gerçeği anlatma ve nihayetine inandırıcı olabilme mottosu gereği, gerçeğin bizatihisinin tuzağına düşebilmekte ve gerçeği tercih edebilmektedir. Bu durum oyuncu için çok farklı olumsuzluklara kapı aralamakta ve çetrefilli bir sorunsallık yumağının içinde bir sarmala kapılmasına sebep olabilmektedir. İstanbul Şehir Tiyatrosunda uzun yıllar bulunmuş ve tiyatro çalışmlaraını Almanya'da sürdüren Kemal Kocatürk, aktörün gerçeği tercih ederek oyunculuk yapmasını cahalet ve aptallık olarak nitelemekte, bu durumu cehaletten kaynaklanan uyduruk bir yöntem olarak tanımlamaktadır. Ve o durumu şu şekilde özetlemektedir: "Rol gereği ölmen gerekiyorsa, daha gerçek olması için ölecek misin?" (Yıldırım, 2020a).

İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda oyunculuk ve yöneticilik yapmış olan Kemal Başar oyunculukta gerçeği tercih etmenin ana nedenini, açmazları, belirisizlikleri, gelişmeleri takip ederek çalışmak yerine, oyuncunun tembelliği tercih etmesine bağlamaktadır. Ona göre aktörlük mesleğinin ana öğesi çalışmaktır. Oyuncu bundan kaçtığı için, bir takım bahanelerin ardına sığınmaktadır. "Oyunculuk mesleğinin ana ögesi budur çalışmaktır, çalışmaktır, çalışmaktır. Biz de bir oyuncunun bir rolü oluyor.

Ah çok yoruluyor, rolden çıkamıyor bunlar hava civa. Bir yönetmen sene de bir oyun yapıyor yoruluyor. Oturuyor sakalını uzatıyor, piposunu içiyor. Oyunculuk böyle şeyler değildir." (Yıldırım, s. 2019b).

Aktörün oyunculuk için tüm çıkmazlardan, belirsizliklerden, paradokslardan kısmen de olsa sıyrılabilmesi ve gerçeğe düşmemesi için, farkındalıklı bir şekilde çalışması gerektiği aşikârdır. Oyuncu, içinde bulunduğu zaruriyetten kaynaklı pozisyonu için, yukarıdaki açıklamadan da anlaşılacağı üzere çok çalışması gerekmektedir. Gerçeği tercih etmek ise kolaycılık olarak görülmektedir. Öğretim Görevlisi ve İstanbul Şehir Tiyatrolarında uzun yıllar görev yapmış ve birçok oyun yönetmiş olan Ragıp Yavuz, bu durumu, oyuncunun gerçeğe saklanması olarak açıklamaktadır:

> "… Brook'un da dediği gibi, oynamak çok çalışmayı gerektirir ve zahmetli bir "iş"tir... Oysa seyirciye tanıdığı, bildiği duygu ve eylemleri, yine tanıdığı ve bildiği hayatın içinden "pazarlamak" kolaydır... Tabir-i caiz ise, "cepteki malzeme"dir ve çabuk kabul görür... Bu yaklaşımı, bilinçsizce, "Stanislavski'nin dramatik oyunculuğu" filan gibi tanımlamalarla savunmaya çalışan çok tiyatrocu gördüm ne yazık ki... Ne zaman ki, bilgi, eğitim ve deneyim olarak oyuncu yeterli değildir, ne zaman ki, dramaturjik anlamda oyun ve "Rol" doğru yöntemlerle deşifre edilememiştir, ne zaman ki, yönetmen, oyuncunun sahnede kendini var edişini bir seyirciden farksızca izleyerek provalarını sürdürür, işte o zaman sığınılacak en güvenli limandır oyundan kaçıp, "gerçek"e saklanmak..." (Yıldırım, 2020b).

Gerçekle oyunun birbirine geçmesi birçok sıkıntı ve tuhaflığı da beraberinde getirmektedir. Bu, oyuncu için de seyirci için de geçerlidir. Herşeyden evvel oyunculuğun ve karakterin kurgusal bir gerçek olduğu unutulmamalıdır. Oyunculukta oyunun gerçek icrası şöyle durşun gerçeği çağrıştırıcı şekilde bir durum arzetmesi bile bazen sorun teşkil etmektedir. İstanbul Şehir Tiyatroları aktörlerinden ve genel sanat yönetmeliği de yapmış olan Şükrü Türen, Urfa'da Zeki Alasya ile birlikte oturduğu bir kahvede, seyircinin dizideki oyuncuları gerçek olarak algılamasından kaynaklı yaşadığı sıkıntılı bir durumu şu şekilde anlatmaktadır:

> "Zeki bey ile "İki Baba'yı" oynuyoruz. Dizinin adı "küçük Ağa", Benim kızım da doktor. Ben doktor kızın şehirli, diplomat babasıyım. Zeki Alasya Urfa'lı ağa. Çocuklarımız ve torunumuzu konu alan bir dizi. Dizinin bir bölümünde Urfa'ya gittik, çekim yapacağız. 2-3 günlüğüne orada olacağız. Bir gün çekim bitti Zeki abi dedi çok bunaldım. Hava da çok sıcaktı. Gel beraber bir çay içelim dedi. Ben meşhur biri değilim ama zeki abi çok meşhur. Dizide de Urfa'lı biri fakat Zeki abi Urfa'lı değil. Orada bir tane oyunculuk koçu var Urfa'lı. Dizide kelimelerin

> Urfa ağzıyla nasıl söyleneceğini Zeki abiye söylüyor. Zeki abi de dinleyerek o kelimeleri dizide Urfa ağzıyla söylüyor. Çayımızı içerken yanımıza bir dede geldi. Dede bize, "agam hoş gelmişsen" diye söyleyince Zeki abi de hoşbulduk dedi. Dede, Zeki abiyi ağa sanıyor. Dizideki konu sebebiyle ben damadını beğenmeyen diplomat adamım. Güya Urfalıları beğenmiyorum. Dede bana döndü "sen bizim neyimizi beğenmisen" dedi. Bende önce geçiştirdim. Dede tekrarlayarak "ya sen söyle bakim bizim neyimizi beğenmisen ha" dedi. Zeki abi kalk hadi dedi. Biz oradan uzaklaştık. Yoksa dede üzerime geliyordu. Yani beni Urfalıları sevmeyen, beğenmeyen biri olduğumu düşünüp bana saldırabilir diye düşündük. Zeki abi Robert kolejlidir ama ben diplomat ve Urfalıları sevmeyen biri oldum. Yani gerçekle rol birbirine bu şekilde karıştı." (Yıldırım, 2020c).

Alman eleştirmen Rudiger Sturm'la yaptığı bir söyleşide Jim Carry, oynadığı bir karakterde gerçeğe kendini kaptırarak nasıl kaybolduğunu ve bu durumdan kurtulmak için tedavi gördüğünü şu şekilde anlatmaktadır:

> "Son birkaç yıl içinde gerçekten zor zamanlar geçirdim ve onları kimsenin yaşamasını istemezdim, ama Tanrım, yaşam anlayışım ve neyin gerçek neyin gerçek olmadığının katlanarak genişledi. 1999'da Aydaki Adam'da (filminde) Andy Koufman'ı oynarken, bir karakterde kendimi kaybedeceğimi fark ettim. Bir karakterde de yaşabilirdim. Bu bir seçimdi. Fimi bitirdiğimde kim olduğumu hatırlamak bir ay sürdü. "Neye inanıyorum? Politikam nedir? Neyi sevdim, neyi sevmedim?" Bunları anlamak biraz zaman aldı. Kendime geri dönmeye başladığımda depresyondaydım." (Sturm, 2018).

Jim Carrey bilindiği üzere Holywood'un en enerjik oyuncuları arasındadır. Genelde oynadığı mizah filmleriyle, performansının yüksekliğiyle çılgın bir enerjiye sahip bir aktördür. Yukarıda zikredilen Milos Forman'ın yönettiği "Man On The Moon" (Aydaki Adam-1999) filmi de bu doğrultuda bir filmdir. Bu araştırma için Aydaki Adam filminin özelliği, Jim Carry'in hem filme hazırlanırken hem de çekimler esnasında gerçekle, icra ve öncesinde kurduğu bağdan kaynaklanmaktadır. Jim hem sette, hem sosyal yaşamında, Andy olduğunu söylerek onun gibi davranış sergilemek suretiyle, ailesinin ve arkadaşlarının kendinden uzaklaşmasına sebep olmuştur. Durum öyle bir vahim bir hal almıştır ki, artık Jim denince üstüne alınmıyor ancak Andy denince yanıt vermektedir. Film bitince de, yukarıdaki söyleşide kendisinin ifade ettiği gibi, kendi gerçeğini unuturarak, bir süre tedavi alarak normaline dönmeye çalışmıştır. Tüm bu anlatıların çekildiği 100 dakikalık kamera arkası görüntülerden "Jim & Andy: The Great Beyond" (2017) belgeseli yapılarak oyun-gerçek kaosu olduğu gibi anlatılmaktadır. Belgeselde anlatılan gerçekliği Jim Carry şu sözlerle ifade etmektedir:

"Andy gibi yemek yiyor, Andy gibi gülüyor, yürüyor ve onun gibi ağlıyordum. Jim Carrey'nin nelerden hoşlandığını, hangi partiyi tuttuğunu hatırlamıyorum. Kaybolmuştum." (Netflix.com, 2019).

Oyunculuk sanatında gerçeğin tercih edilmesi, bir yaratı değil, yaşamın kendisi olduğu için bir sanat olarak görülmemektedir. Gündelik yaşamda bile gerçeğin tezahürünün sonuçları kestirilemezken, belli bir düzen içinde olması gereken, kontrolün ve trafiğin olduğu olduğu bu sanat için, gerçeğin kendisi son derece tehlikler barındırmaktadır. Yani sanat yeni bir yaratıdır. Bir anlamda kendinde kendini yaratmaktadır. "Sanat ne gerçek yaşamdır, ne de gerçek yaşamın yansımasıdır. Sanatın kendisi bir yaratıcıdır, soyutlanmasında güzel olan, zaman ve yer sınırlarının ötesinde kalan kendi yaşamını yaratır sanat." (Stanislavski, 1996, s.39). Diğer bir açıdan bakıldığında gerçek'te bilinç yoktur. Oysa oyunculuk sanatı belirli bilinç düzeyinde cereyan eden bir yapı arzetme durumundadır. "Oyundaşlarımızla ilişkimiz doğrudan doğruya bilinçlidir." (Stanislavski, 1983, s.217). "Oyuncu, mesleği gereği bilinçli bir şekilde yaratmak zorundadır." (Schyberg, Carlson, 1961, s.58).

Gerçeğin oyunculuk sanatında yaşamda olduğu gibi yapılması, ne adına ya da hangi sebeple olursa olsun, oyuncuyu rol kişinden alarak gerçeğin yaşamdaki boyutuna taşımaktadır. Ve bu durum onun kişiliğinde izler bırakabilmektedir. Yılmaz Güney'in senaryosunu yazdığı, Şerif Gören'in yönettiği "Yol" filminde Tarık Akan'ın yaşadıkları anlatılmak istenen gerçeğe açık bir örnek teşkil etmektedir. Seyit Ali rolünü oynayan Tarık Akan senaryo gereği bir atı öldürmesi gerekmektedir. Öldürenin rol kişisi Seyit Ali olması gerekirken, bu sahnenin atın gerçekten öldürülmesi şeklinde icrası tercih edildiği için, gerçek yaşam ve gerçek kişi zuhur etmiş ve Tarık Akan bu sahnedeki rolünü yapamayacağını ve başka birinin kendi yerine bu işi yapmasını istemiştir. Ve nihayetine at gerçekten öldürülmüştür. Tarık Akan "Anne Kafamda Bit Var" adlı kitabında bu sahne için nasıl huzursuzluk ve rahatsızlık yaşadığını detaylı bir şekilde anlatmaktadır.

> "Çekim boyunca atla aramda inanılmaz bir bağ kurulmuştu. Ömrümün sonuna kadar unutamayacağım çok farklı bir arkadaşlık yaşamıştık. Bana duyduğu sevgi ve bağlılığı hayvanın gözlerinden okuyordum. Kar fırtınasında yanıma gelip kafasını paltomun içine sokuyor, gözlerini gözlerime dikiyordu. Çekim sırasında üstünden düştüğümde burnuyla beni itiyor, kokluyor, sanki canımın yandığını anlamış gibi üzülüyordu, bir de beni avutmaya çalışıyordu. Onu hiç yularından tutup çekmem gerekmemişti. İş bittiği zaman arkama takılıp bir köpek gibi beni

izliyordu. Filme başlamadan önce yönetmen Şerif Gören'e, "Meraklanma, bu sahnede atı öldürebilirim. O kadar cesareti bulabilirim, yapabilirim," dediğimi anımsıyorum. Atı vuracağım sahne çekilirken, hayvancığa uyuşturucu iğne yapıldı. At yere yığıldı. Yakın planların hepsi çekildi: Donmuş bir el, ateş edemeyen bir el, ısıtılmaya çalışılan bir el ve atın yakın planları böylece aradan çıktı. Sıra öldürme planının çekimine gelmişti. Kamera uzağa gitti, genel bir plan çekilecekti. Silah elimdeydi ve içinde bir tek kurşun vardı. Başçavuş bir kurşundan fazla vermiyordu. Şerif Gören, "Kamera!" diyecekti ve ben kısa bir süre sonra atın kafasına bir kurşun sıkacaktım. Karların ortasında ben ve yerde yatan atım trajik bir şekilde yerlerimizi almıştık. Kamera uzakta hazırlanırken at gözlerini açıp bana yalvarır gibi baktı. Kafasını kaldırmak istedi. Sanki bana doğru gelmek istiyormuş gibime gelmişti. Bu arada Şerif Gören, "Kamera!" diye bağırdı. Bekledi. Burada tabancamı çekmeli ve kurşunu atın kafasına sıkmalıydım. Ama yapamıyordum işte. "Ateş etsene! Ateş et!" diye bağırdı Şerif. "Yapamayacağım Şerif, stop!" diye seslendim. Atın başından ayrıldım. "Ben bu atı öldüremem. Yakın plan başkasının elini çek. Kusura bakma, yapamayacağım." Yılmaz Güney'in yeğeni araya girdi: "Ben yaparım." Paltomu verdim. Kamera hazırlandı. Yeğeninin el planı çekildi. Derken bir silah sesi... "At öldü, gel Tarık," dediler. Koşarak gittim. Paltomu giydim, daha sonraki planlara geçmek üzere çalışmaya başladık. Kamera hazırlanıyorken at gene kafasını kaldırıp bana baktı. Ayağa kalkmaya yelteniyordu. Ölmemişti. Başçavuşa gittim. "Mermi ver, at ölmemiş," dedim. Başçavuş, kendini tiksinti verici bir şekilde naza çekiyordu. Yalvarta yakarta bir kurşun daha verdi. "Başçavuşum, ver birkaç tane daha, bak, hayvan can çekişiyor," dememe karşın bir tek kurşundan fazlasına razı edememiştim. Yeğen onu da atın kafasına sıktı. Sonra ben tekrar sahne aldım. Tam çekime geçilecekken, hayvan gene gözünü açtı, bakışlarıyla beni arıyordu. Bayılacak gibi olmuştum, çıldıracaktım... Başçavuşun yanına gittim, "Mermi ver!" dedim. "Yok!" O anda yakasına yapıştım: "Senin de, merminin de..." Küfrettim. Yöre halkı adamdan yalvara yakara üç mermi daha almıştı. Yeğen kurşunları boşalttı, at bu kez öldü. Paltomu giydim, bir sonraki sahneye geçtik." (Akan, 2002, 95,96,99,98,99).

Gerçekliğe bu şekilde inanırlık verilmesi, sinemaya politik yönde olağanüstü bir kitle sağlasa da (Lotman, 1999, s. 29) yaşamın sonlanmasına kadar giden boyutsuzluk söz konusu olabilmektedir. Yılmaz Güney filmlerinde ve farklı birçok filmde, özellikle hayvanların gerçekten öldürülmesi, beraberinde birçok sorunun haklı olarak sorulması zaruriyetini doğurmaktadır. Gerçeğin, oyunculuk sanatı ile sınırları aşılabilir mi, bu aşkın durumun boyutları kime göre ve nasıl belirlenir? Bir sanat yapıtı için, bir canlının yaşamı sona erdirilebilir mi? Üretilen sanat yapıtı için öldürülen canlının yaşam hakkının elinden alınma gerekçeleri neye göre belirlenmelidir? Gerçeğin yansıtılmasında gerçeğin bizatihisi bazı durumlarda sanat için elzem midir? Seyirci ve gösteri sanatı ilişkisinin haz üzerine kurulduğu varsayımından yola çıkarak, hazzın sınırları olmalı mıdır? (Erdoğan, 1992, s.67).

Gerçeğin oyunculukta tercih edilmesi, oyuncuyu aktörlüğünün ötesine geçirerek etkilenmesine sebep olmaktadır. Yukardaki örnekte olduğu gibi, rol icabı bir canlıyı öldürmesi gereken bir insanın, gerçekten bir ölümü gerçekleştirerek yapması onu bir anlamda katil yapabilmektedir. Bu da doğal olarak faalininde izler bırakabilmektedir. Tarık Akan'ın Seyit Ali rolünü onadığı Yol filminde başından geçenler buna bir örnektir. Seyit Ali olarak gerçeği yapamadığı için gerçek kişi Tarık Akan devreye girmiş ve daha rol oynanmadan bile yani gerçek olarak icra edilmeden çok fazla etkilendiği için rolünü gerçeğe, rol kişisi olarak bile bulayamamıştır.

Rolü gerçek yapmak kamera karşısında ya da sahnede çok çeşitli ahrazlara sebep olduğu için normal olarak algılanmamaktadır. Çünkü gerçeğin anlatıldığı üzere sonuçları ve etkileri kestirelememektedir. Boyutsuz bir alanı imlediği için, bilinç ve ona bağlı kontrol mekanizmalarının devre dışı kalmasıyla başıboş kaotik bir sarmala sebebiyet verebilmektedir. Oyuncu Haluk Bilginer, Hürriyet gazetesinin Kelebek için Çınar Oskay'la yaptığı söyleşide gerçeğin özellikle sebep olduğu rolden etkilenmek ya da rolün etkisinin sürmesi durumunu psikoljik rahatsızlık olarak değerlendirmektedir. "Rolümdem etkilendim' demek ya psikolojik rahatsızlıktır ya yalancılıktır. Oyuncu rolünden etkilenmez, nokta! Oyunculuk bir beceridir, marangozluk gibi. "Bu rol için altı ay bilmemkimlerle yaşadım." Tanrı'yı oynadım ben. Ne yapacaktım? Altı ay Tanrı'yla mı yaşayacaktım!" (Oskay, 2018).

İstanbul Şehir Tiyatrosu sanatçısı Şükrü Türen de, oyuncunun rolden etkilenmesinin psikolojik bir hastalığa sebebiyet verebilceğini dile getirmektedir. İnsanın ruh sağlığını bozan bu durum için, oyuncunun hem sahnede hem de kamara karşısında gerçeğin tuzağına düşmeden oyunculuk icrası içinde olmasının önemini vurgulamaktadır. Kenan Işık'ın yönettiği Ahmet Hamdi Tampınar'ın "Huzur" oyununda çok yorulduğunu ve içsel olarak çok etkili bir rol olduğunu belirterek, sahnenin gerçeğinin farklı bir gerçeklik olduğunu, hedefin de bu gerçeklik olduğunu belirtmektedir. Ona göre "sahnenin o kendine özgü gerçekliği, hiç öyle kendine özgü değil, gerçektir. O bambaşka bir gerçekliktir. Biz o gerçekliğin peşinde olmalıyız." mottosuyla oyunculuk yaptığını ve gerçeği bu minvalde aldığını ve rolün kendisini gerçek yaşamda etkilemediğini dile getirmketdir. (Yıldırım, 2020c). Türen altmış yaşında olduğunu ve birçok projede yer aldığını belirterek bu durumun ahrazlarını şu sözleriyle ortaya koymaktadır:

> “Çevremde böyle durumları görüyorum. Yani mafya babasını oynayıp, dört tane korumayla gezen arkadaşım var. İnanamıyorum, acaba çok mu cazip geliyor bilmiyorum. Çok şükür 60 yaşına girdim ben girdiğim rollerden bir uykuyla çıkıyorum. Aslında bu durum kişilik bölünmesi, şizofreni gibi bir şey. Böyle bir şey olabilir mi? Kimseyi suçlamıyorum ama bence çok tehlikeli bir durum. Aslında bu sadece bir rolle ilgili değil. Şimdi sizin karşınızda oturuyorum. Bunu dinleyenler sadece sesimizi duyacak. Şimdi ben bir aktörüm. Tiyatroda kullandığım başka sesler var, başka pozlarım var yani beden dilim var ama ben bunları günlük hayatta kullanabilir miyim? Bunu yapanlar var... Benim çevreme bunu sorduğumda “ben eğitildim” diye yanıt alıyorum. Yani ben her yerde buyum. Ama öyle değilsin. Biz seninle bir şeyler içerken bu değilsin... Sahnedeki o jestler, duruş, oradaki vurgu çok etkileyici olduğu için günlük hayatta da yaparlar ben de böyle dehşet içinde bakıyordum onlara ve bunu yapanlar bir de çok tecrübeli insanlar!” (Yıldırım, 2020c).

Stanislavski, üçüncü bölümde detaylı anlatıldığı üzere, ilk dönem oyunculuk anlayışı olan psikoljik gerçekçi oyunculukta, oyuncunun gerçekliği olduğu gibi sahneye taşımasında psikoljik sıkıntların yaşanabileceğine dikkat çekmektedir. Ona göre bir insan asla başkası olamayacaktır. O kişi olmak için yaşam gerçeği içinde rolü ele almak, kendisini başkasıyla değiştirmek anlamına gelmektedir. O da mümkün değildir. Stanislavski bu durumu “Bir Rol Yaratmak” adlı kitabında rol üzerinde şu şekilde örneklendirmektedir: “Diyelim ki Chatski rolünü aldım. Ne ile başlamalıyım? Kendimi kendim değil Alexsander Chatski olduğuma mı inandırmalıyım? Bu boş bir çaba olurdu. (Bu durum) yalnızca beni yanlış yönlendirir şevkimi kırardı. Kendimi bir başkasıyla değiştiremem. Mucizevi bir metaformoz söz konusu değildir.” (Stanislavski, 2011, s.95).

Oyun bittiğinde rolün, oyunculuk mesleğini icra eden kişide devam etmesi, yani oyunun gerçeğe dönüşmesi, bahsedildiği gibi bu mesleğin potansiyelinde ön görülen bir etkilenme olarak görülebilir. Yani önzenin aynı zamanda nesne de olması gerçeği. Fakat aktör tüm bunları bilerek, kurgusal bir gerçeğin içinde olduğunu kanıksaması gerekmektedir. Bunun bir meslek olduğunu, hareket noktasının da kendisi olduğunu, o nedenle kendisi olarak kim olduğunu, ne olduğunu bilerek oluşumunu gerçekleştirmiş bir kişilikte mesleğini icra etmesinin sağlıklı bir zemin açısından önem arzettiği görülmektedir. İstanbul Şehir Tiyatroları’da uzun yıllar görev yapmış olan ve mesleğini Almanya’da sürdüren Kemal Kocatürk, aktörün güçlü bir kişiliğe sahip olması gerektiğinin altını çizerek, rolün gerçek yaşamda da devam etmesinin zayıf karakter

belirtisinin emaresi olduğunu ileri sürmektedir. Ona böyle aktörler her kabın şeklini alan "Sıvı Kafa" lardır.

> "Oyun bittiğinde o karakterin devam etmesi, (oyuncunun), oynadığı karakteri kendi karakterinden daha üstün görmesinden kaynaklanır. Bunun sebebi de kendisinin bir karakter sahibi olmadan karakter yaratmaya kalkması olabilir. İyi bir oyuncu, önce kendi karakterini oluşturmalı. Yani kendini her konuda geliştirip, tamamlamaya çalışmalı. O zaman her oyun bitiminde, büyük emeklerle, yılların birikimiyle oluşturduğu benliğine koşarak geri dönecektir. Aksi halde, bu sözünü ettiğiniz durumlar meydana gelir, ki ben öylelerine oyuncu değil, "Sıvı kafa" demeyi tercih ederim. Çünkü bunlar, hangi kaba koyarsan, o kabın şeklini alan kendinden menkul kişiliklerdir. Oyunculuk asla böyle bir iş değildir." (Yıldırım, 2020a).

Yukarıdaki açıklamada anlatılmak istenen nokta, kişinin önce kendini tanıması gerçeğinin, oyuncunun, hem hareket noktası hem de gerçekleştirme noktası olduğu zaruriyetinden kaynaklanmaktadır. Yani bir insan kendinde bazı durumların ne gibi sonuçlar verebileceğini sezebilmelidir. Engelliyenlerini bilmeyen ya da yüzleşmeyen aktör, onları korumaya alarak yanlış bir kişiliğin sahte olan benliğini yaşayabilmektedir. Gallerli oyuncu Michael Sheen'e göre bu durumda ortaya çıkan "kişilik, gerçek benliğin yansıması değil, ona karşı bir savunmadır." (Carter, 2011, s.61). Dolayısyla Gerçek olmayan benliğin, oyunculuk sanatıyla yaratılan gerçekliğin etkisinde kalması Kemal Kocatürk *''Sıvı Kafa''* olması görüşünü destekler niteliktedir.

Rolü gerçek yapmak ya da gerçeğini deneyimlemek anlaşılacağı üzere birçok sıkıntılı durumun oluşmasına sebebiyet vermektedir. Yunus Şefik'in yönettiği "Kulyas: Lanetin Bedeli" filminde rol alan oyuncu Kübra Kılıçkaya, oynadığı bir sahnenin gerçeklik boyutundaki derinliği sebebiyle nasıl etkinlendiği şu şekilde anlatmaktadır:

> "Her şey aslında yönetmenimiz Yunus Şevik'in 'gerçekçi ve doğru bir sahne istiyorum' demesiyle başladı. Cinsel saldırı sahnesindeki partnerim Onur Serimer ve ben, yönetmenimizin bu sözü üzerine gerilsek de konsantre olup role girip işimizi yaptık. Çekimler sırasında bu duyguyu gerçekten yaşadığımı hissettim. Bu bende aşağılanmış hissini uyandırdı. Hiçbir şey yokken ağlama krizlerine girmeye başladım. Çekimler bittikten sonra rüyalarıma girdi, gece uykusuzlukları baş gösterdi." (Haberal, 2020).

Oyunculuk sanatıyla icra edilen gerçekliğin tehlike unsurundan arındırılmış fakat, o gerçekliğe ait tüm duyguları ve yaşamın yelpazesini barındırması, icra edilen oyunun hem aktör hem seyirci/alımlayıcı tarafından son derece özgür, rahat ve haz verici olmasını sağlamaktadır. Çünkü oyunda "varoluşun bizi potansiyellerimizden

mahrum bırakdığı ya da ayırdığı şeyleri yaşarız. Başkaları tarafından kendi sorunlarımızı izleyerek güven ve üstünlük duygusu kazanarız." (Schyberg, Carlson, 1961, s.65). Oyuncu da seyirci de yaşam gerçeğinin tehlikelerinden arındırılmış güvenli bir yaşam alanı olarak görür bu sanatı. Sahnede ya da kamera karşısında gerçeğin sahne gerçeği şeklinde estetize edilmeden icrası, seyircinin güvenli dünyasını ter yüz etmez belki (farkına varamadığı sürece) ama aktör için bahsedildiği gibi tam bir çıkmazlar deryasıdır. Fakat oyuncu için başat olanın gerçeği yansıtabilme mottosu, paradoksal bir durum oluşturarak aktörü bir ip üzerinde gerçeğin içinden geçmeye zorlamakta, bu zorakilik derecesi arttıkça hedefe yaklaşılırken, bir anlamda gerçeğin içine düşme potansiyeli de arttırılmış olmaktadır. Çünkü Horatius'a göre oyuncu, seyircide bir duygu hissettermek isterse, önce kendisi hissetmelidir. (…) Rönesans dönemi sanatçılarından Antonio Gonzalez Salas'a göre, oyuncu kurnazca bir yaratım yerine, içsel bir duygu haline getirmesi için önce duyguyu kendisi yaşamalıdır. (…) 18. yüzyılın önemli aktör ve yazarlarından biri olan İtalyan Luigi Riccoboni de oyuncunun ruh tonları yakalaması için, önce kendisinin o tonları yakalamasının gerektiğini savunmaktadır. Mihail Sçepkin ise zekâ ve akılla yapılan hileli oyuculuğun etkili olmadığını, etkili olmanın hakiki duygudan geçtiğini belirterek, bu şekilde bir oyunculuğu alev alev yanan bir ruhla elde edilen bir kıvılcıma benzetmektedir. (Carlson, 2007, s.25-66-166-256).

Oyunculuk sanatında gerçeğin yapılması ve sonucunda yaşananlara bir örnek te aktris Maria Schneider'ın başına gelendir. İtalyan yönetmen Bernardo Bertolucci'nin yönettiği ve Marlon Brando'nun da rol aldığı "Pariste Son Tango" filmi oyuncuda gerçeğin nasıl bir travma yarattığını göstermesi bakımından ayrı bir önem arzetmektedir. Senaryoda olmayan bir sahneyi gerçek yapmak isteyen Bertolucci ve Marlan Brando, son derece tartışmalı bir durumun oluşmasına sebep olmuşlardr. Paul karakterini canlandıran Marlon Brando, Jeanne karakterini canlandıran Schneider'a tereyağ ile tecavüz sahnesinde gerçeklik neticesi gerçeğe dönerek, rol kişinin gerçeğe dönmesine ve her kadın gibi bu fiil neticesinde aşağılık duygulara kapılmasına sebep olmuştur. Bertolucci 2013'te bu konuda şu şekilde bir açklama yaparak durumun vahametini ortaya koymaktadır:

> "Zavallı Maria… Filmden sonra bir daha görüşmedik, çünkü benden nefret ediyordu. Tereyağı sahnesi fikrini, çekim sabahı Marlon ile birlikte bulduk. Maria'ya aslında bir manada korkunç davrandım, ona neler olduğunu söylemedim. Çünkü onun bir aktris olarak değil bir kız olarak tepki vermesini istiyordum. Yaşadığı aşağılanmaya tepki vermesini istiyordum… Tereyağının kayganlaştırıcı olarak kullanılacağı detayını kendisine söylemediğimiz için

sanırım benden ve Marlon'dan nefret etti. Bundan dolayı kendimi çok suçlu hissediyorum." (Pınar, 2018).

Aktris Maria Schneider, birçok basın yayın organına da yansıdığı gibi, bu olaydan sonra intihar girşiminde bulunmuş, çok ciddi travmalar yaşamıştır. Bu durumu kendisi de şu sözleriyle doğrulamıştır: "Tüm bu skandal ve film sonrası yaşananlar beni biraz delirtti, sinirsel çöküş yaşadım. Kendimi aşağılanmış hissettim." (Pınar, 2018).

Oyunculuk eğitimi alan her sanatçı adayı çeşitli yöntemlerle gerçekle bağ kurarak, ana hedef olan gerçekliği bu sanatta sağlamak için çaba harcamak durumundadır. Bu süreç, eğitimi veren hocanın seçtiği yönteme göre farklılık göstermektedir. Bazı eğitmenler, bu araştırmada da bahsedildiği gibi, dünyada da ülkemizde de gerçeği deneyimlemenin gerçeği anlamak ve ifade etmek için önemli basamak olduğunu düşünmektedir. Yani ülkemizde ve dünyadaki oyunculuk okullarında, öğrencinin gerçeğini deneyimleyerek yaşaması yöntemi kullanılmaktadır. Cehov'un "Martı" oyununda Nina karakterini oynayacak bir oyuncunun çember yapılarak eğitmenin yönergeleriyle dairenin içinde sürekli itilmek suretiyle, yıpranmışlık, dışlanmışlık duygusunu yaşamasının hedeflenmesi bu duruma bir örnek teşkil etmektedir. Soğuk bir havada bekleyen birisini oynamak için gerçeğini yaşamak adına, eğitmenin yönergeleriyle oyuncunun bel üstü kıyafetlerinin çıkarılması daha sonra başından soğuk su dökülmesi başka bir örnektir. Gerçeğin bu şekilde deneyimlenmesi, bu araştırmada da anlatıldığı üzere oyunculuğa katkı yerine, oyuncu da çok ciddi sıkıntılara yol açabilmektedir. Tıpkı Stanislavski'nin Puşkin oyunu için kendisini şatoya kapatması gibi. (Whyman, 2012,s.48).

Gerçeğin oyunculukla ifade ediş biçiminin gerçeğin kontolsüzlüğü nedeniyle abartılabilineceği görülmektedir. Yeşilçamda birçok filmde rol alan Ediz Hun, "bir ırza geçme sahnesi çekiyorlar yani ben kız olsam bir daha hiçbir erkekle birlikte olmam. Feci bir şey bence, "nedir bu?" diyorum. Estetik yok vahşice… (Aktaş vd., 2011, s.34), sözlerinden anlaşılacağı üzere gerçeğin rahatsız edici kontrolsüzlüğünü vurgulamaktadır.

Oyunculuktaki gerçeğin ifade ediliş biçimi, gerçeğini yaparak olunca, zaten seyricinin bu yönde olan algısını da çeşitli mecralarda, bu durumu duymasıyla

pekiştirmiş olmaktadır. Ve bir anlamda oyuncu da seyricinin gerçek saydığını gerçek saymaya başlamaktadır. Barış Pirhasan'ın yönettiği "Adem'in Trenleri" filmi için Hoca karakterini oynamak üzere gelen oyuncu ile yaşananları oyuncu Nurgül Yeşilçay şu şekilde anlatıyor: "Hoca karakterini herkes kötü sanıyor. Bir oyuncu da ''Ben kötü karakter oynamam" dedi. "Kötü adam değil bu karakter" diye anlatmaya çalışıyor Barış da, "Kötü değil adam iyi aslında, işte etraf onu öyle sanıyor" diye açıkladı. "Tamam diyor oyuncu, "işte etraf öyle sanırsa seyirci de sanır. Kötü adam oynamam" (Aktaş vd., 2011, s.9). Türkan Şoray da seyircinin düşüncesinin gerçekliğinin, kendisine yön verdiğini belirterek, "hani bir oyuncu her şeyi yapmalı" deniyor ya, ben yapamam. Bilmiyorum belki bu benim eksik tarafımdır. Ama benim için herşeyden önce seyircimin değer yargıları gelir." (Aktaş vd., 2011, s.201) diyerek bir anlamda gerçekliğin kaygan zeminine de işaret etmektedir.

Ragıp Yavuz, oyunculuk için gerçeğini yaşamanın imkansızlığınına dikkat çekerek, bu sanatla olması gerekenlerin yaşamı aşabildiği durumlarda nasıl icrasının yapılabileceğini sorarak, ölümü, işkenceyi, tecavüzü, durum için örnek göstermektedir. Ona göre iş yine rol yapmaya gelmektedir. Yani oyuncu rol yapandır fakat rol kesen değildir. Rol kesmek, rolü yazıldığı gibi tarif etmek anlamına gelmektedir. Yavuz oyuncuyu Meyerhold alıntısıyla şöyle tarif etmektedir:

> "Meyerhold'a göre, uzam içinde plastik biçimler yaratıcısı olan olan oyuncu, sağlığı, sağlamlığı, uyarılganlık nitelikleri, buluş zekâsı, her an düşünebilme yeteneği, tepki hızı, zevki, ölçü duygusu, müzik kulağı, santimetre ve saniye ile hesaplanan sahnesel uzamı ve zaman algılama inceliği ile ayırd edilir. Bu oyuncu, trajik ile komiğin ayrılmaz olduğunu bilen, seyircinin istikrarını bozmak için asimetriyi, kontrpuanı kullanan, 'çalışmasını' zıtlıklar ve ses uyumsuzlukları üstüne kuran, gerek temsilin diğer ögeleri ile, gerekse sahnedeki rol arkadaşlarıyla 'bağlantılar' üretecek düzlemleri çoğaltan ve oyunun neşeli hafifliği içinde kaygı uyandıran bir traji-komik oyuncudur... Oyuncunun bedenine dayattığı kas çalışması, ancak bir sözel ve entellektüel çalışmayla tamamlandığı, ruhunu ve özellikle 'düşüncesini' görsel ya da sesli imgelerle eğittiği, müzelerde, konserlerde, kitaplıklarda da bir çalışma yürüttüğü zaman bir değer kazanır. Meyerhold'a göre oyuncu, hem sahneyi, hem salonu aşarı tepkisel bir ortama dönüştürebilmeyi bilen kişidir. Ve o zamana dek sahnelenmeleri başarısızlıkla sonuçlanmış bir oyunu, hatta 'kişilikleri değil, tiyatral hayaletleri sahneye taşıyanları' bile oynayabilmek için, dişine, tırnağına kadar silahlanmış biridir... Oyuncu, bir kanadıyla yere resim çizerken, diğer kanadıyla göğe uzanan bir kuştur." (Yıldırım, 2020b)

Gazetelerde, televizyonlarda genel anlamda medyada sıkça duyulan rollerin gerçek olması ile ilgili haberlerin nedeni anlatılardan anlaşılacağı üzere, oyun yerine gerçeğin yapılması gerçeğidir. Dizi aşklarının gerçek olması, oynanan karakterin gerçek yaşamda da devam etmesi, bahsedildiği üzerine gerçeğinin yaşanması neticesinde ötekine yani karaktere dönüşmek olarak zuhur etmektedir. Yaşanılan gerçeklik ve onun dünyası içinde oyuncu bir dünyaya girmektedir. İnsan kendi gerçek insan oluşunu ve zaaflarını unuturarak olmayan bir kişi haline gelmektedir. Haluk Bilginer oyunculuğun o nedenle sadece bir meslek olduğunu vurgulayarak, marangozluk gibi ya da başka bir meslek kolu gibi uğraş alanı olarak görülmesini, kutsallaştırılmamasını, abartılmamasını söylemektedir. Aksi durumda "hastalıktır bu, hastalığın semptomlarının neler olduğunu sorarsınız. Şimdi ben bundan iki yıl önce "Jean Darc'ın Öteki Ölümü" adlı bir oyunda Tanrı'yı oynadım. Ne yapacaktım ben, altı ay gidip Tanrı'yla mı yaşayacaktım?! Böyle saçma şey olur mu? Oyuncuların kendi mesleklerini efsaneleştirme çabalarına asla inanmayın.'' (Zileli, 2009). Bilginer'e göre insan, insani zaaflarını yaşamaladır. İnsan herşeyin üstündedir. Mesleği ona ayrıcalık veya üstünlük katmamaktadır. Sıkca söylenen şu sözü de Bilginer uydurma ve palavra olarak değerlendirmektedir: Bir yakınız da ölse sahne çıkmalısınız. "46 Dergisi'ne verdiği röportajda "Ben 'Babam öldü ama hâlâ sahneye çıkarım' yavşaklığına asla inanmam. Ben babam ölürse sahneye filan çıkmam, k.çımı yesin herkes. Bu kadar içini yakan bir şey varken, 'Çok üzgünüz ama show must go on' demek, bırakın bu işleri yani..." (İpek, Doğan, 2010) sözüyle oyunculuk sanatının, diğer meslekler gibi görülmesi ve icracısının da insani varlık olarak ifa edilmesini vurgulamaktadır.

Birçok oyuncunun Türkiye'de ve dünyada oyunculuğu, gerçeğini yaşamak olarak algılamasının ardında yatan, bu mesleğinin bir beceri işi olduğunu görmemesinden kaynaklı olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü gerçek yaşantı yaşamın kendi dinamikleri içinde konrtolümüz dışında durumun zoraki tepkileridir. Yani isteme bağlı olmayan tepkilerdir. Beceri ve teknik gerektirmemektedir. Farkındalık ta yoktur. Böylesi sonuçları olan gerçeğin, oyunculuk sanatında bizzat yaşanması, kontrol, farkındalık ve estetik gibi gereklilikleri yok ederek, bu mesleğin içinde aktörün ilerlemesini, ustalaşmasını engellemektedir. Diğer bir olumsuz etkisi de, araştırmada detaylı bahsedildiği üzere, oyuncu da fiziksel ve psikolojik sıkıntılara sebep olmasıdır. Yani durumun nedeni; oyuncular becerilerini geliştirmek için, yaşam gerçeğinin

göstergeleriyle ya da bunların nasıl olabileceğiyle ilgili çalışmalar yaparak gerçeğini ifade etmek yerine, gerçekçi oyunculuk için gerçeği yaşamanın duyguya girmenin gerekli olduğunu söyleyen tiyatrocular ya da bu konuda çalışma yapan kuramcıların izlerinden gitmeyi tercih etmelerindendir. Türkiye'de ve dünyada medyada bu durumdan kaynaklı birçok haberle karşılaşılmaktadır. Örneğin bir kadın oyuncunun bir öpüşme sahnesinde, diğer oyuncu tarafından dudağının ısırıldığını söylemesi, öfkenin oynandığı sahnede, oyuncunun darp neticesinde hastaneye kaldırılması, hatta ölmesi, sevgili oynayanların gerçek yaşamda sevgili olması gibi. Gerçeğin kontrolsüzlüğünü ve oyunculuk sanatında becerinin, ustalaşmanın önemli olduğunu vurgulaması bakımından bu haberler ayrı bir öneme haizdir. Nazım Uğur Özüaydın'ın "Oyunculuğun Büyübozumu" adlı kitabının önsözünde Bergen Çoşkun Özüaydın bu duruma şu sözlerle dikkat çekmektedir:

> "Tiyatro oyuncuları, tiyatro eğitimi alanlar, şu ya da bu platformda, profesyonel ya da amatör olarak sahneye çıkanlar neden "duyguya girmemiz" gerektiği düşündürülerek eğitildik? Üniversitede psikoloji eğitimim sırasında öğrendiğim şeylerden biri de duygularımızı ancak bir noktaya kadar kontrol edebileceğimiz, bize zarar veren duygulardan kurtulamadığımızda ise bir profesyonelden yardım almamız gerektiğiydi. Zaten psikologlar da bunun için vardı. Ancak hiçbir yerde, eğer zihinsel olarak rahatsız değilsek, sahte duygular oluşturabileceğimizden ve o duygulara sahiciymiş gibi inanabileceğimizden söz edilmiyordu. Duygular bizim inisiyatifimizde olan şeyler değilken, bir zamanlar gerçekten yaşadığımız bir acıyı hatırlarken bile o ilk andaki gibi hissetmemiz mümkün değilken, neden onlarca yıldır binlerce oyuncu oyunculuğun bir eylem ve taklit etme sanatı olduğunu unuttu? Böyle bir şey sanki mümkünmüş gibi birtakım duyguları yaşamaya çalıştı ve bunların da o duyguların asılları olduğunu iddia etti?" (Özüaydın, 2020, s.8).

