

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

BAŞKA DİLDE OYUNCULUK

SLAGJANA VUJOSHEVIKJ
2501121224

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Suat N. ÖZTURNA

İstanbul 2015

Y Ü K S E K L İ S A N S
T E Z O N A Y I

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : SLAGJANA VUJOSHEVIKJ

Numarası : 2501121224

Anabilim/Bilim Dalı : SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI TİYATRO SANAT DALI

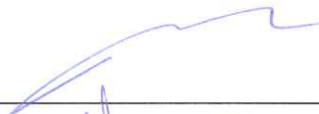
Danışman : PROF. SUAT N. ÖZTURNA

Tez Savunma Tarihi : 19.06.2015

Tez Savunma Saati : 10.00

Tez Başlığı : “BAŞKA DİLDE OYUNCULUK”

TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 35. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜ'NE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-PROF. SUAT N. ÖZTURNA		Kabul
2- PROF. DR. MÜFİT BAYRAŞA		Kabul
3-YRD. DOÇ. FATMA NİHAN ŞEN		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- DOÇ. ŞEBNEM ÜNAL		
2- DOÇ. MERİH TANGÜN		

BAŞKA DİLDE OYUNCULUK

SLAGJANA VUJOSHEVIKJ

ÖZ

Slagjana Vujoshevikj'in "Başka Dilde Oyunculuk" adlı tez çalışması, ana dili dışında, yıllar sonra öğrendiği başka bir dilde oyunculuk üzerine yapmış olduğu araştırmalar ve kendi tecrübelerinin ürünüdür. Çalışma dört döneme ayrılmıştır. İlk dönemde, başka dilde karakter yaratmakla ilgili çalışmalar yapılmıştır. İkinci dönemde, başka dilde karakter yaratmakla ilgili, tiyatro tarihinden birtakım örnekler araştırılmış ve başka dilde karakter yaratma tecrübesine sahip bazı oyuncularla ve yönetmenlerle görüşmeler yapılmıştır. Üçüncü dönemde, Jean Anouilh'in Antigone adlı oyununun sahnelenmesi için hazırlık yapılmıştır. Oyunda, Slagjana Vujoshevikj'le birlikte rol alan Nikola Nastoski, ilk kez Türkçe karakter yaratma deneyimi yaşamıştır. Çalışma sürecinde, daha önceki dönemlerde öğrenilmiş bilgilerin kullanılması amaçlanmıştır. Son dönemde, Antigone adlı oyunun çalışma sürecinde elde edilen sonuçlar analiz edilmiştir. Elde edilen tüm bilgilerin uygulamalı olarak hayata geçirilmesi bu çalışmanın günümüz oyuncuları açısından taşıdığı önemi göstermektedir. Başka dilde oyunculukla ilgili yapılan tüm araştırma ve elde edilen deneyimlerin aktarılmasındaki amaç, her oyuncuya, başka dilde karakter canlandırmanın yanı sıra, kendi anadilinde oyunculuk yaparken de yardımcı olmaktır. Bir oyuncu başka dilde oyunculuk sergilerken yaşadığı ve farkına vardığı her şeyi kendi anadilinde oyunculuk yaparken uygulamalıdır. Bu yüksek lisans tezi, başka dilde oyunculüğün, oyuncuyu daha önce öğrenmiş olduğu, fakat zamanla uygulamayı unuttuğu tüm oyunculuk teknik ve kurallarına geri dönmeye zorladığına işaret etmektedir. Başka dilde oyunculuk, oyuncuyu motive eder, konsantrasyonunu ve role olan adanmışlığını artırır. Başka dilde oyunculuk, oyun metninin detaylı olarak analiz edilmesini ve canlandırılan karakterin tüm repliklerinin dikkatlice incelenmesini gerektirir. Başka dilde oyunculukta, pasif ve kayıtsız olmaya yer yoktur. Oyuncunun sürekli "sahne de olması", rol arkadaşını dikkatli ve aktif bir şekilde dinlemesi gerekir. Başka dilde karakter oluşturmak, oyuncuyu, kendini göstermesi bakımından motive eder ve yaratıcılığını ortaya çıkarır. Başka dilde

oyunculuk, oyuncunun azami çaba sarf etmesi gereken bir mesele olup aynı zamanda ona unutulmaz bir deneyim sunar.