Son kertede, psikolojik ve fiziksel olumsuzluklara sebep olan oyunculukta gerçeğini yapmak, oynanan karakterin, ki o kurgusal gerçekliktir ve yoktur. Var olmasına ve gerçeklik kazanmasına sebep olabilmektedir. Yani rol değil, gerçeğini yapma neticesinde bir olma söz konusu olmaktadır. (Morris, 1998, s.33). Oyunculukta kurulan oyun ve gerçek ilişkisinin sembolik olduğu es geçildiği için ahrazlı durumlar oluşmaktadır. "Hamlet oynayan oyuncu kendini Hamlet sanmaya başladığından itibaren orada oyundan başka şeylerden söz etmek gerekir: Oyun ve gerçeklik arasındaki ilişki semboliktir." (Çevik, 2013, s.55). Bu bakış açısı oyunculuğu bir yaşam tarzına dönüştürmekte ve aktörün ötekine dönüşmesine sebebiyet verebilmektedir. Bu araştırmada verilen örneklerde olduğu gibi, oyun karakteri gibi yaşamak, düşünmek,

kendine ve etrafına yabancılaşmak durumun önemli göstergelerindendir. Birçok oyuncunun kendisini dönem dönem oynadığı karakterler üzerinden ifade etmesi bu duruma örnek teşkil etmektedir. Bazı oyuncuların oynadığı rolde olduğu gibi yaşamda davrandığı, hatta bu durumlarının neden olduğu sıkıntılarının mahkeme salonlarına kadar taşındığı medyada sıklıkla yer alan haberlerdir.

İstanbul Şehir Tiyatroları oyuncularından ve öğretim görevlisi Şenay Saçbüker, Kurtlar Vadisinde oynayan bir oyuncunun bu tür de değişimi için, durumu anlayamadığını, o kişinin kendi okulundan mezun bir sanatçı olduğunu, bir müddet sonra o karaktere bürünüp "o oluyorlar diyerek", oyunculuğun bir meslek olduğunun altını çizmektedir. (Yıldırım, 2019c).

Aktör oynadığı karakterin bir kurgu olduğu gerçeğini unuttuğu takdirde oyun kişilerine dönüşme tuzağına düşebilmektedir. Oysa oyun kişileri, oyun süresince var olan kurgusal gerçekliğin ürünüdür. Ona teşhis koymak, yaşam gerçeğinde var olan bir varlık gibi yaklaşmak kurgusallığın yitirilmesine sebep olabilmektedir.

> Oyun kişisini anlamak/tanımak tiyatro oyun kişilerine teşhis koymak değildir. Oyun kişileri kurgu varlıklardır. Çağırdınız zaman hayat bulan varlıklar… İnsan gibi yaşayıp ölmezler. Çağrıldıkları zaman, çağrıldıkları sürece yaşarlar. Ama ölümsüzdürler… Onu canlandıranlar ancak kendilerini tanıdıklarında onları canlandırabilirler. Oyun kişilerini anlamak/tanımak her çağrışta farklılaşır. Onu canlandırana göre, canlandırdıkları çağa, coğrafyaya göre reenkarne olurlar." (Öndül, 2006, s.101).

5.5. Simülakr ve Hiper Gerçekçilik

20. yüzyılda estetik üretim biçimlerinin sanat-yaşam diyalektiği bağlamında tartışmalı bir zemine oturduğu görülmektedir. Modern sonrasında sanatın dikkat çeken özelliği popülizmle kurduğu bağdır. Estetik kaygı yerine, önemli olan piyasa koşullarına uygun, hızlı, tüketilebilir ve geniş kitlelere ulaştırılabilir bir konumda olmasıdır. Sanatın çerçevelenen piyasa koşullarında üretimi, onun bir metaya dönüşmesi sonucunu doğurmaktadır. Yani sanattaki nesneleşmeyle içerik değerinin meta değeri karşısında değersizleşmesi söz konusudur.

> "Sanatın nesneleşmesi, meta değerinin içerik değerinini önüne geçmesi anlamına gelir. Nesneleşme olgusu sadece sanatsal bir biçim arayışı olarak yorumlamak, ardında yatan toplumsal ve ideolojik belirlenimleri görünmez kılar. Temelinde, kapitalist tüketim toplumlarnda herşeyin alınıp satılabilen bir meta olarak

sunulması ve hayati olmayan nesnelerin (sanat eseri gibi) piyasa içinde talep edilen ürünlere dönüştürlmesi yatar.” (Zeren, 2019,s.81).

Bu gelişmeler ışığında sanat eserinde bir yön değişikliği söz konusudur. Özgünlük ve içerik zenginliğinden kitsch'e doğru bir sapmadır bu. Sanat eserinin metaya dönüşmesi, yani içerikten yoksun seri üretimin malzemesi olması ve biçimden ibaret hale gelmesi Walter Benjamin’in “aura” kavramıyla bağ kurularak açıklanabilir. Benjamin'e göre “Yeniden-üretim tekniklerinin sanat alanına girişi, Benjamin için, aura (hale) kavramını oluşturan biriciklik, şimdi-burada olma ve kült değeri sarsıntıya uğratmıştır.” (Gürdal, 2015, s.68).

Postmodern kültür, popülizm yaklaşımıyla ele aldıklarını bir meta değerine indirgeyerek nesneleşmesine sebep olmaktadır. Bu nesneleşme olgusu hem geleneksel hem modern sanatın temelinde yatan somut gerçekliğin yansıtılma fikrini olumsuzlayarak bir probleme dönüştürmüştür. Bu durumu pekiştiren nokta, postmodern düşüncenin gerçek ve gerçekliğe karşıt oluşunun sanatta yaygınlaşmasıdır. Postmodern düşünce, modernizmin ürettiği gerçek ve gerçekliğe karşı duruş sergileyerek, temsil krizinin oluşmasına sebep olmaktadır. Postmoderinst sanata göre modernizmin ululaştırdığı göstergelerinin temsil olarak hiçbir karşılığ yoktur ve gerçeklik içinde de anlamsızdır. Yani her temsil başka bir temsile gönderme yapmaktadır. Bir sahicilik söz konusu değildir. Bu durum Baudrillard'n simülakr kavramıyla ifade edilebilir. Yani her temsil bir simulakradır. Kopyanın kopyası ya da orjinali olmayan bir kopyanın hiper gerçekliği söz konusudur. Bu kuramla “Boudrillard gerçekliğin bir imaj ve göstergeler sisi içinde tamamen kaybolup gitmekte olduğunu iddea eder.” (Best & Kellner, 1998, s.152). Bu perspektiften bakıldığında gerçeğin seçilemediği, yitirildiği bir düzlemde, gerçeğin temsili esasına dayalı bir sanattan söz etmek te mümkün değildir.

Modern akıla göre evrensellik, birlik, bütünlük ve her yerde kurallar aynıdır görüşü üzerine bina edilmiştir. Postmodernizm ise bu görüşe karşı çıkarak her durumun farklılık arzettiğini ve özel bir biçimde anlaşılması gerektiğini ileri sürmektedir. Çünkü gerçek değişkendir o nedenle tek değildir. Ve dayatmalar neticesinde değişkenlik arzetmektedir. Gerçek, bu karmaşa içinde kuşku duyulan bir kaosu imlemektedir. Akıl, bilim, duyular güvenirliğini yitirerek, özne ve anlam yoksunluğu içinde bir ortamda öznenin gerçeklik algısı ve yorumu bir olgu olarak şüpheli bir durum azretmektedir. Yani gerçekliğin yitimi neticesinde herşey taklitten ibarettir. Sanat için gerçeğin temsili

de söz konusu olamamaktadır. “Çünkü taklitlerden oluşan bir toplumsal kurgu içinde gerçeğe ulaşmak söz konusu olmadığından gerçeği yansıtacak bir karar ya da eylem ortaya çıkmayacaktır.” (Şaylan, 2016, s.309).

Baudrillard’a göre evren, gerçeğini aşan kopyalarla, talkitlerle kuşatılmıştır. Bu durumda gerçeğin ne olup olmadığı ya da varlığı çetrefilli bir hal almıştır. O nedenle Baudrillard’ a göre gerçeğin yerini simülakrlar almıştır. Bu durum “gerçeğin simülakrlar aracılığı ile gösterge, imaj ve kodlara dönüşmesi ile ifade edilir.” (Okuyan, Taslaman, 2018, s.29). “Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek yani simülasyon denilmektedir.” (Baudrillard, 2017, s.13,14). Bu kuramda Baudrillard, McLuhan’ın içe dönük infilak (implosion) modelinden yola çıkarak, postmodern dönemde imajın ya da simülasyonun gerçekle sınırının infilak ettiğini ve içe göçtüğünü ileri sürmektedir. Bu göçme neticeside de ‘gerçek’ in zemini ve yaşantılanması yok oluş nedeniyle imkansızlaşmıştır. Bu durumda simülasyon veya imaj, gerçeğin yerini alarak hipergerçek olmuştur. Bu kavramla gerçek ve gerçek olmayan arasındaki ayrımlar bulanıklaşırken, “burada ‘’hiper’’ öneki, gerçeğin bir model uyarınca üretilmesiyle ortaya çıkan gerçeğin, gerçekten daha gerçek olduğunu ifade eder.” (Best, Kellner, 2016, s.172). Steven Best & Duogles Kellner hiper gerçeliğin nasıl olduğunu şu şekilde örenklendirmektedir:

> “TV Dünyası’nda Doktor imajı ya da simülasyonu (simüle edilmiş Doktor) zaman zaman Gerçek Doktor olarak kabul edilir; nitekim Dr. Welby rolündeki Robert Young, kendisinden tıbbi tavsiyeler isteyen binlerce mektup almış ve daha sonra okurlarına kafeinsiz kahvenin meziyetleri konusunda tavsiyelerde bulunduğu reklam filmlerinde oynamıştır. Raymond Burr, birbiri ardından avukat Peryy Mason ve dedektif Ironside rollerini oynamış ve 1950’li yıllarda hukuki konularda tavsiyelerini, 1960’li yıllarda ise dedektiflik hizmeti sunmasını isteyen binlerce mektup almıştır. Pembe dizilerde oynayan kötü erkeklerin ve kötü kadınların, televizyon dünyasında oynadıkları uyanık tiplerin kızdırdığı öfkeli hayranlardan kendilerini koruyabilmeleri için kamusal ortamlara giderken fedai tutmaları gerekmektedir.” (Best&Kellner, 2016, s.172).

Yukarıdaki örnekten anlaşılacağı üzere, simülasyon ve gerçeklik ayrımı yapmanın zorluğu bir kenara, artık gerçeğin ölçütü simülasyonun gerçekiliğine bakılarak değerlendirilmektedir. Kopya artık kopya değil bizzat gerçektir. Kopyalığını da yitirmiştir.

Gerçekçi oyunculuğun, gerçeği yaşamak olarak zuhuru neticesinde, bu sanatın yapısının arzettiği potansiyallikten, gerçeğin konumsuzluğundan, dönem içindeki

gelişmelerin etkilerinden ve bunlara bağlı tali sebeplerden oyunun gerçeğe dönüşmesi ve karakterin gerçek olması söz konusu olabilmektedir. Oyuncunun dünyasına ait olmayan, canlandırdığı kişiye dönüşmesi ve kopyanın aslının yerini almasıyla, Baudrillard'ın 'Simülasyon ve Simülakr' kuramı arasında bağ kurulabilir. Bu araştırmada verilen örneklerden anlaşılacağı üzere, simüle edilerek oyunculukta gerçeğin yaşanması sonucu, kopya kişinin gerçeğe dönüşmesi ve gerçeğinin yerine geçmesi, gerçeklik olarak algılanan 'simülakra' haline gelmesi sonucunu doğurmaktadır. Bahsedildiği gibi, aktörün sahne sesiyle konuşması, karakterlerin mimik ve jestleriyle davranşlarda bulunması bir simülasyonun sonucudur. Yani gerçek olarak algınan görünümün (simülakr) kopyanın gerçeğine dönüşme halidir. "Simüle etmek, gerçek olmayan bir şeyi gerçekmiş gibi sunma, göstermeye çalışmaktır. Simülakr, bir gerçeklik olarak algılanmak istenen görünümdür." (Baudrillard, 2017, s.7).

Baudrillard'a göre (2017, s.15) gizlemek (dissimuler), bir şeye sahip olunduğu halde, sahip değilmiş gibi yapmaktır. Simüle etmek ise bir şeye sahip olunmadığı halde sahipmiş gibi yapmaktır. Öz itibarıyla gizlemek varlığa, ama şuanda burada olmayana göndermek yapmakta, simüle etmek ise yokluğa burada bulunmamaya gönderme yapmaktadır. Birincisinde işaret varlığa iken; ikincisinde yokluğadır. Fakat simüle etmek "mış" gibi yapmak anlamına gelmemektedir. Baudillard hastalığı simüle etmek üzerinden, gerçeğe dönüşmenin, gerçek ile sahtenin ve düşselin arasındaki farkın nasıl yok olduğunu anlatmaktadır.

> "Hastaymış gibi yapan kişi yatağa uzanıp bizi hasta hasta olduğuna inandırmaya çalışır. Bir hastalığı simüle eden kişi ise kendinde bu hastalığa ait semptomlar görülen kişidir" (Littre). Öyleyse "-mış" gibi yapmak (feindre) ya da gizlemek (dissimuler) gerçeklik ilkesine zarar veremez, yani bunlarla gerçeklik arasında her zaman gizlenmeye çalışılan bariz bir fark vardır. Oysa simülasyon bu "gerçek" ile "sahte" ve "gerçek" ile "düşsel" arasındaki farkı yok etmeye çalışmaktadır. Simüle eden kişi gerçekten hasta mıdır, değil midir? Çünkü bu insan gerçek semptomlar üretmektedir. Simüle eden kişiye ne hastasın ne de değilsin denebilmektedir. Bu kişiyi nesnel bir şekilde hasta ya da sağlam olarak değerlendirebilmek mümkün değildir. Hakiki bir hastalık olup olmadığı anlaşılamyan bu şey, psikolojiyle tıbbın elini kolunu bağlamaktadır. Çünkü bütün "semptomlar" üretilebiliyorsa ve bir hastalığa ait "semptom" "doğal" bir olgu olma özelliğini yitimişse o zaman her hastalığın simüle edilebileceğini hatta edildiğini düşünebiliriz. Ama o zaman da tıbbın bir anlamı kalmamaktadır, çünkü tıp yalnızca nenel nedenlerini belirleyebileceği "gerçek" hastalıklarla ilgilenmektedir. Psikosomatik rahatsızlıklar ise neredeyse hastalık ilkesinin dışında kalan kuytu bölgelerde pek te inandırıc olmayan gelişmeler sergilemektedir. Organik bir semptomu bilinçaltına havae eden psikanaliz

> alanında ise semptom aslında daha "hakiki" bir şey olarak algılanmak durumundadır. Oysa simülasyonun bilinçaltının giriş kapısına takılıp kalması için bir neden yok. Bilinçaltı "faaliyetleri" de klasik tıbbi semptomlar şeklinde "üretrilmez mi"? Zaten düşler de birer semptom olarak kabul edilmiyor mu?" (Baudrillard, 20017, s.16).

Yukarıdaki açıklamayla anlatılmak istenen simüle edilenin gerçekten daha gerçek olabildiği ve gerçeğin yerini alabildiği gerçeğidir. Yani simüle etmek gerçeğinin aynısı yapmak neticesinde, kopyanın gerçeğini aşıp hiper gerçek olmasıdır. Bu çerçeveden bakıldığında oyuncu gerçeğini yaparak aslında bir simülasyon yapmaktadır. Oyunculukta, Baudrillard'ın bu kuramıyla gerçeğini yapmak yani yaşamak maksadıyla yapılan oyunculuk neticesitesinde oyuncu bir simülatöre dönüşebilmektedir. Yapılan da gerçeğin ötesine geçerek, aslından daha hiper gerçek olabilmektedir. Kurtlar vadisi dizisindeki bir karakterin, senaryo gereği ölümünden dolayı Türkiye'nin birçok yerinde gıyabi cenaze namazı kılınmış ve gazetelerde başsağlığı ilanları verilmiştir. Ölüm yıldönümlerinde de ilanlarla Çakır karakteri anılır olmuştur.

> "Kocaeli Tarık Bulut isimli vatandaş, Çakır'ın dizide öldüğü 8 Nisan 2004 tarihli gününün 4'üncu yıl dönümü nedeniyle gazetelere anma ilanı verdi. Merhum Ziya Yılmaz'ın (Laz Ziya) damadı, Nesrin Hanım'ın eşi, Meral Yılmaz'ın enişteşi, Polat Alemdar'ın can dostu ve ortağı, Memati, Erhan ve Abdülhey'in arkadaşı, Merhume Derya Çakır'ın ağabeyi, Seyfo Dayı'nın manevi yeğeni, Selvi ve Pusat'ın babaları unutulmaz isim Süleyman Çakır'ın vefatını bundan 1461 gün önce derin bir üzüntü ile öğrendik. Acımız büyük. Merhuma Rahmet, eş ve yakınlarına başsağlığı dilerim. Saygılarımla. Tarık Bulut (Bir Yurttaş)." (Haberturk.com, 2008).

Yukarıdaki haberle anlaşılan aslında olmayan hiper gerçek bir karakterin, rolü oynayan oyuncuyu da aşarak bir gerçeklik kazanmasıdır. Burada önemli olan, Çakır'ın, rolü oynayan Oktay Kaynarca'nın varlık durumunu aşarak gerçek varlığa ulaşmasıdır. Hatta bu durumun hiper gerçekliği, medya haberlerine de yansıyan şekliyle, rolü oynayan kişiye de baş sağlığı dilenmesidir.

Gerçekçi oyunculuk için başat olan, oyuncunun gerçeği yaşaması fikri bir simülasyona sebep olmaktadır. Baudrillard'ın hastalık ve hasta ilişkisi bağlamında ileri sürdüğü gerçeklik algısı, oyun ve gerçek bağlamında da ele alınabilir. Hasta olmayan birinin gerçek hasta gibi yapmasıyla hasta olabilmesi, bir oyuncu için de gerçek olmayan oyunun (rol kişisinin) gerçeğini yaşamak suretiyle gerçeği aşıp hiper gerçek olmasına sebep olabilmektedir. Bütüncül bir toplum yapısına vurgu yapan Baudrillard,

yaşanılan bu çağda, neyin gerçek, neyin sahte ya da yapay olduğunun belli olmadığını ileri sürmektedir. Ona göre bu dünyada insanın gerçek ve sanal olanla bağı yitirilmiştir. Örneğin reklam bombardumanıyla ihtiyaçlar belirlenmekte, arzu ve istekler buna göre belirlenmektedir. Bu durumda birey pasifleştirilmekte hatta sevgi, beğeni gibi temel duygulara dayanan eş seçme işlemi algoritmalarla belirlenmektedir. Bunların gerçekleşimesine sebep olan bu düzlem hiper gerçekliğe sebep olmaktadır. Bu sarmal içinde gerçekliğin durumu ortadayken, oyunculuğu, gerçeğini yaşamak olarak alan aktörün durumu da haliyle bir simülasyon içinde simülakrdan başka bir gerçeklik olarak düşünülememektedir. Verilen örneklerde görüldüğü gibi oyuncu bir simülasyon içinde bir kurgu gerçeğe dönüşerek, artık ne kendisidir ne de karakteridir. Jım Carry örneğinde olduğu gibi, kendi çevresine ve kendine yabancı, simüle ettiği kopya gerçeğin aslının yerine geçtiği bir durum söz konusudur. Bu durum söz edildiği gibi tıbbi ve psikolojik destek alınması zaruriyetini doğrumaktadır. İstanbul Şehir Tiyatroları oyuncusu ve öğretim görevlisi Şenay Saçbüker "Benim bir arkadaşım vardı, isim vermeyeceğim şimdi, oyun bitti selama çıktığı zaman hala oyunun etkisi ile ağlıyordu hüngür hüngür, kulise gittim geçmiş olsun elinize emeğinize sağlık diye, halen ağlıyordu". (Yıldırım, 2019c diyerek betimlediği durum, aktörün simülasyon içinde olduğu ve kopya kişinin devam ettiği bir durum olarak önem arzetmektedir.

Gerçekliğin kaygan zemininde ne olup olmadığı ve tanımsızlığı söz konusuyken; Baudrillard, gerçekliğin yitirlidiğini ileri sürerken, oyuncunun hala gerçeğini yaşamak olarak rolü ele alması hiper gerçekliğe doğru zorunlu istikamet almasına sebebiyet vermektedir. İster sahnede ister kamera karşısında olsun bu realite bir sarmal şeklinde aktörü çevrelemiş ve bir çıkmazlar deryasına dönüşmüştür. Kimi oyuncu bu derya içinde, verilen örneklerden anlaşılacağı üzere, hem kendi olmayan hem de bu dünyaya ait olmayan bu perspektiften bakıldığında 'gerçek' olmayan kopya gerçeğe, bir simülakra dönüşerek, aslından daha gerçek, hiper gerçek olarak belirsizliğin merkezine konumlanmaktadır. Bu tehlikeli durum sonu belli olmayan birçok sorunsallık yumağıdır. Bu duruma bir örnek te, çizgi film karakterinden türeyen Batman üçlemesinin ikincisi olan, Christopher Nolan'ın yönetmenliğini yaptığı üçlemenin ikincisi olan "Batman: Kara Şovalye" filminde "Joker" rolünü canlandıran Heath Ledger'in başına gelenlerdir. Heath Ledger bu rol için, kendini rol kişisine o kadar kaptırmıştır ki, sette olanlar bile ondan rahatsız olmaya başlamış, roldeki geçekçiliği

karşısında bazı oyuncuların repliklerini unutmlarına sebep olmuştur. Ledger'in yaşadıkları Alman **"**Liebling der Götterhas" adlı belgesel serisinin bir parçası olan 'Heath Ledger: Too Young to Die'dan bir bölümün internete sızmasıyla bu kaotik durum bir nebze açıklığa kavuşmuştur. Belgeselde Heath Ledger'in babası, Joker rolüne bağlığını oğlunun günlüğü gösterek dile getirmekte ve orada önemli bir not dikkat çekmektedir. Notta elvada anlamında olan 'bye bye' yazmaktadır. Ledger'in babası durumu şu şekilde anlatmaktadır: "Günlük bu**"** diyor ve ekliyor **"**Kendini haftalarca bir otel odasına kapadı. Oynayacağı karakteri hayata getirdi. Heath için normal bir şeydi. Karakterlerin içine dalmak isterdi ama bu defa abarttı." (Hürriyet.com, 2015). Tüm yaşananlar genç yaşta intihar ederek ölen aktörün, gerçek olmayan 'kopya gerçek'in hiper gerçekliği neticesinde bir simülakra dönüştüğü ve yaşadığı psikolojik sorunların netcesinde intihar ettiği düşünülmektedir. Heath Ledger ölümünden önce Empire dergisine verdiği röportajda durumun vahametini şu sözlerle itiraf etmektedir:

> "Kendimi Londra'da bir otel odasına kapattım. Bir günlük tuttum ve sesimle değişik deneyler yaptım. İkonik bir ses ve gülüş bulmak bu rol için önemliydi. Kendimi hareketlerine yönelik bilinci olmayan bir psikopatın dünyasında buldum. Joker tam bir sosyopat, soğukkanlılıkla toplu katliam yapabilen bir palyaço. Joker'i oynamak zevkliydi çünkü ne yapacağının ya da ne söyleyeceğinin bir sınırlaması yok. Hiçbir şey onun gözünü korkutmuyor ve her şey onun için bir şaka." (Hürriyet.com, 2015).

Oyunculuk sanatında, bir simülasyon yapılarak seyirciyi gerçek olduğuna inadırmak adına yaşam gerçeğinin icrası, Baudrillard'ın açıkladığı gibi "mış" yapmak değil, daha karmaşık bir durumdur. Hasta ve hastalık ilişkisinde bahsettiği, hasta kişiyi simüle eden kişin, hastalığın tüm semptomlarını gösterdiği ve gerçekten hasta olduğu gibi; oyunculuğu da bu bağlamda ele aldığımızda, gerçeğini alarak icra eden kişinin de, rol kişisinin belirtileriyle var olduğu ve kopya kişiye dönüştüğü görülmektedir. Baudrillard'ın gerçeğin yitirildiğ savı da bu duruma eklendiğinde, oyunculuğun temel ilkesi olan gerçeklikten yola çıkarak gerçeği anlatma nosyonu tam bir çıkmaza girmektedir. "Son yüzyılla üretilen, bizim bir ilkeye dönüştürdüğümüz gerçeklik ortadan kaybolmaktadır. Bu gerçekliği ne pahasına olursa olsun bir referans olarak yaşatmaya çalışmak mantıksız bir şeydir, çünkü gerçekliği ayakta tutan ilke ölmüştür. 'Nesnel' gerçeğin ortadan kaybolmaya başlamasıyla birlikte bu gerçeklik ilkesi giderek güçten düşerken bütünsel, sanal bir gerçekliğin giderek güçlendiği görülmektedir." (Baudrillard, 2015, s.14).

Son kertede gerçekçi oyunculuk için, yitirilmiş bir gerçeğinin peşinde olan aktörün bir özne olarak kendinden hareketle icra ettiği sanatının, kendilik durumunun gerçekliği bile muğlakken, iki kat muğlaklık içinde bir simülasyon sonucu simülakra dönüşmesi kaçınılmaz bir son olarak görülebilir. Kelimenin latince kökünde ihtiva ettiği anlam gibi "orjinali olmayan kopyanın da kopyasına" (Cevizci, 1999, s.775) dönüşmesi koşulların çarkına kapılmış aktörün hazin sonu gibi durmaktadır.

BÖLÜM 6. SONUÇ

İlkel insandan başlayarak taklit, bir var olma biçimi olarak insanın hayatının merkezinde konumlanmış bir olgudur. Kimi zaman bir ritüel, kimi zaman salt eğlence, kimi zaman dini ain, kimi zaman vecd halinde oyunculuk, kimi zaman yaşama karşı bir duruş, kimi zaman benliği koruma, kimi zaman öz güven testi, kimi zaman ötekine öykünme olarak farklı varyasyonlarla insan yaşamının vaz geçilmez öğesidir. Yaşamın birçok noktasında, hangi yaşta olursa olursa olsun insanoğlu taklite başvurabilmektedir. Örnek verilecek olursa; mutsuz olunduğu halde mutlu görünmek, güçsüz olunduğu halde güçlü görünmek, hoşlanılmadığı halde sever görünmek, huzursuz olunduğu halde neşeli görünmek gibi durumlarla karşılaşıldığında hemen bu yön devreye girerek çıkış yolları aranmaktadır. Görüldüğü üzere aslında her insan bir oyuncudur. Ki görmediği nesneleri, yaşamadığı durumları bile, imgesel yeteneği sayesinde taklitle aktarabilmektedir. Paleolitik çağda mağara resimleri, insanın imgesel yeteneğinin mimesisle nasıl bir görselliğe dönüşebildiğinin önemli bir kanıtıdır.

Yani taklit; ister modern ister ilkel toplumlar olsun fark olmaksızın, insani yaşantı içinde rastlanılan bir eylemdir. İlkel halkların danslarında ve törenlerinde olduğu kadar, çağdaş insanın siyasal gösterilerinde, spor olaylarında, dini törenlerde, iş yaşamında var olan bu teatral öğeler fark edilerek yapılmaz. Fakat oyunculuğun mesleki olarak seçimindeki etmenlerde ve alımlayıcı olarak hayatla gerçekçi bir bağ kurmada gizil öneme sahiptirler. Sanatsal yaklaşım, ister sanat eseri olsun ister salt bir ürün olsun, insanın imgesel düşünme yeteneğinden kaynaklanmaktadır. Bu yetenek doğa vergisi değildir. Çünkü sanatsal-imgesel bir kayıt, doğrudan doğruya görsel ya da işitsellik sonucu bir kayıt değil, duyumların işlemesinin karmaşık sonucunun bir göstergesidir. Erken paleolitik çağdaki mağara resimleri ve heykellerin, doğaya bırakılarak -yapılı halde olmadığı-, bellekten yapıldığını bilim kanıtlamıştır. İnsanoğlunun imgesel düşünüp anlamlandırma çabasının neticesinde bu eserler ortaya çıkmıştır. Yani insan kendi düşünce gücüyle üretmekte ve dönemin gerçekliğiyle bu düşüncesini taklitle sanat eserinde somutlaştırmaktadır. Bu somutlaştırma tikel olanın değil, daha genel olanın ifadesidir. Her ne kadar öyle de olsa, yani ilkel insan, sanatını tikel, yinelenemez yanıyla ifade edemese de, imgesel düşünme biçimi sonucunda, koşulları ölçüsünde bir eser üretir. Ve dönemini anlamak ve anlamlandırmak için bilgi paylaşımında bulunur. Tüm bunları taklit yeteneğine borçludur. Dış gerçeği anlatmak

için bu yönünü devreye sokarak kendince farklı bir gerçeklik oluşturmaktadır. Oyunculuğun sanat haline dönüşmesiyle, aktör bu yönünü geliştirerek ve gerçeğe yaklaşabilme mottosuyla hayatı taklit etmeye devam etmiştir.

Aristoteles'in "Poetika" da anlattıklarına göre bu sanatın nosyonu oyunun gerçek olduğuna inandırabilmesidir. Bu ereği yerine getirmek için kullanılan kuram da 'mimesis' yani 'taklit' kuramıdır. Bu kurumda esas olan yapmak eylemektir. Yani bir eylemin taklit yoluyla aslına maksimum seviyede yaklaşılmasıdır. Yani kastedilen aslının bizatihisi değil, taklitidir. Gerçeğin yeniden kurgusal olarak yaratımıdır. Oyunculuk sanatının gerçeği yansıtma ereği, dönemlerin içinde bulunduğu bütüncül gelişmelere göre farklılık arzetse de Batı tiyatrosunda 20. yüzyıla değin bu arayış sürdürülegelmiştir. Her dönemde, dönemin kendi gerçekliği içinde gerçeği anlatma ve ona yaklaşma biçimi evrilerek, birçok sorunu da beraberinde barındıran çeşitli yöntemlerle uygulanma yoluna gidilmiştir. Ana hedef oyuncunun kendisi gibi insan olan izleyici/alımlayıcıya, kendine ait araçlarını kullanarak, yaşam ve sanat arasındaki bağı gerçekçi bir dille nasıl iletebileceği sorusunun yanıtını bulabilmektir. Fakat oyunculuk sanatının tarihsel süreç içerisindeki yolculuğuna bakıldığında, bu konunun çok çetrefilli ve dağınık bir dağarı içinde, karmaşık bir yığını imlediği görülmektedir. Nihayetinde oyunculuğu ilk kez sistematize eden Stanislavski bile ilk dönem oyunculuk anlayışı olan psikolojik gerçekçi oyunculukta bu çıkmazları gördüğü için hedefi sabit kalmak kaydıyla yolunu değiştirme kararı almıştır. Gerçeğini deneyimlemenin hiç bir faydası olmadığını aksine zararlı olduğunu bir aktör olarak kendisi deneyimleyip gördüğü için de, oyunculuktaki bulgularını bir sonuç değil bir süreç olarak nitelendirmektedir.

Gerçekçi oyunculuk için düşünülen işleyiş sürecinin, yaşamdaki davranış süreciyle eş değerde tasavvur edilmesi, aktörlük sanatında başlıca yanılgılarından biri olarak görülmektedir. Gerçek hayattaki mekanizmanın, oyunculuktaki mekanizmadan tamamen farklı olduğu anlaşılmaktadır. Hayattaki coşkular, oyunculukta gerçek nedenden kaynaklanmamaktadır. Gerçeğini yaşamak, duyuların kontrolsüzlüğü nedeniyle bir problematiğe işaret ederken, oyunculuk için bunun yöntem olarak kullanılması sorunların daha derinleşmesine, oyun ve gerçeğin kaosuna ve nihayetinde oyunun gerçek olmasına sebebiyet verebilmektedir.

Taklit'in sanatı olan oyunculuğun, gerçeğini yaşamaya dönüşmesiyle uçsuz sis perdeleriyle örülü bir yaşamın kapıları ardına kadar açılarak postmodernizm ve 21. yüzyılın başdöndürücü girdabının da etkisiyle herşeyin iç içe girdiği, kopyanın, gerçeğinin yerini aldığı bir simülasyon dünyasının hiper gerçekliğine geçilmiştir. Bu durumda, gerçeğini yaşamak yerine, oyunculuğun taklit sanatı olduğu, beceri geliştirirek meslekte ilerlenmesi gerektiği tek çıkış yolu olarak görünmektedir. Kontrol edilemeyen duyguların, oyunculukta gerçeğinin yapılması neticesinde daha da karmaşıklaşacağı öngörülerek, beceri neticesinde ustalaşma yoluna gitmek aktör için sanatında başarılı ve sağlıklı olabilmenin anahtarı durmuna gelmiştir.

Oyunculuğun bir beceri işi olduğu gerçeği ve aktörün çok çalışması gerektiği bariz bir şekilde ortadır. Daha mesleğin icrasına bile geçmeden yapısından kaynaklı bir açmazla başlayan aktör, hem özne hem nesne olup, bu ayırımı sağlıklı bir şekilde yapabilme durumundadır. Gerçeğin insanı etkilediği, sonuçlarının kestirelemediği ve kontrolsüz bir dünyaya kapı aralıdığı, günümüz dünyasındaki örneklerin bolluğundan anlaşılmaktadır. Ustalaşmak, beceriyi geliştirmek yerine, gerçeğini yaşamayı doğru bulan kuramcı ve aktörler, bu sorunsallığın körüklenmesine sebebiyet vermektedir. Bu doğrultuda icra edilen aktörlük neticesinde, rol kişilerinin veya etkilerinin, oyunculuk mesleğini icra eden insanların yaşamlarında devam ettiği görülmektedir. Birçok dizi aşklarının gerçek olduğu, oyuncunun rolün etkisinden kurtulamadığı için tedavi gördüğü, inadırıcı olsun diye özellikle cinsellik ve şiddet sahnelerinde gerçeğinin yapılması sonucunda intiharların yaşandığı, yine inandırıcılık adına hayvanların gerçekten öldürüldüğü, Türkiye'de ve dünyada, basında sıklıkla yer alan haberler arasına girmiştir. Böylesi bir perspektifte oyunculuk simüle edilerek, bir simülasyon yapılmakta, kopya gerçeğin, aslının yerine geçmesine yani bir simülakrların ortaya çıktığı hiper gerçekliğe zemin hazırlanmaktadır.

Günümüz koşullarında teknolojinin gelişmesi ve dijitalleşmenin yaygınlaşmasıyla oyunculuk sanatında gerçeği anlatmanın, yüzyüze iletişimin ciddi ölçüde kaybolmasıyla daha zorlaştığı ve çok daha çalışma gerektirdiği görülmektedir. Aktör bu gelişmelere ayak uydurmadıkça, yani becerisini geliştirip ustalaşma yolunda çaba sarfetme gereği duymadıkça, gerçeğin tuzağına düşerek paradoksların çıkmazların ve belirsizliklerin girdabına kapılması ve kaybolması kaçınılmaz bir son olarak görülmektedir. Çünkü artık insan zekâsı yapay evrim sürecini tamamlamak üzeredir.

Duygunun metalaştığı, düşüncenin temelsiz ve bilginin ise körleştiği postmodern çağın gerçekliği gün yüzüne çıkmıştır. İnsan hızla dönüşmektedir. Daha doğrusu duruma göre güncellenmektedir. Bu işlem sırasında geçmişe dair veriler silenerek işlevi yok edilmektedir. Köksüzlük aşılanmakta, duruma, ana, gerekliliğe göre her şey şekillenmektedir. Şimdi gerçekleşen bir durum/olay ya da bilgi, şimdinin öncesini işlevsizleştirerek, tüm devinim ve gerçek "an"da yoğunlaştırılarak, tasarımın en günceli/bilgi ve tasarımı/bilginin vardığı son nokta "an"da gerçekleşendir.

İnsan zekâsı da bu yasalarının ilkeleri doğrultusunda hareket etme eğilime girmiştir. Artık her bilgi/veri insanın düşünce yapısını etkileyerek, düşüncenin kendisini oluşturmaktadır. Ve her veri/bilgi farkı bir biçimsel tasarımı öngörmektedir. O nedenle insan davranışlarının anlara göre değişimi söz konusudur. Yani bilginin içeriği davranışın temel tasarımını belirleyendir. Bu çağın insanı bu tasarım zincirinin son halkası haline dönüşmüştür. Bu dönüşümün son halkası olan insanın, bilgi/verilerden hareketle, bir öncekinin bir sonrakine eklemlenmesiyle tasarım süreci devem ettirilerek, makineler, teknolojiler, bilgisayarlarla yapay yaşamlar inşa etmesi sağlanmıştır. Artık öncesiz olan mekanik ve dijital yaşamlar öznenin de içinde bulunduğu toplumu duygudan ve gerçekten uzaklaştırmıştır. Yani insan hem özne hem nesne olarak bir metaya dönüşererek, duygu ve gerçeklikten koparılmıştır. İnsanın iradesinin elinden alınmasıyla, insan, tasarım yapandan, tasarımın hammaddesine dönüşmüştür. Yarattığı da yok ettiği de kendisidir.

Tüm bu kaotik çerçevede, gerçekçi oyunculuk adına, inandırıcı olmanın temel koşulunu gerçeğini yaşamak/deneyimlemek ve oyunculuğu bu şekilde formüle etmek büyük bir yanılgının içine düşmek anlamına gelmektir. İnsanlığın son derece karmaşık bir sarmala dolandığı bu çağda, bu tür oyunculuğun sebep olduğu psikolojik ve fiziksel sorunların yanı sıra; gerçeğin ne olduğunun tanımsızlığı ve belirisizliği aktörlük sanatını kaosa sürükleyebilmektedir.

Sonuç olarak oyunculuk formülü olan, salt olarak öğretilen bir durum değildir. Sürekli devinim halinde olmak, keşifler yapmak ve özgün olanı aramaya çalışmaktır. İnsanı, insana insanla anlatan bu sanat, çağının gelişmlerine göre bir dil oluşturabilmelidir ki, nosyonunu yerine getirebilsin. Aktörlüğün kaynağı olan yaşam gibi oyunculuk ta değişim sürecinin çıktılarıyla şekillenmelidir. Bu şekillenme işi, bir

beceri ve ustalaşma olarak görülmeli, kurgusal olduğunu bile bile gerçeğini yaşamak ya da duyguya girmek gibi halüsünatif ya da hipnotik bir şey olarak görülmemelidir. Çünkü duyguların bilişsel olarak yönetilebilmesi ya da kontrol edilebilmesi söz konusu değildir. Yani insan bir duygunun hissedilmesini yahut hissedilmemesini seçememektedir. O nedenle temeli eylem olan bir sanattır oyunculuk. Oynama neticesinde bir eylemin icrası söz konusudur. Dram kelimesi köken itibarıyla Yunanca "dran" "eylemek" "yapmak" tan gelmektedir. O halde oyuncu sahne de eyleyen yapandır. Rolü yaşayan duyguya giren, gerçeğini yaşayan değildir.