Anahtar sözcükler: Tiyatro, Oyuncu, Oyunculuk Sistemi, Oyunculukta Dil, Çok Dillilik Tiyatro.

ACTING IN ANOTHER LANGUAGE

SLAGJANA VUJOSHEVIKJ

ABSTRACT

This Master's Thesis by Slagjana Vujoshevikj is based upon experiences and research in the field of „Acting In Another Language”.

The working process is divided in four periods. Throughout the first period, she was working on acting in another language. Throughout the second period she was making a research of the acting in another language, using examples from the theater history and experiences of other actors and directors. Throughout the third period, she was preparing a practical performance of the play „Antigone“ by Jean Anouilh, where Slagjana Vujoshevikj is acting alongside Nikola Nastoski, who is creating a character in Turkish language for the first time. Through this period they are trying to implement all the gathered knowledge from the previous periods. Throughout the fourth, and final period, she is analyzing the results that were accomplished in the working progress of the play „Antigone“. The use (implementation) of the acquired knowledge and experience in practice is acknowledging the importance of this thesis for the modern actor. „Acting In Another Language” is a thesis with double applicability. The goal for sharing the research and experiences from the process of acting in another language is to help every actor that would create a character in another language, as well as ones that would create a character in their native languages. All that the actor is experiencing and recognizing through the process of acting in another language is supposed to be done and implemented upon the acting on native languages too. This thesis has an objective to acknowledge the fact that the acting in another language is enabling every actor to go back to the basics of the acting in general, to go back to all the rules and techniques that through time actors tend to forget implementing. The acting in another language is waking up the concentration and the dedication of the actor, which are crucial in the process of creating a character. The other language is demanding a detailed analysis of the play by the actor and a careful study of every single line that the character, played by the actor, is supposed to say. The other language is making the actor be fully present on the stage, at all time with no pause, carefully and truly listening to his partner. The

other language is motivating the actor to prove himself, and at the same time is waking up his creativity and activity, while destroying his passiveness and the indifference. Acting in another language is a challenge that demands the best of the actor.

Key words: Theater, Actor, Language, Acting Method, Multilingual Theater.

ÖNSÖZ

Başka dilde oyunculuk yapmak, tanımı gerçekten zor olan, ilginç bir deneyimdir. Eğer onu şimdiye dek yaşamamışsanız, en kısa zamanda o hissi tatmanızı tavsiye ederim!

Günümüzde, oyunculara, kendi ülkesi dışındaki ülkelerde oyuncululuğunu icra etme şansı veriliyor olmasını oyuncular mutlaka değerlendirmeli. Farklı ortamlara, farklı kültürlerle karışmak, farklılıkların azaltılmasını, değerlerin birbirine yaklaşmasını sağlar.

Bu tezi yazmamın sebebi, anadilim dışında, başka bir dilde karakter yaratmakla ilgili kişisel tecrübelerime dayanmaktadır.

Bu çalışma, karakterin oluşumu-yaratılışı esnasındaki süreci ve aynı zamanda başka dilde oyunculuk ile ilgili problemleri ortaya koymaktadır.

Bu çalışmanın amacı, ısrarcı olmak değil, yönlendirmektir; söylemek değil, göstermektir; katı kurallı bir reçete yazmak değil, yapılan araştırma ve uygulamaların ışığında elde edilmiş sonuçları kullanarak, başka dilde oynayan bir oyuncunun karşılaştığı sorunları nasıl araştırabileceği, nasıl çözebileceği ve bu sorunların nasıl üstesinden gelebileceği konusunda oyuncuya yardım etmektir.

Bu tez çalışmasının, sadece yabancı dilde oynayan oyuncuların değil, aynı zamanda oyunculuk öğrencilerinin de yararlanabileceği bir çalışma olmasını umuyorum. Zira bu çalışmada, başka dilde oyunculuk yapmak ile ilgili yapılan araştırmaların ışığında ortaya konmuş sonuçlar, oyuncuya, kendi dilinde karakter yaratma aşamasında da yardımcı olacaktır.