Bu araştırmanın, Türkiye'de ve dünyada çekici hale gelen oyunculuk sanatının, gerçekçi oyunculuk adı altında bir yöntem olarak 'gerçeği yaşamak ve deneyimlemek' üzerine formüle edilmesinin nasıl bir sorunsallığa dönüştüğünü göstermek ve oyunculuğun, insan gibi çağlara dönemlere göre değişken bir yapı arzettiğini, temelinde özgünlük, özgürlük, yaratıcılık ve becerinin olduğunu göstermek amacıyla, oyunculuğun bir yöntem değil bir süreç olabileceği düşüncesiyle müsbet yönde gelişimine katkı sağlaması ve elde edilen sonuçlarların, aktörlük sanatı için yeni arayışlara kapı aralaması umut edilmektedir. Bu doğrultuda oyunculuk sanatını "Sistem" adı altında ilk defa sistematize eden ve temel yasalarını belirleyen, hangi oyunculuk biçimi anlatılırsa anlatılsın, olumlu ya da olumsuz kendisinden bahsedilen Konstantin Stanislavski'nin özellikle ömrünün sonlarına doğru gerçekçi oyunculuk için ortaya koyduğu 'Fiziksel Eylemler Yöntemi'nin bugünün bilimi ve koşullarıyla tüm yönleriyle yeniden araştırılmasının önemli bir başlangıç olacağı düşünülmektedir.

EKLER

Görüşme Kayıtları

Görüşme 1: Hüseyin Köroğlu, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları, Yönetmen ve Oyuncu&Tiyatro AŞHK Genel Sanat Yönetmeni

E.YILDIRIM: 25 Ağustos tarihinde tiyatro oyuncusu ve aynı zamanda televizyon-sinema deneyimi de olan Hüseyin Köroğlu ile beraberim. Bugün hiç bir şeyine dokunmadan bir söyleşi yapıyor olacağız. Kendisine çok teşekkür ediyorum. Hemen ilk soru ile başlayıp daha sonra konu açıldıkça sorularımı yine kendisine soruyor olacağım. Sizi tanıyabilir miyiz?

H.KÖROĞLU: Erdal kardeşim öncelikle merhaba, başta şunu söylemek istiyorum ki tezinde bizimde olmamız çorbada tuzumun olması vesilesi ile ben de çok teşekkür ediyorum. Evet, biraz kendimden bahsedeyim ama aslında baştan başlarsam senin tezin yok olur onu söyleyeyim (gülüşmeler) ama biraz özet geçeyim. Ben Kıbrıs'lıyım.1964 yılında KKTC' de Gönendere köyünde doğdum.18 yıl çiftlikte büyüdüm. Hayvan işleri ile uğraştım, tarla sürdüm, koyun kırptım, inek sağdım yani baya dağa çıksam yaşarım diyelim. Fakat bir süre sonra benim hayatımda travma olan bir şey yaşadım. O da 1974 savaşı. Yani aslında bir yerde ben bir savaş çocuğuyum. Bunu uzun uzun anlatmayayım ama şöyle önemli; 74 yılında benim savaşı yaşamış olmam benim sanat hayatıma yön verdi. En azından yönetmen olarak yön verdi onu söylemek isterim. Oyuncu olarak çok bilemiyorum ama yöneteceğim oyunlarda hep savaşla yüzleşiyorum. Barışın ne kadar değerli olduğunu insanlara anlatmaya çalışıyorum. Kıbrıs'ta bilenler bilir köyler biraz nufusundan dolayı köydür. Benim köyümde ilkokul ve ortaokul vardı. Bugün ben bu mesleği yapıyorsam Gönendere Hürriyet Sineması vardı ben hep bütün sanat kurumları için ya da içinde sanat olan her bina için ışık sözünü kullanırım. Kendimi de ışık işçisi olarak görürüm. Gönendere Hürriyet Sineması'nın olması ki ben o sinemada Yılmaz Güney, Cüneyt Arkın, Ayhan Işık, Fatma Grik, Türkan Şoray gibi bu büyük starları seyrettim. Kemal Sunal'ı nur içinde yatsın Kemal abimiz..Ve eve gelip aynanın karşısına geçip diyordum ki senin onlardan ne farkın var, sen bu işi yapamaz mısın diyordum. Nasıl olduysa konservatuarı kazandım liseden sonra 1982 yılında Ankara Devlet Konservatuarı Tiyatro bülümünü ve nasıl olduysa mezun oldum. (gülüşmeler) Nedeni şu gerçekten aslında komik olabilir

ama işte Kıbrıs'tan gelmişim, şivem belli ve okuldan mezun olduktan sonra Cüneyt hocaya sormuştum, hocam ben olsam beni almazdım siz beni niye aldınız diye. Aslında bana verdiği yanıt ilerde sorabileceğin sorulara da yanıt. Dedi ki hoca: Canım dedi biz dedi kumaşa bakıyoruz; bir sürü kişi geliyor masa örtüsü olmuş, biz onu nasıl masaya koyucaz. Sendeki kumaş güzeldi biz onu örtü yapmaya çalıştık. Sanırım konservatuar eğitiminin özü de bu. 1986 yılında konservatuarı bitirdikten sonra bir baktım ki ben doğdum doğalı okuyormuşum. İşte Kıbrıslı oldugum için de biz de hemen askerlik meseli önüne çıkar ve herhangi bir işe girmezsen askere gitmek gerekiyor. Daha doğrusu işe girmeden önce gitmen gerekiyor. O sırada Ankara Devlet Tiyatrosu sınavsız alıyordu, yani normalde devlet tiyatroları.. Benim zamanımda da Adana ve Bursa vardı hatta Ferdi abi vardı Ferdi Merter bugünde rahmetli olanları anıyoruz nur içinde yatsın ustamız. O beni Adana'ya istiyordu. Fakat ben var olan sistemi eleştiriyordum. Sistem şuydu; Ankara ve İstanbul'dan mezun olan konservatuar öğrencileri önce ilk 2 yıl Adana ve Bursa'ya gönderiliyordu. 2 yıl staj dönemi bittikten sonra da istediği yeri seçiyordu. Ben tam tersini savunuyordum. Biz bir fidanız şuan ve Ankara'dan mezun olanlar Ankara'da, İstanbul'dan mezun olanlar İstanbul'da kalsın. Önce bir bu meslekte sahneden bir görelim okuduklarımızla bize uygulananlar aynı şey mi? Sonra 2 yıl sonra şark hizmetine yine gideriz diyordum. Bunu kabul etmediler. Ben de dedim ki bu devlet tiytrosuna ben girmem ve girmedim. Askerliğimi yaptım gittim Lefkoşe'de meşhur Lokmacı'da. O sıralar baktım ki Hazım bizim Hazım Körmükçü yakın arkadaşımdı. Bizim konservatuar yıllarımızda biz Ankara'dan kalkıp gelip Müşfik Hoca'nın derslerine katılırdık. Müşfik Hoca'dan ben insan olmayı öğrendim sahnede mesela Ankara'da okuyan bir öğrenci olarak. Bir baktım ki Hazım o sıralar konservatuarda okuyor ve şehir tiyatrolarında Genç Osman'ı oynuyor. Mektup yazdım Hazım'a sen nasıl aldın o rolü dedim. Bana yanıt verdi Hazım dedi ki; "burada Gencay Gürün diye bir genel sanat yönetmeni var rolde gerçek yaşlarını oynatıyor", dedi. Ben devlet tiyatrosunda Genç Osman'ı herhalde bi 45 yaşını filan oynarım. Karar verdim askerliğimi bitirdim.Geldim şehir tiyatrolarına girdim. Sene 89. O sıralar 2 tane oyun biri çocuk oyunu Balon?(6.dk 22.sn) diğeri de Kafes arkasında? O da ayrılmış İzmir'e devlet tiyatrosuna gitmiş, kader ağlarını ördü. Bu iki rolde yani bir kadın bir erkek rolü vardı ve erkek rolüne beni verdiler. Çocuk oyununa da kadın rolüne Şenay'ı verdiler. Böylece Balon oyununda tanıştık işte 89'dan beri sevgiliyiz öyle diyeyim sonra 1999 yılında Alara'mız dünyaya

geldi o da şimdi armut dibine düştü İngiltere'de drama okuyor. Ben de Hüseyin Köroğlu olarak bugüne kadar bi 30 tane oyunda önemli rollerde oynamışımdır öyle söyleyim. Heralde 12-13 tane oyun yönettim şu ana kadar. Birçok tv dizinde 500-600 bölüm oynamışımdır. Son 3 yıldır oynamıyorum onu söyleyim nedenini de anlatırım.7-8 tane sinema filminde oynadım. Ne mutlu bana ki ilk sinema filmim Koltuk Belası'nda Kemal abi ile Kemal Sunal ile.Yani böyle. Şimdi geldik sene 2019'a.

E.YILDIRIM: Hemen başlayalım. Ben bu soruları, sizden ricam Hüseyin Köroğlu olarak hem oyuncu gözü ile hem yönetmen gözü ile hem tv-sinema bağlamında hem de tiyatro-oyunculuk bağlamında bakıp cevaplamanızı çok isterim. İlk sorum şu oyunculukta oyun-gerçek bağı nasıl kurulur?

H.KÖROĞLU: Tabi şimdi ben son 15 yıldır bunu yaparken yönetmen bakış açısı ile de bakıyorum ama rolde oynarken içimdeki o yönetmen de ister istemez rolü biçimlendiriyor. Bir kere bir oyuncunun dağarcığında biriktirdikleri tabi ki çok önemli ama benim için daha da önemlisi bugüne yani bu oyunu biz ne zaman yapıyoruz nerde ve niçin yapıyoruz. Bu 3 soruya vereceğim yanıt benim yolumu belirliyor.2019 da mı yapıyoruz, peki 2019'da dünya nerede, Türkiye nerede, ne oynuyorum Hamlet mi oynacağım, nerede oynayacağım İstanbul'da mı peki İstanbul'daki bugünki seyircilere ben bunu nasıl anlatacağım. Yani o içimde ki biriktirdiklerim ile dünyanın bulunduğu durumu da göz önüne alarak sahnedeki yolculuğumu başlatıyorum.

E.YILDIRIM: Peki hemen bununla bağlanıtılı diğer soruma geçeyim. Oyunculukta gerçek ilizyonunun hayat gerçeğinden farklılıkları size göre nelerdir?

H.KÖROĞLU: Özür dilerim, anlamadım.

E.YILDIRIM: Oyunculukta sizin oynadığınız oyunculukta, gerçek ilizyonunun sahnedekinin hayattakinden farkı nedir?

H.KÖROĞLU: Tabi oyuncu olarak şöyle söyleyim. Yani o bütünü bir parçası olduğun için bir kere yönetmenin yani oyunu yönetecek olan kişinin nasıl yol alacağı çok önemli. Yani groteks bir oyunculuk mu istiyor doğal bir oyunculuk mu istiyor hele bu oyunu neden yaptığı ile ilgili bana verdiği bilgilerden yol çıkarak, bir de senin de çok iyi bildiğin gibi atıyorum biz diyelim ki sahnede bir 5 yıl mı oynuyoruz biz bunu 1,5 saatte oynuyoruz. Ya da 24 saat mi oynuyoruz biz bunu 1 saatte oynuyoruz. Yani

demek ki benim normal hayatta dururken 5 dk düşünüp karar verdiğim şeyi sahnede ben 30 sn de karar vermem gerekiyor. Biraz sıkıştırılmış zaman içinde oynuyoruz. Fakat ben daha çarpıcı birşey söyleyim. Benim için sahne yani oyunun bir sahnede oynanması gerçek hayattan daha gerçektir. Madem ki Shakespeare ustanın dediği gibi dünya bir oyun sahnesi hepimizde birer oyuncuyuz çok doğru, sonuçta ben şöyle örnek vereyim. Ben Ahmet'i çok sevmediğimi farz edelim ya da Ayşe'yi bir kadın ismi verelim 'Merhaba' deyip yürüyorum normalde. Neden gerçek sahne.. Sahnede diyelim ben Romeo oynuyorum o da Juliet'i. Benim sahnede ona o kadar aşık olmam gerekiyor ki ve seyirciye bu duyguyu öyle bir geçirmem gerekiyor ki sahtekarlık yapamıyorum. Gerçek hayatta yapıyorum da sahne de yapamıyorum.(Gülüşmeler) Yaparsam seyirci diyor ki bu iyi oynamıyor. İşte o yüzden sahnede sahtekarlık olmaz hayatta olur, sahnede olmaz. Buradan yola çıkarsam dediğim gibi yönetmenin nasıl bir yol çizdiğine bakarak benim sonuçta aşağıda bizi izleyen seyircileri ikna etmem gerekiyor o rolle ve oyun ile ilgili. Bu süreci yakalamak içinde şöyle söyleyim en son Ankara'da "Divane Ağaç" (Yunus Emre) diye bir oyun yönettim.Türk tiyatrosunun önemli yazarlarından Turgay Nar'ın yazdığı bir oyundu. Prova sürecini zamana böldüğümüz zaman sahnede ki her bir an için 8 saat çalışmışız. Yani seyirciye o anı göstermek için 8 saat emek harcamışız. Demek ki sahnedeki hiç bir an da tesadüf değil analatabildim mi yani bu şeye de gidersek Matrix filmi gibi normal hayatta tesadüf değil bence ama sahnede her bir an bilinçli yapılıyor, bilerek yapılıyor, çalışılarak yapılıyor ve seyirciye o gerçek anı göstermek için çok çalışmak gerekiyor.

E.YILDIRIM: Peki şimdi 4. soru bu soruların hepsi birbiri ile bağlantılı, ipuçları vererek konuşuyorsunuz güzel açmaz oluyor benim için de. Sinema ve tiyatroda bazı oyuncuların oyun yerine gerçeği tercih etmelerinin nedeni ne olabilir? Yani mesela gerçekten kavga ediyorlar gerçekten dayak atıyorlar.

H.KÖROĞLU: Hımm anladım. Benden çok uzak, neden; hem uzak inanmıyorum hem de zaten bizim aldığımız eğitim ile alakası yok. Şöyle söyleyim biz konservatuarda Stanislavski metodu ile eğitim aldık. Yani bizim aldığımız metod şudur; sahneye gireceğiniz zaman diyelim ki "Macbeth" oynuyorum "Machbeth" ceketimi giyerim, sahneye girerim, oynarım, rolüm biter kulise Macbeth'i asarım çay içmeye giderim. (Gülüşme) Anlatabildim mi?

- Çok güzel. Hep başından beri böyle miydiniz?

H.KÖROĞLU: Ben hep böyleydim. Fakat şunu yaparım yani oyun başlayacak işte 20.30'da perde açılacak ve hepimizin hayatta yaşadığı bir sürü şey var o oyuna kendimi vermek için kulise yaklaşık saat 20.00 gibi giderim. Bir şey yapmam otururum sadece seyircinin güzel sesini duyarım, biraz kendimi normal hayattan soyutlamaya çalışırım. Konsantre olmaya çalışırım yani daha çok kendimi oyuna vermeye çalışırım.

E.YILDIRIM: Burda hemen araya gireyim mi aklıma gelmişken?

H.KÖROĞLU: Tabi.

E.YILDIRIM: Sen çok fazla Shakespeare oynadın. Türkiye de birçok oyuncu böyle bir şansa sahip değil, hele şuan değil. Oyuncuların neden bu kadar Shakespeare oynama isteği var?

H.KÖROĞLU: Tabi şöyle aslında dediğin gibi 7 tane Shakespeare oynamışım. Bunların içinde Othello var, Coriolanus var, 3.Richard var birde festivale Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'ne kendi kurguladığımız Düş Oyuncakları diye bir oyun yapmıştım. Aslında altındaki sebep şu çok doğru bir soru. Birçok yazarda olmayan bir şey var Shakespeare'de sadece repliğini söyler şunu yap bunu yap işte bu dönmede geçer şu bu dönemde geçer, bir de öyle bir oyunlarını bir sürü oyunu var tabi ama iktidar ile ilgili oyunlar aşk ile ilgili oyunlar. işte şimdi 3.Richard bugün al istediğin konseptte oyna. Aslında burada çok enteresan, buradan şuraya bağlayacağım Kemal abiye..Kemal abi ile yaptığımız muhabbetlerde derdi ki oğlum derdi bu Türkiye değişmez ise benim filmlerim uzun yıllar oynar, derdi.Türkiye'de değişmeyeceğine göre Shakespeare'de dünya var olalı olacak, Kemal abinin filmleri da Türkiye'de izlenir.

E.YILDIRIM: Peki Shakespeare mesela Türkiye'de dediniz ki önceki sorularda gerçekçilik anlamında nerede oynanıyor hangi zamanda hangi tarzda oynanıyor bunlar benim gerçeğimdir dediniz. Türkiye'de Shakespeare oyunlarının çok fazla seyredilmemesinin nedeni mesala ben istatistiklere bakmıştım izlenmiyor gerçekten. Bunun sebebi sizce Shakespeaere'in günümüze getirilememesi mi ya da gerçeklik yani Türkiye gerçeğinin dışında mı sahneleniyor? Sizce nedir?

H.KÖROĞLU: Evet şimdi şöyle bakmak gerekiyor. Bir şimdi ustanın yazdığı oyunu bire bir yapmak var yani yazıldığı şekilde sahneye koymak, buna da itiraz etmem

fakat bir de Türkiye'de Hamlet'i yaparsak nasıl sahneye koyarız ve neyi anlatmaya çalışırız var. Ben şeyden yanayım eğer bir toplumda gerçekten bilinmiyorsa Shakespeare orjinalinin yapılmasından yanayım Ama artık günümüzde büyük şehirlerde hemen hemen Shakespeare gibi Moliere gibi Arthur Miller gibi Tennessee Wiliams gibi yazarları yani sanat ile ilgilenen insanların çoğu biliyordur. O zaman günümüzde az önce söylediğim gibi neyi anlatmak istiyorsak nereye varmak istiyorsak yönetmen olarak o şekilde bir konsept kurup, seyirciye her anı izlettirmemiz gerekiyor. Diğer türlü seyirciye birebir verildiğinde olmuyor. Ben aldım evime Hamlet'i okudum zaten okuma tiyatrosu gibi sahnede bunu tekrar görmenin anlamı yok. Bugüne ne söyleyeceğim ben, yani Hamlet oyununu bilen bir seyirci olarak sahnede gördüğüm beni şaşırtmalı. Bu şaşırtma olmadığı zaman işte izlenme oranları bence düşüyor. Sahnede şu çok önemli benim için özellikle yönetmen olarak seyirci oyunu seyrederken her an bir sonraki anı özlemeli. Genelde seyirci şimdi şu olacak bu olacak diye biliyor. O zaman bildiği bir şeyi seyretmez. Merak ettiğini izler. İlgisini çekmesi gerekiyor. Yani o zamanda sanat yapmaya gerek yok. Bunu da söyleyebilirim açıkça günümüzde birçok yönetmen ne yazık ki ben öyle diyorum biraz muhtarlık yapıyor. İşte ne yapıyor mesela alıyor teksi yazar ne yapmış Ahmet sağdan girer kadını iter sen napıyorsun der kadın kalkar ona bir yumruk atar yazar yazmış bunları değil mi? Sen bunu sahneye koymak ile yönetmenlik yapmıyorsun, onu taklit ediyorsun. Yönetmen bugüne de bakacak bir de nasıl biçimleyecek oyunu yani 100 sayfalık bir oyunu ben 200 sayfalıkta oynatabilirim ya da 100 sayfalık oyunu 10 sayfada oynatıp seyirciye çok şey anlatabilirim. Ama ne anlatmak istediğini bilmen gerekiyor.

E.YILDIRIM: 5.soru ile devam edeyim. Bazı oyuncuların sinema ya da tiyatro için, oyun bittiği halde karakterini hayatta devam ettirmesinin sebebi sizce nedir? Yani rolü bitiyor tiyatroda veya sinemada ama hayatta onun gibi davranıyor, bakıyor veya yürüyor. Sizce bunun nedeni nedir?

H.KÖROĞLU: Nedeni bence 9/10'u eğitimsizliktir. Yani şuna benzer yani şöyle örnek vereyim ancak öyle anlatabilirim ve açarım da ayrıca. Şimdi ben ne olayım beyin cerrahı olayım mesela cafeye geldim kahve içicem adamları yatırıp beyin ameliyatı mı yapacağım.(Gülüşmeler)Yani böyle abuk birşey olabilir mi? Tiyatroda isem az önce söylediğim gibi rolümü asarım oraya, evime giderim. Eğer sahnede ya da dizide oynadığı rolün etkisinde kalmaya devam ediyorsa büyük ihtimalle eğitim eksikliği

vardır ya da rolleri çalışırken ben şeye çok dikkat ederim insanları da tanımak isterlerse insanlar buradan örnek vereyim çocukluğuna gitsinler mutlaka ya travmatik bir durum vardır yani tedavi edilmesi gerekiyor sonuçta normal değildir yani.

- Yani siz bunu normal karşılamıyorsunuz?

H.KÖROĞLU: Hayır. Kesinlikle karşılamıyorum. Bu olamaz çünkü tiyatroda bir meslek sonuçta. Sahnede mesleğini icra edersin. Yani kabadayı isen gidip dışarda adamlara dayak mı atacaksın. Az önce verdiğim örnekte ki gibi beyin cerrahı insan cafeye gittiğinde gel seni ameliyat mı edeyim diyecek komik yani.(Güler)

E.YILDIRIM: Hemen diğer bir soruya geçeyim. Oyunculuk mesleği yapanların her koşulda rol devam eder, cenazeniz varsa ya da her ne olursa olsun sahne beklemez rolü oynamalısınız yaklaşımını nasıl değerlendiriyorsunuz? Bunu kendi tiyatronuz içinde düşünebilirsiniz.

H.KÖROĞLU: Tabi tabi ben şöyle saygı duyarım. Böyle bir şey olduğu zaman o kişiye sormakta fayda var. İnsandan insana değişir. Bunun örneklerini çok yaşadım ben. Yani öyle bir oyuncu vardır örneğin annesi vefat etmiştir ben bu şekilde oyun oynayamam der, saygı duyarım.

-Siz?

H.KÖROĞLU: Kesinlikle ama öyle de oyuncu vardır ki bilmiyorum Şenay söyledi mi onu da yaşadım ben Kayınpederi, babası, abim dostum gibi gördüğüm Semih abiyi kaybettiğimizde Şenay "Çalıkuşu" oyunun prömiyerini yapacaktı ve oyunun başlamasına 4-5 gün vardı. Dedim ki ona istersen görüşelim, 1 hafta atalım dedi ki yok dedi yani benim sahneye çıkıp tedavi olmam lazım evde kalırsam daha kötü olurum dedi. Mesela o da oynamayı tercih etti. O yüzden ben diyorum ki kişiye sormakta fayda var. Bana da sorarsanız ben oynarım. Yani şeye inanırım ben o sahnenin iyileştireceğine inanırım.Nedeni de şudur.Yani insanlara garip gelecek. Ben evde çok bunaldığımda evde play station oynarım. Bunun nedeni de örneğin oyunu oynarken 1 saat takılıyorsam orda hiç birşey düşünmüyorum ya hard disk boşalıyor bende. Sahnede de öyledir. Savaş ve Barış oynuyoruz Harbiye Muhsin Ertuğrul'da sol tarafımı hissetmiyorum bütün yel girmiş düşün yani diyorlar ki sen nasıl oyun oynayacaksın bilmiyorum ama perdeyi kapatmayacağım. Oyun da 3,5 saat sürüyor. Sahneye çıktım sadece şunu hatırlıyorum zaman zaman gözümden yaşlar akıyor duygusalda sahneler

var ve seyirciyi de duyuyorum… ne biçim ağlıyor çok etkili diyor bilmiyor ki omzumda ağrı var (gülüşmeler). Böyle komik şeylerde var yani gerçekten öyle bir acı var ki ama o sahnede şunu düşünüyorum ben şimdi bu sahne geliyor ordan buraya geçicem…Yani oyunu oynarken 3,5 saati oynamışım. Ama 3,5 saat sonra oturdum kaldım yine hareket edemiyorum. Ama sahneye çıktım oynadım şaka gibi. Ve hiçbir ilaçta almadım iğnede olmadım yani onu da söyleyim.

E.YILDIRIM: Peki oyunculukta hisleri yaşamak yani gerçekçi olabilmek için gerçeğini yaşamak gösterim anlamında veya öncesinde ne derecede doğrudur sizce? Yani bir rolü oynamak bir rolü incelemek, hayattaki gibi bakmak gibi böyle şeyler… yani yönetirken kendi oyununuz içinde baktınız ki oyuncu yapamıyor bir şey söyler misiniz?

H.KÖROĞLU: Yok yok ama şunu yapabilirim oyuncu ile başbaşa kaldığımda onu sıklıkla yapıyorum. Çünkü çekinebiliyorlar zaman zaman özel bir an çalışacaksam rol değil an çalışacaksam herkesi çıkardığım olur çıkarırım ve onunla özel konuşurum ama o sahnede yaratıcılığı denemeye çalışırım gerçekliği sokakta oynamayacağız ki sahnede oynayacağız. Oyuncu bunu sahnede oynayacak seyirci de bunu koltukta seyredecek. Yani o alanda bunu bulmaya çalışıyorum. Önemli olan o yoksa hani ne bilim ben şimdi bi oyuncu başbakanı oynuyorsa ve gerçeklik arayacaksak bu bakış açısı ile o zaman gelsin başbakan oynasın.Yok böyle birşey. Çok zor bir iştir disiplin ister.

- Peki televizyonda duyuyorsunuzdur çok moda oldu ya şöyle hazırlandım, şuraya gittim bu hisleri yaşamak için şunları yaşadım…

H.KÖROĞLU: Şöyle söyleyeyim buna örnek veririm. Marathon Man filmi çekiliyor Dustin Hoffman ile Laurence Olivier oynuyor işte o koşu sahnesine geliyorlar işte bir antreman bitmiş antreman sonrasındaki yorgun hali ile bir sahne çekilecek. Dustin Hoffman eşofmnları ile koşmaya başlamış bir tur 2 tur nefes nefese kalmış koşuyor Laurence Olivier diyor ki ne yapıyorsun işte sahne bitecek koştuktan sonra oynayacağız ya demiş, sen bunu oynamayı denesene.(gülüşmeler) Sonuçta sahne çekiliyor Laurence Olivier çayını kahvesini içmiş oynamış o 7 tur atıp oynamış. Herhalde diğeri daha iyi oynuyor Dustin Hoffman'dan çünkü o kadar koştuktan sonra zaten yorulmuş. (gülüşmeler) Bir de zaten sahnede enerji gerekiyor. Oyunları da sahneye koyarken benim bakış açımda yaklaşık 15-20 yıldır sahnede tasarım

yaptırıyorum dekora inanmıyorum artık. Neden çünkü tasarımda yaratıcılığın daha üst seviyede olduğuna inanıyorum. Işıkları saklamıyorum mesela. Şöyle değil midir mesela bir seyirci geliyor oturuyor koltuğa ve sahneye diyor ki hadi beni kandır onun bir oyun olduğunu biliyor. Bilerek geliyor ve sen onu sahnede kandırmamak için herşeyi yapıyorsun. Ben ışığı göstererek diyorum ki bakın burası bir tiyatro işte perde var oyuncu var dekor tasarımı var müzik var ışık var efekt var ben bunların arasında sana birşey anlatmaya çalışıyorum.Sen bunu alıyor musun? Seyircide diyor ki beni inandırırsan alırım. İşin özü budur.

E.YILDIRIM: Peki basında sıklıkla duyduğumuz özellikle son zamanlarda haberler var dizi aşkları gerçek oldu ya da mafya babası, kabadayı x kişi olay çıkardı. X kişi rol sonrası psikolojik tedavi altına girdi ya da tedavi almaya başladı. Bu şekilde son zamanlarda Türkiye'de dünyada sıklıkla yer alması postmodern gerçeklik ya da modern gerçeklik olarak tanımlanıyor. Siz bu durumu nasıl değerlendiriyorsunuz? Yani bir oyuncu rolünün etkisinde kalır mı bu kadar? Ya da kalırsa ne oluyordur?

H.KÖROĞLU: Ben kendi adıma söyleyim. Hani dizi diyorsun mesela yıllar önce İlişkiler diye bir dizide oynadım. Yaklaşık 3 yıl 107 bölüm çekmişiz. Orda biraz türk halkına yakın zavallı Murat rolünü oynuyordum. Murat'ın etkisinde kalmadım. O da biraz dediğim gibi oyuncuların psikolojisine veya çocukluğuna bakmak gerekiyor. Toplumun kendisine bakması gerekiyor.Toplum sen Ahmet oynuyorsan dizide toplum seni Ahmet görüyor. Yani seni Hüseyin olarak gören çok az insan var. Bu yeni yeni daha iyi oldu yani ne bilim eskiden rahmetli Erol Taş'ı dövüyorlarmış kötü adam oynadı diye. Oysa adam dünyanın en iyi insanı. Filmde öyle oynuyor diye onu kötü sanıyorlar. (gülüşmeler) Anlatabildim mi yani buna ben birşey diyemiyorum.Çok uç örnekler benim için tedavi oluyorsa da yani başka birşey vardır yani işte günümüzden baktığımızda tabi dizilerde bir de çok popüler biz dizide oynuyorsan biz pohpohlamayı da seviyoruz yani. İşte sen aslansın bir numarasın dünyanın en iyi oyuncusun. Biz İlişkiler'de oynarken sokakta yürüyemiyorduk. Ama ben şöyle şanslıyım. Ordan da gireyim. Ben konservatuar öğrencisi olduğum için bunun rol olduğunu biliyorum ve geçici olduğunu da biliyorum. Hatta ondan sonra bana çok önemli bir kanaldan hatrı sayılır miktarda bir teklifte bulundular. İşte o kanalda dizi çekicem program sunucam bunun için benden bir tek şey istediler, tiyatroyu bırakmamı istediler. Ben bırakmadım.

Neden bırakmadım çünkü siz bana bunu veriyorsunuz ama ben lüks bir evde otursam ne olacak. Yani hayata bakış açım yani tiyatro yapmazsam zaten kendimi iyi hissetmem. Bu noktada da şunu söylerim insanlara sanatın önemini de anlatmak için cebinizde para dolabilir peki ruhunuzu ne yapacaksınız? Benim ruhum zengin sonuçta bu dünyanın yalan olduğunu da biliyorum. İşte ama diyorlar parasız da bişey olmaz. Diyorum ki doğrudur olmaz ama yetecek kadar olsun bu noktada da şu örneği veriyorum hep yarın Allah korusun birşey olsa kalp ameliyatı olacak biri ne arar işte Prof. Dr iyi bir kalp cerrahı var mı arar değil mi? Peki diyorum niye ruhunuzu amatörlere teslim ediyorsunuz. Çünkü ruhun sağlam değilse bedeninde sağlam olmayacak. Ne demiş Atamız sağlam kafa sağlam vücutta bulunur. (gülüşmeler) Yani bu toplumun travmasının içinde son zamanlarda yaşadığımız travmaların içinde hayat damarlarımızdan biri olan sanatın kopmak üzere olmasının da çok büyük etkisi var. Biz şeyi kaybettik kendi örf ve adetlerimizi kendi köklerimizi onların ne yazık ki yitirmek üzereyiz. Ve kendimizi sanallara hapsettik. Yani bir şeye itiraz mı ettik işte yazıyoruz twitterdan ne oluyor yazınca itiraz ettik mi oluyor. İşte mesela Ahmet'e diyorum ki sen bunu böyle yapma böyle yap diyorum. Okuyor o da twitterdan ya Hüseyin böyle diyor yapmıyayım diyor sen kimi kandırıyorsun kendini. Yani ben buraya yazdım oh be gideyim akşam uyuyayım.

E.YILDIRIM: Çok iyi peki 9.soru oyunculuk sektör içinde bir yaşam tarzı mıdır? Buna bağlı olarak tiyatro okullarında öğretilen ve sıkça söylenen kutsal bir iş midir?

H.KÖROĞLU: Şimdi oyunculuk bir meslek ve bunun içinde nerde durduğuna bağlı. Tabi ki hep şey derim yerine göre herşey. Yani aile yemeğine gitmişsin akşam yemeği yenecek. Ordan biri sana oyunculuk ile ilgili sanat ile ilgili bir soru sorarsa yanıt veririsin. Ama sormazsa ben yarın şunu oynayacağım, bunu yapacağım abuk yani.. (Güler)

- Peki siz hiç rastladınız mı? Gözlemliyor musunuz? Yani sahne sesi ile konuşmalar sahne sesi ile gülmeler…

H.KÖROĞLU: Neler var. (Güler) İşte bana 2 kilo domates verebilir misin? (Gülerler) Yani sonuçta oyunculuk bir meslektir ve mesleğinde yapılacağı yerler vardır. Doktor hastanede yapar işini, marangoz marangozhanede, manav manavda yapar. Biz

de sahnede yaparız. Onun dışında ben gidip cafede oyun oynayayım şurada bir Hamlet oynayayım denmez. (gülüşmler) Mesleğine saygı duycaksın yani seveceksin. Sen onu ne kadar sever ve saygı duyarsan o da sana yani ayna gibidir tiyatro.Yani o sahne, o tahta çok kıymetlidir. Orda durmak önemlidir.Kutsallık dersek saygıdan söylenen bir sözdür.

- Teolojik anlamda düşünmüyorsunuz?

H.KÖROĞLU: Hayır tamamiyle saygıdan. Sahnenin öyle de bir şeyi vardır biliyorsun seni yakalar ve bırakmaz o garip bir şeydir. Kimisi de olmaz yani. Aynı şey sinema içinde geçerli kamera… ne bilim hemen örnek vereyim. Dünyanın en iyi oyuncularından Yıldız hoca Yıldız Kenter kamerada oynuyor ama tiyatroda tartşılmaz. Neden başka biri okuyor onu kamerada çok enteresan. Ben Yıldız hocanın başka filmlerini de izledim. Orda da yaşlı gibi duruyor ama sahnede genç kız gibi duruyor. Anlatabildim mi garip bir iletişim var o kamera o sahne seni kabul eder ya da etmez. O da sana bağlı bir şeydir. Emek ile ilgili birşey eğer sahneye emek verirsen. Ama bir de şey var doğuştan vardır ya onların dışında bu söylediklerim. Öyle bir adam görüyorsun ki ne yakışıklı adam diyorsun konuşmaya başlayınca bitiyor. Dünyanın en çirkin adamı oluyor. (güler) Anlatabildim mi?

E.YILDIRIM: Peki 10. soruya geçiyorum. Oyunculuk mesleği için bazı meslek kollarında yapılan sağlık testleri yapılmalı mıdır? Evet ise neden?

H.KÖROĞLU: Mutlaka biliyorsun ben mesela 1982 yılında yaşımızda çıkıyor, (gülüşmeler) konservatuara giricem bir sağlık raporu istendi. Neden sonuçta bir oyuncunun sazı bedenidir ve bu beden sağlamsa sen iyi bir ses çıkarabilirsin. Her türlü oyunu oynayacaksan bu bedeni doğru kullanman gerekiyor. Bu noktada da bedenin sağlıklı olması gerekiyor sağlıklı değil ise iyi saz çalamazsın. Bence gereklidir.

E.YILDIRIM: Peki son soru Türkiye'de oyunculuk okulları ve eğitimleri hakkında ne düşünüyorsunuz? Çünkü neden soruyorum biliyor musunuz tiyatronuz var ya sizin oraya yer yer dönem dönem öğrenci alıyorsunuz ve görüyorsunuzdur gençlerin halini, ne düşünüyorsunuz?

H.KÖROĞLU: Şimdi dünyadan bakarsak çok yetersiz Türkiye’den bakarsak ne olduğu belli değil. Çünkü üniversiteler kuruluyor. Çoğu senin de çok iyi bildiğin gibi maddi meseleler var işin içinde. İşte öğrenciden para alması için, öğrencilerde sıralamış

konservatuarları işte Ankara, İstanbul, İzmir konservtuarları sonra özel konservatuarlar geliyor. En son parayı verdiği için okula giriyor. Pek parlak değil neden parlak değil bir kere şeye bakman gerekiyor. Bir meslektaş yetiştirecekse bir üniversite o meslektaşı yetiştirecek hocalar kimler? Burda da popüler kültür işi yok ediyor. İşte diyor ki ben şu meşhur birini alayım diyor hoca ki öğrenciler beni tercih etsin. Meşhur olanında nereden meşhur olduğuna bakmak gerekiyor. Yani kötülemiyorum ama biraz bu şey birleşik kaplar kanunu gibi sonuçta bizim önümüze gelen meşhur olamaya çalışan insanlar geliyor.

E.YILDIRIM: Ben içtenlikle sorularıma verdiğin yanıtlar için teşekkür ediyorum.

H.KÖROĞLU: Ben teşekkür ederim sen dâhil aynı paralelde gördüğüm birçok meslektaşımı da ben dediğim gibi ışık işçileri olarak görüyorum. Ve bizlerin bugünlerde ne yaptığını geleceğe nasıl mektuplar bıraktığımızı ilerde anlayacak insanlar. Şuanda alnında ilk ışığı hissedenleri pek iyi anlamıyorlar.

E.YILDIRIM: Çok teşekkür ederim.

H.KÖROĞLU: Ben teşekkür ederim.

Görüşme 2: Kemal Başar, Devlet Tiyatroları Yönetici, Yönetmen, Oyuncu ve Tiyatro Keyfi Genel Sanat Yönetmeni

E. YILDIRIM: 3 Ağustos 2019 Cumartesi günü Tiyatrocu ve yönetmen ulusal ve uluslararası çapta projeler üreten ve uygulayan Kemal Başar ile birlikteyiz. İlk sorumu hemen soruyorum. Sizi kısaca tanıyabilir miyiz? Kendinizden bahseder misiniz?

K. BAŞAR: Kendimi daha çok yönetmen olarak tanımlarım. 76-77 tane oyun yaptım. Bunların 11-12 tanesi Avrupa'da yurt dışında olmak üzere, onun yanında oyuncuyum. Eğitmenim. Kendimi çevirmen diye tanımlamam ama Türkiye'de oynanmasını istediğim altı eseri de Türkçe'ye çevirdim. Hasbelkader İngilizce'den Türkçe'ye çevirmenlik te yaptım. Hayatımı daha çok tiyatroyla geçindirdim.

-Ödenekli tiyatrodan emekli oldunuz ve kendi tiyatronuz var oradan devam ediyorsunuz.

Devlet tiyatrolarını sadece oyunculuk ve yönetmenlik değil, çok önemli yöneticilikler de yaptım. Bunların bence en önemlisi uluslararası ilişkiler birimini kurmak, sistemini belirlemek, prensiplerini belirlemek, elemanlarını seçmek ve o kurguyu yapmak oldu. Bunun yanı sıra Ankara Devlet Tiyatrosu müdürlükleri ve yardımcılık görevleri de yaptım. Bunları hep görev sıra gelme diye düşündüm, çünkü sahneden kopuyorsunuz, size kişisel olarak hiçbir faydası olmayan bir şey. Öyle bozuk sistemler ki düzeltme şansınız da yok. Ben bunların uluslararası ilişkiler birimi dışında ama tabi iyi eserlerle Avrupa'nın kabul edebileceği dünyanın kabul edebileceği bağımsız eserlerle doldurmaları lazım hala dolduramadılar. O kurguyu kabul ettirmekle övünürüm devlet tiyatrolarına onun dışında emekliliğim geldiği gün emekli olarak özgür tiyatro yolunu seçtim. Avrupa normlarındaki Avrupa kriterlerini taşıyan, açalım onların ne olduğunu tek Türk tiyatrosunu cumhuriyet tarihindeki ilk Türk tiyatrosunu kurmak üzere Almanya'da senelerdir yaşayan 32 senedir artık uzun zamandır Alman vatandaşı Dr. Cüneyt Arkan ile birlikte Emma Gösteri Hizmetleri Limited şirketini ve onun sürükleyici markasını Tiyatro Keyfi'ni kurduk. O kurguyla birlikte yaptık onun içinde eğitimler, çok çok yakında en iyilerini yetiştiriyoruz sloganıyla Tiyatro Keyfi atölyelerini uluslararası eğitmenlerle birlikte harekete geçecek. İçinde menajerlik bölümü var, organizasyon bölümü var ama tiyatro keyfi onun sürükleyici markası ve artık markalaşmış ana yapı tiyatro keyfi diyelim, Tiyatro Keyfi hepsini sürüklüyor.

E. YILDIRIM: Oyunculukta oyun gerçek bağı nasıl kurulur sizce? Oyunculuk mantığına baktığınızda bir oyuncunun oyunla gerçek arasındaki bağı, gündelik gerçek mi, oyun gerçeği mi? Bunu nasıl kurup düşünmeli bunları oyunculuk sanatına nasıl dönüştürmeli?

Bunlar aslında anlatılabilir şeyler değil, insanın doğuştan gelen eğitimi, geldiği yer, çevresi bütün bunlarla insanın kafasında bir şey oluşuyor. Kimi, yaşadığımız her şeyi gerçek olarak düşünüyor. Düşünen insanlar yaşadığımız dünyanın olan her şeyin gerçek olamayabileceğini de düşünüyor. Oyunculara bu böyledir deyip hükmederek onları zapt ederek yöneten bir kişi değilim, onların siyasi düşünceleri felsefi halleri bunlar konusunda baskı yapamam ama ben gerçek olamayabileceğini düşünüyorum. Bunca yıkım bunca sahtekârlık alçaklık insanın bu kadar kötü olması, insanın kötü olmasının engellenmesi için yaratıldığını düşündüğüm inancım tamdır ama dinlerin insanı kategorize etmek ve uysallaştırmak için bulunduğunu düşünüyorum. Çünkü

baktığınızda insanlık tarihi 80-90 bin yıl, misyonerler bundan 4 bin yıl önce çıkmış ortaya daha önce yok muydu yani? Kitaplarda yazılan yöresel bilgiler, yine kitaplarda yazan pek çok şey beni o tarafa çok kuvvetli inanmamaya çekiyor. Bunun yanı sıra tam sorunuz neydi?