Başka dilde oyunculuk, beraberinde birçok sır saklar, birçok da zorluk. Ama azim ve güçlü motivasyon ile tüm oyuncular sırları açığa çıkartabilir ve zorlukların üstesinden gelebilir.

Beni lisansüstü çalışması için İstanbul'a yönlendiren insanlara teşekkürlerimi sunmak isterim. Bu yola baş koymamda en büyük pay, saygıdeğer büyükbabam Cevad Alibegovski ve saygıdeğer profesörüm Vlado Cvetanovski, ve de en büyük destekleyicilerim, ebeveynlerim. Tez çalışmamda yardımlarını, benim için önemli olan tüm bilgi ve tecrübelerini hiç esirgemeksizin benimle paylaşan danışmanım Sayın Prof. Suat N. Özturna'ya teşekkürlerimi sunarım. Aynı zamanda bu süreçte

hep yanımda olan değerli arkadaşlarım Bilge Emin, Zerin Abaz, Ana Stojanoska, Nilgün Atılgan, Edze Ali, çevirmenler Hüseyin Yusuf, Remzi Canova, Merve Shemova, Leyla Arif ve Filiz Nezir Emin'e ve tezimin düzenlenmesinde bana yardımcı olan Yrd. Doç. Nazım Uğur Özüaydın'a sonsuz teşekkürler.

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ.....	vii
TABLolar.....	xii
GİRİŞ.....	1
1. OYUNCU VE DİL.....	4
1.2. Oyunculuk Sanatı.....	9
1.1.1. Stanislavski Sistemi	12
1.1.2. Meisner Tekniği.....	16
1.1.3. Lee Strasberg Metodu.....	18
1.1.4. Bertolt Brecht Ve Yabancılaştırma Efektı.....	21
1.1.5. Çok Kültürlü Ve Kültürler Arası Tiyatro.....	22
2. TİYATRO VE ÇOK DİLLİLİK.....	27
2.1. Makedonya Tiyatrosunun Tarihi.....	27
2.1.1. Sırp Dilinde Oyunculuk.....	28
2.1.2. “Üsküp Ağızı”yla Oyunculuk.....	30
2.1.3. Makedon Ve Sırp Dilinde Oyunculuk.....	31
2.1.4. Bulgar Dilinde Oyunculuk.....	32
2.1.5. Makedon Dilinde Oyunculuk.....	33
2.1.6. Arnavut Ve Türk Dilinde Oyunculuk.....	34
2.2. Roman Tiyatrosu Pralipe.....	36
2.2.1. Roman Tiyatrosu Pralipe’nin Başlangıcı.....	36
2.2.2. Roman Tiyatrosu Pralipe Almanya’da.....	40
2.2.3. Roman Tiyatrosu Pralipe’nin Son Yılları.....	41
2.3. Kpgt.....	43
2.4. Kürt Tiyatrosu.....	52
3. KİŞİSEL DENEYİMLERİM.....	57
3.1. Yabancı Dilde İlk Oyunculuk Deneyimiyle Karşı Karşıya Kalmak.....	57
3.1.1. Karakter.....	58
3.1.1.1. Metin Çalışması.....	58
3.1.1.1.1. Tercüme.....	59

3.1.1.1.2. Dil Ve Kültür.....	60
3.1.1.1.3. Heyecan.....	61
3.1.1.2. Beden.....	62
3.1.2. Sahne Dikkati.....	63
3.1.3. Rol Arkadaşıyla Çalışmak.....	64
3.1.4. Avantajlar Ve Dezavantajlar.....	64
3.2. Tırat Çalışması.....	67
3.3. Gerçek Dinleme.....	71
3.4. Anadilde Tercümesi Olmayan Metin Üzerinde Çalışma	73
3.5. Profesyonel Oyunda Başka Dilde Oyunculuk.....	76
3.6. Oyuncunun Oynadığı Dilde Düşünmesi.....	77
3.7. Dil-Kültür-Oyuncu.....	81
4. BAŞKA OYUNCULARIN DENEYİMLERİ.....	87
4.1. Dil.....	88
4.1.1. Oyuncunun Kendi Anadiline Yakın Olan Dillerde Oyunculuk.....	88
4.1.2. Oyuncunun Kendi Anadiline Yakın Olmayan Dillerde Oyunculuk.....	91
4.2. Korkular.....	97
4.2.1. Bilinmeyene Duyulan Korkusu.....	97
4.2.2. Başka Dilde Duyguların Aktarılması.....	99
4.3. Sürecin Başlangıcı.....	102
4.4. Dezavantajlar.....	105
4.4.1. Metni Ezberlemek.....	105
4.4.2. Oyunculuktan Önce Dil.....	110
4.5. Avantajlar.....	112
4.6. Dil Ve Kültür.....	116
4.7. Duyguların İfadeleri.....	119
4.8. Oyuncuda Değişimler.....	120
4.8.1. Olumsuz Değişimler.....	120
4.8.2. Olumlu Değişimler.....	122
SONUÇ.....	128

KAYNAKÇA.....	137
EKLER.....	144

TABLÖLAR

Tablo 1: Avantajlar, Dezavantajlar ve Korkular.....	sayfa 65
--	----------

GİRİŞ

*“İçimizin çok derinlerinde, gönlümüzün hazinesinde koskoca yaratıcı güçler ve yetenekler gizlenmekte, fakat biz onları keşfetmedikçe veya görmezlikten geldikçe oldukları yerde değerlendirilmeden kalıyorlar. Onlar o kadar kudretli, o kadar mükemmel, o kadar güzeller ki bizler onlardan – ki bu da çağımızın hastalığı olsa gerek – utanırız. Bizler kapıyı açmaz ve hiç korkmadan o hazinenin içine tamamen girmezsek, onlar uyuklamaya devam eder; biz de onlardan istifade edemeyiz...”*¹

Ortaokul günlerim sırasında Frankofon Tiyatrosu Festivali’ne dört yıl art arda tiyatro oyunları ile katılan okulumuzun dram bölümüne devam ediyordum. Lisemizde iki dilde eğitim yapılan sınıfın bir parçası, aynı zamanda tiyatro severleri de olan bizler, her yıl festivale katılmak için, Fransızca amatör tiyatro oyunları hazırlıyorduk. Bu şekilde, her yıl, okuduğum ama bana yabancı olan bir dilde, repliklerini telaffuz etmem gereken bir karakteri hazırlıyordum. Repliklerin çoğunu, anlamlarını tamamen bilmeden ezberliyordum. Oyunculuk sanatını pek fazla bilmediğim için, bütün bunları coşkularıma dayanarak gerçekleştiriyordum ve bana çok ilginç geliyordu.

Bu oyunlardan biri, William Shakespeare’in “Romeo ve Juliet” adlı oyunuydu ve ben bu oyunda Juliet’i oynuyordum. Hem Fransızca telaffuzum için ödül, hem de Juliet’in intihar etmeden önceki son monoloğunda çok büyük alkış aldım. Telaffuza daha az, yakalamak istediğim duygulara daha fazla önem verdiğim tek bölüm de herhalde buydu. Belirtmek isterim ki, MRT’nin (Makedonya Radyo Televizyonu) Çocuk Dram Stüdyosu’nda edindiğim mütevazı tiyatro ve oyunculuk bilgisi dışında hiçbir tecrübesi olmayan olan bir lise öğrencisiydim. Başka dilde tiyatro oyunculuğu tecrübemse hiç, hem de hiç yoktu.

Üsküp’teki Dram Sanatları Fakültesi’ne kayıt yaptırmamla birlikte oyunculuk sanatının ne olduğunu öğrenmeye başladım. Hocalarım, Prof. Vlado Cvetanovski ile

¹ Mihail Aleksandrovic Cehov, **Akterska Umetnost**, Shtip, CKİ, 2010, s.179

Doç. Mimi Tanevska, temelden, yani Stanislavski Sistemi'nden başlayarak, Meisner tekniğini, Brecht'in ve Grotowski'nin çalışma prensiplerini detaylı bir şekilde bizlere anlattılar. Sahne hareketleri, dans ve ses-konuşma dersleri, kendimi bir oyuncu olarak şekillendirmeme yardımcı oldu. Böylece oyunculuk diplomasına hak kazandım.