-Rol oynarken bir oyuncu oyunla gerçekle nasıl bağ kurar? Bir karakter oynuyor o karakterin…

Gerçek olmak zorundasın. Bunun ikinci bir yolu yok. Siz kendinizi tarif etmek zorundasınız oyunculuk neden yapılır? Oyuncuların çoğu bunu bilmez neden yaptığını, pek çoğu da hevesten girerler. Ben de öyle. Renkli hayata heves ettiğim için seçtim. Bilinçli bir seçimdi benimki, hiçbir yer kazanamayıp yanlışlıkla konservatuara girmedim. Bilinçli bir seçimdi ancak tiyatro aşkı falan değil güzel yaşamak hevesinden seçtim. Ama daha sonra iş derinleştikçe okuyan bir bireyim ben çok okurum. Hala da okurum bilginin sonu yok. Karşıt düşüncedeki insanları dinlerim anlamaya çalışırım. Kendim haksız gibi düşünürüm onu hep anlamaya çalışırım. Baktığınızda oyuncunun geldiği noktada doğru bir diyemiyorum. Doğru bir değil ve her zaman o doğru değişebiliyor. Belki benim de değişir ilerde. Mutlaka ve mutlaka gerçek olması gerekiyor. Çünkü hayatta kötülüklerinizi bastırmak için insan ne yazık ki kötü bir varlık bunu da biliyorum bu yaşımda. İnsanı rahat bırakırsanız çalar hele erkekler tecavüz eder. Zaten insanlar hak yiyor birbirlerinin üzerine basarak çıkıyor. Sadece Türkiye'de değil dünyada da baskı, Türkiye'nin meselesi değil. 60'lı yıllarda baktılar ki özgürlük dünyanın sonunu getirecek yönetenler baskıcı düzenleri seçtiler. Dünyanın her tarafında baskıcı düzenler var. İnsanların zapt edildiği düzenler var. Şimdi bu kadar insanın üzerinde baskı varken din baskısı yasalar, kurallar gelenekler aile baskısı abi baskısı koca baskısı kız kardeş baskısı insanlar gerçek halleriyle yer alamıyorlar hayatta. Ama sahnede, kamera karşında ve oyunculuk dediğimiz şey, bu meslek insana çırılçıplak ruhuyla birlikte bir parantez açayım bedenen çıplak kalmak ruhen çıplak kalmaktan çok daha kolaydır. Bu insan tüm baskılar altında kendi ruhundan, kendinden o kadar uzaklaşıyor ki bambaşka karakterleri oynuyoruz dışarda. Sahnede ise tamamen gerçek olması gerekir. Sahne de rol yapılmaz. Rol hayatta yapılır. Sahne gerçek siz, neyseniz bir insan çelişkili bir varlıktır. Shakespeare neden büyüktür. Sadece bunu söylediği için bile en büyüktür. Bunu gösterdiği için. Kahramanlarına bakın Shakespeare en kahramanı en korkaktır aynı zamanda. Kıskanır kıskanmaz öyledir böyledir. Bu

çelişkiler insanın ta kendisidir onun için evrenseldir. 550 sene önce yazdığı şey bugün yazılmış gibidir. Biz de bunu biliyoruz insan çelişkili varlıktır. O zaman alçak ta var kahpe de var sapık ta var namuslu da var hepsi var. Gelen rollere göre ya da kendimizle örtüştürdüğümüz rollere göre kendimizi tarif ederiz biz oyuncuyuz. Bence Stanislavski ekolünden başka bir ekol yoktur. Hepsi B.Brecht dâhil Stanislavski ekolünün üstüne kurulmaya çalışılmış ekollerdir. Pek çoğu devrini tamamlamıştır. Pek çoğu hala siyasi nedenlerle devam eder. Ama tiyatro bazında baktığımız zaman yönetmenliği pek çok kavramı tiyatro teorisini ortaya koyan Stanislavski'nin üstüne bir iki cümle koyan tabi insanlar vardır. Psikolojik açıdan bakılmasını öğütleyen öğretisinde onu gösteren Grotowski gibi mesela ama bu dönem çıkan son dönem mesela bizde çok ünlü olan Stella Adler, Eric Moris tamamen Stanislavski kurallarını Ivana Chubbuck bunlar Stanislavski okuyorum bakıyorum Stanislavski'den başka hiçbir şey söylenmiyor. Günün kapitalist kurallarına göre nasıl en kolay şekilde başarılı olacağını Stanislavski metotlarına göre hap gibi veren akıllı ticareti iyi bilen insanlar.

-Kemal Hocam burada hemen şu soruyu sorayım şimdi Stanislavski'nin iki dönem oyunculuğu var bir tanesi ilk dönem psikolojik oyunculuk dediği, psikolojik yaklaşımla oynattığı oyunculuk bunu kendi sonra reddediyor. Burada coşku beleğinden bahsediyor. Kendi yazdığı kitapta şöyle söylüyor coşku belleğinde bir insanın gidebilmesi için diyor orda onun boyutlarını bilemeyebilir mesela geçmiş yaşantısında bir acı yaşadıysa bunu ne derecede hangi boyutta çağıracağını onun kontrol edemeyeceğini anladığı için bunun üzerine fiziksel eylem etüdüne, fiziksel eylemlerde bir acıya bir duyguya gitmeyi söylüyor. Sizce günümüzde oyuncular bu ayrımı biliyorlar mı ya da Stanislavski öyle anlışılıyor mu Türkiye'de? Siz Avrupa'yı da biliyorsunuz bir karşılaştırırsanız. Stanislavski dünyanın her yerinde var Türkiye'de de var burada ki okullarda da bu böyle anlatılıyor mu? Anlatanlar oyuncular bunu böyle biliyor mu hep söylüyorlar Stanislavski metodunu biliyorum, öğreniyorum özel ders alıyorum ileri oyunculuk geri oyunculuk böyle şeyler hakkında ne düşünüyorsunuz sizin fikriniz nedir? Stanislavski bazında.

K. BAŞAR: Çağın içinde değerlendirmek lazım. Stanislavski tüm bunları yaparken Rusya bir ihtilale gidiyordu. 1917 ihtilalini düşünün Rusya'da büyük karışıklıklar vardı. İnsanlar yoksuldu. Acılar içindeydi Stanislavski şunu da söyler; oyunculara hak ettiğinin çok aşağısında değer veriyoruz çünkü halkımız bizim Rusya'da

çok gördüğü Sovyetler Birliği sonrasında onlarda gösterişe çok meraklılar. Mermerlerden çıkıp altın tırabzanları tutup şampanyalarını içerken oyuncular dehlizlerde ne yapsınlar birbirlerinin dedikodularını yapıyorlar. Tiyatronun ana maddesi oyuncudur. Oyuncuya gerekli saygıyı vermeliyiz dedi. O çağan içindeki oyuncular da o Rus toplumunun insanlarıydı. Stanislavski de onları görerek yazdı teorileri. Büyük acıların içinde, yoksullukla mücadele eden insanlar için onları yazması son derece doğru. Bizim onu bugün içinde yorumlamamız lazım. Bugün Türkiye'de oyuncu aslında söylendiği kadar berbat halde değil herkes şikâyet ediyor. Avrupa'ya çıktığınızda oyuncular trenlerde geziyor. Her oyuncunun yedi sekiz tane oyunu var. O şehirden o şehre sabah provası sonra çocuk oyunu öğleden sonra workshop, akşam oyunu. Oyuncular bu şekilde yaşıyor. Oyunculuk mesleğinin ana ögesi budur çalışmaktır, çalışmaktır, çalışmaktır. Biz de bir oyuncunun bir rolü oluyor. Ah çok yoruluyor, rolden çıkamıyor bunlar hava cıva. Bir yönetmen senede bir oyun yapıyor yoruluyor. Oturuyor sakalını uzatıyor, piposunu içiyor. Oyunculuk böyle şeyler değil. Bir yönetenin meseleleri olmalı üç dört sene sonra ne yöneteceğini tasarlamalı. Bir sene içinde 5 oyun yönetebilir. Hiç abartılı bir rakam değil, bu ticaret değildir işin gereğidir. Bizim yönetmenlerimiz tembel, oyuncularımız tembel. Şimdi böyle olunca o zaman dünyada Türk tiyatrosu da yok. Bizim çabalarımız boş oluyor. Beni Kemal Başar olarak tanıyorlar Türk yönetmen olarak tanımıyorlar. İsterdim Türk yönetmen olarak. Ben bir yandan ne kadar sosyalist olsam da bizim coğrafyamız da bir milliyetçilik vardır. Ben kendimi Türkoğlu Türk hissediyorum. Türk yönetmen olarak orda yer almak isterdim ama bu nasıl olurdu? Devlet tiyatroları Atatürk gibi Hasan Ali Yücel gibi çok büyük adamdır. Hasan ali Yücel'in büyük çabalarıyla Türk tiyatrosunun temeli atılmıştır. Atatürk devrimciliği çoktan unutuldu. Yerelden beslenmeyen Dünya da hiçbir sanatçı yoktur. Bunlar batıyı taklit ediyorlar kurulduğundan beri taklit ediyorlar. Orta oyununu öteliyorlar, Geleneksel Türk Tiyatrosu'nu öteliyorlar, köy seyirlik oyunlarını öteliyorlar dalga geçiyorlar. Tabi ki oturup köy seyirlik oyunu oynayacak hali yok, geliştirmek ve oraya yaslanmak gerekir. Tiyatro Keyfi bugün kurulduğundan beri Avrupa Birliği kriterlerinden birincisi budur. Yerelden beslenir, orta oyunundan beslenir. Ben Avrupa'da oyun yaptığım zaman boşluk kullanmayı boşluk teorisinden bahsederim orda. Boşluk Teorisini bulan P. Brook değildir, Dümbüllü'dür.

-Biraz açar mısınız? Boşluk teorisini.

Boşluğu dekor olarak kullanmak kendini boşluğun içinde, aslında biraz psikolojik bir şeydir. İnsanın bunu algılaması boşluktan rahatsız olmaması, o boşluğu da kendi bedeni gibi kullanabilmesi gerekir oyuncunun. Bizim oyuncularımız dikkat edin birbirlerini tutarlar bir masa varsa illaki o masaya dayanırlar. Sandalye varsa tutmadan geçemezler. Sahnede sürekli el ele birbirlerini tutan oyuncular görürüz. Gerçek hayatta böyle miyiz? Hayatta nasılsa öyle olmak gerekir. Belki bir parça üstünü seyirciye göstermem gerekir. Ama çok gerçek olmak gerekir sahnede. Şimdi biz böyle değiliz ki dördüncü duvar diye bir şey uydurmuşlar kimse bu tip şeylere soru sormuyor nedir bu dördüncü duvar. Seyirciye niye arkamı dönmemeliyim? Evet, sesimi duyurabilmem gerekir bir kerede anlatabilmem gerekir. Ama neden arkanı dönmeyeceksin seyirciye. Yok, sahnede böyle dönülür. Sen sahnede doğal ol, sahnede oradan döndün buradan döndün ve saygısızlık etme karşılıklı oynadığın arkadaşına. Bu kurslarla iki sene geçiriyorlar. Birbirini gizleme o onun önünde dur gibi şeyler hemen öğrenilecek şeylerdir. O an kim konuşuyorsa bir parça daha seyirciye dönük olması gerekir. Saygılıysa tiyatro sanatına ve karşısındaki meslektaşına bir parça seyirciye doğru çeyrek adım gittiği zaman daha iyi görülür duyulur. Sonra da öbürünü bunu yapar. Bu kadar bir şey.

-Oyunculuğun formülü yoktur diyebilir miyiz? Bir formül var mıdır? Oyunculuk için.

Tabi ki birçok teknik var ama en öncesi yatkın olması gerekir. Yatkınlık dediğimiz şeyde nedir. Çocuk dürüstlüğüyle olabilmek bu meslekte. Çünkü çocuk ne der, sen ne çirkinsin der, ben bu kadını sevmedim amca der, bu dürüstlükle içinde olabilmek ve ruhunu çırılçıplak kendine ve başkalarına sunabilmek arsızlığına sahip olmak. Bu mesleğe yatkınlık anlamına gelir ama tabi bundan sonra sadece sahne bilgisi değil ki, sanat tarihi, felsefe, sosyoloji bütün bunlar yan etmenler mesleği geliştirmek için meslekte çok başarılı olmak için çok çalışmak gerekiyor. Ayrıca her meslekte olduğu gibi kısmette gerekli. Doğru yerlerde, doğru insanlarla olmak gerekiyor zamanın en pahalı şey olduğunu bilmek gerekiyor. Kaybetmemek gerekiyor. Çünkü hayat birden bitiveriyor. Ben 55 yaşındayım ne zaman oldu bilmiyorum.

E. YILDIRIM: Diğer sorumuzda şu, hocamıza sorduğumuz. Hayattaki gerçek illüzyonunun sahne gerçeğinden farkı size göre, Kemal Başar olarak nedir?

Buna oyunlarınızda dikkat eder misiniz? Oyuncularınızı yönetirken ya da kendiniz oynarken?

Sahnenin sanal bir şey olduğunu seyirci biliyor. Seyirci bizden daha akıllı. Seyirci anlamadı diyenler iğneyi kendilerine batırmalılar. Anlatamıyor anlamına gelir. Hep öyle düşünmüşümdür. Sahnede gerçek olmak gerekir ama şunu unutmamalı, sahnede yönetmenlik açısından da söyleyeyim. Gerçek ev, gerçek ağaç bunları kullanmanın onları gerçeği gibi yapmanın müthiş bir orman yapmanın beceri değil, salaklık olduğunu düşünüyorum. Çünkü o orman hayatta var seyirci onun zaten sanal bir orman olduğunu biliyor. Gerçek ormanmış gibi, gerçek mutfak her bir aksesuarı koymuş bir dekoratör salakça bir şey yapmış olur. Başka malzemelerden başka metafor ve sembollerle o mutfağın mutfak, oyuncuların ormanda olduğunu, hangi mevsimde olduklarını ve gece mi gündüz mü olduğunu gösterebildikleri zaman yönetmensiniz siz zaten. Oyuncunun da gerçekliği, bir oyuncu fahişe rolünü oynadığı zaman, fahişelik yapmak zorunda değil. Katil oynadıkları zaman birini öldürmüş bir oyuncudan seçmiyoruz. İnsanın birini öldürecekmiş gibi öfkelendiği zamanlar vardır ya da sevgilisiyle hepimiz sevgilimizle, partnerlerimizle orospuyuzdur. O zamanı hatırlayarak ki pek çoğumuz sahtekârlıkla yaparız. Her sevişme dünyanın en zevkli sevişmesi değildir. Çok müthişmiş gibi de yapabiliriz. İşte o çok müthişmiş gibi yaptığımız şey orospuluktur. Her bir insan bunu yaşadığına göre, her insanın öldürecek kadar öfkelendiği bir an olduğuna göre birini öldürmesi ya da fahişelik yapması ya da ben gidip genel evi gözledim, fabrikadaki işçileri gözledim, evet teknik açıdan dokumacıyı oynuyorsa nasıldır dokuma onu öğrenirsin. Ordaki mesele onun dokumacı olması değildir. Dokumacının duygularıdır. Dokumacı ne, hangi sınıfa ait onun dertleridir acılarıdır. Her birimizin de bugün çok çok zengin oyuncular refah içinde oyuncular yok. Ayrıca zenginlikte başa bela. Farklı dertleri olduğunu biliyorum. Arkadaşlarım var. Burada insan psikolojisi üstünedir oyunculuk. Her insanda bu acıların her birinin mutlulukların, neşenin, kederin her birini çeşitli ölçüde yaşamıştır. Bu ölçüleri, ölçüsünce tadınca ortaya koymaktır oyunculuk. Bunu olabildiğince gerçek olarak vermeli. Daha önce belirttiğim gibi hayatta biz gerçek değiliz. Bir rol oynuyoruz sahne üstünde gerçek kendinizi bulmanız ve gerçek olmamız lazım. Bütün duygularınız. Benim bildiğim tiyatro o.

E. YILDIRIM: Kemal hocam, tiyatroda ya da sinemada bazı oyuncuların oyun yerine gerçeği tercih etmesinin ki az önce bahsettiniz oyunculuk böyledir hayata bakın geçmişe gidin herkesin içinde bir şey vardır demiştiniz. Bazı oyuncuların sinemada ya da tiyatroda oyun yerine gerçeği direk tercih etmelerinin sebebi sizce ne olabilir?

Yeni yöntemler arıyorlar herhalde. Ben yanlış buluyorum. Bedenini sağlıklı tutması lazım. Zaten tüm mesleklerde sağlıklı insanlarca yapılır. Mesela rock müzik yapanların ot içmesi falan bunlar alışkanlıkmış gibi yapıyorlar. Ama sağlıklı kafayla müzik daha iyi yapılır. Tiyatrocular çok içer mesela. Niye ki çok içsinler ki. İnsan çok içebilir, insan ot kullanabilir. Sağlıklı insanların yapacağını düşünüyorum. Birbirinin kafasını gözünü yararak iş yapılmaz o teknikleri var teknikleri öğreneceğiz.

E. YILDIRIM: Kemal hocam, bazı oyuncuların sinemada, tiyatroda oyun ya da proje bittikten sonra hala bunun etkisinde olmalarının sizce sebebi ne olabilir?

K. BAŞAR: O yalancılık. Tanıtıma katkı olabilir başka, kendi tanıtımına ve proje tanıtımına katkı olabilir. Yalancılık.

-Eğer varsa böyle bir şey, bu bir hastalık mıdır?

K. BAŞAR: Hayır, hayır bir yöntem olarak ta kullanılabilir. Ben dürüstlüğü seçen bir insanım yapmam gördüğüm zaman da hep gülerim. Kimi benim tiyatromda da oynadığım arkadaşlarım dâhil bu durumlarda çeşitli arkadaşlarımı gördüm. Dalga geçerim.

Asıl olan yaşamdır. Hepimiz insanız. Tiyatro mesleğine, yönetmenlik, oyunculuk tasarımcılık falan cenazesini diğer mesleklerden ayıran nedir? Okulda böyle söylenebilir. Mesleğin önemini anlatmak için. Fakat annesi ölse, çıkmaya zorlanan bir oyuncu performansını ne kadar iyi oynayabilir? Asıl olan tiyatro yapabilmekse. Niçin tek tiyatro yapımcısına çalışılır. Biletleri sattı diye annesi ölmüş, kardeşi ölmüş kaza geçirmiş insan sahneye çıkmak zorunda mıdır? Ben çıkmam. Çünkü mesleğimi tam anlamıyla yapamam. Kafam orada değil. Allah korusun annemi kaybetmişim ne mesleği! İnsanın aklına melek mi gelir? Asıl olan insandır değil mi? Bir insan kaybetmişsiniz ya da kaza geçirmiş kolu kırık, seyirciye de saygısızlık eseri doğru dürüst oynamıyorsunuz ki.

-Kutsallaştırmak doğru mu? Sizce kutsallaştırılıyor mu?

Kutsallaştırılıyor ama eksik olan insan kutsallaştırır. Doktor da mesleğini kutsallaştırır, mimar da kutsallaştırır isterse ama bunlar dini ögeler değil, neyi kutsallaştırıyoruz ki? Çok ciddi çok önemli bir meslek, ama mabedim falan değil sahne işi.

-Burası bizim mabedimiz diyor bazı kişiler.

Hayır olamaz.

-Hayır, zaten deneyimlemişizdir ki belli bir yaşa gelmişiz. Oyunculuğun yaşla ilgisi var. Yaş aldıkça hayattaki tecrübeleriniz artar. Pek çok şeyi yaşarsınız ölüm görürsünüz, neşe görürsünüz her şeyi görürsünüz. Bir spesifik şeyi tekrardan bir şeyi yaşamıştır ya da benzerini yaşamıştır. Önemli olan duygulardır. Meslek konum falan değil önemli olan duygulardır oyunculukta. Çok saçma bir şey. Oyuncunun rolü yaşaması zaten yaşamıştır.

-Oyunculuğa katkı sağlamaz size göre öyle mi?

-Hiç katkı sağlamaz. Katkı sağlamayacağı gibi cehalet sadece.

E. YILDIRIM: Kemal hocam sıklıkla basından duyduğum bir şey var. İstatiksel bir konu. Bende de duruyor çıkarttım. Genelde dizilerde başrol oyuncularının çoğu evleniyor, %99.9. Bu evliliği ve bazı dizilerdeki karakterlerin, gerçek hayatta da izlerini taşıması, başka biri gibi yaşaması ne eksiği var ki size göre böyle yaşıyorlar?

Oyunculukta eksiği değil. Bunlar genç insanlar. Başka birilerini görmüyorlar. Her an birlikteler, sürekli birbirlerini görüyorlar sette. Ben normal buluyorum ilişki yaşamalarını. Genç insanlar, güzel ve alımlı olmasalar başrol oynamazlar. Birbirlerini çekici bulmalarını normal karşılıyorum. Evliliklerin yürüyeni var yürümeyeni var onu da hayat içinde çok normal buluyorum. Başka kimseyi görmüyor ki. Set işi çok ağır bir iş.

-Sevgili rolü oynarken birbirlerinden etkileniyorlar mı? Sevgiliyi oynarken ki rollerinden. Yoksa yalnızlık mı?

Çok genç oyuncular eğitim almış ya da eğitimsiz. Çok güzel kızlar ve yakışıklı oğlanlar, mesleği de tam kavrayamamışlar. Gencecik hayatların da tek varoluşları o oynadığı karakter olduğu için televizyonda da dizilerde, tiyatrodaki gibi çelişki karakterler değil aslında tip oynanıyor. Hep kötü kız, iyi adam var aslında karakter değil çoğu. Onların taklitine hayatta bürünebiliyorlar ama popo üstü düşen hep onlar oluyor.

-Oyunculuk mesleğinde oyunculuk okullarına alırken çocukları sağlık açısından psikolojik testten geçirmek gerekli mi? Bazı mesleklerde örneğin askerlikte bir takım testler yapıyorlar. Askerlik yapacaksınız. Pilotluk yapacaksınız. Sizce oyunculuk için bu yapılabilir mi. Koşullar buna götürüyor mu? Bir de Türkiye'deki konservatuarların oyunculuk eğitimini nasıl değerlendiriyorsunuz? Bağlantılı iki soru.

Pek çok testten geçmeli sadece psikolojik değil. Tabi çok fazla insan başvuruyor. On beş dakikada, beş dakikada hatta bir dakikada çocuklara tanınan şanslar bu kadar. Nasıl seçebilirsiniz ki çok harcı âlem seçimler. Ondan sonra da insanlara psikolojik test yapsanız ki ben bir parça ilgileniyorum. Çeşitli yaşlar da çıkan hastalıklar var bilemezsiniz 17-18 yaşında ama pek çok açıdan bakılmalı. Türkiye de en büyük problem, insanlar bu mesleği bilinçli olarak seçmiyorlar. Tıp, mimarlık gibi. Bu nedenle buraları kazanamamış tüm sınavlarda en başarısız, haytalar o okullara giriyorlar. Hiç okumayan, hayta, serseri çocuklar kırk yaşında da aynı oluyorlar yine okumuyorlar. Tipoloji bu. Aslında oyuncunun genel durumu bu Türkiye'de. Çok az okuyorlar, çok az araştırıyorlar neden oyunculuk yaptıklarını bilmiyorlar. Yatkınlar, kısmetliler bir yere geliyorlar. Ama sorun ben eminim pek çoğu bu mesleği neden yaptığını bilmediğinden eminim. Aniden oyuncuya soruyorum neden bu mesleği yapıyorsun? Hiçbir mantıklı cevabı yok. İkinci soru neydi?

-Konservatuarlardaki oyunculuk eğitimlerini nasıl buluyorsunuz?

Hocasını en iyi taklit eden 100 alıyor. Oysaki oyunculukta taklitin yeri hiç yoktur sıfırdır. Dünyada 7 milyar insan yaşıyorsa bu insanların ikizler üçüzler dâhil hiç biri birbirinin aynısı değildir fiziksel olarak. Ruhsal duygusal olarak da pek çok parametre var. Yedi milyar ayrı insan yaşıyor. Peki bizim sahnelerimizde niye üç yüz Yıldız Kenter iki yüz Müşfik Kenter oynuyor. Çünkü hocasını en iyi taklit eden yüz alıyor. Böyle eğitim olmaz. Soru sorduğunuz zaman sınıfta kalıyorsunuz. Kuşku duyduğunuz zaman hocanızın bir cümlesinden zayıf not alıyorsunuz. Oyunculuk ya da

tiyatro bilimi diyelim sürekli bir hayat gibi. Sürekli evrilir. Yeni şeyler öğrenilir. Her tiyatrocu öğrencidir aynı zamanda, biraz önce sözü geçti. İleri oyunculuk falan gibi şeyler bana son derece komik geliyor. Biz hepimiz, oyuncunun en ilerisi de öğrenci olmak zorundadır. Öğrenci değilseniz çağı yakalayamazsınız. İlerleyemezsiniz bu mesleği, yapamazsınız çağın dışında kalırsınız. Sürekli öğrenmeyerek, konservatuarların çoğu çok bozuk biliyorum. Konservatuar tiyatro bölümünün 4 yıl olması da son derece saçma. YÖK'e bağlanması için bu yapıldı. Seneler önce YÖK kurulduğunda tek konservatuar vardı. Hacettepe Üniversitesine bağlandı, Ankara Devlet Konservatuvarı. Ondan sonra da 4 sene oldu. Özel okullar çıkınca onlarında para kazanması gerek, ileri oyunculuk, yönetmenlik masterı, bilmem ne oyunculuk, bilmem ne masterı öğrenciyi okulda tutmak için çıkarıldı. 1 sene yeter oyunculuk eğitimi için her yerde söylüyorum. Ondan sonrası deneyimlemedir. Ondan sonra mesleğe başlaması gerekir. Çocukları 4 sene okulda tut. Tabi onlarda üniversitesi mezunu olması gerekiyor. Askerlik denen bir mevzu var. Üniversite mezunu olmaları gerekiyor. Hocalar anılarını anlatıyor, tekrarlar yapılıyor 4 sene böyle geçiyor. 1 sene kesinlikle yeterlidir. Konservatuarların da YÖK'e bağlanmasını ben mesleki açıdan tuhaf buluyorum. Birbirinin aynı çocuklar çıkıyor, ya da hocalarını takliti çocuklar çıkıyor. Tiyatro Keyfin'de tekrar eğitim alıyorlar.

-Çok teşekkür ediyorum. Çok güzel bir sohbet oldu. Umarım çalışmalarınızı daha üst seviyelerde daha iyi yerlerde duyursunuz. Ben bu akademik çalışmaya katkı sağladığınız için çok teşekkür ederim. Zamanınızı aldım sağolun.

-Ben çok teşekkür ederim.

Görüşme 3: Şenay Saçbüker, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları, Oyuncu&Öğretim Görevlisi, Tiyatro AŞHK Kurucu ve Oyuncu

E. YILDIRIM: Öncelikle çok teşekkür ederim kendisine bu söyleşiyi kabul ettiği için. Hemen İlk soru ile başlamak istiyorum Şenay Saçbüker sizi tanıyabilirmiyiz?

Ş. SAÇBÜKER: Şenay Saçbüker Şehir tiyatrosu oyuncusu, Tiyatro Aşk oyuncusu, Haliç Konservatuarı'nda diksiyon ve ses eğitimi hocası, çocuk masalları yazarak, yazar diyebir miyiz bilmiyorum ama öyle de bir alanım var.

E.YILDIRIM: Evet, 2.soruma geçmek istiyorum. Oyunculukta oyun-gerçek bağı nasıl kurulur

Ş. SAÇBÜKER: Bir kere şuan yaşadığımız gerçeklikle, oyunculuk arasındaki gerçeklik farklı. Ben bu röportajı belki 1 saat sürecek ama bu röportajın tamamını sahneye taşıdığımda hiç kimseye dinletemem. Gerçek hayatla sahnenin gerçekliği arasında fark olduğunu düşünüyorum. Bir oyun yazarken de diyelim bir yazarı oynuyorum sahnede, gerçek hayatta Şenay'ın yazdığı süreyle tiyatrodakiyle arasında fark var. Bu gerçeklik zaman olarak farklı. İkincisi oyunun gerçekliği farklı. Bu başka bir dünya. Bir film vardı şimdi adını hatırlamıyorum ama Di Caprio mu oynuyordu acaba, uykudan uykuya, uykudan uykuya, uykudan uykuya derine iniyordu ve hepsinin gerçekliği farklıydı. Aynı kişinin beyni ama herbirinde uyku farklıydı. Dünyanın gerçekliği ile sahne gerçekliği arasında gerçekten çok büyük bir fark var. Oranın şartlarının gerçekliği farklı. Dönem, hangi dönemin oyunu, kimin oyunu, benim kim olduğum yani hepsinin gerçekliği farklı. Ben bunu oyuncu olarak napıyorum, ben bunu oyuncu olarak gerçek anlamda ki Şenay'ın düşüncesiyle bağdaştırırım, ikimizin gerçeğini çakıştırmaya çalışırım. Aynı duyguları bulmaya çalışırım. Bendekini çıkarmaya çalışırım ama bu hiçbir zaman benim gerçekliğim olmaz, oynadığım rolün gerçekliği olur.

E. YILDIRIM: 3.soruma geçmek istiyorum, bir rolü oynarken siz onu kendi hayatınıza nasıl ayırırsınız, yani Şenay'dan nasıl ayırıyorsunuz, ya da ayırıyor musunuz?

Ş. SAÇBÜKER: Ayırıyorum tabi ki, hiçbir zaman birleştirmiyorum ki bunun ayrımını yapayım. Ben bunu duyuyorum,ö rneğin; role çok giren oyuncular oluyormuş, işte çıkamıyormuş, eve gittiği zaman o rolün etkisinde kalıyormuş. Ben bunu hiçbir zaman yaşamadım, yaşamak ta istemem ayrıca, sonuçta o başka bişey, o rol, adı üstünde...

-Neden yapılıyorlardır sizce bunu?

Ş. SAÇBÜKER: Bilmiyorum, ben bunu gözümle gördüm ama onu da oynuyorlar gibi geliyor bana. Gerçekten olduğunu bilmiyorum. Benim bir arkadaşım vardı, isim vermeyeceğim şimdi, oyun bitti selama çıktığı zaman hala oyunun etkisi ile

ağlıyordu hüngür hüngür, kulise gittim geçmiş olsun elinize emeğinize sağlık diye, halen ağlıyordu. Asla ben bunu kafamda oturtamadım.

-Yani sağlıklı bir insan…

Ş. SAÇBÜKER: Değil değil hiç sağlıklı değil, o adı üstünde rol, ordaki evet benim duygularımdan çıkıyor, benim yaşadığım duygulardan çıkıyor ama ordaki ben değilim aslında. Dolayısıyla ben olduğum anda selama girdiğim anda o rol bitiyor benim için, hatta ben oynarken Hüseyin bana çok kızar. Ben oynarken kuliste ne olduğuna bile bakan oyuncu vardı. Ne oluyor orada bir şey var mı. Ben hiçbir zaman öyle rolün peşine aman Allahım role girdim öyle ayaklarım bulutların üsütnde filan bunu yaşamadığım için kimin ne yaşadığını ne hissettiğini gerçekten bilmiyorum. Ama öyle olmaması gerektiğini biliyorum. Kendimizi kaybetmemeliyiz. Her zaman için oyuncunun aklı başında olması gerekir. Mantığının devrede olması lazım. Çünkü hiç olmayacak şeylerle de karşılaşabiliriz. Eğer ben rolün içindeysem, nasıl onları nasıl çözümleyeceğim. Aynı anda bir sürü şey düşünebilme yeteneğidir bence oyunculuk. Herşeyi aynı anda düşünebilme. Bunu derslerimizde de gördük, eskrimi o yüzden alırız konservatuarda. Aynı anda bir sürü şey yapabilme. Sofitada bir şey varsa onu görebilmeliyim. Seyirci tarafından bir şey geliyorsa bütün algılarım açık olmalı. Ama rolün içine böyle deli gibi girersem, bilemiyorum nasıl giriyorlar onu da inanın bilemiyorum. Algılarım kapalı olur ve yansıtamam diye düşünüyorum.

-Uyguladığın tiyatro üslubu ya da tarzı var mı ? mesela hani diyorlar ya bazı işte Stanislavski yöntemiyle oynuyorum gibi?

Ş. SAÇBÜKER: Benim öyle bir şeyim yok ama oynayanlar var. Evet şu yöntemle oynuyorum diye .Oyunculukta kendi içinde evrim geçiriyor aslında. Bundan 50 yıl önceki oyunculuk tarzı ile şuan ki oyunculuk tarzı arasında da çok fark var. 3 sene önceki oyunculukla şimdiki arasında bile fark var. O da kendi içinde evrim geçiriyor. Dolayısıyla bu tarzı uygularlar, önceki oyuncular ne düşünüyorlardı acaba, abartılı oynarken seyirci bundan mı hoşlanıyordu, ağlamalardan, melodramlardan, hani mutlaka vardı ama benim böyle bir tarzım yok. Ben daha çok içgüdülerimle oynayan bir insanım ve seyirciye göre de çok değişiyor oyunculuğum benim. Bir gece önceki aynı şeyi tutturduğumu düşünemiyorum. Çunkü seyirci farklı olduğu zaman benim

oyunculuk enerjimde farklı oluyor. Ona göre değişiyor. Dolayısyla bir yöntemim olduğunu sanmıyorum. İçgüdülerim o gün neyi getiriyorsa ben oyun bazında, tabi provalarda belli bir yöntemle çalışma sistemlerim var. Çalışırken kendi içimdekini bulmaya çalışıyorum. Ona benzer duyguyu bulmaya çalışıyorum.

E.YILDIRIM: **Peki, 5. soruma geçmek istiyorum. Bazı oyuncuların sinema veya tiyatrodaki rolü bittiği halde karakteri hayattada devam ettirmesinin sebebi sizce nedir?**

Ş.SAÇBÜKER: Bu bizim ülkemizde böyle, yurtdışında çok algılamadım bilmiyorum örneklerini görmedim ama bizim ülkemizde böyle bir şey var. Erol Taş'tan gelen bir şey kötü rol oynuyorsa o zannediliyor ki o adam o adam. Hiçbir zaman oyuncu gözüyle bakılmıyor. Bizde de öyle Polat Alemdar örneği, ben bu diziyi hiç izlemedim ama bu tür haberleri takip etmek zorunda kalıyorum. Halkımızda onu oyuncu olarak değil gerçekten o karakter olarak görüyor. Bir dizide biri öldüğü zaman onun için helva kavurdular.

- Oktay Kaynarca

Ş. SAÇBÜKER: Evet Oktay Kaynarca

- Çakır öldü diye…

Ş. SAÇBÜKER: Evet halkımızda onun o olduğuna inanıyor bir müddet sanırım. Oktay gerçi konservatuar mezunu hani sadece bir diziyle meşhur olup oyuncu olan bir arkadaşımız değil. Benim 3 sınıf üstüm ama bir müddet sonra başka karakterlere mi bürünüyorlar, o mu oluyor sadece ayırımında nasıl bir psikolojik kaygı var onu algılamam imkansız.

- Oyunda bir şey yaratmak için uğraşacaksınız, gözlem yapacaksınız,vesaire bunun yerine gerçeğini yapmak marjinal mi geliyor daha mı kolay yani gerçeği yapıp bir kere cepten yemek…

Ş. SAÇBÜKER: Galiba galiba herhalde. Yani ben bunu yaşamadığım için gerçekten bunu nasıl bir ruh haliyle yaptıkları ile ilgili bir fikrim yok ama bu bana çok garip geliyor.

E. YILDIRIM: Peki oyunculuk mesleği yapanların tırnak içinde her

koşulda rol devam eder, cenazeniz var ve her ne olursa olsun sahne beklemez oynamalısın yaklaşımını nasıl değerlendiriyorsunuz?

Ş. SAÇBÜKER: Şöyle değerlendiriyorum, başıma da geldi. Bu bir kural değildir. İnsanların kendi tercihidir. Benim tercihim devam etmesinden yana ki başıma geldi biliyorum, babamı kaybettiğimde sahneye çıktım benim tercihimin bu yönde olmasının nedeni daha çok iyileştirdi beni sahne. Ama bu illa böyle olacak diye bir şey söz konusu değil, kural olamaz herkesin kendi tercihidir. Ben evde oturup ağlamaya devam etseydim daha geç iyileşecektim.Ama sahneye çıktığım zaman sahnede şu şeye de inanıyorum ben, sahne gerçekliğindinde bahsettik ya onun farklı bir gerçekliği var gerçekten, hastalığım olduğu zaman oyunu oynadığım zaman hastalığımı da ağrılarımı da hissetmiyorum çünkü başka bir şeye konsantre oluyorum o sırada ve ağrılarımı hissetmiyorum. Babamı kaybettiğimde sahneye çıktığımda da 2 bucuk 3 saatlik zaman dilimde onu unuttum. 2-3 saat o acıyı düşünmemek bana iyi geldi ve iyileştirmeyi çabuklaştırdı. Dolayısıyla bu kişinin kendi tercihidir. Hayata bakış açısıdır. Ben bunu tercih ettim. Bunun beni iyileştirdiğine inandım başkası inanmayabilir. Ama bu bir kural değildir kişinin kendi tercihidir.

E. YILDIRIM: Oyunculukta hisleri yaşamak ya da gerçekçi olmak için gerçeğini yaşamak gösteri anında ya da önce ne kadar doğrudur sizce?

Ş. SAÇBÜKER: Ben buna da katılmıyorum çünkü az öncede söyledim katil oynayacaksam katil olmam gerekiyor o duyguları öğrenmek için ama ben ne yaparım ona en yakın duyguyu bulmaya çalışırım. Hiç kimseyi öldürmemişimdir ama birisinin ölmesini istemişimdir. Bu duyguyu nerden çıkardığımı bulmaya çalışırım. Oraya beni hangi duygularımın getirdiğini bakmaya bulmaya çalışırım. Ben o kişinin ölmesini neden istedim? Hangi ruh halimleydim? Onu bulmaya çalışırım onunla özdeşleşmeye çalışırdım. Gidipte onu yapmanın âlemi olduğunu düşünmüyorum zaten onu yapmak taklite girer hissetmek değil. Bir şeyi yaptığım zaman o yaptığım duyguyu taklit etmiş olurum. O benim içimden gelmeli, kendi duygularımdan gelmeli, ha bir yerde taklitçiliktir oyunculuk o ayrı bir şey ama illa bir şey oynaycaksan onu bire bir yaşamam gerekmiyor. Bir arkadaşımla sevgili oynayacaksam onunla gerçek hayatta sevgili olmam gerekmiyor.

E. YILDIRIM: Basında duyduğumuz bazı haberler oldu. X kişi rol sonrası olay çıkardı, rol sonrası psikolojik tedavi almaya başladı, bu şekilde haberlerin Türkiye'de ve dünyada olması postmodern gerçeklik ya da hipergerçeklik olarak tanımlanıyor, siz bunu nasıl değerlendiriyorsunuz? Yani insanın rolünün hipergerçekliğe ulaşması ve onun içinden çıkamaması hatta tedavi alması söz konusu oluyor, hatta tiyatrocularda da oluyor sinema oyuncularında da oluyor, ne düşünüyorsunuz?

Ş. SAÇBÜKER: Böyle bir şey yaşamadım ama düşüncem, sanıyorum psikolojik boşlukları var diye düşünüyorum. Bu boşluklar bu şekilde doluyor heralde..Çünkü…. tarif etmekte bile zorlanıyorum bunu, bilmiyorum bir kraliçe oynuyorsam ben bir kraliçe gibi mi yaşamalıyım yahut insanların bana öyle mi davranması gerekiyor. Bu bana psikolojik bozukluk gibi geliyor. Bizim mesleğimiz… Bir doktor evine geldiğinde evde ameliyat etmeye devam ediyor mu, gel kızım şuranı bir keseyim diye devam ediyor mu yahut karısına öyle diyor mu, gel senin bir bademciklerini kontrol edeyim diyor mu, bir kulak burun boğazcı. Bizim mesleğimiz sahnede veya sette kalır eve gelirsiniz gayet normal insanlar gibi devam edersiniz. Dolayısıyla hani bunun devam ettirebilmesini boşluk ruhsal boşluk diye düşünüyorum. Kendilerinin öyle olduğuna inanıyorlar. Şuan da düşünüyorum ki içlerinde bir kompleks var ki onları öyle doldurup kendilerini öyle var ettiklerini düşünüyorum.

E. YILDIRIM: Oyunculuk klasikten öte bir yaşam tarzı mıdır? Buna bağlı olarak tiyatro okullarında öğretilen, sıkça söylenen kutsal bir iş midir?