Bu diplomanın elde edilmesi kolaydır, fakat iyi oyuncu olmak, gerçekten kolay bir şey değildir. Öncelikle, oyuncu meraklı biri değilse, sürekli olarak araştırmıyorsa, ilgilenmiyorsa, sadece fakülte diploması olan bir oyuncu olarak kalacaktır. Sahnede tam enerjiyi, kendini oyuna vermişliği ve oyunculuk büyüsünü bekleyen seyirci için o diplomanın hiçbir anlamı yoktur. Tam da bu nedenle hem eğitimim sırasında, hem de ondan sonraki dönemde oyunculuk mesleği üzerine araştırma yapmayı bırakmadım. Katıldığım birçok tiyatro atölyesinden, yaz tiyatro okullarından sonra resmi öğrenimimi ülkem dışında sürdürmek istedim ve İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda lisansüstü eğitime kayıt yaptırmayı başardım. Kayıt yaptırabilmek için gereken şartlardan biri, Türkçe bilmektir. Ben de Türkçe öğrendim ve başka dilde oyunculuk yapma deneyimim başlamış oldu.

Benim oyunculuk sanatında şimdiye kadar edindiğim bilgi ve başka dilde oyunculuk yaparken elde ettiğim deneyim, bana, başka dilde oyunculuk çalışmanın, yarattığımız karakterde yeni boyutlar açtığını gösterdi. Zira her dil, arkasında bir halkın tüm kültürü, geleneği ve adetlerini barındırır; öte yandan her tiyatro o halkın bir yansımasıdır ki bu husus bende, başka dilde oyunculuk yapma deneyiminin beni zenginleştirdiği hissini yarattı. Başka dilde oyunculuk yapmak, iddia ediyorum ki, yeni ufuklar ve yeni alanların kapılarını açan ve kendiliğinden oyuncuyu deneyimlerle zenginleştiren, kendine özgü bir oyunculuk laboratuvarını teşkil etmektedir. Buysa benim yüksek lisans çalışmam için “Başka Dilde Oyunculuk” konusunu seçmemin ana sebebiydi.

Konunun özgün oluşu ve oyunculuk sanatını dil açısından inceleyen çalışmaların eksikliği yüzünden mesleki literatürden yararlanma imkanım çok kısıtlıydı. Bu yüzden yüksek lisans çalışmamda, başka dilde karakter yaratma imkânı olan bir

oyuncu olarak, kendi deneyimlerimi ve başka dilde oyunculuk deneyimine sahip bazı oyuncu ve yönetmenlerin deneyimlerini analiz etmeye çalışacağım.

Çok kültürlü ve kültürlerarası tiyatroya ayrı bir bölüm ayırmaya; bunların tanımlanması üzerinden çok dilli ve çok kültürlü tiyatroyu açıklamaya çalışacağım.

Dil açısından incelendiğinde, Makedon tiyatrosunun oldukça ilginç bir tarihi vardır. Bu nedenle ayrı bir bölümde, örnekler aracılığıyla, özellikle Makedonya’da kurumsal ve profesyonel tiyatronun Makedonca değil, başka dilde kurulduğu gerçeğinden yola çıkarak, Makedon tiyatrosunun nasıl yaratılmış olduğunu açıklamaya çalışacağım.

Burada, birçok başka dilde oyunların oynandığı KPGT Tiyatrosu’na (Kazalishte, Pozorishte, Gledalische, Teatar); ayrıca, farklı dil ve kültürlerden oyuncuların yer aldığı fakat tüm bu oyuncuların Roman dilinde oyunculuk yaptığı Makedon Romanlarının tiyatrosu Pralipe’ye; ve özellikle Türkiye’deki Kürtlerin, dilleri yüzünden yadırganmış olan tiyatrolarına ayrı bir yer vereceğim. Bütün bu örnekler ışığında, oyuncu açısından, dilin, oyuncunun deneyimlerini ve yaratıcılık sürecini ne kadar etkilediğini ele alacağım.