Ş. SAÇBÜKER: Şimdi oyunculuk bir yaşam tarzımıdır, o da kişiden kişiye değişir. Bir yaşam tarzı vardır sanatçının tabi ki duruşuyla illa ki sadece oyunculuğu ile değil. Biz şimdi sanatçı bir aileyiz yeni çıkan bir filme gidiyoruz, konsere gidiyoruz, dizilerden çok konserleri sinemaları tiyatroları tartışıyoruz evde. Ama bakıyorum sanatçı ya da oyuncu olmayan aileler dizileri tartışıyor ya da başka bişey, pahalılık şu bu başka bilmem,b unları da tartışıyoruz ama bizim evdeki daha fazla o kitabı okudun mu, onu önerelim, şunu önerelim daha fazla bu minvalde gidiyoruz.

- Kutsallığa ne düşünüyorsunuz?

Ş. SAÇBÜKER: Kutsallığa şöyle düşünüyorum...

- Dinsel kutsallıktan bahsediyorum. işte tiyatro kutsaldır, sahne ibadethanedir, ben okuduğum dönemde bunu çok duyuyordum hocalarımızdan, tiyatro bizim mabedimizdir ya da bu ned emek mabed yani siz ne anlıyorsunuz, yani size bu soru sorulsa ŞENAY SAÇBÜKER bu sorunun neresinde duruyor?

Ş. SAÇBÜKER: Neresinde duruyor, ortasında bir yerinde duruyor aslında. Dengede duruyorum çünkü ne böyle bir dinsel anlamda kutsallaştırıyorum mabedimdir diyorum ama tiyatro gittiğim zaman kendi tiyatrom olsun ya da misafir gittiğim tiyatrolar olsun gidip örneğin sahneyle iletişim kurmayı çok severim. Çıplak ayakla o sahneye basmayı çok severim. Çünkü o sahne beni severse seyirci de beni sever diye düşünürüm bu anlamda kutsalsa mabedse sizin için bilmiyorum ama o kara tahtanın beni sevmesi lazım, sahneyle bir iletişimimin olması lazım. Ama ben bunu kutsallik olarak algılamıyorum, bir iletişim kurmak olarak algılıyorum. İlk gittiğim tiyatroya özellikle bunu yaparım çıplak ayak yatarım uzanırım elimle derim ki beni sev ki seyirci de beni sevsin bu akşam.

- Çok güzel bir aşk

Ş. SAÇBÜKER: Evet aşk… kutsallık ta şöyle, kutsal değil ama sanatçı ışığı alnında ilk hisseden insan meselesi vardır ya, o yüzden özeldir. Çünki bir oyuncuda bir şey varsa vardır yoksa yoktur deriz ya bu bir yaradılıştan gelen, doğarken olan bişey, ha bunu geliştirmezsek yine oyuncu olamayız o ayrı mesele ve bu geliştirilebilirse geliştiririz fakat bazı insanlarda bu hiç yoktur ve ne kadar okul bitirirse bitirsin, ne kadar eğitim alırsa alsın o yoktur. Bizi diğer mesleklerden ayıran fark budur. Ben gidip bir ayakkabı tamircisinin yanında oturup 1 hafta 2 hafta 3 hafta gözlem yaparak çalışarak bekli de 3 ayın sonunda ayakkabı tamircisi olurum iyi de olurum ama o insanın içinde olmayan şey yoksa senelerce de çalışsa iyi bir oyuncu olamaz. Bir anlamda farklı görüyorum ama kutsal olarak görmüyorum..

- Peki bir oyuncuda en gerekli şey nedir sizce? Bir oyuncuda öğretim görevlisisiniz aynı zamanda, deneyiminize dayanarak, en önemli özellik ne olmalıdır sizce?

Ş. SAÇBÜKER: Gözlem yapabilme. Çünkü dediğim gibi o yaradılıştan gelen yetenek mi diyeyim, yetenekte geliştirilebilir ama, o enerji varsa gözlem, gözlem çok

önemli. Bunu Yıldız hanım söylemişti. Yıldız Kenter fenalık geçiriyorum gözlem yapmaktan derdi. Ama yaş ilerledikçe ve oyunculuk yapmaya başladıkça gözlemin deminden beri anlattığım her şey için çok geçerli olduğunu düşünüyorum. Vapurda giderken kavga eden iki kişiyi gözlemlerken öyle bir şey oynayacağım çıkıveriyor. Bir yerde okudum, okuduğumuz kitaplar gazeteler konuştuğumuz şeyler aslında beynimiz hepsini kaydediyor. Uykuda bekliyor, ne zaman ihtiyaç duyuyoruz hiç olmayacak bir yerde o su yüzüne çıkıveriyor. Dolayısıyla gözlem yapmak bize, bana doğrusu oynayacağım rollerde ufak bir ışık yakabiliyor. Yahut oynayacağım oyunlarda. Nereden geldi aklıma ben bu onca yıl önce orda oynamıştım yahut seyretmiştim diyorum ama o zamanını ve yerini bekliyor su yüzüne çıkmak için ama bizim beynimiz her şeyi alıyor dünyada olan her şeyi alıyor hatta şimdi bununla da ilgili bir araştırma varmış, evrende hiçbirşey kaybolmuyor deniliyor ya, şuanda da konuştuklarımız cümlelerimiz bile evrende duran cümleleri şimdi yakalayabilen aletler çıkartıyorlar. O yüzde oyunculukta öyle gözlem, araştırmak o kadar o kadar önemli ki, çevremizi bilmezsek, genel kültürümüz olmazsa işte bu donerleri yakalayamıyoruz.

E. YILDIRIM: Peki, oyunculuk mesleği için, bazı meslek kollarında yapılan sağlık testleri yapılmalıdır, konservatuara seçilirken acaba sağlık testinden geçmeli mi?

Ş. SAÇBÜKER: Psikolojik olarak geçmeli

- Evet onu diyorum

Ş. SAÇBÜKER: Psikolojik olarak geçmeli öğrencilerin

E. YILDIRIM: Mesela bazı meslekler de öyle yapıyorlar biliyorsunuz. Bir takım sağlık testleri yapılıyor

Ş. SAÇBÜKER: Ben şimdi işin esprisi, olmalı diyorum ama hiç kimsenin de sanat yapma özgürlüğünü elinden alamayız.

E. YILDIRIM: Ben bu doğal söyleşi için ve içten cevap verdiğiniz için çok teşekkür edeyorum. Bu akademik çalışmaya katkı sağladığınız için de. Başarınızın devamını diliyorum. Çok güzel çok hoş bir sohbet oldu. Ben çok keyif aldım.

Ş. SAÇBÜKER: Ben çok teşekkür ederim.

Görüşme 4: Kemal Kocatürk, önceden İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları aktörü, Tiyatro Kumpanyası Perdesiz Oyuncular Genel Sanat Yönetmeni

E. YILDIRIM: Sizi tanıyabilir miyiz?

K. KOCATÜRK: Kemal Kocatürk. 1964 İstanbul doğumluyum. İ.Ü. Devlet Konservatuarı Tiyatro bölümünden 1989 yılında mezun oldum. 1993 yılı baharında "Usum yangın yerinde su damlacığı" isimli ilk şiir kitabım yayınlandı. 2011 yılında ise "Ay Çağırırken Ufukta" adıyla 30 yıllık şiir birikimimi tek bir kitapta topladım. Yirmiye yakın tiyatro oyunu uyarladım ve yazdım. Bu oyunların bir kısmı Devlet Tiyatrolarında, özel tiyatrolarda ve İ.B.Şehir tiyatrolarında oynandı, bir kısmı Mitos-Boyut ve Agora yayınevlerince kitaplaştırıldı. Sinema ve tv için senaryolar yazdım. Ülkemizde ve yurtdışında birçok oyuna yönetmen olarak imza attım ve bu oyunlarla gerek yurtiçinde, gerekse yurtdışında çeşitli ödüllerle ödüllendirildim. Değişik tiyatrolarda üstlendiğim rollerle de birçok ödüle değer bulundum. Kendi kurduğum "Tiyatro Kumpanyası" adlı tiyatro grubuyla oyunlar sahnelemeye devam ederken bir yandan da İ.B.Şehir tiyatrolarında oyuncu ve yönetmen olarak görev aldım. İ.B.Şehir tiyatrolarından 2016 kasım'ında Yüksek Disiplin Kurulu Kararıyla 30 yıllık görevime son verildi. Bu dönemde Türkiye'de hakkımda açılan dava ve soruşturmalardan bunaldım ve ailemle birlikte 2017 Ağustos'unda Berlin'de yaşamaya karar verdim ve Berlin'e göçtüm. 2018 yılında İdare mahkemelerinde haklarımı kazanarak göreve iade edilmeme rağmen istifa ederek, Türkiye'ye dönmeme kararı verdim. Ve hala ailemle birlikte Berlin'de yaşamaya ve burada sanat üretmeye devam ediyorum.

E.YILDIRIM: Oyunculukta; Oyun-Gerçek bağı nasıl kurulur.

K. KOCATÜRK: Oyunculukta tek bir gerçek vardır, o da oyunun kendi isterleridir. Oyuncu, oynayacağı karaktere hazırlanırken, onun, coğrafi, siyasi, kültürel, tarihsel tüm bağlarını birbiriyle ilişkilendirir ve yarattığı karakterin içine döker. O karakter de tüm bu bileşimlerden hareket alarak sahne üzerinde ete, cana ve kana bürünür. Oyunun gerçekliğini genellikle yönetmen kurar. Ve bu kurmaca dünyanın içindeki oyuncu, yönetmeniyle birlikte oluşturduğu karakterin tüm inceliklerini bir

nakış gibi kendi benliğinden çıkarır. Kısacası, kendini, kurulmuş olan o dünyanın hizmetine verir. Elbette, karakteri yansılarken aklı tüm dışarıdan gelene her zaman açıktır. Yani, sonuçta oynadığı karakter kendisinin biçimlediği biridir ama kendisi değil, kendisinden damıttığı, sızdırdığı, yazarın, yönetmenin ve oyunun istediği karakterdir.

E.YILDIRIM: Oyunculukta gerçek illüzyonun hayat gerçeğinden farklılıkları nelerdir.

Hayatın kendi gerçekliği sert ve acımasızdır. Yani provası yoktur. Oysa oyunun gerçekliği defalarca deneyimleyerek oluşturduğunuz bir gerçekliktir. Yani provalı bir gerçeklik. Dahası, KURMACA. Ne oyunculuğu bir illüzyon olarak görürüm, ne de hayatı. Hayatta illüzyonik olana hayretle bakar kalırız. Doğum müthiş bir illüzyondur mesela. Neden derseniz; nasılsa, eninde sonunda öleceksiniz. Ve bunu bilen insan soyu, durmadan, biteviye binlerce yıldır aynını yapar durur. İşte bu bir illüzyondur. Oyunculukta illüzyon yoktur. "Var" diyen de beni buna inandıramaz. Çünkü her biri aslında gerçeğin bir kopyasıdır. Biz o kopyanın etkisiyle değil aslında, hayatın kendisinden dolayı olana inanır ve büyüleniriz. O, gerçeğe ne kadar yaklaşır ve gerçekliği ne kadar dürterse, izleyen için o denli açık bir katharsis meydana gelir. Yoksa illüzyon filan değildir hiçbiri. Çünkü, gerçek oyunculuk gözbağcılık yapmaz.

E.YILDIRIM: Sinemada ya da tiyatroda bazı oyuncuların oyun yerine gerçeği tercih etmelerinin nedeni ne olabilir?

K. KOCATÜRK: Aptallıkları, deneyimsizlikleri, cahillikleri v.s. Böyle bir şey olabilir mi? Bu nasıl bir saçma tanımlamadır. Rol gereği ölmen gerekiyorsa, daha gerçek olması için ölecek misin? Böyle uyduruk oyunculuk yöntemleri ancak cehalet ile adlandırılmalı.

E.YILDIRIM: Bazı oyuncuların oyun (sinema ya da tiyatro için) bittiği halde karakteri hayatta devam ettirmelerinin sebebi sizce nedir?

K. KOCATÜRK: Aslında buna yanıtı az önceki soruda verdim. O kişi işini doğru yapamamış demektir. Oyun bittiğinde o karakterin devam etmesi, oynadığı karakteri kendi karakterinden daha üstün görmesinden kaynaklanır. Bunun sebebi de kendisinin bir karakter sahibi olmadan karakter yaratmaya kalkması olabilir. İyi bir oyuncu, önce kendi karakterini oluşturmalı. Yani kendini her konuda geliştirip, tamamlamaya çalışmalı. O zaman her oyun bitiminde, büyük emeklerle, yılların

birikimiyle oluşturduğu benliğine koşarak geri dönecektir. Aksi halde, bu sözünü ettiğiniz durumlar meydana gelir, ki ben öylelerine oyuncu değil, "Sıvı kafa" demeyi tercih ederim. Çünkü bunlar, hangi kaba koyarsan, o kabın şeklini alan kendinden menkul kişiliklerdir. Oyunculuk asla böyle bir iş değildir.

E.YILDIRIM: Oyunculuk mesleğini yapanların "her koşulda rol devam eder" cenazeniz varsa ya da her ne olursa olsun sahne beklemez rolü oynamalısınız yaklaşımını nasıl değerlendiriyorsunuz?

K. KOCATÜRK: Aptalca! Niye? Benim yaptığım iş, birilerinin hayıtını mı kurtarıyor. Ben oynamazsam o gece kaç kişi ölecek? Ne oluyoruz yahu? Benim acı çekmeye, acımı yaşamaya hiç mi hakkım yok. Ben bunu kesinlikle son derece aptalca buluyorum. Bu, mesleğimizi kutsallaştırmak üzre, eskiler tarafından şişirilmiş bir balon.

E.YILDIRIM: Oyunculukta hisleri yaşamak ya da gerçekçi olmak için "gerçeğini yaşamak" gösterim anında ya da öncesinde ne derece doğrudur sizce?

K. KOCATÜRK: Bu sorunun cevabını sanırım şimdiye kadar yanıtladıklarım fazlasıyla veriyor.

E.YILDIRIM: Basında sıklıkla duyduğumuz bazı haberler oluyor; dizi aşkı gerçek oldu, ya da mafya babası ya da kabadayı oynayan x kişisi olay çıkarttı, x kişisi …rol sonrası psikolojik tedavi almaya başladı…bu şekilde haberlerin son zamanlarda Türkiye'de ve dünyada sıklıkla yer alması postmodern gerçeklik ya da hiper gerçeklik olarak tanımlanıyor. Siz bu durumu nasıl değerlendiriyorsunuz?

K. KOCATÜRK: Yine şu ana kadar verdiğim cevaplar içinden bakacak olursak, oyunculuğun; Marangozluk, temizlikçilik, şoförlük, satıcılık v.b. gibi meslekler olduğunu kabul etmemiş insanların problemi olduğunu düşünürüm. Aşık olmak, eh kabul edilebilir bir mazerettir ama bu yine de birlikte çalıştığın bir arkadaşına aşık olmak gibi olmalı. Yani iki sevgiliyi oynadılar diye birbirlerine niye aşık oluyorlarmış canım. Bu mesleki yetersizlikten, mesleki dezenformasyondan kaynaklı problemdir. Role fazla girdim de böyle oldu gibi geviş getirmelere pek inanmam. İşini yapan insanın mazereti olamaz bunlar. Bu tür sağlıksız problemleri ortaya atanların oyunculuk geçmişlerine bakın, sağlam bir altyapıları yoktur mutlaka. Oyunculuğu gerçek anlamda

içselleştirmiş insanların bu tür problemleri olamaz çünkü. Önce eğitimini doğru alacak, kendini karakter yaratma konusunda iyi hazırlayıp donatacak ve en önce kendini sağlam bir karakter olarak yapılandıracak. Bu tür oyuncuların bu tür zaaflarını bunca yıllık meslek hayatımda pek gördüğümü söyleyemem.

E. YILDIRIM: Oyunculuk bir meslekten öte bir yaşam tarzı mıdır? Buna bağlı olarak tiyatro okullarında öğretilen sıkça söylenen kutsal bir iş midir?

K. KOCATÜRK: Hayır hiç de doktorluk kadar kutsal bir meslek değildir. Doktor, her gün hayat kurtarır. Ya oyuncu? Oyunculuk eğitimlerinin yapılmadığı zamanlarda oyuncular, insani iç güdüleriyle, insiyaki, yani usta-çırak ilişkisinde yoğrularak oyunculuk yapmışlar. Geçmişte oyunculuk, çoğu zaman yan iş olarak, birçok insanın zevk için yaptığı bir işmiş. Elbette bunu yaşam tarzı haline getirenler de olmuş ama onların da tek amaçları, bu yolla kursaklarını doyurmakmış. 20. Yüzyılın hızlanan dünyası içinde insanların biraz olsun hayatın karmaşasından kaçarak, kurmaca dünya izleme alışkanlığının oluşmasıyla oyunculuk hatırı sayılır meslekler hanesine yazılır olmuş. Bugün birçok oyuncunun eşek yüküyle paralar kazandığını gördüğünüzde, salt mesleklerini yapabilmek uğruna açlığı göze almış olan o eskilerin icra ettikleri mi daha kutsal yoksa bunlarınki mi? Magazin dünyasının büyüleme ve yüceltme olanaklarını iyi kullanan bu ünlenmiş oyuncu biçimleri, eşek yüklü paralarını kazanmanın zorluklarını topluma gösterebilmek için arada psikiyatrlara gereksinim duymuş olabilirler elbette. Ama bana sorarsanız, bu tür yaşam biçiminde olanlar için sadece şu yakıştırmayı yaparım: Bunların hepsi koca bir oyunun dandik figüranları.

E. YILDIRIM: Oyunculuk mesleği için, bazı meslek kollarında yapılan bir takım sağlık testleri yapılmalı mıdır, evetse neden?

K. KOCATÜRK: Neden olmasın? Hatta olmalı. Öyle ya, kör bir oyuncu ya da sağır bir oyuncu, hem kendisine, hem de çevresine ciddi problemler yaşatabilir. Dalak, böbrek meselesini bilemem ama ciğer ve ses tellerinin sağlam olması gerektiği kesin. Zira 1000 kişilik bir salona sesini ve soluğunu yetiştirmekle mükelleftir.

E. YILDIRIM: Türkiyedeki oyunculuk okulları ve eğitimleri hakkında ne düşünüyorsunuz?

K. KOCATÜRK: Bence çoğunu kapatmak lazım. Bu kadar çok okul dünyanın neresinde var allasen. 50'nin üzerinde üniversite seviyesinde oyunculuk okulu açılmış,

bir de bunlara özel oyunculuk okullarını eklerseniz vay anam vay! Her birinden yılda 8 oyuncu çıksa, bunları nerede istihdam edersiniz? İşte enflasyon kavramını açıklamanın en kestirme yolu size. Sanki ülkenin her kentinde 3,4 tane tiyatro varmış gibi davranılıyor. Keşke olsa. Buralardan mezun olanlar da gidip, büyük kentler dışındaki alanlarda tiyatro yapsa diyesi geliyor insanın ama kim onları izler, bilemem. Ülkenin öyle bir kültürü yok ki... Oluşmamış, oluşturulamamış. Bunun için de zaten çok nitelikli olmayan bu okulların çoğundan mezun olan oyuncular, ne yapacaklar, tabii tek bildikleri ve yarım yamalak öğrendiklerini başkalarına öğretmek için kurs niteliğinde okullar açacaklar ve açıyorlar. Al sana yeni bir garabet durum; hadi çık, çıkabilirsen işin içinden. Aslında ülkenin topyekûn bir kültür reformuna ihtiyacı var ama elde olan ve de bu seçilmişlerle bu da hayal gibi, değil mi?

Görüşme 5: Ragıp Yavuz, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları E.Yönetmen, Öğretim Görevlisi

E. YILDIRIM: Sizi tanıyabilir miyiz?

R. YAVUZ: İnsan tanımadığı birine bu kadar soru sorar mı?... Ben kendinden söz etmeyi seven biri değilim... Tez çalışmasında referans bilgi olarak kullanılacaksa, yazının sonuna bir otobiyografi eklerim...

E. YILDIRIM: Oyunculukta; Oyun - Gerçek bağı nasıl kurulur?

R.YAVUZ: Oyunculuğu, çağdaş tiyatroyu var eden diğer diğer tüm disiplinlerden soyutlayarak, tek başına ele aldığımızda "Oyun - Gerçek" bağının nasıl kurulduğunun pek bir anlamı yoktur bence... Metnin klasik (geleneksel) dramaturjisinin yanı sıra, seyircinin sosyal-siyasal dramaturjisi, mekan dramaturjisi ve tasarım dramaturjisi rehberliğinde oluşturulması gereken sahneleme metni ve sahneleme konsepti (yönelimi), aynı mantık ve yöntemle "Oyun - Gerçeklik" ilişkisine yönelmezse, oyunculuktaki arayışlar, pusulasız yön aramaktan farksız, kör bir çabaya dönüşür çünkü... Sahneleme konseptini belirlemek yönetmenin birincil görevidir ve prova aşamasında da oyuncu yönetimi, bu konseptin sınırları içinde gerçekleşir kuşkusuz... Bu anlamda; "Oyun - Gerçek" bağının kurulumu, öncelikle sahnelenen oyunla, o oyunun izleyicisi özelinde ve daha tümsel olarak düşünülmeli ve bu kurulumun mantık, yöntem ve uygulaması, yönetmen tarafından belirlenmelidir. Bu saptamalar, bir yönetmen ve akademisyen olarak kendi tiyatral seçimlerim, takipçisi olmaya çalıştığım mesleki ekoller ve dünya görüşüm sonucu şekillenmiştir ve tartışmaya açıktır kuşkusuz... Ama

zaten sanatçının üretim zenginliği ve yarattığı farklılıkların kaynağında da bu "farklı" yönelimlerden başka bir şey olmasa gerek... Soruya dönecek olursak; tiyatroyu nasıl tanımladığımla açıklamayı denemek isterim... Bence tiyatro, "Sokaktaki yaşamın, tiyatro ana sanat dalının estetik ve kuramsal kuralları içinde, sahnede, bir yeniden üretimidir." "Sokak" gerçektir, sahnedeki yeniden üretim ise "Oyun" ve kurgusal... Ama bu kurgusal oyun, kaynağına, yani sokağa ihanet etmemeli, onun dilinden, derdinden uzaklaşmamalı ve yeniden biçimlenirken özüne yabancılaşmamalıdır. Bu nasıl mümkün olur?... Sorunun can alıcı tarafı "Gerçeklik" olgusunda saklanır ve bazan bu durum "Sahicilik" olarak da adlandırılabilir. Bu noktada soruna iki farklı pencereden bakmak olası bence... İlki, seyiciyle buluşturduğumuz ilk görünen gerçekliğin sahiciliği (ya da gerçekliği). Sahnede sıkça karşılaştığımız yemek, içmek, kırmak gibi eylemlerin karşılığı olan sahicilik... Bu ve benzeri eylemler seyirciyi “kandırmadan” uygulanmalı diye düşünüyorum. Yenilecekse yenilmeli, kırılacaksa kırılmalı... Ve mümkün olduğunca "sahici (gerçek)" malzeme kulanılarak yapılmalı bütün bunlar. Aksi taktirde sahnelemeyi ve oyunculuğu olduğu kadar, seyirci algısını da zedeleyen bir uygulama ile karşılaşıyoruz. Eylemin ve maddenin "rol kesmesi"nden başka bir şey değil bu. Yaşamın en vazgeçilmez bireysel ve sosyal davranışlarında sahicilikten uzaklaşarak seyirciyle aidiyet kurulamaz bence. Diğer yandan, sahnede ilk görünen gerçekliğin dışında aramamız gereken bir “sahicilik” daha var. Bir dünya görüşü ışığında ve sağlam bir dramaturji ile ulaşabileceğimiz bir sahicilik bu. Sahicilik, seyircinin gözünde farklı, bilincinde farklı biçimlenir çünkü. Bir tasarımcı, ilgi alanı içindeki yaratıyı günlük yaşamda karşılaştığımızdan çok farklı biçimleyebilir. Hiç karşılaşmadığımız formlarla bizi buluşturabilir. Ama oyunun sözünün seyirciye doğru ulaştırılmasında bir araç haline dönüşüyorsa bu anlatım, o zaman "sahici"dir, "gerçek"tir!.. Gerçek bir sigara paketi, sahnede “sahici” bir aksesuardır. Ama anlatılmak istenen sigaranın sağlığa zararı ya da Tekel işçilerinin çektiği sıkıntılar ve 2 verdiği mücadele, ya da yapılan zamlar ise, sahicilik kavramı bir başka yönelimle seyircinin karşısına çıkmalı ve biçimlendirilmelidir. Görünende değil, algıda sahicilik, sahnenin gerçek "sahicilik" kavramını belirler kanımca. Buzdağının görünmeyen kütlesi Titanic'i batıracak kadar "sahici"dir çünkü... Sahnede biçimsel sahiciliğin görevi sınırlıdır. Ama diyalektik "sahicilik" can yakıcıdır. Hata yapılmamalı ve gerçek "sahicilik" asıl burada aranmalı. Yoksa, bir ziyafet sahnesinde Hilton’un mutfağı servis yapsa ne işe yarar ki?.. Bu

noktada, oyunculuktaki sahiciliğe de aynı pencereden bakıyorum. Oyuncu, role "içermek" değil de, "aktarmak" düşünce ve yöntemiyle yaklaşıyorsa, gerçek gözyaşlarının ne önemi var?... Tekrar ediyorum... Sahne, tiyatronun kuramsal ve estetik kuralları içinde sosyal yaşamı, yani "sokağı" yeniden ürettiğimiz yerdir. Her yeniden üretim, bilinçli bir öngörü ve yönelim gerektirir. Bu nedenle sahnedeki "sahicilik"in belirleyicisi, eğitim, deneyim, birikim ve yetenekten öte, bilinç ve dünya görüşüdür diye düşünüyorum.

E. YILDIRIM: Oyunculukta gerçek illüzyonunun hayat gerçeğinden farklılıkları nelerdir?

R. YAVUZ: Başta da söyledim; tiyatro bir yeniden üretimdir... Yani uygulama alanı olarak, hayatın gerçeğini sahneye taşımanın kural ve yöntemleri kendini dayatır kaçınılmazca... Biçimsel bir yönelim ve teknik uygulama olarak ‘Gerçek İllüzyonu' elbette yer bulur kendine sahnede... Ama burada "bilinç" ögesi zorunlu olarak devreye girmelidir. Çünkü illüzyon, ‘gerçek’in üstünü bir bulut gibi kaplayarak, “bulutların üzerinde” bir dünyaya taşıyıverir seyirciyi... Bu büyük bir tehlikedir... Dönüp, dolaşıp aynı yere geliyoruz kaçınılmazca... “İllüzyon” ne adına, kime, neyi anlatmak için kullanılıyor (ya da kullanılmalı)?... Gerçek'in kaynağında nesnellik vardır... Somuttur... Üretilebilir ve yeniden üretilebilir... Varlığı, sebep-sonuç ilişkileri içinde irdelenebilir... Ve en önemlisi; hayata, yani insana aittir... Gerçek illüzyonu ise, yapay bir yönlendirmedir... Kaynağında değil ama, hedefinde insan(lar) vardır... Günümüzde, yaşamda kendisine kolayca yer bulabilen bu "uygulama", sahnede de karşımıza çıkıyor elbette... “Hamlet”te, Danimarka Krallığı'nın çürümüşlüğünü mü anlatacağız, yoksa "Hayalet" sahnesiyle etkileyici bir "seyredilirlik" mi yaratacağız?... Ve bunu yaratabildiğimiz taktirde oluşturduğumuz "müşteri" kalabalığına ve birkaç yarı cahilin verdiği ödüle bakıp, en iyi tiyatroyu yaptığımıza dair kafa mı bulacağız?... İşte bütün mesele... Ben, sahnede seyredilmekten öte, izlenirliğin kaynağını “Anlaşılırlık” ve “Aidiyet”te bulan, çalıştığı ekiplerle bu iki olguyu arayan, metinlerini bu yönelime göre biçimlemeye çalışan bir yönetmenim... Bu nedenle, oyuncularımın “hayat gerçeği” pusulasının dışına çıkmalarına pek izin vermemeye çabalıyorum ve “gerçek illüsyonu”na pek hayat hakkı tanımıyorum... Hatta zaman zaman bu konuyu “abarttığım” bile söylenir çalıştığım ekiplerce... Örnek vereyim... 46 yıldır (bir biçimde) sahnedeyim ve bu güne dek ister iki kişilik olsun, ister kırk kişilik, yönettiğim hiçbir

oyunda, zaman ve mekan değişimleri için sahneye asla teknisyen ya da aksesuarcı sokmadım ve hiçbir oyunumda, oyun süresince "black-out" kullanarak sahneyi karartmadım... Tüm değişimleri oyuncularla, sahne ışığında ve seyirciye göstererek yaptım... Bunu gerçekleştirebilmek için, bazı projelerde provalar öncesi ve oyuncular olmaksızın aylarca çalışarak bir "ön reji" hazırlığı yapmam gerekse bile... Bu yönelim yaratıcığı kısıtlar mı?... Elbette hayır... Ama oyunculara fazladan bir "yük" getirdiği için zaman zaman "antipatik" geldiği kesin... Peter Brook'un "Boş Alan" adlı yapıtı, pek çok konuda rehber niteliğindedir. Kitabın sonunda şöyle der Peter Brook: "... Sararmış yapraklar asla yeşillenmez, saatler geriye işlemez, ikinci bir şansımız asla olmaz... Tiyatroda (ise) kara tahta her zaman silinir... Oynamak çok çalışmak gerektirir. Ama çalışmayı bir oyun olarak algılarsak, o zaman artık o çalışma değildir. Bir oyun oyunudur..."

E. YILDIRIM: Sinemada ya da tiyatroda bazı oyucuların oyun yerine gerçeği tercih etmelerinin nedeni ne olabilir?

R. YAVUZ: Bu soruya hayatın dilinden bir cevap vereyim... Bence iki nedeni var: 1- Biyografik ya da belgesel içerikli oyunlarda olduğu gibi, rol kişisi gerçek hayatta yaşamış bile olsa, oyun mantığı içinde "kurgusal"dır ve bu kurgusallık içinde rol çözümlenmeli ve sahnenin ve sahnelemenin diliyle kendini var etmelidir. Diğer yandan, Brook'un da dediği gibi, oynamak çok çalışmayı gerektirir ve zahmetli bir "iş"tir... Oysa seyirciye tanıdığı, bildiği duygu ve eylemleri, yine tanıdığı ve bildiği hayatın içinden "pazarlamak" kolaydır... Tabir-i caiz ise, "cepteki malzeme"dir ve çabuk kabul görür... Bu yaklaşımı, bilinçsizce, "Stanislavski'nin dramatik oyunculuğu" filan gibi tanımlamalarla savunmaya çalışan çok tiyatrocu gördüm ne yazık ki... Ne zaman ki, bilgi, eğitim ve deneyim olarak oyuncu yeterli değildir, ne zaman ki, dramaturjik anlamda oyun ve "Rol" doğru yöntemlerle deşifre edilememiştir, ne zaman ki, yönetmen, oyuncunun sahnede kendini var edişini bir seyirciden farksızca izleyerek provalarını sürdürür, işte o zaman sığınılacak en güvenli limandır oyundan kaçıp, "gerçek"e saklanmak... "Saklanmak" diyorum, çünkü tercih edilen "gerçek" ne oyuna, ne oyun kişisine aittir... O yalnızca oynayan oyuncunun gerçeğidir ve Orta Doğu ve Doğu insanında neredeyse bir yaşam biçimi haline dönüşmüş bir "Katarsis" olgusunun bilinçsizce kullanımından başka bir şey değildir. O zaman da karşımımza çıkan, Amerikalı bir anneyi oynadığı halde, oyunun bir sahnesinde Orta Anadolu'lu bir

annenin jest ve nidalarıyla ağlayan bir kadın oyuncu oluyor... Kuşkusuz bu durumu planlı, programlı bir "uyanıkça" yönelim olarak algılamıyorum... Bu durum yalnızca bir sonuç... Çaresizliğin getirdiği bir sonuç... Kabul görmesi ise, durumun vahametini maskeliyor ve devamlılığına neden oluyor... Hoş bu durum yalnızca Doğu insanına (oyuncusuna) ait bir şey değil... Hep anlatılır, 1976 yapımı "Marathon Man (Vahşi Koşu)" filminde Dustin Hoffman bir maraton koşucusunu ve Sir Laurance Olivier'de işkenceci eski bir Nazi'yi oynamaktadır. Final sahnesinin çekimi öncesi Hoffman, üzerinde eşofmanı, kan ter içinde, sette çayını içmekte olan sir L. Olivier'in yanına gelir ve "Hazırım Sir" der, "Gölün etrafında üç tur koştum..." Sir L. Olivier gülümseyerek cevap verir: "Mr, Hoffman, biraz da oynamayı deneseniz..." Anlatıldığına göre (Ben Tuncel Kurtiz'den dinlemiştim.) sonraları Hoffman, bu konuşmadan hayatının en büyük derslerinden biri olarak bahseder... Ama çağdaş batı tiyatrosu bu yönelimi de kuramlaştırmış ve gereğinde kullanılabilecek programlı bir eğitim haline de getirmiş vaziyette... 2- Diğer yandan, dünyanın her yanında geçerli olmak üzere, bir, iki saatlik kurgusal bir süreçte seyirci "aldanmanın", oyuncu ise "aldatmanın" gönüllüsüdür... İnsana ait bilinç ögesi bir tarafa bırakıldığında, ağlamak ve gülmek en temel insani refleksler olarak tanımlanır... Seyirci, yabancılaştığı bir durum karşısında ne ağlar, ne de güler... İki eylem de ancak aidiyet sağlanabildiğinde hayata geçebilir ve "gerçek" bu noktada çok işlevselsdir... Anne gerçekten ağlıyorsa sahnede, o noktada onun Amerikalı bir anne mi, yoksa Çorumlu bir anne mi olduğunun pek de önemi yoktur seyirci için... Bu ayrım yalnızca bilinçli meslek erbabını ilgilendirir... Bu durumda da şöyle bir saptama kaçınılmaz olur: "Kendini kandırmak, çoğunlukla bütün bir toplumun gönüllü olarak oynadığı bir hayatta kalma oyunudur...". Ve inanıyorum ki, bu "oyun"u yalnızca tiyatroda değil, neredeyse hayatın her alanında fütursuzca oynayan bir toplumuz ne yazık ki...

E. YILDIRIM: Bazı oyuncuların oyun (sinema ya da tiyatro için) bittiği halde karakteri hayatta devam ettirmelerinin sebebi sizce nedir?

R. YAVUZ: Ne tam anlamıyla doğulu, ne de tam anlamıyla batılı olmayı becerememiş insan maddemizde, "Kişilikli" birey olabilmek, başlı başına bir sosyal devrim niteliğinde... Bu çelişkinin en abartılı yaşandığı metropollerimizde, özellikle İstanbul'da, hakim eğilim, hep otoriteden, güçlüden yana, hep ilk görünen gerçeklikten, çabuk ve kolay olandan yana bir görünüm oluşturmakta... Bireyler düşünce ve davranış

olarak kendilerini, ya aile gelenek ve alışkanlıkların tanımlamalarıyla ifade etmekte, ya bunların tümünü redderek, aile, gelenek, alışkanlık tanımaksızın, açık açık, diğer bir uca savrulmakta, ya da, toplumda kabul gören formatlardan bir zırh ve maske oluşturup, bunun kalkanı altında gizlenerek, görünürde ilke ve etik sembolü kişilikler oluşturup, görünmezde ise, ilke ve etiğin yanına bile yaklaşmadan, canları nasıl isterse öyle yaşamayı bir yaşam biçimine dönüştürmüş durumda... Her üç durumda da, kendini özgürce ifade edebilen, özgüvenli, sosyal anlamda cesur ve birikimli bireyler yerine, kategorilerle tanımlanabilen ve kendini çoğunlukla ikinci, hatta üçüncü şahıslarla ifade eden bireyler çıkmakta karşımıza... Yaşama yalnızca kendi penceresinden baktığı için, karşısındakini anlamak gibi bir kaygıdan yoksun, aile büyüğününün, öğretmeninin, yöneticisinin, ya da ne bileyim, yaşamında hiçbir "arıza"ya neden olmayan ve tüm sırlarını paylaştığı "kanka"sının doğrusunu yeğleyen, bu statükoda bir değişiklik olduğunda, kendi de bukalemun gibi değişen, bu değişimi (bir nedenle) başaramadığında ise, "bunalım"a girip, başarısızlaşan bireylerin oluşturduğu bir toplumda yaşıyoruz ne yazık ki... Sonuçta, kendimizde konuşan, samimice inandığımız değerlerle oluşturduğumuz birikimlerimiz ve bunun ifadesi olan kişiliğimiz ise, "varlığımızın sahibi" biziz sanırım... Bunun dışındaki tüm yönelişlerde ise kaçınılmazca "Bizde, bir başkası konuşuyor". Oyuncu da "bizden" biri ve oynadığı rollerden birinde, kendisinde konuşan o "bir başkası" ile uzlaştıysa, onun toplumda kabul gördüğünü yaşadıysa, o kimliğin, ona, ekmek kadar, su kadar ihtiyaç duyduğu değerlilik duygusunu hissettiyse, sanki bir mıknatısla çekilir gibi, o rol kimliğinin peşinden gidiyor. Ve sanki o rol kimliğinin şahsında toplumsal bir statü elde ediyor... diyemiyorum... Çünkü gerçekten de ediyor! "Smülakr" kavramı işte bu noktada büyük bir iştah ve şehvetle hayatımıza giriyor ve milyonlarca insanın yüreğinde ve bilincinde müthiş bir fethe başlıyor... Tez çalışmasının başlığı en çok da bu yüzden önemli. Yahu, "Derin Devlet" imalatı "Kurtlar Vadisi" dizisinin "Çakır"ı "rol gereği" öldüğü zaman bu ülkede gıyabi cenaze namazı kılındı ve mevlut okutuldu... Yüz binlerce insan, doğan erkek çocuklarının adını "Polat Alemdar", "Çakır", "Memati" koydu ve koymaya da devam ediyor... Geri zekalı belediye başkanları, Osmanlı tarihinin dizi kişiliklerinin heykelini, "Osmanlı Devlet Adamı" olarak yaptırmaya kadar vardırdı işi... Ve düşünelim ki, o rolleri oynayan insanlar, belki de o rolleri oynayıncaya kadar doğru dürüst "adam yerine" bile konulmamışlar. Bir de işin parasal anlamda oluşturduğu refah düzeyini de

eklersek, “Rol kimliğine yaşam boyu dört elle sarılmak için ne çok neden var!” Bunlar geniş ölçekli yönelim örnekleri. Daha bireysel ve “küçük” yönelimlerde ise, yukarda açıklamaya çalıştığım, “kendini değerli hissetme” olgusu ve “kişiliksizlik” oldukça belirleyici oluyor... Bu meslekte birkaç yüz oyuncu yönettim... Tanıyorum... Ve günlerce konuşabilirim. Oysa 70'lerde durum hiç de böyle değildi. Hatta, tiyatroya nazaran daha güçlü olan sinema alanında bile böyle değildi... Dönemin "star"ları, rol kişiliklerinin dışında bir “öz” kimlik sunmaya oldukça özen gösterirlerdi... Yılmaz Güney dahil... Bu örneği veriyorum, çünkü onun filmlerinde de sinema perdesine ateş eden olmuştur... (Fıkra değil.) Hatta bu durum tiyatro yazınına da yansımış ve “rolünden çıkamamak" olgusuyla, Haldun Taner'in "Sersem Kocanın Kurnaz Karısı” oyununda, hem de sahnede epeyce dalga geçilmiştir... (Oyunu hem Münir Özkul, hem de 22 yıl sonra Savaş Dinçel'le çalıştığım için iyi biliyorum.) Bu konuda sonuç olarak iki şey söylerim... Birincisi; çok yazık ve çok tehlikeli... İkincisi; bu mesele toplumun (seyircinin) zaman içinde yaşadığı sosyal, siyasal ve ekonomik alt-üstlüklerinden bağımsız olarak asla incelenemez... Yani yöneltilen soru yalnızca bir sonuçtur... Sebep olmaksızın havanda su dövmenin anlamı yok... 5 6- Oyunculuk mesleği yapanların “her koşulda rol devam eder” cenazeniz varsa ya de her ne olursa olsun sahne beklemez rolü oynamalısınız yaklaşımını nasıl değerlendiriyorsunuz? Bu yaklaşımın asla yanında değilim... Tiyatro bir ana sanat dalıdır... Oyuncu bir sanatçıdır... Ve fakat, “Oyunculuk” bir “iş”tir... Her koşulda yapılmaz... Kaldı ki, oyuncunun “iş” yapma enstrümanı bedeni olduğu kadar, bilinçsel işleviyle beynidir de... Özellikle “ölüm” gibi, beynin fonksiyonel olarak zorlandığı süreçlerde insan bedeni ve ruhsal yapısı fonksiyonel varoluşundan uzaklaşmamalıdır... Çünkü bu insan sağlığı için tehlikelidir... Acı çekmek insana özgü bir yaşama halidir... Engellenmemeli, ertelenmemeli, kısıtlanmamalı ve doğal varoluş sürecini tamamlamalıdır... Aksi, insan hakkı ihlalidir, hem de bireye faturası büyük olur... Ve bu fatura ne yazık ki çok sonra kesilir... Örneğini çok yaşadım, biliyorum... Ayrıca, tiyatroda bireyin kendini tarihsel varedişi anlamında, 1992 yılında İngiltere'de aldığım “Tiyatro Antropolojisi” eğitimde, bizzat Eugenio Barba ve diğer Doğulu eğitmenlerimle de bu konuyu tartıştık... Aynı şeyi düşünüyorlardı... En geniş tanımıyla “Tiyatrocu” asla "çilekeş derviş" filan değildir, olmamalıdır... Bu “iş” bir “bilinç” ve “eğitim” işidir... Tiyatronun var olması için en az bir oyuncu ve bir seyirci gereklidir... Özel ve öznel durumlar dışında, herhangi bir nedenle acı çeken bir seyirci oyun filan

izlemez... Biletini yakar, olur biter... Paydaşı olan olan oyuncu niçin oyun oynamak zorunda kalsın?... Ben babamın öldüğü gün oyun oynadım... Çünkü içinde bulunduğum durum ve ortam gereği, kendimi daha iyi hissetmeye ihtiyacım vardı ve tiyatro da bana bunu sağlıyordu... Fakat bu bu benim "özel" tercihimdi... Genellemek mesleğe de, sanata da, bilime de aykırı ve ihanet olur diye düşünüyorum...