Oyunculuk sanatı ve genel olarak tiyatro çalışmaları öznel bir olaydır. Tiyatroyu otantik kılan da bu olsa gerek. Bütün bunlar yüksek lisans çalışmasına kişiye has bir yaklaşım veriyor. Umarım, bu çalışmanın pratikte uygulanması, gelecek kuşak oyuncularına, başka dilde bir karakter yaratma sürecinde faydalı olur.

Stanislavski der ki: *“Sanat basit bir şekilde konuşulmalı ve yazılmalı, zira ‘çokbilmiş’ kelimeler öğrencileri korkutur.”*²

² Konstantin S. Stanislavski, **Samoizgradba na akterot**, Skopje, Akademski pecat, 2003, s.7

1. OYUNCU VE DİL

Sanat, ruhun aynası ve bilgelğin penceresidir derler. Katılıyorum, zira sanatla insan kendi ruhsal etkinliğini doğrudan ifade eder; sevincini, derdini dile getirir; insanlığını gösterip kanıtlar. Sanat eserleri insanın sanatsal etkinliğinin ürünüdür.

Sanat eseri, “...gerçekliğin hâkimiyet altına alındığı, fakat hiçbir şekilde kendinden geçilmiş bir coşma vaziyeti olmayan yüksek düzeyde bilinçli ve rasyonel bir süreçtir veya daha doğrusu olmalıdır.”¹

“Tiyatro* dayanılmaz güzellikte bir esinlenme ve yok edilemez bir yaratıcı güçtür. İfade özgürlüğü, insanın çok kapsamlı ve zengin özüyle olan bağlantısı ve sanatsal ifadenin zenginliği de onun en güzel özellikleri. Antik kültürün mükemmel bir kazanımı olan; şairin, oyuncunun ve seyircinin ayrılmaz bir bütünü oluşturduğu tiyatro, yüzyıllardır insan ile ilgili gerçeğe işaret etmekle, Prometheus’un meşalesini aktarıyor. Onun etkili gücü ve onun ebedi süregenliği bu şekilde de açıklanabilir.”²

Oyuncunun sanatı sözü, jesti ve hareketidir. Onun sanatsal ürünü, jest üzerinden görsel ve ses/konuşma üzerinden de işitsel olarak yaşanabilir. Konuşmanın-söylemin temel fonksiyonu, iletişimin gerçekleşmesi ve devam etmesidir; fakat yazının keşfedilmesi ve yazılı sanatın gelişme kaydetmesi ile birlikte bunların sanatsal şekle dönüştürülmesi imkânı da belirlemektedir. Hatta konuşmanın-söylemin ta kendisi insanoğlunun en doğal, en uygun, en doğrudan ve en güçlü sanatsal ifade aracı olarak ortaya çıkmıştır.³

Oyunculuk sanatı birden, aynı anda ve aynı yerde, çok sayıda insanın akli ve duygularını, doğrudan ve telkin edici bir şekilde etkilemekte ender bir ayrıcalığa sahiptir.

¹ Ernest Fisher, **O potrebi umetnosti**, Zagreb, Minerva, 1966, s. 8

*Tiyatro kelimesinin başlıca anlamı bina, daha doğrusu bir şeyin görüldüğü alan demektir; ikincil anlamı ise bir grup insanın (eserin yazarı, yönetmeni, dekoratörü, koreografi, müzisyeni ve eseri yaratmakta olan topluluğun tamamı) yarattığı oyun anlamına gelir.

² Dusan Rnjak, **Od klt do pozorista**, Novi sad, Matica srpska, 1979, s.18

³ Dine Drvarov, **Umetnosta na govorot**, Skopje, FDU, 2000, s.9

Konuşmanın-söylemin özellikleri, oyuncuya, yazarın düşüncesini canlı bir dille, kendi konuşması, duruşu ve kendi bakış açısıyla yansıtmaya, onu yeni oluşturulan sanatsal ürüne dönüştürme ve onunla seyircinin aklına ve duygularına güçlü bir şekilde etki yapma imkânı sağlamaktadır. Bu yüzden ki, konuşma, oyuncunun sahnedeki sanatsal etkinliğinde temel ifade araçlarından bir tanesidir.