E. YILDIRIM: Oyunculukta hisleri yaşamak ya da gerçekçi olmak için "gerçeğini yaşamak" gösterim anında ya da öncesinde ne derece doğrudur sizce?

R. YAVUZ: "Gerçeğini" yaşayamazsınız... Hiçbir oyuncu yaşayamaz... Olsa, olsa gözlem yapar... Prova sürecinde "gözlem yapmak" elbette yararlıdır... Sınırı da budur... Gayrısı palavradır... Ne demek "gerçeğini yaşamak"? Gerçeğinde "ölüm" varsa ne olacak?... Tecavüz varsa ne olacak?... İşkence varsa ne olacak?... Nasıl yaşanacak... İş döner dolaşır, "Rol" yapmaya gelir... Rol yapmak zor bir iştir, "Rol kesmek" kolay... Rol kesen, rolü, yazıldığı haliyle tarif edendir... O, bir karakter yaratamaz, karakterin çizgi karikatürü olabilir yalnızca... Bu yüzden son yirmi, otuz yılda "iyi oyuncu" neredeyse mikroskopla görülebilecek kadar azaldı... Oyuncuya da suç bulmuyorum, çünkü ona "sen iyisin" dediler, o da inandı... Niye inanmasın ki?... Peki, oyunculuğu "iyi" ve "doğru" yapabilmek için oyuncu ne yapar?... Bu durumda, bir oyuncu tanımı yapmak lazım, ki; benim inandığım tanıma en yakınını usta Meyerhold yapmış... "Meyerhold'a göre, uzam içinde plastik biçimler yaratıcısı olan olan oyuncu, sağlığı, sağlamlığı, uyarılganlık nitelikleri, buluş zekası, her an düşünebilme yeteneği, tepki hızı, zevki, ölçü duygusu, müzik kulağı, santimetre ve saniye ile hesaplanan sahnesel uzamı ve zaman algılama inceliği ile ayırd edilir. Bu oyuncu, trajik ile komiğin ayrılmaz olduğunu bilen, seyircinin istikrarını bozmak için asimetriyi, kontrpuanı kullanan, 'çalışmasını' zıtlıklar ve ses uyumsuzlukları üstüne kuran, gerek temsilin diğer ögeleri ile, gerekse sahnedeki rol arkadaşlarıyla 'bağlantılar' üretecek düzlemleri çoğaltan ve oyunun neşeli hafifliği içinde kaygı uyandıran bir traji - komik oyuncudur... Oyuncunun bedenine dayattığı kas çalışması, ancak bir sözel ve entellektüel çalışmayla tamamlandığı, ruhunu ve özellikle 'düşüncesini' görsel ya da sesli imgelerle eğittiği, müzelerde, konserlerde, kitaplıklarda da bir çalışma yürüttüğü zaman bir değer kazanır. Meyerhold'a göre oyuncu, hem sahneyi, hem salonu aşarı tepkisel bir ortama dönüştürebilmeyi bilen kişidir. Ve o zamana dek sahnelenmeleri başarısızlıkla sonuçlanmış bir oyunu, hatta 'kişilikleri değil, tiyatral hayaletleri sahneye taşıyanları'

bile oynayabilmek için, dişine, tırnağına kadar silahlanmış biridir... Oyuncu, bir kanadıyla yere resim çizerken, diğer kanadıyla göğe uzanan bir kuştur."

E. YILDIRIM: Basında sıklıkla duyduğumuz bazı haberler oluyor; dizi aşkı gerçek oldu, ya da mafya babası ya da kabadayı oynayan x kişisi olay çıkarttı, x kişisi ... rol sonrası psikolojik tedavi almaya başladı. ... bu şekilde haberlerin son zamanlarda Türkiye'de ve dünyada sıklık yer alması postmodern gerçeklik ya da hiper gerçeklik olarak tanımlanıyor. Siz bu durumu nasıl değerlendiriyorsunuz?

R. YAVUZ: Sorunun yanıtı şimdiye dek yazdıklarımda var... Başa dönmek ve ayrıntılandırmak istemiyorum. Aksi taktirde "Tez"i ben yazmaya başlayabilirim çünkü... Sohbet ettiğimizde (edebilirsek) belki diğer ayrıntılara da gireriz... Fakat ısrarla şunu söylemek isterim... Yalnızca "oynayan"ın değil, aynı zamanda seyredenin (izleyenin) de penceresinden bakmadan, bütün bu soruların yanıtları havada kalır... Çünkü canımız istese de, istemese de "gerçeklik" bir durumdur, bir yaptırım gücüdür ve iki tafı vardır... "Hiper" olması ya da olmaması konjonktüreldir...

E. YILDIRIM: Oyunculuk bir meslekten öte bir yaşam tarzı mıdır? Buna bağlı olarak tiyatro okullarında öğretilen sıkça söylenen kutsal bir iş midir?

R. YAVUZ: Bence tiyatro kesinlikle bir yaşam tarzı... Daha önce Meyerhold'un oyuncu tanımını paylaştım... Bu paylaşım eğer bir "yaşam tarzı"nı öngörmüyorsa daha ne diyeyim?... Ayrıca, "Tiyatrocu" bu yaşam tarzıyla da barışık olmak zorunda... Kimse kafamıza silah dayamıyor, yapmayıveririz olur, biter... Ama yapılacaksa, "kuralına göre" yapılmalı... Tiyatrocu, bir "beyaz yakalı" gibi yaşayamaz... 20-25 yıl kadar önce Savaş Dinçel'le yaklaşık üç gün süren bir tartışma yaşamıştık... Tartışma şuydu... "Tiyatrocu sanatçı mıdır, değil midir?... "Savaş şöyle demişti sonunda: "Yahu, bizi her gün başa sarıyorlar, sanatçı sanat eseri yaratır ve sanat eseri "tek"tir, biz her gün kendimizi tekrar ediyoruz... Fakat ne garip, başa sarılan kaset bile on yıl dayanmıyor, biz en az elli yıl dayanıyoruz..." Benim tezim ise şöyleydi; "Seyircisiz tiyatro olmaz ve her gün yen seyirci geliyor, demek ki biz her gün biz yeni bir seyir yaratıyoruz... Belki de bu yüzden yıpranmıyor, eskimiyor, ya da uzun dayanıyor... "Velhasıl, tatlıya bile bağlayamamıştık işi... Neticede, hiç tartışmasız derim ki, evet, tiyatro bir yaşam tarzıdır... (Bakınız, Meyerhold oyuncusu) Ve fakat... Tiyatronun "Kutsal" olduğuna filan inanmıyorum... "Kutsal"ın kavram olarak yaratılması ve topluma dikte edilmesi de, bir tür "Hiper gerçeklik"tir bana göre... Fakat, birey kutsalını kendi belirlediği

sürece sorun yoktur... En “didaktik” haliyle şöyle ifade edebilirim: “Dayatılan ve birileri tarafından önceden saptanmış bir ‘Kutsal’ı asla kabul etme... Ve fakat, kendi iradenle bir ‘Kutsal’ belirlersen, ona ölene dek sahip çık... “Okul müfredatlarında tiyatronun “kutsal” bir iş olarak tanımlanması asla benimsenemez... Elbette “Kutsal” bir iş filan değil bana göre... Ama, ümmetten, millete geçme sürecindeki bir Türkiye'de sahneye çıkması yasak olan kadın oyuncudan, mahkemede tanıklığı kabul edilmeyen erkek oyuncuya kadar bin bir badire atlatmış tiyatro maceramızda, Muhsin Ertuğrul'un şahsında ve Cumhuriyet'in kuruluş aydınlanmacılarının kendini ifade edişinde tiyatroyu kutsallaştırmak, elbette bir yaptırım gücü ve değere sahipti... Bir nevi, aydınlanma düşüncesinin, Cumhuriyet bireyinin sembolü gibi ifade edilişi bu nedenledir... Ve kavgada yumruk sayılmaz... Süreçleri yalnızca sonuçlarıyla irdelemeyi de kendime yakıştırmam... Sebepsiz sonuç olmaz... Taşları yerli yerli yerine oturtmak, bu ülke aydınının göreviydi... Olmadı... demeye de dilim varmıyor ama... Çok, hem de çok eksiktir... Diğer yandan... Özgür birey, “Kutsal”ına kendi karar verir... Bu durum, “Teorik” olarak, yıllarca çiğnenen ve giderek yok edilen Anayasa"mızda güvence altına alınmıştı(r)... (Yetmez ama 'Evet'çilerin kulakları çınlasın.) Paylaşmak isterim ki, tiyatro benim "Kutsal"ımdır... “Kutsal” olan, her görüngüleşmesinde tüm kutsalı dile getirir... Ve "kutsal"ın kendini bir taşta ya da bir ağaçta dışa vurması, bir tanrıda dışa vurmasından ne daha az değerli, ne daha az gizemli, ne de daha az ilgiye değerdir... Gerçekliğin kutsallaşma süreci hep aynı... Değişen, yalnızca bu kutsallaşmanın insan bilincinde aldığı biçim... Hepsi bu...

E. YILDIRIM: Oyunculuk mesleği için, bazı meslek kollarında yapılan bir takım sağlık testleri yapılmalı mıdır, evetse neden?

R. YAVUZ: Oyuncu bir “çalışan”dır... Ödenekli bir sanat kurumunda “Memur” kadrosunda çalışmıyorsa da, bir “İşçi”dir... Ve iş yaptığı süreç boyunca, çalışanlara tanınan tüm sağlık testleri elbette yapılmalıdır... Bedensel ve ruhsal sağlık, oyuncunun vaz geçilmezidir.

E.YILDIRIM: Türkiye'deki oyunculuk okulları ve eğitimleri hakkında ne düşünüyorsunuz?

R. YAVUZ: Kısaca şöyle cevap vereyim... “Dünyanın hali gibi halimiz...” Bir özel üniversitenin tiyatro bölümünde, mezuniyet oyunu izlemeye gitmiştim... Kuliste, diploma alacak bir öğrencinin arkadaşına şöyle seslendiğini duydum: “Benimkini evde

unutmuşum, ŞARZINI versene...” Düşündükçe yüzüm kızarıyor... Gerisini buluştuğumuzda dertleşiriz... Sevgiyle...

Görüşme 6: Şükrü Türen, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları E.Genel Sanat Yönetmeni, Öğretim Görevlisi, Oyuncu, Yönetmen

E. YILDIRIM: Sizi kısaca tanıyabilir miyiz?

Ş. TÜREN: Ben Şükrü Türen, tiyatro oyuncusuyum efendim, eşim Bestem Türen ile evliyim, bir tane oğlum var 22 yaşında onu da dün yolcu ettik tatile gitti. Tiyatro yapıyorum.

B. TÜREN: Yönetmensiniz aynı zamanda?

Ş. TÜREN: Evet, tiyatro oyuncusuyum. Tiyatronun birçok yerinde bulundum yöneticilik de yaptım oyunculuk da yaptım oyun da yönettim.

-Bu arada ben çok şanslıyım bugün eşiniz de burada bu kayıt benim için çok önemli çünkü bir tiyatrocu değil iki tiyatrocuyla birlikteyim. Bestem Hanım’a da yer yer söz vereceğiz umarım kendisi de katılır…

E. YILDIRIM: Sizce oyunculukta “oyun gerçek bağı” nasıl kurulur?

Ş. TÜREN: Şimdi bu kelimede bu soruda iki tane önemli kavram yan yana geliyor. Aslında paradoksal bir durum bu “oyun ve gerçeklik”. Bu iki ayrı durum, oyun oyundur gerçeklik gerçekliktir. Yani ikisinin yan yana gelmesi sadece sanatta söz konusu olabilir. Sanatı sanat yapan en baştaki özelliklerden bir tanesi de budur. Sanat gerçekçi olmak zorunda mıdır? Hiç te değildir. Şimdi ama oyunu bir kenara bırakarak önce bir hakikat ya da gerçeklikten söz etmek istiyorum. Şimdi bu ‘gerçeklik şudur.’ cümlesini kolayca kullanamıyoruz. Bu son yılların sonucu değil… Bu, insan düşünmeye başladığından beri düşündüğünü düşünen bir canlı olarak insanın en büyük merak konularından biri: Hakikatin peşinde olmak ama bunu biliyorsunuz en başta felsefeciler daha çok yapıyordu. Felsefe bir bütünlük içinde yürürken Aristoteles, Ulus Paker’in deyimiyle: “Bir yumuşakçayı alıp bir doğa bilimcisi olarak incelerken, bir deniz yumuşakçası, bir kabukluyu incelerken bir bilim adamı vasfıyla gerçekliği arıyordu. “Bu nedir” diyordu. Yani kendi dışında bir dünya var ve onun ne olduğunu anlamaya çalışırken öbür taraftan da bunun üzerine düşünerek bunun felsefesini yapıyordu.” İnsanlık tarihinin bütün aşamalarında biz aynı süreci görüyoruz ama daha sonra bilim

denilen zanaat ortaya çıkınca düşünürlerle bilim insanları birbirlerinden ayrılmaya başladılar. Şimdi düşünürler hala düşünüyorlar. Kimi yine Atina sokaklarında yürür gibi yürürken sohbet ediyorlar ve ulaşabildikleri kadar dünyadaki olgulara bakıyorlar bunun arkasındaki hakikat ne, bunun gerçekliği ne, diye düşünürken bilim adamları sanatla belki ilginç bir biçimde paralellik gösterir gibi doğadaki gerçekliği laboratuvarlarına taşıdılar. Onlar artık doğayı doğada incelemiyorlar. Çünkü bu bir zaman ve kaynak israfı. Bütün her şey için söylemiyorum ama sonuçta jeoloji de buna dâhil olmak üzere yani doğada gerçekleşen ya da gözlemlediği hakikati laboratuvarında kendi alet edevat vs. ile yaptığı bilime dair ölçütler kullanarak araştırmalarını artık gidip deniz kıyısında değil de laboratuvarında yapıyor. Yani orada bir soyutlama söz konusu… Dolayısıyla biz sanatçıların da hakikat peşinde koşmak gibi bir derdi, sanıyorum bu konuşmamızda da epey üzerinde konuşacağımız şey... Mesela bir heykelde başka bir gerçeklik, bir resim sanatında başka bir gerçeklik… Şimdi gerçeklikten neyi kastediyoruz? Bu konuda yazılmış çok güzel felsefi kitaplar var. Gadamer bununla ilgili çok kafada kalıcı bilgiler vermiştir. Yani kaynak bol miktarda var. Şunu söylemek istiyorum; bir gün Rodin Hindistan'ı ziyaret ediyor. Dünyada heykelde yeni bir çağ başlatan adamdır biliyorsunuz bu adam. Orda 2000 yıllık ya da 3000 yıllık -tarihini tam bilmiyorum- tanrıça Shiva'nın heykelini görüyor bu heykeli şöyle gözünüzün önüne getirin; -bir fotoğrafı olsaydı gösterirdim- böyle bir tanrıça Shiva'nın işte çok kollu dans eden, bir ayağı havada bir figürüdür. Bir tanrıça bunun etrafında da bir çember vardır o ellerinin her bir yerinde sembolik olarak ellerinin farklı durumları var. Rodin bu heykelin önüne vardığı zaman rivayet odur ki bağıra çağıra ağlayıp dans etmeye başlıyor. Şimdi ne demek istiyorum? Öbür tarafta da hepimizin bildiği bir Musa heykeli var. Onda da bir rivayet var. Artık o kadar gerçekçi yapmış ki "konuş benimle" diye çekici de dizine vurmuş ve sen ne yapıyorsun dedikleri zaman Michelangelo ustaya, ben Rodin heykeli yaptım demiyor. Bakın bu çok değerli bir şey. İki tercümesi var bunun: 'Mermerin içindeki Musa'yı çıkardım' birinci tercümesi, ikinci tercümesini ben daha çok severim; 'taşın fazlasını aldık' diye. Şimdi oyunculuğa birazdan geleceğim çünkü statik bir şeyden bahsetmek istiyorum gerçeklikle ilgili bir şey anlatırken… Çünkü oyunculuğun dinamizmine getirebilmek istiyorum cümleyi.

Şimdi Rodin'in oradaki o küçük heykel karşısında bu kendinden geçmesinin arkasında yatan çok önemli bir şey var. Bütün heykeller orada durur bir köşede, 1000

sene durur, 2000 sene durur, 3000 sene durur işte. Mur heykeli de durur ki o da başka bir stilizasyonun peşindedir, o da gerçektir yani sonuçta anlatabildim mi? Yani oradaki kası yoktur öbür taraftan beline elini parmağını soktuğun zaman mermerden, o parmağın arasından eti çıkmaz ama o da bir gerçekliktir. Orada o tanrıça Shiva heykelinde, doğu düşüncesinde 'zaman' vardır. Çünkü o çemberin dışındaki ellerin hepsi oranın sembolizmasında bir şey söylemektedir. Yani o heykeli böyle merkeze baktığınız zaman değil o heykeli gözünüzle taradığınız zaman heykelin bir şey anlattığını görürsünüz. Yani heykelin etrafında dönüp de işte taşın kıvrımlarına bakmak değil heykel bir şey söylemektedir artık. Rodin gibi bu işten anlayan birini tabi ki bu aklını başından alabilecek bir şeydir. Çünkü taş taştır sonuçta. Mesela gelelim Picasso'nun bir rivayeti var: niye böyle abuk sabuk şeyler -tabi ki böyle sormamıştır daha kibarca sormuşlardır da- niye bunları böyle çiziyorsun, şöyle adam gibi doğru düzgün bir şeyler çizseydin dediklerinde. "Ben onları 7-8 yaşında çizdim" diyor. Gerçekten defterlerine bakıyoruz müthiş bir yetenek! Zamanında o karakalem desenlerinde vs. Yani bizim bugün kolayca hani paylaşabildiğimiz resim ürünlerinin 7-8 yaşında çoktan en güzellerini yapmış. Orda başka bir şeye geçmiş adam ama bu ne diyor bu keman diyor ama o benim kemanım diyor. Şimdi birazdan geleceğimiz konulara yani gerçeklik idealar, sembolizmalar, simgeler dediğimiz zaman... Örneğin keman, bir müzik aleti. Keman orada duruyor. Kutusunda duran bir keman hiçbir işe yaramayan, sonuçta yapılmış bir enstrüman olarak duruyor ama bir kemancı eline aldığı zaman o keman, bir şey haline geliyor. Siz bunun resmini yaptığınız zaman, birebir yaptığınız zaman işte ta dönüyoruz Antik Yunan'a... İdenin suyunun suyunun suyu gibi birtakım yerlere varıyoruz. Şimdi oyunculuk meselesine gelince ben bütün bunların başlangıcında başka bir sorunun yattığını düşünüyorum. Biz günlük hayatta iki kişi karşılaşan- bu çok güzel ve benim çok sevdiğim- Gilles Deleuze'ün dolayısıyla Spinoza'nın bahsettiği gibi; Akış içindeki karşılaşmalarda, biz o anda hangi haldeysek biz bütün birikimlerimizle bir başkasıyla karşılaştığımızda bir reaksiyona giriyoruz. Bu bildiğimiz fiziksel bir reaksiyon çünkü neden o beni görüyor, duyuyor, başka durumlarda dokunuyor vs. bu karşılaşmada bir reaksiyon oluşuyor ve biz o karşılaştığımız kişiyle bir gerçekliği paylaşıyoruz. Onu mesela ne biliyorsak diyelim bu dünyada bu dünyaya ait neler okumuş neler yaşamış olursak olalım bizim birbirimizi tam olarak keşfetmemiz, anlamamız imkânsızdır. Yani ben seni çok iyi anlıyorum

büyük bir kibir ifadesidir. Yani epey anlıyorsundur. Ama birebir anlamanın yani o olmak hali, zaten söz konusu olmadığı için imkânsızdır. Şimdi bir oyuncunun durumu çok daha acayiptir. Yani ortada bir metin var anlatabildim mi? Ayrıksı, farklı tiyatro işlerine gitmek istemiyorum konvansiyonel bildik tiyatro üzerinden düşündüklerimi paylaşmak istiyorum. Bir yazar oyun yazarı, bir hikâye anlatıyor bir hikâyeyi 'bak ben ne kadar güzel yazı yazarım' içgüdüsü hiç kuşkusuz var. Ben iyi bir oyun yazarım motivasyonu önemli bir motivasyondur. Bir oyun yazıyorum ama yazdığı oyundaki insanlar gerçekten yaşamış ve böylece yazara ilham vermiş olabilir ya da olmayabilir tamamen fiktif olabilir ama sonuçta nesnel olarak sırf yazıldıkları için bir kitap olarak kutuda duran keman gibi yani o kitabı açıp siz onunla bir ilişkiye girdiğinizde okumaya başladığınız zaman, kaçınılmaz olarak kendine özgü bir gerçeklik halini alırlar. Yani orda bir gerçeklik vardır. Şimdi bu gerçeklik kütüphanenin rafında bir kitap olarak dururken bir oyuncu eline aldığı an bambaşka bir boyuta geçer. Artık onun gerçekliği haline gelmek durumundadır. Gelmezse bir işe yaramaz zaten, kutudaki kemandır o ya da fazlası alınmamış mermerdir. Şimdi burada aradığımız gerçeklik mi? Bunun bir kere gerçeklik olduğunu düşünmüyorum, yani felsefede söz ettiğimiz ve genel-geçer her şeye giydirdiğimiz gerçeklik kelimesiyle karşılanamayacağını düşünüyorum. Bu başka bir şey, bu kendine özgü bir gerçeklik dersek hiç olmazsa bu gerçeklik kelimesinin ağır yükünden kurtulabiliriz ve hiç kimse de bu yükü taşımak zorunda değildir. Bu yükün altına da girmek durumunda da değiliz. Sanılmasın ki bu yükün altına girmeyince özgürleşiyoruz. Daha büyük sorumluluk geliyor. Biraz önce söylediğim kelimeden dolayı. Çünkü her birimiz, bu kitabı yani oyun metnini tekstini açtığımız zaman kendine özgü gerçekliği oluşturmakla yükümlüyüz. Onun için kütüphane rafındaki hamlet bir taneyken o Hamlet'i eline alan -hamlet bir erkek oyuncu ilk olarak aklıma gelen isim olarak söylüyorum- oynayan her oyuncu kadar farklı Hamlet vardır. Çünkü eğer iyi bir oyuncuysa, çalışkan bir oyuncuysa ne bileyim becerikli bir oyuncuysa o kendi gerçek Hamlet 'ini oluşturacaktır. Seyirci açısından buna dönüp baktığımız zaman seyircinin umurunda değildir. Seyirci için geçen gün size telefonda da bahsettiğim mesele… Ben konuların başlangıç noktası olarak tiyatroyu da nöral ya da işte zihinsel yapımıza yerleştiren bir insanım yani çok önemsiyorum bu konuları benim çalışmamın epey büyük bir kısmını oluşturuyor. Seyirci koltuğa oturduğu zaman o anki birikimine kadar sahnede gördüğü, o kendine özgü gerçeklik sahnede tek ve herkes için ortak iken,

uyduruyorum salonda 600 kişi varsa 600 göz, o tek kendine özgü gerçekliği 600 farklı gerçeklik olarak algılayacaktır. Çünkü o da gözlemlediği, tıpkı herkesin onlarca kez önünden geçip hiç şaşırmadığı Shiva heykelinde Rodin 'in aklını yiyip dans etmesi gibi, herkes o sahnedeki kendine özgü gerçeklikten, kendine özgü bir gerçeklik payı çıkaracaktır. Yani çok eski bir söz vardır. Gardan bir tane tren hareket eder ama o gardaki insan sayısı kadar farklı anlam taşır o tren. Hepsi farklı bir yere farklı bir şey taşır. O zaman Gerçekliğin, bu anlamda felsefecilerden farklı olarak bizim için farklı farklı katmanları var. Farklı farklı etki alanları, boyutları vardır. Şimdi bunu söylemek zorundayım… Yani ben bu konuda epey okuyup yazmaya çalışan bir adamım. Benim için kırılma noktalarından birini sizinle paylaşmak istiyorum ve bu soruyu bu şekilde kapatmak istiyorum. 1970'li yılların sonunda başlıyorlar ama 1983-1984 yılında Amerika'nın en önemli psikoloji dergilerinden birinde bir makale yayınlanıyor. "Belirsizlik altında karar verme" diye bir makale… Tel Aviv Üniversitesinde (İsrail), iki psikolog Amos Tvertsky ile Daniel Kahneman adında iki meslektaş. Aslında bunlar ikisi farklı alanlarda çalışan insanlar. Kitabın yazılış öyküsü de çok güzel… Kahve molalarında kahve makinesinden kahve alırlarken gelişen bir fikir. Aslında ikisi farklı yerlerde farklı psikoloji alanında çalışıyorlar. Kahve makinesinden kahve alırken ortak bir paydada buluşuyorlar. Demek ki ilgi alanları ve o anki birikimleri onları o noktaya taşımış ve bunun sonucunda bu makale yayınlanıyor. İnsanlar belirsizlik altında nasıl karar alırlar? Diye bir makale bu. Bu makale ev sahibi psikoloji dergilerinde yayınlandıktan sonra dünyada yer yerinden oynuyor. Çünkü insan, her an belirsizlik altında karar alır. Biz hiç belirli bir koşulda karar almıyoruz ki... Bizim için her şey belirsizdir. Bir oyuna gelen seyirci içinde belirli olan birkaç tane şey vardır. Mesela en kolayından örnek vermek gerekirse, çok sevdiği bir oyuncu vardır, çok sevdiği bir yazarın oyunudur, defalarca seyrettiği bir oyundur, yönetmenine çok saygı duyuyordur… Yani belli koşullanmalarla ve belli bilgilerle oraya geliyordur ama karşılaşacağı konu yani durum hiç kuşkusuz ilk andan son ana kadar bir belirsizliktir. O anda, o süreç içerisinde bizim 2500 yıldır Katarsis dediğimiz, yani katarsis oluşturmak dediğimiz bir takip sürecidir. Katharsis oluşturamazsak duygu tatmini gibi sonuçlar ortaya çıkacaktır. Katarsis 'in ilk etabı bana sorarsanız oyundan kopmamak, seyretmektir. Zaten onu başarıyorsanız o, bir şeydir. Yani bir şeyi başarıyorsunuzdur. Orada kararlar veriyor. Mesela nasıl kararlar veriyor? Duygular dediğimiz temel

dürtülerimiz dışında hepsi öğrenilmiş şeylerdir. Yani korku diye bir duygu vardır ama insan korkuyu öğrenir. Temel dürtülerin dışındaki bütün insan duyguları kişiye özeldir. Dosya adı ortaktır ama dosyanın içeriği kişiye özeldir. Onun için 600 tane farklı klasör açılır diyorum. Herkes kendi oyununu seyreder. Şimdi bizim bu seyrettiğimiz kendine özgü gerçeklikte seyirci için sadece gördüğü neyse hepsi odur. Bu makale bunu söylemektedir. Yani insanın kulakları ve diğer duyu organları, gözlerinin çok gerisinde çalışır. Bu fizik kurallarıyla da ışık hızı ile ses hızı arasındaki farktan açıkça ifade edilebilmektedir. Bu nedenle insanoğlunun en önemli evrimsel kazanımı, gördüğünü kavramaktır. Duyduğunu kavramak, akıl işidir. Gördüğünü evrimsel olarak hemen anlar. Çünkü biz hala kaç asırdır şehirlerde yaşayan, yalıtılmış hayatlar sürüyorsak sürelim, bizim beynimiz hala karmaşık olan çalının arkasındaki aslanı ya da kaplanı ayırt edip o tehlikeden korunmak için planlanmıştır… Bu nedenle biz çok iyi görürüz ama daha az koku alır, daha az işitiriz. Bu nedenle 'insanın gördüğü neyse hepsi odur 'diye bir kural vardır. Neyse kitaba dönmek gerekirse bugünkü kapitalizmin bütün temel kurallarını, insan psikolojisine bilimsel olarak dayandırdığı için bu makale 2002 Nobel ekonomi ödülünü aldı. Türkçede de bunun bir kitabı var; 'hızlı ve yavaş düşünün' diye. Tiyatroda seyirci yavaş düşünemez... Sahnede akıp gitmekte olan oyun, kendi temposu ve görselliğinde sadece seyredilebilir ve işitilebilir bir şeydir ancak. Üzerine düşünme şansı yoktur seyircinin. Ancak izlenim edinir. Bu nedenle çok fazla düşündüren oyun insanın doğasına aykırıdır. Bu nedenle tiyatro seyredilir bir şeydir. Ama ne seyrettirdiğiniz tabii ki sizin meşrebinize kalmış bir şeydir. Bu nedenle sahne görülür bir şeydir. Bunu şu noktaya getirmeye çalışıyorum: İnsanoğlunun en büyük problemi, bir denge arayışıdır. Biz dengemiz bozulduğu zaman homeostatis(dengeleme) dediğimiz kavramda, dengemiz bozulduğu zaman derhal vücudumuz hormonal reaksiyon veriyor. Bu hormonlar organlarımızın farklı çalışmasına, ritmimizin yani iyi halimizin bozulmasına neden oluyor. Yani çalının arkasında bir kaplan beliriyor. Eski haline döndüğümüz zamanda işte o süreçte yaşanmış duygularımızdan dolayı, hiçbir zaman son kaldığımız yer değildir. Yani bizim son depoladığımız duygu hiçbir zaman öyle statik olarak orada gömülü kalmaz. Biz o duyguyu benzer durumlarda, geliştirir, dönüştürür, hafifletir ya da çoğaltırız.

-Peki, bu anlattığınız şeyler seyirci açısından son derece farklı görünüyor. Oyuncu açısından durum nasıldır sizce? Oyuncu oyununu icra ederken, kendi duygularını sizce bu minval üzerinde mi yaşar?

Şimdi oyunculuğu da tıpkı heykeltıraşlık, ressamlık gibi bir yerden başlatırsak sanıyorum sonuca ulaşmamız çok daha rahat sonuca ulaşacağız. Oyunculuk sanatçılık falan değildir. Oyunculuk aslında bir zanaatkârlıktır. Tıpkı diğer sanatlar gibi… Mesela Picasso -en sevdiğim ressam olduğu için söylemiyorum, bilinen bir isim üzerinden gitmek istiyorum- önce desen çalışır. Malzeme olarak ne kullanıyorsa önce bir işçilik kısmı vardır. Bu genellikle birinden öğrenilir. Usta-çırak konusunda olduğu gibi. Bir heykeltıraş, az önce bahsettiğimiz gibi, Musa heykelini yapmadan önce kim bilir yıllarca hangi ustanın yanında, ustasının gösterdiği gibi mermerin fazlasını almıştır. Sonunda kendi mermerinden kendi istediği figürü çıkartmak üzere… Bu nedenle oyunculuk bir zanaatkârlıktır. Yani oyunculukta duyguların sadece inşası değil bunun gösterilmesiyle ilgili çalışma yürütülür. Bakın yaşanması demiyorum gösterilmesi diyorum çünkü seyirci sizin yaşayıp yaşamadığınızı bir perde gerisinden algılar. İnsanların 8-9 tane temel duygusu vardır. Bu duyguların tonları var. Daha da vahimi, bu duyguların birbirileriyle karışımları var. Benim sevgili hocam Yıldız Hoca'nın bir sözü vardır. "Biz duygularımızı kristalize etmeyi öğrenen öğrencilerdik" diye. Yani temel insanlık duygularını tek tek, mesela kırmızı ama kırmızının bütün tonlarında vücudunu harekete geçirip, bunların üzerine biraz hakimiyet kurup, bir duygu durumuna kolayca girebilmek, oyunculuktur. En olmayacak karmaşık duyguları birbiri peşi sıra ve olabildiğince kendine özgü gerçeklikle yaşayan ve seyirciye aktarabilen insana oyuncu diyoruz. Onun için çok ecele etmeye de gerek yok. O özgüven de çok iyi bir şey değildir. Oyuncular biraz benmerkezci, egosantrik insanlardır. Yani gittikleri yerlerde ben varım diyen, var olmak isteyen tiplerdir. Yani çok büyük bir kısmında bu vardır. Hiç kuşkusuz bende de vardır. Bulunduğum yerde fark edilmeyi isterim. Kenara saklanayım, beni hiç kimse görmesin diye bir duygum hiçbir zaman olmadı. Ama kendimi göstermek içinde çıkıp ortalık yerde göbek atmadım. Demek istediğim "ben varım" herkeste vardır. Çünkü o duygu olmazsa sahneye çıkamazsınız. Orda olma halinin bir tadı var ama bu tadın da bir bedeli var. Bu durum yavaş yavaş oluşturulan bir durumdur. Yani duygu-durumunu antrene etmek gerekmektedir. Hiç kimse size bir metre çapında bir bakır tepsiyi 'al evladım bu kalemin, bu da desen yapacağın çekicin,

bununla bana bu deseni yap'' diye vermez. Önce ustan onu sürekli ve sıkı bir tekrarla o bakır sininin üzerine uzun yıllardır yaptığı şekilde, nasıl çekiç tuttuğu, nasıl desen işlediğini görürsünüz… Beceremiyorsan basar tokadı atar dükkândan, becerebilirseniz yavaş yavaş gider. Yani bunun herkes için paylaşılabilir ortak bir süreci yoktur. Her oyuncu farklı zaman diliminde farklı yöntemlerle aynı şeyi çalışır. Duyguları tanımak, yeniden inşa etmek, üstelik bir kere değil provada değil, her akşam yeniden inşa etmek ve mümkünse aynı dozda inşa etmek, bir de tabii bunu 'gördüğü neyse hepsi odur' a aktarabilmektir.

-Peki, siz şu durumu nasıl yorumluyorsunuz. Bazı oyuncular ben şu metodu kullanıyorum, bu metodu kullanıyorum gibi ifadelerde bulunur. Sizce bu durum nedir? Sizce bu tür şeyler formüle edilebilir mi?

Şimdi düşündüğümüzde oyuncu olmak isteyen o kadar çok insan var ki, bu insanları tek bir tornadan, tek bir amaç, tek bir yöntem, tek bir zaman dilimine uygun çalışma programına hepsinin uymasını beklemek sahtelik olur. Böyle bir şey söz konusu bile olamaz. Bu yüzden insanlar, denenmiş, sınanmış ve sonuç aldığı, az ya da çok görülmüş bir süreci metot yaparak, bu işi daha çok yapmak isteyen insanlara "al bak biz denedik sonuç aldık, sen de dene" diye yapıyorlar. Ben bugüne kadar hiçbir metotta çalışmadım. Bunun kolaycılık olduğunu düşünüyorum. Çünkü ben kendi ruhuma, aklıma ve bedenime saygı duyuyorum. Diğerlerinden benim vücuduma, beynime ve aklıma daha geç gelebilir, fakat bu benim için daha değerlidir.

E. YILDIRIM: Oyunculukta gerçek illüzyonunun hayat gerçeğinden farklılıkları nelerdir? Yani sahnedeki gerçeklik ile hayattaki gerçeklik nasıl ayırt edilir? Ya da sizce nedir?

Ş. TÜREN: Bir tanesi çok saçmadır. Bir tanesi değildir. Sahnedeki çok saçmadır. Yani bakarsanız saçma sapan bir şeydir. İnsanlar hangi tiyatro binası olursa olsun karanlık bir yere girer, aydınlatılmış bir yerde hayata benzer bir şeyler ama hiç hayatta olduğu gibi değildir. Oradaki insanlar hayatta olduğu gibi yırtınarak, birebir gerçeklikmiş gibi göstererek saçma sapan bir şey icra eder. Ama bundan daha inandırıcı bir şey yoktur. Çünkü bu hayattaki gerçekliğin çapaklarının alınmış, öz halidir. Bizler hayattaki bir sürü önemli anı çapaklarla yaşıyoruz ama sahnede o insan ne zaman uyudu, ne zaman yemek yedi, tuvalete gitti... Bunları hiç görmeyiz. Çapaklardan kastım

oyun anlamında söylüyorum. Biz bunlardan arındırıp sunuyoruz. Yani tiyatro tıpkı sinema gibi kendine özgü bir makinedir. Örneğin sinemanın ilk çıktığı zamanlar itfaiyeciler üst kattan alt kata bir direkten kayarak inerler. Alt kata koyulan diğer kamera ile bu sahne çekilir. Sinemadaki kurgu buydu. Günümüzde polar ekspres yapıp oyuncuların sanal gerçekliği ile filmler çekiliyor. Ya da oyuncu bile kullanılmayan birçok film çekiliyor. Çünkü teknoloji oldukça gelişmiş durumda… Tiyatroda bir gerçeklik var. Yaklaşık 2500 yıldır biz onun peşindeyiz. Sahnedeki birey hayata dair önemli olduğunu gerçekten gördüğümüz ya da hissettiğimiz bir şeyleri söylüyor ve öyle bir şey yapıyor ki orada, hayattakinden daha gerçek… Seyirciyi de çeken budur ve üstelik o canlı! Yani trapezdeki cambaz gibi....Düştü düşecek, ama düşmüyor...

E. YILDIRIM: Peki sinema ya da tiyatroda bazı oyuncuların oyun yerine gerçeği tercih etmelerinin sebebi nedir?

Ş. TÜREN: Bu soruya cevaben tekrar Nobel ödüllü kitaba dönmek istiyorum. Bu kitabın yayınlandığından bu yana yaklaşık 35 yıl geçti. Son 10-15 yıldır iyice biliyoruz ki bizim iki katmanlı bir beynimiz var. İç beyin dediğimiz yer, bizim bütün biyolojik ihtiyaçlarımızın sorunlarını çözer. Buna kertenkele beyni diyen var,sürüngen beyni diyen var ama benim çalıştığım kitapta sistem-1 olarak adlandırılmıştı... Korteks dediğimiz dış beyin ise, bütün sosyal ve düşünsel eylemleri gerçekleştirmemizi sağlar ve buna da sistem-2 deniyor. Bana sorarsanız oyuncuların gerçeklik peşindeki bu şiddetli arayışları iç beyinle oynamak isteme kolaycılığıdır. Yani iç beyin ya da sistem bir, temel dürtüler temel duygular bölümüdür; öfke,nefret,dibine kadar aşk...

-Peki tehlikesi nedir sizce?

B. Türen: Ben burada bir şey söylemek istiyorum...Bu sorunun cevabı biraz bölgesel. Türkiyede kurtlar vadisi diye bir dizide ölen bir kişiye eğer bir cenaze töreni düzenlendi ise insanların kötü karakterleri oynamak istememesi normaldir çünkü yolda yürüyemeyecek kadar tepki alır. Böyle bir coğrafyada yaşadığımız için insanlar, "Ben bunu onyamamalıyım''iç güdüdüyle hareket ediyor.

Ş. TÜREN: Bu durumu kısa bir örnekle anekdotla ifade etmek isterim. Ben düşüncem gereği sadece ekonomik sebeplerle dizilerde oynayan bir oyuncuyum. Rahmetli Zeki Alasya ile oynadığımız bir diziden örnek vermem gerekirse, Zeki bey ile "İki Baba'yı" oynuyoruz. Dizinin adı "Küçük Ağa", benim kızım da doktor. Ben doktor

kızın şehirli, diplomat babasıyım. Zeki Alasya Urfalı ağa. Çocuklarımız ve torunumuzu konu alan bir dizi. Dizinin bir bölümünde Urfaya gittik, çekim yapacağız. 2-3 günlüğüne orada olacağız. Bir gün çekim bitti Zeki abi dedi çok bunaldım. Hava da çok sıcaktı. Gel beraber bir çay içelim dedi. Ben meşhur biri değilim ama zeki abi çok meşhur. Zeki ağbi'yi mesleğin başından beri tanırım 25-30 yıldır üzerimde de çok hakları vardır Allah rahmet eylesin...Dizide de Urfalı bir fakat Zeki abi Urfalı değil. Orada bir tane oyunculuk koçu var Urfalı. Dizide kelimelerin urfa ağzıyla nasıl söyleneceğini Zeki abiye söylüyor. Zeki abi de dinleyerek o kelimeleri dizide Urfa ağzıyla söylüyor. Çayımızı içerken yanımıza bir dede geldi. Dede bize, "agam hoş gelmişsen" diye söyleyince Zeki abi de hoşbulduk dedi. Dede Zeki abiyi ağa sanıyor. Dizideki konu sebebiyle ben damadını beğenmeyen diplomat adamım. Güya Urfalıları beğenmiyorum. Dede bana döndü "sen bizim neyimizi beğenmisen" dedi. (Gülerler.) Bende önce geçiştirdim. Dede tekrarlayarak "ya sen söyle bakim bizim neyimizi beğenmisen ha" dedi. Zeki abi kalk hadi dedi. Biz oradan uzaklaştık. Yoksa dede üzerime geliyordu. Yani beni Urfalıları sevmeyen, beğenmeyen biri olduğumu düşünüp bana saldırabilir diye düşündük. Zeki abi Robert kolejlidir ama ben diplomat ve Urfalıları sevmeyen biri oldum. (Gülerler.) Yani gerçekle rol birbirine bu şekilde karışır.

-O zaman eşinizin dediği gibi gerçek algısı bölgeye göre değişen bir şey mi yani ?

Ş. TÜREN: Bütün insanların kendine göre gerçeklik algısı vardır. O halde şöyle bir cümleyle noktalı virgül koyalım. Şimdi biz doğa bilimi yapmıyoruz. Biz aydınlanma düşüncesinin ürünüyüz. Tiyatro başka türlü olamazdı. Biz tin bilimciyiz. Biz ruh bilimlerinin estetize edilmiş bir alanında iş yapan insanlarız. Yani sonuç olarak bilim ortaya çıktığında büyük bir zafer kazandı. Neye karşı diye sorarsanız felsefeye karşı bir zafer kazandı. Ama insanların anlam arayışı bitmedi. Buradaki en büyük acıklı durum, tıpkı bir fizik ya da kimya biliminde olduğu gibi insan anatomisini ifade ettiği sürece benim için hiçbir sakıncası yok. Ama insan davranışları yani toplum bilimleri yani sosyoloji, toplumlar biz fizik bilimi kesinliği ile aynı ölçekle ölçülemez. Sosyolojinin kurucusu Aguste Comte bunu yapmaya çalıştı. Örneğin tarihte Mısır'ı hem Fransızlar hem de İngilizler almak istiyor. Ancak Mısır'da İngilizler gibi yaşamayan, Fransızlar gibi yemek yemeyen, hareket etmeyen Mısırlı diye insan topluluğu var. Ancak oraya

geldiği zaman onu yönetmek gerekiyor. Bu nedenle Napolyon'un ordusunda 200 tane bu iş için çalışmış özel eğitilmiş toplum bilimci var. Yani bu insanları incelemek için… Bunun en temel sebebi orada kalma isteğidir. Çünkü Mısır'ı yönetmesi için, Mısırlıyı bilmesi gerekiyor. Tıpkı Hintliyi bilmesi gerektiği gibi. O halde oradaki insanla İngiltere'deki insan arasındaki farkı inceleyen bir bilim var. Bilimsel inceleme yöntemine itirazım yok ancak yanlış olan şudur ki, günümüzde egemen kültür Avrupa'dır. Onun altındakiler gelişmiş, az gelişmiş olarak kategorize edilir. Kültürel açıdan ise bu durum bana göre yalnızca farklılıktır. Ancak bizim hiçbir şekilde insanları, tornadan geçmiş,az gelişmiş, orta gelişmiş, çok gelişmiş diye kategorize etme hakkımız yok. Bu durum pozitif bilimlerin mirasıdır. Sosyoloji bunu yaptı ama son yıllarda yapamıyor artık. O yüzden küresellik bitmeye başladı. Biraz daha antropolojik yaklaşıp, kendine özgü olarak kabul edebiliyorlar, belli bir medeniyet sırasına koymadan bakabiliyorlar vs. Bütün bunları tiyatro ile ilişkilendirirsek, tiyatronun ülkemizdeki tarihine baktığımızda 200 yıl öncesi diyemiyoruz. En fazla 160-170 yıl diyebiliyoruz. Şimdi Shakespeare'in tiyatrosu kaç yıllık? Yaklaşık 1600 yıllık ki bu modern diyebileceğimiz tiyatrodur. Demek istediğim bütün her şeyin üzerine tiyatro ve oyunculuk gelir. Bizde henüz her şeyin üzerine gelmedi ama inşallah gelecek.

E. YILDIRIM: Altıncı sorudan devam ediyoruz. Oyunculuk mesleği yapanların 'her koşulda rol devam eder. Cenazeniz varsa ya da her ne olursa olsun sahne beklemez rolü oynamalısın' yaklaşımını nasıl değerlendiriyorsunuz?

Ş. TÜREN: Bu bir nevi bir tercihtir. Bu durumu böyle söyleyen meslektaşlarım da var, yok bu benim özel alanımdır, acımı yaşamak isterim, öyle bir günde zaten oyuna da bir faydası yoktur, olamaz diyen meslektaşlarım da var. Yani kısaca bu bir tercih meselesi, bu nedenle bunun için genel bir yargıda bulunmak istemiyorum. Ama bana göre tiyatro oyunculuğu açısından değerlendirirsem, bilet satılmışsa, insanlar o akşam hayatlarında bir yer ayırdılarsa, seyirciye dükkanı kapadık demek bana biraz zor geliyor. Ben meslek hayatımı çok büyük oranda şehir tiyatrosunda gerçekleştirdim. Şehir tiyatrosunun öyle bir geleneksel tarafı vardır. O akşam perde açılır. Yani bizde perde kapatmak ancak çok ciddi sakatlanmalar, sahneye çıkamayacak kadar hastalık ve ölümle mümkün olmaktadır. Ben 17 yaşımdan beri bunu gördüm. Dediğim gibi kesin bir kanaatim yok. Yıllar önce çok ciddi sağlık sorunları yaşadım. Böbrek taşı düşürürken ben sahneye çıktım. İkincisi yıllarca çok ciddi mide ağrıları yaşadım.

Midem alındı. Çok ciddi operasyonlar geçirdim. Kuliste perişan haldeydim. Ama sahneye çıkınca hiçbir ağrı hissetmedim.

E. YILDIRIM: Peki hemen diğer soruya geçeyim. Oyunculukta hisleri yaşamak ya da gerçekçi olmak için gerçeğini yaşamak gösterim anında ya da öncesinde ne derecede doğru sizin için? Yani bu her prova için deneyimlemek var ya oynayacağı şeyi, sizce bu ne derece doğrudur?

Ş. TÜREN: O zaman Karındeşen Jack'ı oynayan Haldun Taner'in sersem kocanın kurnaz karısında olduğu gibi… Yani katil mi olacağız. Padişahı oynarken padişahlığı nasıl deneyimleyeceğiz? (gülüşme) Bunlar benim çok doğru bulduğum yaklaşımlar değil. Bu soruların üremesine sebep başka bir yerdir. Yani bu soru çok doğru bir soru. Çünkü sorulan bir soru ve üzerinde insanların fikir beyan ettikleri bir soru ama soru yanlış. Yani hiç kimse bir başkasının hayatını felsefi anlamda da fiziksel anlamda da deneyimleyemez. O zaman ben hala buna tin bilimlerinden, Alman ekolü gibi düşünüyorum. Yani biz burada en fazla anlayabiliriz. O da yaklaşık olarak anlayabiliriz. Zaten ben kendi çalışmalarımda söz ettiğim gibi zihin ve beden bütünlüğü içinde meseleye bakarsak zihinsel olarak anladığımız bir şey bir kenarda oturmak değil, bedeni de aktive eder, bedeni de harekete geçirir. Onun için oyuncuyu çok anlamlı bir yere getirir. Yani olabildiğince deneyimlemek değil, bence karaktere anlayabileceği sorular sorması lazımdır. Ancak bu soru 5n1k'dan ibaret olamaz. Neden, niçin, nerede, nasıl, kim? soruları değil. Yani bir biyolojik olarak karakteri anlaması için o karakterin malzemesi kendinden başkası değil. Ne yaparsa yapsın o karakter olamaz. Ona yaklaşabilmek için bütün koşulları olabildiğince sosyolojik, psikolojik, ekonomik, tarihsel, yediği yemeğe kadar, yattığı odaya kadar olabildiğince zihninde kurgulaması lazımdır. Bu sayede bedeni buna yanıt verecektir. Yoksa deneyimlemek ne demek? Neyi deneyimleyeceksiniz. Zaten bu felsefi olarak imkânsızdır. O zaten gerçek olamaz. Ben de tam olarak bunu anlatmaya çalışıyorum. Bunun bir gerçekliği yoktur. Bu sadece bir ön çalışmadır. Bu bir kurgudur. Oyuncunun kendini yeniden kurgulamasıdır. Yani daha önce yaptıklarının güvenli limanından çıkmasını gerektirir. Çünkü, bir oyunda seversin, kızarsın küfredersini her neyse...Çok başarılı olduysan, bir sonraki karakterde daha önce iyi yaptın diye yaparsan olmaz… Bunu yeniden yapılandırması gerekir. Yani karakterle hemhal olabilmelidir.

-Yani o zaman gerçeği yapmaya gerek yok.

Ş. TÜREN: Bence yapmayın. Ancak bu durum sizi rahatlatıyorsa yapın. Mesela o gün provaya gireceksin, öfkeli bir karakterin var, öfke iyi bir duygudur. Canlandırır insanı. Hani bir şey istiyorsan yap. Ama sadece kendini motive etmek için yap. Yani motivasyonu da bir dürtü anlamında kullan. Bunu bir dürtü olarak kullanıyorsan yap. Ama bu karaktere ait bir dürtü değil sana ait bir dürtü olmalıdır. Yani kendini harekete geçirmek için yap. Yoksa öyle bir hakikat yoktur. Yani tiyatroda hakikat ne olabilir. Sonuçta sahneye çıkıyorsun. Ayrıca o kadar da hakiki…

---Yani paradoksal bir şey var ortada…

Çünkü tiyatro makinesinin bir şeyi var hadi o konuya da girelim bence. Sonuçta gördüğün neyse hepsi odur diye bir kural var son 15-20 yıldır. Yani sahnenin o kendine özgü gerçekliği, hiç öyle kendine özgü değil ,gerçektir. O bambaşka bir gerçekliktir. Biz o gerçekliğin peşinde olmalıyız. Hayattaki gerçekliği nasıl kurgulayabiliriz. O sahne gerçekliğinden söz ediyorum. Çünkü aynı nöronlar vasıtasıyla seyirci koltuğa oturduğu orada gördüğünü kendi yapıyor sanıyor ve gördüğü neyse hepsi o. Başka bir şey yok. Şimdi o gerçek mi? Arkada jiletlerde ayakta duran bir dekor. Yoksa boş. Üstündeki kostüm sokakta giydiğin kostüme benzese de orada giydiğin bir kostüm. Yani tabi ki bir paradoks. O kendine özgü bir gerçeklik ve muazzam bir gerçeklik. Onu kurgulamak peşindeyiz. Yoksa hayattaki karşılığına gidersek yandık.

E. YILDIRIM: Basında sıklıkla duyduğumuz bazı haberler oluyor. Dizi aşkı gerçek oldu ya da mafya babası ya da kabadayıyı oynayan x kişisi olay çıkardı, x kişisi bilmem ne rolü yüzünden psikolojik tedavi almaya başladı… Bu şekilde haberlerin son zamanlarda Türkiye'de de dünyada da zaten çok sıklıkla yer alıyor. Bu durumu post-modern gerçeklik ya da hiper gerçeklik olarak tanımlanıyorbu durum. Siz bu durumu nasıl değerlendiriyorsunuz?

Ş. TÜREN: Bundan epey bir zaman önce Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Huzur" adlı romanını Kenan Işık sahnelemişti. Orada Suat'ı oynamıştım. Bugüne kadar en çok severek oynadığım rollerden biridir. Size şu anda ne söylüyorsam oradan bunları çalıştım. Daha bir sürü rol oynadım. Eve en yorgun döndüğüm rol Suat rolüydü. Kaçınılmaz olarak rolün derinliğine göre, biraz önce söylediğim gibi olmakla ilgili bir derdim var benim. Onu olurken daha çok yorulabiliyorsunuz. Yani günlük hayatta hiç

kullanmadığım ruhsal durumları yaşıyordum. Gerçekten çok yoruluyordum. Tabi bu zihinsel ve fiziksel yorgunluk. Tabi taş taşımıyorum. Yani öyle çok kalori sarf ettiğim bir oyun değil. Şimdi geriye dönerek şunu söyleyeyim. Bunun adı deformasyon profesyonel. Fransızlar öyle diyorlar, meslek hastalığı. Haldun Taner'in bir başka yazdığı oyunda bir padişah oynamış 3 ay boyunca memleketin sorunlarıyla boğuştu. Yani rolden çıkamıyor. Dalga geçiyor aslında. Ama bunun gerçeği var. Çok sık rastlıyorum. Aslında bilmediğim bir konuda da ahkam kesmek istemiyorum. Benim başıma gelmedi. Yani aslında bunu başına gelen insanlara sormak çok daha doğru olacaktır. Çünkü çevremde böyle durumları görüyorum. Yani mafya babasını oynayıp, dört tane korumayla gezen arkadaşım var. İnanamıyorum, acaba çok mu cazip geliyor bilmiyorum. Çok şükür 60 yaşına girdim ben girdiğim rollerden bir uykuyla çıkıyorum. Aslında bu durum kişilik bölünmesi, şizofreni gibi bir şey. Böyle bir şey olabilir mi? Kimseyi suçlamıyorum ama bence çok tehlikeli bir durum. Aslında bu sadece bir rolle ilgili değil. Şimdi sizin karşınızda oturuyorum. Bunu dinleyenler sadece sesimizi duyacak. Şimdi ben bir aktörüm. Tiyatroda kullandığım başka sesler var, başka pozlarım var yani beden dilim var ama ben bunları günlük hayatta kullanabilir miyim ? Bunu yapanlar var...Benim çevreme bunu sorduğumda "ben eğitildim" diye yanıt alıyorum. Yani ben her yerde buyum. Ama öyle değilsin. Biz seninle bir şeyler içerken bu değilsin...Sahnedeki o jestler, duruş, oradaki vurgu çok etkileyici olduğu için günlük hayatta da yaparlar ben de böyle dehşet içinde bakıyordum onlara ve bunu yapanlar bir de çok tecrübeli insanlar !

E. YILDIRIM: Oyunculuk meslekten öte yaşam tarzı mıdır? Buna bağlı olarak tiyatro sahnelerinde sıklıkla söylenen kutsal bir iş midir?

Ş. TÜREN: Tiyatro bir meslektir aynı zamanda kaçınılmaz olarak bir yaşam biçimidir. Doktorluk gibi. Doktorsanız doktorsunuzdur. Hayatınızın en önemli doktorusunuzdur. Oyuncuysanız oyuncusunuzdur. Ama sokakta oynamazsınız. Tıpkı doktorun sokakta doktorluk yapmayacağı gibi. Özel bir yaşam biçimi gerektirdiğine katılıyorum. Ama bizde biraz yanlış anlaşılıyor bu durum. Hem o kadar sanatçı görüşü hakimdir. Ben öyle bir adam olmadım. Keyfimi de yaparım ama iki oyun arası yapmam bunu. Ya da oyun öncesi yapmam. Yapıp da bundan güç alan meslektaşlarım da var. Olabilir. Aslında hiç bilmiyorum ama bilmediğim alanda da girmek istemiyorum konuya. Ben bütün algılarım açık, bütün deneyimlerim hazır bir şekilde tekrar harekete

geçebilecek şekilde zihin beden bütünlüğüne sahip olmayı tercih eden bir adamım. Ben böyle yaşamaya çalıştım, böyle yaşamaya da devam ediyorum. Konsantrasyonum çok yüksektir. Çünkü ben eğitim hayatıma konsantrasyon bozukluğu ile başladım. Şimdi çok iyidir konsantrasyonum. Hiç kimse benim konsantrasyonumu bozamaz. Yani konsantrasyondan kastım oyunuma yoğunlaşırım. Bir meslektir bu. Akşam oynadım ertesi sabah aynı oyunla kalkmıyorum. Ama o akşam yeniden oyunum olduğunu biliyorum ve ona göre yaşıyorum. Yani bu işinde diğer meslek dallarında olduğu gibi birtakım gereklilikleri vardır. Onu yapmak gerekiyor.

---Gereklilik mi kutsallık?

Kutsallık bana sorarsanız şu olabilir; insanlık tarihi boyunca insanlar ateşi icat etmedi, ateşi keşfettiler. Ateş bir geldi üstüne et parçası düştü ve gıda rejimi değişti. Ateşi sürekli kılmak ne kadar önemliyse bence tiyatro gelmiş geçmiş en büyük insan icatlarından biridir. Yani bir olayı hareketle yaşarmışçasına anlatıp karşındakinin aklını almak. Bugün biz bunun biyolojik sebeplerini biliyoruz. Aynı nöronları aktive ediyoruz. Karşımızdakini yaşanır haline getiriyoruz. Yani başka bir yere gidiyor sözelden görsel, işitsel başka bir yere gidiyor. Bundan iki bin beş yüz sene önce formatlı bir yapıda tiyatro haline getirilmesi bence dünyanın en büyük icatlarından birisidir. Tıpkı televizyon ve sinemanın önemli olduğu gibi. Ama tiyatro insanı insanla anlatma sanatı en büyük icatlardan biridir. Kutsiyet açısından atfedeceksek çok eski olmasını atfedebiliriz o kadar. Başka bir şey değildir.

E. YILDIRIM: Hocam oyunculuk mesleği için bazı meslek kollarında yapılan birtakım sağlık testleri yapılmalı mıdır? Evet ise neden?

Ş. TÜREN: Hayır yapılmamalıdır. Yani sonuçta bu durum bizi başka bir yere götürür diye endişelenirim. Aynı tornadan çıkmış, zaten okullarımız oyuncularını alırken, özellikle benim aidiyetimin olduğu okul hep aynı türden oyuncuları alırdı. Ben de onlardan biriyim.(gülüşme) Biraz fazla kilolu olunca sorunlar çıkardı. Bunun da doğru olduğunu düşünmüyorum. Ama tiyatro düzeltir adamı bunlara hiç gerek yok.

E.YILDIRIM: **Hocam diğer ve son soruya geçiyorum. Türkiye'deki oyunculuk okulları ve eğitimleri hakkında ne düşünüyorsunuz?**

Ş. TÜREN: Öncelikle hiçbir hocama, bana el vermiş hiçbir insana bir şey söylemek istemiyorum. Onların bizi eğitemediği anlamında bir şey söylemiyorum.

Aslında format yanlış. Şimdi oyunculuk oyun müfredatına bakın sahne dersleri mimikle ve sözsüz şeylerle başlar. Yani olmayan malzemelerle bedenine hakimiyet kılmak, beden kullanımı, motor korteksin kullanımı gibi şeyler öğretilir. Bu da bilmeden öğretilir. Sonra da küçük tiratlar, sonra iki üç kişilik ve en son büyük oyunlar öğretilir. Ustanızın birikiminden onu sömürerek alabildiğiniz kadar alırsınız. Yani oradan insana bir çalışma süreci öğretirler. Ama tiyatroda bir oyuncunun kullanabileceği mesela psikoloji öğretilmez. Psikolojide yalnızca psikoloji tarihi, Jung, Freud, Adler gibi. Halbuki psikolojide bizim işimize yarayan bir tarafı vardır. Gauss eğrisi vardır bilirsiniz çok kullanılır. %95'İ normdur gauss eğrisinin ortasındaki çan kısmının. Çanın iki tarafındaki %2.5'lik yer sıradışı yerdir. Tiyatro oyunlarının çok büyük bir kısmı da bu alandadır. Bu yüzden psikolojide de bize hastalıkları falan öğretirlerdi. Aslında bu adam hasta değil, hasta olduğu için öyle düşünmüyor. Bu adam normal ama psikolojisi böyle çalışıyor. Mesela sosyoloji öğretilmez. Felsefe hiçbir zaman öğretilmez. Üstelik ben Avşar Timuçin'in öğrencisiyim. Bize yalnızca felsefe tarihi öğretildi. Spinoza'yı ben ondan öğrendim. 21 yaşımdan beri benim Spinoza'nın peşinden gitmemin sebebi Avşar Hoca'dır. Kendisi de çok fazla sevmezdi ama çok saygı duyardı. Aslında önemli olan felsefenin tarihi değil. Felsefenin temel kavramları var. Mesela ben şu cümleyi duymayı çok isterdim: "Olgular yoktur, algılar vardır:" Nietzsche'nin cümlesi...Şimdi bu çok kolay söylenen bir cümle değildir. Yani bizim dışımızda nesnel hiçbir şey yok, biz onu öyle algılıyoruz. Yoksa hepimiz hava atmak için felsefecilerden bir iki cümle söyleyebilmek için kitapları okurduk. Ama bugün o da okunmuyor. Oyuncularımız hiç kusuruma bakmasın kendimi de dahil ederek söylüyorum: başka insanlara göre biz belli bir beceri gösterdiğimiz için, sahneye çıkıp onları yapabildiğimiz için kendimizi matah sanıyoruz. Aslında çoğumuz çok cahiliz. Sorun aslında burada. Aramızdan bazı arkadaşlarımız bir şeyi dert ediniyor ve oradan yürüyerek bambaşka şeyler yapıyor. Bir arkadaşım-o kendini biliyor- çizgi film meraklısı onun üzerine Türkiye'de bir tiyatro yaptı. Adamın derdi var çünkü. Yani acı çekmek anlamında dert değil, takıntılı hale gelmiş bir durum olarak derdi var dedim. Oradan yürüdü ve şu anda Türkiye'nin en büyük tiyatrocularından birisidir. Bir hocamız bize hakaret ederdi cahilsiniz diye. Haklıydı hiçbir şeyden haberimiz yoktu. Ama okul da öğrenciyi bu kadar boş bırakmaz. Bu biraz da müfredata almalıdır. Yani haftada bir-iki saatten bir şey olmaz. Aslında mitoloji tarihi beni ilgilendirmiyor. Felsefe tarihi beni ilgilendirmiyor. Ne düşündükleri

ne söyledikleri değil neden öyle düşündükleri aslında bizi ilgilendiriyor. Antik yunan tarihinden günümüze dünyada çok büyük değişiklikler olmasına rağmen biz hala aynı şekilde devam etmeye çalışıyoruz. Yani bu sıkıcı bir durum. Cahiliz diyorum bence daha ne demeliyim bilemiyorum. Biz ömrümüz boyunca bir atın üstüne biniyoruz aynı şeyi yapa yapa çölü geçiyoruz. Ama aslında bu böyle bir şey değildir. Genelleme yapıyorum aslında. Ben oyuncularımızın, öğrencilerimin cahil olmaması için elimden geleni yapıyorum. Öğrencileri kışkırttım. Bu nedenle bana lisans dersi değil yüksek lisans dersi verdiler. Çünkü çocuklar lisans düzeyine o kadar aşağıdan geliyor ki, söylediğim her şey çok fazla yukarıda kalmaya başlıyor.Bizde herkes ideolojik açıdan yönlendirmeye çalışır çünkü en kolayı o.Herkes kendi tiyatrosunu kurar ve etiketler. Felsefenin en son çıktısıdır ideoloji. Yani genel olarak ifade etmek gerekirse herkes Marx'ı okumadan Marksist olmaya çalışıyor. Benim aslında genel olarak itirazım tam olarak budur.

E. YILDIRIM:Ben bu tezde bana katkı sağlayan Şükrü Türen'e ve eşi Bestem Türen'e çok teşekkür ediyorum.

Ş. TÜREN: Ben teşekkür ederim. İnşallah iyi şeylere vesile olur.

KAYNAKÇA

Adler, S. (2007). *Aktörlük Sanatı.*(Çev: N. Uğur Özüaydın). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları

Akan, T. (2002). *Anne Kafamda Bit Var*. İstanbul: Can Yayınları

Akıncı, S. (2017). Avangart'tan Çağdaş'a: Tiyatro Ve Uzam. *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e-Dergisi.* S.5 (1-15).
Erişim Tarihi: 12.08.2020
Erişim Adresi:http://www.sahnevemuzik.hacettepe.edu.tr/sayilar/sayi5_1.pdf

Akova, S. (2019). Michel Foucault'un Bilgi Ve Güç Odaklı Söylem Anlayışı Bağlamında Gerçeklik Ve İktidar Arasındaki İlişkilerin Tarihsel Çözümlemesi. *Turkish Studies Historical Analysis.*Volume 14, Issue 4, (861-873)

Aksoy, R. (2015). *Kral Oidipus, Hamlet ve Saticinin ölümü oyunlarında Trajik Olan.* İstanbul: Sıfırdan Yayınları

Aktaş, E.&Esen, K. & Katipoğlu, N.& Perçinler, N.(2011) *Sinema Söyleşileri 2010.* İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi

Akverdi, H. (1953). *Sanatta Yaratma.* Ankara: Milli Eğtim Yayınevi

Alıcı, M. (2010). Din Antropolojisinin Kurucularından James George Frazer (1854-1941). *Cumhıriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi. S:2, C:IV* (3-31). Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları

Allen, R. (2007). Romantic Irony. *İnbook: Hitchock's Romantic Publisher*. (1-18). New Yok: Colombia Universty Press.

Althusser, L. (2003). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. İstanbul: İthaki Yayınları

Althusser, L. (2004). *Sanat Üzerine Yazılar*. (Çev. A. Tümertekin, Z. İlkgelen). İstanbul: İthaki Yayınları

Antmen, A. (2009). *20.yüzyılda Batı Sanatında Akımlar.* İstanbul: Sel Yayıncılık

Aristoteles. (1987). *Poetika.* (Çev: İ. Tunalı). İstanbul: Remzi Kaitapevi

Aristoteles. (1993). *Poetika.* (Çev: İ. Tunalı). İstanbul: Remzi Kaitapevi

Aristoteles. (2007). *Poetika.* İstanbul: Can Sanat Yayınları

Aristoteles. (2017). *Poetika.* (Çev: F. Akderin). İstanbul: Say Yayınları

Artaud, A. (1993). Tiyatro ve İkizi. (Çev: B.Güçbilmez). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Aslan, S. & Yılmaz, A. (2001). Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm. C.Ü. *İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi.* Cilt:2 Sayı:2 (93-108). Erişim Tarihi: 07.03.2020
Erişim Adresi: http://eskidergi.cumhuriyet.edu.tr/makale/120.pdf

Aşir, C. (2017). Antik Yunan ve Günümüz Tiyatrosu'nun Siyasi ve Toplumsal İşlevinin Kültürel Sürdürülebilirliğe Katkısı Üzerine İncelemeler ve Düşünceler. *Süleyman Demirel Üniversitesi Yalvaç Akademi Dergisi. 2* (2) (65-74) Isparta: Isparta Uygulamalı Bilimler Üniversitesi Yayınları

Aydemir, B. (2003). Absürt Tiyatro ve Yapısal Özellikler. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*. S. (11-29)

Bal, M. (2015). Postmodernizmin Düşünce ve Sanat Dünyasında Tanımı. *Mavi Atlas Dergisi.* Sayı:4 (120-135)

Balamir, E. (2017). Commedia Dell'arte, Tiplemeler ve Carlo Goldonı ile İtalya'da Tiyatro Reformu. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi. S:9* (81-88). Yakup Yılmaz Yayınları (http://dergi.rumelide.com/dergi/arsiv/rumelide-2017-9--october.html)

Ball, G. (1997). Cabaret Volteire , *Modernizmin Serüveni.* (Haz. E. Batur, Çev: M. Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Baltacıoğlu, İ.H. (2006). *Tiyatro Nedir*. İstanbul: Mitos Boyut Tiyatro Yayınları

Baltaş, Z. & Baltaş, A. (2000). *Bedenin Dili.* İstanbul: Remzi Kitapevi

Barba, E. & Savarese N. (2002). *Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Barkworth, S. (2001). *About Acting.* Londra: Methuen Drama

Baudrillart, J. (2003). *Simülakrlar ve Simülasyon.* Ankara: Doğu Batı Yayınları

Baudrillard, J. (2015). *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği*. (Çev: O. Adanır). Ankara: Doğu Batı Yayınları

Baudrillard, J. (2017). *Simülakrlar ve Simülasyon.* Ankara: Doğu Batı Yayınları

Benedetti, J. (1998). *Stanislavski and the Actor*. NewYork: Routledge/ Theatre Arts Books

Benedetti, J. (2012). Stanislavski'ye Bir Giriş. (Çev: K. Karaboğa). İstanbul: Habitus Yayınları

Benjamin, W. (2002). *Pasajlar.* (Çev: A. Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınlar

Benjamin W. (2014). *Epik Tiyatro Üzerine Üç Metin.* (Çev: A. Cemal). İstanbul: Agora Kitaplığı

Bentley, E. (1962). Who Was Ribot? Or: Did Stanislavski Know Any Psychology. *The Tulane Drama Review.* Vol. 7, No. 2 (127-129). The MIT Press

Bentley, E. (1964). Are Stanislavski and Brecht Commensurable? *The Tulane Drama Review.* Vol. 9, No. 1 (69-76). The MIT Press

Berghaus, G. (1998). *Italian Futurist Theatre (1909–1944).* New York: Clarendon Press Oxford

Berktay, A.(1997). *Tiyatro-Devrim ve Meyerhold.* (1.Baskı) İstanbul: Mitos Boyut Yayınları

Berman, M. (1994). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor. Modernite Deneyimi*. (Çev. Ü. Altuğ, B. Peker (1994 1. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları

Bertolt, B. (1982). *Oyunculuk Sanatı ve Dekor.* (Çev: K. Şipal). İstanbul: Say Yayınları

Bertolt, B. (1987). *Sanat Üzerine Yazılar.* İstanbul: Gümüş Basımevi

Bertolt, B. (1993). *Tiyatro İçin Küçük Organon*. (Çev: A. Cemal) İstanbul: Mitos Boyut Yayınları

Bertolt B. (1997). *Halkın Ekmeği.* İstanbul: Evrensel Basım Yayın

Best, S.& Kellner, D. (1998). *Postmodern Teori Eleştirel Soruşturmalar.* (Çev. M. Küçük), İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Best, S.& Kellner, D. (2016). *Postmodern Teori.* (3.Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Birkiye S.K.(2007). *Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim.* Ankara:De Ki Basım Yayım

Bishop, W.&Starkey, D. (2006). Keywords in Creative Writing. *Modernism. University Press of Colorado.* (131-134). Utah State Universty Press

Bordelon, S.(2016) Embodied Ethos and Rhetorical Accretion: Genevieve Stebbins and the Delsarte System of Expression. *Rhetoric Society Quarterly.* Vol. 46, No. 2 (105–130. Routledge Taylor&Francis Group

Braun, E. (1998). *Meyerhold, A Revolution in Theatre.* London: Methuen Drama

Brockett, O. G.(2000). *Tiyatro Tarihi.* Ankara: Dost Kitapevi Yayınları

Brook, P. (1990). *Boş Alan.* (Çev. Ü. İnce). İstanbul: Alfa Yayınları

Brook, P. (2002). *Yoksul Tiyatroya Doğru.* (Çev: H. Yetişkin). İstanbul: Tavanarası Yayıncılık

Bruder, M.&Cohn, L. M.& Olnek, M.& Pollack, N.& Previto, R.& Zigler, S.(2017). *Oyuncu İçin Pratik El Kitabı.* İstanbul: Metis Yayınları

Budak, B. (2018). Paris Komünü'ndeki Demokrasinin Analizi. *Nişantaşı Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi.* C:6, S:2 (140-145).
Erişim Tarihi 06.06.2020
Erişim Adresi: SKM_C45819061915590 (dergipark.org.tr)

Burger, P (2003). *Avangard Kuramı.* (Çev: E. Özbek). İstanbul: İletişim Yayınları

Burke, P. (2015). *Avrupa'da Rönesans.* İstanbul: Islık Yayınları

Büyükdüvenci, S. (1989). Realizm ve Eğitim. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi.* C:22, S.1 (135-149). Ankara: Ankara Üniversitesi

Callow, S. (1995). *Being an Actor*. Londra: Penguen

Cam, F. (2013). Modern - Postmodern Sanat Algısı Bağlamında Hat Sanatı. *Art-e Sanat Dergisi.* Cilt:6, Sayı:11(29-49).
Erişim Tarihi:07.10.2020
Erişim Adresi: https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduarte/issue/20731/221545.

Candan, A. (1994). *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro.* İstanbul:Yapı Kredi Yayınları

Candan, A. (2019). *Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim.* İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları

Carlson, M. (2007). *Tiyatro Teorileri.* (Çev. E. Buğralılar, B. Yıldırım). Ankara: De Ki Basım Yayım

Carlson, M. (2013). *Performans, Eleştirel Bir Giriş.* (Çev: B. Güçbilmez). Ankara: Dost Kitapevi

Carnicke, S.M. (2000).Stanislavsky's Sytem: Pathways For the Actor. A.Hodge (Ed), *Twenty- Century Actor Training*. (11-36). London: Routledge

Carnicke, S.M. (2010).Stanislavsky's Sytem: Pathways Fort the Actor. A.Hodge (Ed), *Twenty- Century Actor Training*. (1-23).New York: Taylor & Francis e-Library

Carter, D. (2011) *Oyunculuk Sanatı ve Bu Sanatta ustalaşmak.* İstanbul: Kalkedon Yayınevi

Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü.* İstanbul: Paradigma Yayınları

Chatman, Seymour (2008). Öykü ve Söylem. (Çev. Özgür Yaren). İstanbul: De Ki Basım Yayım

Chekhov, M. (1985). *To The Actor*. New York: Harper&Row

Coger, I.C. (1964). Stanislavski Changes His Mind. *The Tulane Drama Review, Vol. 9, No. 1* (63-68). The MIT Press

Cohen, L. (2017). *The Method Acting Exercises Handbook.* (Ed: M.D. Rudikoff). London and New Yok: Roudledge Taylor&Francis Group

Cole, T. & Chinoy, H.K. (1959). *Actors on Acting.* New York: Crown Publisher

Cole, T.& Chinoy, H.K. (1962). Actors on Acting. New York: Crown Publisher

Cole, T.& Chinoy, H.K. (1997). *Ünlü Oyunculardan Oyunculuk Sanatı 1*. (Çev. M. Balay). İstanbul: Mitos Boyut Yayınevi

Copleston, F. (1996). *Felsefe Tarihi Alman İdealizmi.* (Çev. A.Yardımlı). İstanbul: İdea

Craig, E. G. (1908). The Actor and The Über Marionette. *The Mask: The Journal Of The Art of The Theatre.* Volüme One, Number Two (3-16). Floransa.
Erişim Tarihi:75.07.2020
ErişimAdresi:the-mask-12-april-1908-_the-uber-marionette_.pdf
(wordpress.com)

Craig, E. G. (1957). '' *On the Art of the Theatre.* London: Heinemann Educational Books Ltd

Çakırtaş, Ö. (2018). Vahşet Tiyatrosu ve Şiddetin Politiği: Edward Bond Örneği. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi.* Cilt: 35 Sayı:1(10-19). Ankara: Hacaettepe Üniversitesi Yayınları

Çalışırlar, A. (1995). *Tiyatro Ansiklopedisi.* Ankara: Türk Tarik Kurumu Basımevi

Çalışlar, A. (1986). *Gerçekçilik Estetiği*. İstanbul: De Yayınevi

Çalışlar, A. (2009). *Tiyatonun ABC'si.* İstanbul: Say Yayınları

Çapan, C. (1982). *Değişen Tiyatro.* İstanbul: Adam Yayınları

Çelebi, V. (2013). Michel Foucault'da Bilgi, İktidar ve Özne İlşkisi. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi.* Cilt: 5, No: 1 (512-523)

Çelik, Y. (2000). Epik Tiyatro, Neden ve Nasıl Yabancılaştırır? *Atatürk Üniversitesi Sanat Dergisi,* Cilt:0 Say:2 (117-127)

Çelik, S.K. (2003). Modern sonrasında dramatik metinler (Dramatic Texts in Postmodern Period). *Tiyatro Araştırmaları Dergisi.* Cilt:15 Sayı:15 (36-95). Ankara: AÜDTCF Yayınları

Çetişli, İ. (2007). *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar.* Ankara: Akçağ Yayınları

Çevik, K. (2013). Oyun ve Tiyatro Pedagogu: Alanı, İşlevi. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi.* Cilt:35, Sayı:35(53-66).Ankara: AÜDTCF Yayınları

Çiğdem, A. (1997) *Akıl ve Toplumun Özgürleşmesi.* Ankara: Vadi Yayınları

Çotuksöken, Y. (1992). *Dil ve Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Cem Yayınevi

Deleon, J. (1993). *Harold Pinter Tiyatrosu*. İstanbul: Yayınevi Yayıncılık

Dellaloğlu, B. F.(2003). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum.* İstanbul: Bağlam Yayınları

Dempsey, A. (2007). *Modern Çağda Sanat: Üsluplar, Ekoller, Hareketler*. (Çev: O. Akınhay,). İstanbul: Akbank Yayınları.

Derrida, J. (2011). *Gramatoloji.(* Çev: İsmet Birkan). Ankara: BilgeSu Yayıncılık

Diderot. (2000). *Oyunculuk Üzerine Aykırı Düşünceler.* (Çev. S. E. Siyavuşgil). Cumhuriyet Yayınları

Dmytryk, E. & Dmytryk, J. P. (2003). *Sinemada Oyunculuk.* (Haz: İ. Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları

Doğan, S. (2003). Avrupa'nın Alacakaranlıkta Uçan Baykuşu. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi.* C:20, S.2 (73-89). Ankara: Hacattepe Üniversitesi Yayınları

Domyacı, M.A.& Doğru, S.G. (2018). Felsefi Eylem Olarak Yazma ve Konuşma İlişkisi. *Dört Öğe Dergisi.Yıl:7 S:13* (43-58).

Dursun, Y. (2014). *Oyunun Ontolojisi.* Ankara: Doğu Batı Yayınları

Durutürk, B. (2018). Michel Foucault'nun İktidar Ve Özne Kavramlarına Bir Bakış: Gözetim Toplumu. *Üçüncü Sektör Sosyal Ekonomi.* 53 (3) (959-972)

Düz, N. (2011Apollonik ve Dionysostik Öğeler Bağlamda Değer Kavramı. *Art-E Süleyman Demirel Üniversitesi GSF Hakemli Dergisi.* C:4,S.8 (1-15).

Eagleton, T. (2015). *Postmodernizmin Yanılsamaları.* (Çev: M. Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Ecevit, Y. (2001). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar. (3. Baskı).* İstanbul: İletişim Yayınları

Efe, F. (1993). *Dram Sanatı Gösterge Bilimsel Yaklaşım*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Eflaton. (1997). *İon.* İstanbul: Meb Yayınları

Egri, L. (1982). *Piyes Yazma Sanatı.* (Çev. Suat Taşer). İstanbul: Papirüs Yayınları

Ekici, Y. (2017). Bolşevik İhtilâlinin Ortaya Çıkması Ve Sebepleri. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi The Journal of International Social Sciences.* Cilt: 27, Sayı: 1 (265-275). Elazığ: Fırat Üniversitesi Yayınları

Emiral, O. (2016). *Ignatus Loyola ve Cizvitlerde Sanat.* (Ed. B. Ata). Ankara: Pegem Akademi Yayınları

Erat, A. (1978). *Mitoloji Sözlüğü.* İstanbul: Remzi Kitapevi

Erdoğan, N. (1992). *Sinema Kitabı.* İstanbul: Ağaç Yayıncılık

Ergün, S. (2012). Oyuncu Yetiştirmede Stanislavski Ve Grotowski'nin Fiziksel Eylemler Yöntemi. *Art-E Süleyman Demirel Üniversitesi GSF Hakemli Dergisi.* C:5,S.10 (67-77).

Ergüven, M. (1992). Yoruma Doğru. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Erinç, S. (1994): Postmodernizmin Tanımı. *Anadolu Sanat Dergisi.* S:2 (31-45). Anadolu G.S.F. Yayınları.

Ertuğrul, G.& Akbulut, G.B.& Tapan, H.& Gökçe, H. & Arat, M.& Erboy, S. (2016). Modernizm Postmodernizm. S:3. *Karabük Üniversitesi Bülteni* Karabük Karabük Üniversitesi https://iibf.karabuk.edu.tr/yuklenen/dosyalar/126511201692108.pdf

Esslin, M. (1960). The Theatre of the Absurd. *The Tulane Drama Review*.Vol. 4, No. 4 (3-15). The MIT Press

Eyüpoğlu, İ.Z. (Belirtilmemiş). *İnsanın Boyutları.* İstanbul: Payel yayınevi

Farago, F. (2006). *Sanat.* (Çev: Ö. Doğan). Ankara: Doğu Batı Yayınları

Ferber, M.(2020*). Romantizm.* (Çev: M. Sağlam, M. Çetin). İstanbul: Say Sayınları

Fırıncıoğlu, S. (2016). Gerçekçilik Akımı, Akımın Yöntemi, Türleri Ve Gerçekçi Akım İçinde Erıch Marıa Remarque. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi.* S:31 (234-246)

Fischer, E. (1980). *Sanatın Gerekliliği.* (Çev: C. Çapan). İstanbul: E Yayınları

Fischer, E. (2017). *Sanatın Gerekliliği.* İstanbul: Sözcükler Yayınevi

Foucaut, M. (2003). *İktidarın Gözü Seçme Yazılar 4.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Foucaut, M. (2005). *Büyük Kapatılma.* (Çev. I. Ergüden, F. Keskin). Ankara: Ayrıntı Yayınları

Freud, S.& Breuer, J.(2013). *Histeri Üzerine Çalışmalar.* (Çev: E. Kapkın). İstanbul: Payel Yayınevi

Friedell, E. (1999). *Antik Yunan'ın Kültür Tarihi.* Ankara: Dost Yayınevi

Fuat, M. (2010). *Tiyatro Tarihi.* İstanbul: MSM Yayınları

Gadimov, J. (2015). Rızanın İmalatı: Kitle Medyasının Ekonomi Politiği. *Ankara Üniversitesi İlef Dergisi*. Cilt:2, Sayı: 2 (215-226).
Erişim Tarihi:30.10.2020
Erişim Adresi: http://ilefdergisi.org/

Gadoffre, G. F. A. (1971). Antonin Artaud and the Avant-Garde Theatre. *Special collections John Rylands Library Academic publication series Articles.*Volüme. 53, No.2. (329-336). Publisher Manchester: John Rylands Library.
Erişim Tarihi: 04.09.2020
https://www.jstor.org/stable/10.2307/community.28211951

Gaull, M. (1983). Romantic Theater. *The Wordsworth Circle.* Vol.14, No.4 (255-263). The Universty of Chicago Press
Erişim Tarihi: 17.07.2020
Erişim Adresi: https://www.jstor.org/stable/24040654

Gerçek, N. (1944). *Tiyatro Bilgisi.* Türkiye Yayınevi.

Gerould, D. (1980). Jerzy Grotowski's Theatrical and Paratheatrical Activities as Cosmic Drama: Roots and Continuties in the Polish Romantic Tradition. Vo.54, N.3 (381-383). *World Literature Today.* Vo.54, N.3 1980, pp.381-383. Published by: Board of Regents of the Universty of Oklahoma
Erişim Tarihi: 02.08.2020
Erişim Adresi: https://doi.org/10.2307/40135054

Giddens, A. (2014). *Modernite ve Bireysel Kimlik: Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum.* İstanbul: Say Yayınları

Gordon, M. (1974). Meyerhold's Biomechanics. *The Drama Review:TDR.* Vol.18, No.3 (73-88). The MIT Press

Gök, C. (2007). Sinema ve Gerçeklik. *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi.*C:1, S:2 (112-123). İstanbul: Beykent Üniversitesi Yayınları

Gökberk, M. (1985). *Felsefe Tarihi.* İstanbul: Remzi Kitapevi

Gray, P. (1964). Stanislavski and America: A Critical Chronology. *The Tulane Drama Review.* Vol. 9, No. 2 (21-60). The MIT Press

Grotowski, J. (2016). *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru.* (Çev. O. Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı

Güçbilmez, B. (2005). *Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı.* Ankara: Deniz Kitapevi

Güçbilmez, B. (2006). *Zaman/ Zemin/ Zuhur.* Ankara: Deniz Kitabevi

Gümüş, T.T. (2010). Ortaçağ'dan Erken Modern Döneme Batı Avrupa'da Eğitim Tarihi: Yeni Yaklaşımlar. *Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi.* C:6, S:1 (25-40). Mersin: Mersin Üniversitesi Yayınları

Gürdal, N. (2015). Aura'nın Yitiminden Sonra Sanat Eseri. *Yıldız Journal Of Art And Design*. Volume:2, Issue: 2(67-78).

Güvenç, B. (1979). *İnsan ve Kültür.* İstanbul: Remzi Kitapevi Yayınları

Güvenç, B. (2010). *İnsan ve Kültür.* İstanbul: Boyut Yayınları

Habermas, J. (2004). *İdeoloji Olarak Teknik ve Bilim.* (Çev: M. Tüzel). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Hagen, U. (2008). *Respect for Acting.* Published by John Wiley & Sons, Inc., Hoboken, New Jersey

Hancerlioğlu, O. (1970). *Felsefe Sözlüğü.* İstanbul: Remzi Kitapevi

Hatipler, M. (2019). Modernizm ve Post-Modernizm Arasında Sosyal Politika. *Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi.* Cilt: 4, Sayı: 2 (410-425)

Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi.* (Çev. Y.Gölönü). İstanbul: Remzi Kitapevi

Heywood, A. (2013). *Siyasî ideolojiler: Bir Giriş*. (Çev. A. Kemal Bayram, Ö. Tüfekçi, H. İnaç, Ş. Akın, B. Kalkan). Ankara: Adres Yayınları

Hirsch, F. (2001). *A Method to Their Madness – The History of the Actor's Studio.* New York: Da Capo Press

Horatius. (2005). Ars Poetika. (Çev. I. Bahçeçi, E. Buğralılar, B. Yıldırım). *Tiyatro Araştırmaları Dergisi.* Cilt:19, Sayı:19 (1-13). Ankara: AÜDTCF Yayınları

Hughes, R.I.G. (1993). *Tolstoy, Stanislavsky, and the Art of Acting*. Vol.51, No.1(39-48). Puplished by: Wiley on behalf of the American Society for Aesthetics. Erişim Tarihi: 05.03. 2020 Erişim Adresi:http://www.jstor.org/stable/431969

Huizinga, J. (2013). *Homo Ludens.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Hull, S.L. (1985). *Strasberg's Method As Taught.* Connecticut: Ox Bow Publishing Inc.

İlter, T. (2006). Modernizm, Postmodernizm, Postkolonyalizm: Ben-Öteki İlişkileri ve Etnosantrizm *Küresel İletişim Dergisi*. Sayı:1 (1-14).

İpşiroğlu, Z. (1978). *Uyumsuz Tiyatroda Gerçeklik.* İstanbul Üniversitesi Yabancı Diller Yüksek Okulu Yayınları

İpşiroğlu, Z. (2000). Tiyatro Nedir ya da Tiyatro-Gerçek İkilemi. *Mimesis Tiyatro-Çeviri- Araştırma Dergisi.* No:8 İstanbul: BGST Yayınları

Innes, C. (2004). *Avant-Garde Tiyatro*. Ankara: Dost Yayınları

Ionesco, E. (1989). Tiyatro Gerçekliğini Yitirdi. (Çev. C. Çöltü). *Mimesi Tiyatro-Çeviri- Araştırma Dergisi.* No:2 İstanbul: Boğaziçi Oyuncuları.

James, J. (1996). *Pop Art.* Singapore: Phaidon Press.

Kagan, M. (1982). *Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat.* Altınkitaplar Yayınevi

Kantemir, E. (1973). Gerçeklik. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*. Volume:6, Issue:1 (139-155). Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları

Kapar, S. (2009). Serpil Kapar. Resimde Sembolik İmgelemi Oluşturan Psikolojik Etkenler. *Sanat Dergisi. C:0, S:15* (43-46). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları

Kara, Ö.T. (2010). Toplumsal Olayların Etkisiyle Gelişen Üç Büyük Akımın Türk ve Dünya Edebiyatında İzleri. *The Black Sea Journal of Social Sciences.* Y:2, S:2 (73-96).

Karaboğa, K.& Özçıtak, İ. (1994). Commedia Dell'arte: Oyuncu Tiyatrosu. *Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi*. S.5 (227-258). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları

Karaboğa, Kerem, (2010). *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks.* İstanbul: Habitus Yayıncılık

Karabulut, T. (2014). *Modern Tiyatro.* İstanbul: Mitos Boyut Yayınları

Karaca, C. (2015).İspanya'da Tiyatro Geleneğinin Oluşmasında Lope de Vega'nın Yeri. *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi.*S:30 (137-158). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları

Karacabey, S.(2007). *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller.* Ankara: De Ki Basım Yayım

Karaduman, S. (2010). Modernizmden Postmodernizme Kimliğin Yapısal Dönüşümü. *Journal of Yasar University.*17(5) (2886-2899). İzmir: Yaşar Üniversitesi Yayınları

Karalioğlu, S.K.(1965). *Edebiyat Akımları.* Ankara: İnkilap ve Aka Kitapevleri

Kazan, E. (1997). *Bir Yaşam.* (Çev. Nihal Yeğinobalı) İstanbul: Afa Yayınları

Kefeli, E (2012). *Batı Edebiyatında Akımlar.* İstanbul: Dergâh Yayınları

Kerz, L. (1968). Brech and Piscator. *Educational Theatre Journal*. Vol.20, No.3 (363-369). The Johns Hopkins Universty Press
Erişim Tarihi: 09.09.2020
Erişim Adresi: https://doi.org/10.2307/3205177

Keskin, Y. (2008). *Tiyatronun İlkeleri.* İstanbul: Doruk Yayımcılık

Kirby, E. T. (1972) The Delsarte method: 3 Frontiers of Actor Training. *The Drama Review*. Vol: 16. No: 1 (55-69) Cambrigde – US: The MIT Press

Koçakooğlu, B. (2020).Bitmemiş İnşa: Post Modernizm. *Yaratıcının Halifesi, Postmodernizmin Öznesi.* (Ed. A. M. Karauğuz). İstanbul: Ketebe Yayınları

Korukcu, M.M. (2015). XIX. Yüzyıl Avrupa'sında Romantizmin Tiyatro Yaşamındaki Etkileri. *AYDINSANAT Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi / Journal of Fine Arts Faculty.* (1-21). İstanbul: Aydın Üniversitesi

Köksal, Ü. (1992). Kişlerinin Yaşamı. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. Sayı:9 (47-56). Ankara. AÜDTCF Yayınları

Krasner, D. (2006). Starsberg Adler, Meisner: MethodActing''(Ed: Alison Hodge). *Twentieth Century Actor Training, (129-150).* London: Routledge Taylor & Francis

Krasner, D. (2012). *A History of Modern Drama*. New Jersey: A John Wiley & Sons, Ltd. Publication

Kuçuradi, İ. (2013). *Sanata Felsefeyle Bakmak.* Ankara:TFK Yayınları

Lehman, H.T. (2006). Post Dramatic Theatre. London and New York: RoutledgeTaylor&Francis Group

Lewis, R. (1958). *Method Or Madness.* New York, Samuel French Inc.
Lewis, R. (1962). Emotional Memory. The Tuluane Drama Review. *The Tuluane Drama Review. Vol.6,No:4* (54-60). The MIT Press

Lotman, Y. M. (1999). *Sinema Estetiğinin Sorunları.* Ankara: Öteki Yayınları

Lukacs, G. (1999). Es*tetik 1.* İstanbul: Payel Yayınevi

Malinowski, B.(1990). *Büyü, Bilim ve Din.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi

Marks, K. (2003). *Kapital 1.Cilt, Kapitalist Üretimin Eleştirel Bir Tahlili.* (Çev: A. Bilgi). (Yer Belirtilmemiş): Eriş Yayınları

Marsella,S.C. & Carnicke, S. M.& Gratch, J.& Okhmatovskaia, A.& and Rizzo, A. (2006). *An Exploration of Delsarte's Structural Acting System. J. Gratch et al.* (Eds., (80 – 92) © Springer-Verlag Berlin Heidelberg

Martino, P. (1958). *Fransız Natüralizmi.* (Çev. N. Otman). Ankara: Meb Yayınları

McConschie, B.(2009). ''Theatres of the Anavt-Garde, 1880-1940'', *Theatre Histories: An Introduction.* (Ed. G. J. Williams). New York: Routledge.

Merlin, B.(2011). Beyond Stanislavky New York: By Routledge

Meyerhold, V. (1989). Doğalcı Tiyatro ve Halet-i Ruhiye Tiyatrosu. (Çev. A. C. Yalaz). *Mimesis Tiyatro Çeviri ve Araştırmalar Dergisi.* S:1,2 ve 3. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları

Meyerhold, V. (2016). *Meyerhold on Theatre.* (Çev: E. Braun). London: Methuen Drama

Morris, E.& Hotckis, J. (1998). *Lütfen Rol Yapmayın.* Ankara: Dost Kitabevi Yayınları

Moore, S. (1965). The Method of Physical Actions. *The Tulane Drama Review.* Vol.9, No.4 (91-94). The MIT Press

Moore, S. (1973). Article on Stanislavsky. *The Drama Review*. Vol.17, No.2 (136-138). The MIT Press

Moore, S. (2006). *Stanislavski Sistemi.* İstanbul: BGST Yayınları

Nietzsche, F. (2019). *Tragedya'nın Doğuşu.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Nutku, Ö. (1963). *Modern Tiyatro Akımları.* Ankara: Dost Yayınları

Nutku, Ö. (1972). Tiyatronun İçeriği ve Seyirciye Yönelişi. *Tiyatro Alıştırmaları Dergisi.* S:4 (75-86). Ankara. AÜDTCF Yayınları.

Nutku, Ö. (1989). *Sahne Bilgisi.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi

Nutku, Ö. (1995). *Oyunculuk Tarihi.* İstanbul: Yapıkredi Yayınları

Nutku, Ö. (2002). *Oyunculuk Tarihi 1.* Ankara: Dost kitapevi

Nutku, Ö. (2008). *Dünya Tiyatrosu Tarihi 2.* İstanbul: Mitos Boyut Yayınları

Nutku, Ö. (2012). Oyunculuk ve Oyunculuk Eğitimi Üzerine. *Süleyman Demirel GSF Hakemli Dergisi ART-E Kasım'12 Özel Sayısı.* Cilt:5, Sayı:10 (4-12). Isparta SDÜ Yayınları

Obradovıć, D. (2016). Writing the Yugoslav Wars: Literature, Postmodernism, and the Ethics of Representation: *War, Postmodernism, and Literary Immanence.* Published by: University of Toronto Press

Oida, Y. & Marshall, L. (2012). *Görünmez Oyuncu.* (Çev: Ö.TURHAL de CHİARA). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi

Okuyan, H.&Taslaman, C. (2018) Jean Baudrıllard'ın Simülasyon Kuramında Ayartma Kavramı. *Uluslararası Din & Felsefe Araştırmaları Dergisi.* Cilt: 1, Sayı: 1 (29-45)

Oliver, L.(1987). *On Acting.* Londra: Scpetre, Hodder and Stoughton Ltd

Osinski, Z.& Herron, A. &Filipowicz, H. (1991). *Grotowski Blazes the Trails: From Objective Drama to Ritual Arts.* Vol. 35, No. 1(95-112). The MIT Press

Osmanoğlu, Ö. (2016. Hegel'den Marcuse'ye Yabancılaşma Olgusu. *Üsküdar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi.* Yıl:2 Sayı:3 (65-92)

Öndül, S. (2006). Oyun Kişisini Tanımak/Anlamak. *Tiyatro Araştırmalar Dergisi.* Sayı: 22 (89-101). Ankara: AÜDTCF Yayınları

Özçetin, B. (2018). *Kitle İletişim Kuramları.* İstanbul: İletişim Yayınları

Özgü, M. (1971). Tiyatronun Kültür Niteliği. *Tiyatro Alıştırmaları Dergisi.* S:2 (01-10). Ankara. AÜDTCF Yayınları

Özgü, M. (1992). Goethe'nin Tiyatroculugu. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi.* S:9 (09-115). Ankara: AÜDTCF Yayınları

Özkaya, T. (1990). Rus Edebiyatında sembolizm. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi DTCF Dergisi. C*:33, S:1-2(411-425). Ankara: AÜDTCF Yayınları

Özkırımlı, A. (1981). Türk Yazın Tarihinde Akımlar. *Türk Dili Dergisi Yazın Akımları Özel Sayısı.* S:349 (411-435). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları

Özmen, Ö. (2015). Türkiye'de Politik Tiyatronun Gelişimi. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi.* C:55, S:1 (415-429). Ankara: AÜDTCF Yayınları

Özsevgeç, Y. (2017). Postmodernizm Üzerine. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi.* Cilt: 10 Sayı: 54 (135-142).
Erişim Tarihi: 10.10.2020
Erişim Adresi: http//dx.doi.org/10.17719/jisr.20175434580

Öztürk Çetindoğan, M. (2015). Müşerref Yalan Ve Tiyatro. *Yedi: Sanat, Tasarım Ve Bilim Dergisi.* 2015, Sayı 14 s.(117-124).

Özüaydın, N.U.(2011). *Stanislavski Sistemi ve Metot Oyunculuğu.* İstanbul: Mitos Boyut

Özüaydın, N.U. (2013). Stanislavski Sistemi Ve Metot Oyunculuğu'nun Aralarındaki Temel Farklar Açısından Karşılaştırılması. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi.* S. 35 (23-36). Ankara: AÜDTCF Yayınları

Özüaydın, N.U.(2020). *Oyunculuğun Büyübozumu*. İstanbul: Mitos Boyut

Pavis, P. (1999). *Sahneleme Kültürler Kavşağında Tiyatro*. (Çev: Sibel Kamber). Ankara: Dost Yayınları

Petit, L. (2010). *The Michael Chekhov Handbook.* Abingdon. England.

Peyre, H. (1948). The Significance of Surrealism. *Modern Poets:Surrealist, Baudelaire, Perse, Laforgue. Yale French Studies.* No:2 (34-49). Yale Universty Press
Erişim Tarihi: 25.07.2020
Erişim Adresi: https://doi.org/10.2307/2928875

Pignarre, R. (1991). *Tiyatro Tarihi.* (Çev: P.Kür). İstanbul: İletişim Yayınları

Richard, L. (1999). *Ekpresyonizm Sanat Ansiklopedisi.* (Çev. B. Madra, S. Gürsoy, İ. Usmanbaş). İstanbul: Remzi Kitapevi

Roach, J.R. (1985). The Players' Possion: *Studies in the Science of Acting: Theater: Theory/Text/Performance.* Michigan: Michigan Üniversty Press

Rudlin, J. (2000). *Commedia Dell' Arte.(Çev. E.E. İpekli).* İstanbul: Mitos Boyut

Safa, P. (2007). *Edebi Akımlar.* İstanbul: Boğaziçi Yayınları

Salihoğlu, H. (1988). Alman Adebiyatında "Fırtına ve Tepki". *Hacettepe ÜniversitesiEğitim Fakültesi Dergisi.* S:3 (199-208). Ankara: H.Ü. Yayınları

Saran, N.(1992). *Anrtopoloji.* İstanbul: İnkilap Kitabevi

Sarıçelik, K. (2007). Birinci Dünya Savaşı'nda Osmanlı Devleti'nin İtilaf Devletleri'ne Karşı Anadolu'nun Akdeniz Kıyılarında Aldığı Bazı Tedbirler. *Selçuk Üniversitesi Türkiyad Araştırmaları Dergisi.* C, S. 21 (173-189)

Schiller. (1990). *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup.* (Çev:M. Özgü).Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları

Schopenhauer, A.(2019). *İnsan Doğası Üzerine.* Çev: E. Yıldırım. İstanbul: Oda Yayınları

Schyberg, F. & Carlson, G. H. (1961). The Art of Acting. *The Tulane Drama Review.* Vol. 5, No. 4 (56-76). The MIT Press

Shakaspeare, W. (2002). *Hamlet.* İstanbul: Remzi Kitabevi

Shakaspeare, W. (2007). *Macbeth.* (Çev. Ü. Yapar). İstanbul: Lacivert Yayıncılık

Simmel, G. (2009). *Biresyellik ve Kültür.* İstanbul: Metis Yayınları

Sokullu, S. (1997). *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi.* Ankara:Türk Tarih Kurumu Basımevi

Solak, Ö. (2014). *Kuramdan Uygulamaya Edebiyat Çalışmaları.* Ankara: Anı Yayıncılık

Solmaz, T.& Yüksel, H. (2016). Oyunculuk Ve Oyunculuğun Tiyatro Ve Sinema Sanatına Yansıması. Yıl: 9, S.XXVIII (581-591)
Erişim Tarihi:30.10.2020
ErişimAdresi:https://www.academia.edu/35806567/OYUNCULUK_VE_OYUNCULU%C4%9EUN_T%C4%B0YATRO_VE_S%C4%B0NEMA_SANATINA_YANSIMASI

Stanislavski, K. (1989). Oyuncuyla Çalışma. *Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma dergisi. S:* 1(94-102). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları

Stanislavski, K. (1983). *Bir Aktör Hazırlanıyor.* (Çev: Suat Taşer). İstanbul: Yazko Yayınevi

Stanislavski, K. (1992). *Sanat Yaşamım.* İstanbul: Can Yayınları

Stanislavski, K. (1996). *Bir Aktör Hazırlanıyor.* İstanbul: Papirus Yayınları

Stanislavski, K. (1998). *Bir Karakter Yaratmak.* Ankara: Dost Kitapevi

Stanislavski, K.(1999). *Bir Rol Yaratmak.* İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi

Stanislavski, K.(2011). *Bir Rol Yaratmak.* (Çev: Ç. Genç, F. Güllü, B.Tanyel). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi

Stanislavski, K. (2002). *Bir Karakter Yaratmak.* İstanbul: Papirüs Yayınları

Stanislavski, K. (2015). *Oyuncunun El Kitabı.* İstanbul: Agora Kitaplığı

Stayn, J.L. (1981). *Modern Drama in Theory and Practice 3, Expressionism and Epic Theatre*. Cambridge: Cambridge Universty Press

Suçkov, B. (2009). ***Gerçekçiliğin Tarihi***. İstanbul: Doruk Yayınları

Suner, L. (2007). Commedia Dell'arte Etkisinde Üç Oyun Beş Yorum. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi.* S.24 (145-182). Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları

Şahbaz, D. (2016). Urdu Nesrinde Romantizmin Yükselişi. *Ankara Üniversitsi DTCF Dergisi.* C:56, S:1 (338-354). Ankara: DTCF Yayınları

Şaylan, G. (2016). *Postmodernizm.* Ankara: İmge Yayınevi

Şener, S. (1991). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi.* Eskişehir:Anadolu Üniversitesi Yayınları

Şener, S. (2003a). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi.* Ankara: Dost Yayınevi

Şener, S. (2003b). *İnsanı Geçitlerde Sınayan Sanat: Dram Sanatı.* İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları

Şener, S. (2006). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi.(4.baskı)* Ankara: Dost Yayınevi

Şener, S.(2014). *Tiyatroda Yaşam-Oyun İlişkisi.* Ankara: Dost Yayınevi

Şener, S. (2016).*Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı.* Ankara: Dost Yayınevi

Şentürk, B. (2016). Marksist Kurama Bir Katkı: Lukacs'ın İdeoloji Kavramsallaştırması. *Kilikya Felsefe Dergisi*. Cilt, Sayı: 2(39-51)

Şeyben, B.Y. (2016). *Tiyatro ve Multimedya.* İstanbul: Habitus Yayıncılık

Talu, N. (2010). Modernilk Söylemi: Endişeli Bakışlarda Modern Birey.*METU JFA Dergisi*.Cilt:27, Sayı:2 (141-171). Ankara: METU Journal of the Faculty of Architecture

Tanyel, B.& Esen, U. (1995). Stanislavki ve Oyunculuk Yöntemi Üzerine. *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi.* Sayı:6. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları

Tekeli, İ. (2009). *Modernizm, Modernite ve Türkiye'nin Kent Planlama Tarihi.* İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları

Tekerek, N. (2006). Oyun Kavramı'ndan Drama'ya Drama'dan Dramatik Eğitim'e. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi.* S:22 (47-73). Ankara: AÜDTCF Yayınları

Temel, T. (2003). Geyikler Lanetler Oyununa Postmodern Bir Yaklaşım. *Sanat Dergisi.* C:0, S:4 (125-131). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları

Therborn, G. (1996). *Modernlik Yoluyla Modernliğe Giden Yollar, Postmodernizm ve İslam, Küreselleşme ve Oryantalizm.* (Der: A. Topçuoğlu-Y. Aktay).Ankara: Vadi Yayınları

Timuçin, A. (1993). *Estetik.* İstanbul: BDS Yayınları

Tisdel, F. M. (1920). Symbolism in the Theatre. *The Sawane Rewanee Review.* Vol. 28, No.2 (228-240). The Johns Hopkins University Press

Toporkov, V.O. (1998). *Stanislavsky in Rehearsal.* New York: Routletge

Toporkov, V. (2017). *Stanislavski Provada*. (Çev: C.Yalaz, D. Dalyanoğlu, Ö. Eren). İstanbul: BGST Yayınları.

Touraine, A. (2002). *Modernliğin Eleştirisi.* (Çev: H.Tufan).İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Trentius. (1946). *Formio.* (Çev. N. Ataç). Ankara: MEB Yayınları

Tuna, E. (2000). Şamanlık ve Oyunculuk. İstanbul: Okyanus Yayıncılık

Tuna, M.& Şen, H& Durdu, Z. (2011). *Modern Toplumun İnşası Tarihsel ve Sosyolojik Bir Perspektif.* Ankara: Detay Yayıncılık

Tunalı, İ. (1983). Grek Estetiği. İstanbul: Remzi Kitabevi

Turani, A. (2017). *Çağdaş Sanat Felesfesi.* İstanbul: Remzi Kitapevi

Türk, D. (2012). Eleştirel Gerçeklik. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi.* Cilt 67, No. 3(189 – 217)

Uslu, A. (2006). *Lukacs: Marx'a Giden Yol.* İstanbul: Chivi Yazıları Yayıncılık

Uzunaslan, A. (2005). Antik Roma'da Gladyatör Oyunları. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi.* S:12 (15-58). Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Yayınları

Ülgen, T. (2018). *Kurmaca Yanılsama Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında.* İstanbul: Sub Yayınları

Ünlü, S. (1992). 18. yüzyıl ve Yeni Alman Tiyatrosu. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Esntitüsü Dergisi. S.3* (101-106). Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları

Vardar, B.(1985). *Aydınlanma Çağı Fransız Yazını.* Ankara: Kuzey Güney Yayınları

Vega Carpıo, F. L. de (2011) Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo Ed. Evangelina Rodriguez. España: Edhasa (Castalia)

Vicentini, C. (2012). *Theory of Acting- From Antiquity to the Eighteenth Century.* Napoli: Marsilio&Acting Archives

Wagner, P. (2005). Modernliğin Sosyolojisi: Özgürlük ve Cezalandırma, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Wayne, M. (2014). *Yeni Başlayanlar İçin Kapital.* İstanbul: Yordam Kitap

Whyman, R. (2008). The Stanislavsky System Of Acting: *Legacy And Influence In Modern Performans.* New York: Cambrdige Universty Press

Whyman, R. (2012). *Oyunculukta Stanislavski Sitemi.* Ankara: Dost Kitapevi Yayınları

Winnicott, D.W. (2014). *Oyun ve Gerçeklik.* İstanbul: Metis Yayınları

Wiseman, S. (1998*). Drama and Politics in the English Civil War*. Cambridge University Press

Wittgenstein, L. (2014). *Felsefi Soruşturmalar.* (Çev: H. Barışcan). İstanbul: Metis

Worringer, W. (2006). Soyutlama ve Empati- *Modernizmin Serüveni.* (Haz: Enis Batur, Çev: D. Şahiner). İstanbul: Alkım Yayınevi

Yalçınkaya, A& Ağaoulları M.A (2013). *Siyasi Düşünceler Tarihi.* Eskişehir: Eskişehir Üni. Yayınları

Yamaner, G. (2007). *Postmodernizm ve Sanat.*Ankara: Algı Yayınları

Yaralı, E. & Karaboğa, K. (2004). "Sistem"in Kısa Tarihçesi. *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi S:11*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları

Yarar, C. (2013). Klasik Dramatik Yapıdaki Temsil Problemi: A.Artaud'yu Derrida Üzerinden Okumak. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. Cilt: 35 , Sayı:35 (37-51). Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları

Yaylagül, L. (2016) *Kitle İletişim Kuramları.* Ankara: Dipnot Yayınları

Yayman Atasever, S. (2018). Modernizmin Sanatsal Ve Toplumsal Gelişimi. *İdil Dergisi*. Number: cilt / volüme: 7, Sayı / İssue 48 (173-182)

Yıldırım, M. (2009). Modernizm, Postmodernizm ve Kamu Yönetimi. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi.* Cilt:6, Sayı:2 (380-397)

Yıldız, H. (2017). Platon'un Devlet Diyaloğunda Sanata Ve Sanatçıya Bakış Açısı. *Yalova Sosyal bilimler dergisi*. S:15 (199-210). Yalova: Yalova Üniversitesi Yayınları

Yılmaz, S. (2005). Birbirimizi Yorumlamanın/Anlamanın Bir Yolu Olarak Oyun ve İnsan İlişkisi. *Yeni Düşünceler Dergisi*. Yıl:1, Sayı: 1(251-272)

Yücel, T. (1981). Fransız Coşumculuğu. *Türk Dili Dergisi Yazın Akımları Özel Sayısı.* 42 (349) (59-83). Ankara. TDK Yayınları

Yücel, Ç. (2015). Dionysos Bayramları ve Şenlikleri. *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi.* S:4(1-14). Siirt: Siirt Üniversitesi Yayınları

Yüksel, A. (1992). *Samuel Beckett Tiyatrosu.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Yüksel, E. (2001). *Medyanın Günden Belirleme Gücü.* Konya: Çizgi Yayınevi

Zengin, E.(2018). Louıs Althusser'in Düşüncesinde İdeoloji, Özne Ve Bilinç İlişkisi. *Anasay Ulusal Hakemli Süreli Dergi*. Yıl: 2, S: 5 (51-70)

Zeren, V. Ö.(2019). Çağdaş Sanatta Gerçeklik Temsili Sorunsalı Ve Metadram. *Raiting Academy* . Cilt / Volume 2, Sayı / Issue 2 (77-94)

Ziss, A. (1984). *Estetik.* (Çev: Y. Şahan). İstanbul. DE Yayınevi

Yüzyüze Görüşmeler

Yıldırım. (2019a). Hüseyin Köroğlu'yla Görüşme

Yıldırım. (2019b). Kemal Başar'la Görüşme

Yıldırım. (2020a). Kemal Kocatürk'le Görüşme

Yıldırım. (2020b). Ragıp Yavuz'la Görüşme

Yıldırım. (2019c). Şenay Saçbüker'le Görüşme

Yıldırım. (2020c). Şükrü Türen'le Görüşme

İnternet Kaynakları

Aksoy, İ.U.(2017).Modernite. *Politik Akademi*
Erişim Tarihi: 22.06.2020
Erişim Adresi:http://politikaakademisi.org/2017/11/22/modernite/

Andiç, B. (2019). *Stanislavski Sistemi'nden Hareketle Derviş Zaim'in Devir, Balık Ve Rüya Filmleri Özelinde Sinema Oyunculuğu.*(Doktora Tezi). İstanbul: Maltepe Üniversitesi İletişim Bilimleri ABD.
Erişim Tarihi: 30.08.2019
Erişim Adresi: https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Atamtürk, H. (2011). *Ortaokullarda Görev Yapan Ögretmen Ve müdürlerin Duygusal Zekâ Ve Performans Yönetimi Algılarına Yönelik Karşılaştırmalı Analiz.* (Doktora Tezi). Lefkoşa: KKTC Yakın Doğu Üni. Egitim Yönetimi, Denetimi, Ekonomisi Ve Planlaması ABD
Erişim Tarihi:03.04.2020
Erişim Adresi: https://docplayer.biz.tr/28609653-Kktc-yakin-dogu-universitesi-egitim-bilimleri-enstitusu-egitim-yonetimi-denetimi-ekonomisi-ve-planlamasi-anabilim-dali.html

Bakır, B. (2010). *Günümüz Sinemasında Gerçeliğin Yeniden Değerlendirilmesi (Türkiye ve ABD Sinamalarının Karşılaştırlması).* (Doktora Tezi). İzmir: Dokuz Eylül Üni. Güzel Sanatlar Ens. Sinema Televizyon ASD
Erişim Tarihi: 12.08.2020
Erişim Adresi: https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Baştan, A. (2016). İngiltere'de Restorasyon Dönemi Tiyatrosu. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi. Y:4,S:28* (220-227).
Erişim Tarihi: 15.11.2019
Erişim adresi: DOI: http://dx.doi.org/10.16992/ASOS.1252

Bilgrave, D. P., & Deluty, R. H. (2004). Stanislavski's acting method and control theory: Commonalities across time, place, and field. *Social Behavior and Personality: An international journal*, 32(4), 329-340.
Erişim Tarihi:13.11.2019
Erişim adresi: DOI: https://doi.org/10.2224/sbp.2004.32.4.329

Cherkasskly, S.(2013). *Pro Memoria,* Affective Memory In The Work Of The Actor: Ribo - Stanislavsky – Strasberg. (256-274).
Erişim Tarihi:30.03.2019
ErişimAdresi:http://theatre.sias.ru/upload/voprosy_teatra/2013_1-2_256-274_cherkasskiy.pdf

Çakır, R. (2020). Deva Partisi Genel Başkanı Ali Babcan'la Söyleşi. *Medyascope.tv*

Erişim Tarihi: 27.10.2020
Erişim Adresi: https://medyascope.tv/2020/03/11/deva-partisi-genel-baskani-ali-babacan-ile-soylesi/

Çakmak Duman, B. (2017). *Tiyatroda Gerçekçilik Sorunu Bağlamında Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Gerçekçi Dram Yapısı Üzerine Eleştirel Bir İnceleme*. (Doktora Tezi). İstanbul. İstanbul Üni. Sosyal Bilimler Ens. Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji ABD
Erişim Tarihi: 01.10.2019
Erişim Adresi: https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Çetin, F. (2019). *Tiyatroda Namevcudiyet Estetiği: Heiner Goebbels Oyunları.* (Doktora Tezi). İstanbul: İ.Ü. Sosyal Bil. Ens. Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji ABD
Erişim Tarihi:08.08.2020
Erişim Adresi:https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Ercan, M. (1997). *Dada ve Günümüze Etkileri.* (Yüksek Lisans Tezi). Eskişehir: Anadolu Üni. Sos. Bil. Ens.
Erişim Tarihi:08.07.2020
Erişim Adresi: https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Erez, E. (2017). *Feodal Sistemin Sosyal Hayat Üzerine Etkisi*. (Yüksek Lisans Tezi). Karaman: Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Tarih ABD
Erişim Tarihi: 02.10.2019
Erişim adresi: https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Gracheva, L.G. (2019). Gracheva L.V. Affectıve Memory In Stanıslavsky's And Demıdov's Exercıses. *Bulletin of Vaganova Ballet Academy*. 2019;(2):88-99. (In Russ.)
Erişim Tarihi: 08.05.2020
Erişim Adresi: https://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/1068

Gül, T. (2012, 01 Eylül). *Dionysos ve Antik Çağ Tiyatrosu.*
Erişim Tarihi: 01.09.2019
Erişim Adresi: https://tugce-gul.blogspot.com/2012/09/dionysos-ve-antik-cag-tiyatrosu.html?m=1

Haberal, S. (2020). Kübra Kılıçkaya kimdir cinlerin tecavüz sahnesi sonrası itirafları çok konuşulacak. *Elmaelma.com.*2020
Erişim Tarihi: 17.11.2020
Erişim Adresi: https://www.elmaelma.com/magazin/rol-geregi-cinsel-saldiriya-ugrayan-oyuncu-kubra-kilinckayadan-aciklama-5cc00558853e4d4485641489?fbclid=IwAR2YuUm6JA_Vg0WfseVOXmUoWnw1KSbsJPDfEWyJb6D6LUw7kPF_wiYvQ5o

Haberturk.com, 2008). Kurtlar Vadisi'nin unutulmaz karakteri ölümünün yıldönümünde gazete ilanıyla anıldı!. *Haberturk.*2018
Erişim Tarihi.08.11.2020

ErişimAdresi:https://www.haberturk.com/medya/haber/66230-cakiri-unutmadik-acimiz-buyuk

Hobgood, B.M. (1973). Central Conceptions in Stanislavski's. *Educational Theatre Journal*, Vol. 25, No. 2(147-159). The Johns Hopkins University Press.
Erişim Tarihi: 21.02.2020
Erişim adresi: https://www.jstor.org/stable/i360842

Hürriyet.com. (2015). Heath Ledger'ın son notu: Bay bay. *Hurriyet.com.*2015
Erişim Tarihi: 13.11.2020
Erişim Adresi: https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/hayat/heath-ledgerin-son-notu-bay-bay-29789419.

İpek, B.& Doğan, O. (2010). Haluk Bilginer'in 'yavşak' çıkışı hem tepki çekti hem de destek buldu. *Haberturk.*2010
Erişim Tarihi: 23.11.2020
ErişimAdresi:https://www.haberturk.com/polemik/haber/553173-yavsakatismasi

Karaboğa, K. (2001). *Diderot'un Rol Yapma Paradoksu Ve Yirminci Yüzyıl Oyunculuk Yöntemleri.* (Doktora Tezi). İstanbul: İ.Ü Sosyal Bil. Ens. Tiyatro Böl.
Erişim Tarihi:29.10.2020
Erişim Adresi: https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Karacabey, S. (2003). *Modern Sonrası Tiyatroda Dramatik Yapının Kırılma Biçimleri ve Heiner Miller'in Metinleri.* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara: Ankara Üni. Tiyatro ABD

Markovic, N.(2014).*Stanislavski and his Approach to Acting.* (Bachelor's Thesis). Zadar: Universty of Zadar English Department

Mourelatos Santamaria, E. (?). *Apuntes para Teatro Español Carlos Alberto Crida Álvarez.* (1-40).
Erişim Tarihi: 17.10.2019
Erişimadresi:https://www.academia.edu/15522339/Historia_de_la_poes%C3%ADa_espa%C3%B1ola

Netflix.com. (2019). Jim & Andy: The Great Beyond. (2017).

Obermajerová, K. (2009). *The Life, Career and Acting Qualities of an Elizabethan Player.* (Bachelor's Thesis Diploma). Brono: Masaryk University Faculty of Arts
Erişim Tarihi:24.10.2019
Erişim adresi: https://is.muni.cz/th/216983/ff_b/BA_Thesis.pdf

Oskay, Ç. (2018). Tiyatro hayat, sinema sanat, televizyonsa bir mobilyadır. Çınar Oskay-*Haluk Bilginer Söyleşisi Hürriyet Kelebek Eki*
Erişim Tarihi: 18.11.2020

Erişim Adresi: https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/hurriyet-pazar/tiyatro-hayat-sinema-sanat-televizyonsa-bir-mobilyadir-40789853

Özüaydın, N.U. (2006). *20.yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Üni Sosyal Bil. Ens. Tiyatro ASD

Pınar, Ö. (2018). Bernardo Bertolucci - Paris'te Son Tango'nun 'tereyağı sahnesinde' neler yaşandı? *BBC NEWS/TÜRKÇE.*2018
Erişim Tarihi: 20.11.2020
Erişim Adresi: https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-46353265

Sturm, R. (2018). Jim Carrey Söyleşisi.
Erişim Tarihi:16. 04. 2020
Erişim Adrtesi: https://the-talks.com/interview/jim-carrey/

Talu, N. (2008). *The Phenomenon Of The Home In Modern Culture: Transcendental Homelessness And Escape Fantasy At The Intersectıon Of Art And Design*. (Doctor of Philosophy). İzmir: İzmir Institute of Technology
Erişim Tarihi: 21.06.2020
Erişim Adresi: http://hdl.handle.net/11147/2992

Teraman, Ö. (2007). *Roma Dönemi Tiyatro-Tapınak Kompleksleri Ve Anadolu'daki İzdüşümleri.*(Yüksek Lisans Tezi). Eskişehir: Anadolü Üni. Klasik Arkeolji ABD.
Erişim Tarihi: 15.09.2019
Erişim Adresi: https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

TDK. (2019). *Türk Dil Kurumu.*
Erişim Tarihi: 25.10.2020
Erişim Adresi: https://sozluk.gov.tr/

Timoney, B. (2016). How to Develop Your Sense *Memory. Brian Timoney Actor Studio.*
Erişim Tarihi: 05.03.2019
Erişim Adresi: https://www.briantimoneyacting.co.uk/develop-sense-memory/

Topuklular, D. (2018*). Batı Tiyatrosunda Deforme Bedenin Bir Komedi Unsuru Olarak Yolculuğu: Commedıa Dell'arte Tiyatrosu, Ucube Gösterileri, Jacques Lecoq'un Bufon Tiyatrosu.* (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Kadir Has Üniversitesi Film ve Drama ABD
Erişim Tarihi:05.06.2020
ErişimAdresi:http://academicrepository.khas.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12469/2516/0100621DilaraTopuklular.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Yeşil (2007). *Michael Chekhov'un Konstantin Stanislavski'nin Oyunculuk Yöntemi'ne Yaklaşımı.* (Yüksek Lisans Tezi).). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal
Erişim Tarihi:03.02.2019

Erişim Adresi:https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Yeşiloğlu Güler, B. (2016). *Suskunluk Sarmalı Bağlamında Tiyatro Metinlerinde "Susma Eylemi"*. (Doktora Tezi). İstanbul: Maltepe Üni. İletişim Fakültesi Halkla İlişkiler ve Tanıtım ABD
Erişim Tarihi: 30.10.2020
Erişim Adresi: https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Yıldız, T. *(2007). Postmodern Oyun Yazımında Kurgulama Teknikleri Ve Model Oyunlarda Yansıması.* (Yüksek Lisans Tezi). İzmir: Dokuz Eylül Üni. Güzel Sanatlar Ens.
Erişim Tarihi: 08.09.2020
Erişim Adresi: https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Zileli, I. (2009). Haluk Bilginer'le Söyleşi.
Erişim Tarihi: 17.10.2020
ErişimAdresi:http://www.irmakzileli.com.tr/2003/08/02/haluk-bilginer-ile-soylesi/