Dil, konuşmanın organizasyonudur. Konuşma ile yalnızca, konuşulan dili bilen kişiler aralarında anlaşabilirler. Bir dil ile organize edilmemişse konuşmadan söz edilemez. Başka bir deyişle, yalnız tek bir dilde konuşulabilir. İnsanların yeryüzünün her yerinde yaşadığı gerçeği, bütün alanda tek bir dilin yaratılmasını mümkün kılmamış, bu nedenle birçok diller yaratılmıştır. Günümüze kadar bilinen dil sayısı üç bin dolayındadır. *“Dil, bizlere nesneleri belirlemek, adlandırmak, fikirleri işaret etmek, düşünceleri tercüme etmek imkânını sağlayan işaretler veya simgeler sistemidir.”*⁴

Bazı diller daha büyük sayıda insanı kapsar ve daha zengin sözcük dağarcığına sahiptirler. Bazı dillerse oldukça fakirdir, şöyle ki, aralarındaki iletişim kinetik bir dille sağlanır (jest, mimik, pantomim). Latince, Eski Yunan dili, Eski Slav dili, Got dili gibi bazı diller zamanla tamamen yok olmuş ve ölü diller haline gelmiştir. Ölmüş olmalarına rağmen bu dillerde yazılmış edebi ürünler korunmuştur. Bazı diller farklı olsalar da, yine de aralarındaki yakınlık ve akrabalık dolayısıyla engelsiz ve anlaşılır bir iletişim sağlanmaktadır. Öte yandan, öyle diller vardır ki, aralarında çok fazla farklılık olduğu için, o dilleri konuşan insanlar arasındaki iletişimi zorlaştırır.

Dil, konuşmanın organizasyonudur ve yalnız bir dilde konuşma yapılabildiğini ve dilin, oyuncunun en güçlü sanatsal ifade aracı olduğunu göz önünde bulundurursak, dilin oyunculuk sanatında özellikle önemli olduğunu doğrulamış oluruz.

Oyunculuk sanatında dilin rolünü daha iyi anlamamızda, dilbilimi, insanlar arasındaki anlaşmayı ve bilgi aktarımını inceleyerek bize yardımcı olur. Dilbilimi son zamanlarda dilin doğasına ilişkin olarak birçok değişik öğreti geliştirmiş

⁴ Jean Mitry, **Estetike i psihologije filma 1deo**, Beograd, Institut za film, 1966, s.44

bulunuyor. Bu öğretilerin temeli, dil ve konuşma arasındaki farklılığa dayanmaktadır. Yine de farklı dillerin organizasyonunda bazı genel ve ortak özelliklerin fark edilmesi mümkündür. Böylece, tüm diller için ortak olan, seslerin net ve ayırt edilebilir şekilde telaffuz edilmesini sağlayan artikülasyondur. Sesler, harfler, kelimeler ve cümleler aralarında karşılıklı olarak bağlantılı olup, kendi bölümlerini belirleyen bir bütünü oluşturmaktadır. Bu yüzden, dil yapıdır denilir. Aramızda yalnız hepimizin yapabileceği ve tanıyabileceği bazı işaretlerle anlaşabiliriz. Bu, konuşmada, sürekli bir ilişki ve iletişimin sağlanabilmesi için, fark edilebilir tekrarlamaların, kuralların ve sınırlamaların mevcut olmasını gerektirir. İşte tekrarlamaları ve kuralları belirleyen bu ilişkiler ve sınırlamaların kendileri dildir. Dilbilim, dilin bir şey üzerine konuşmaya imkân sağladığını bize açıklar; şöyle ki dil, kendi başına ne konuşmanın kendisi, ne de konuştuğumuz şeydir. Ancak dilin o tamamen absürt doğasının, yapısındaki tüm birimlerin iyice anlaşılmasıyla; edebiyatın, dili kendi biricik aracı olarak nasıl kullandığı kavranabilir. Daha sonra, oyuncunun kendi oyunculuk sanatında bütün bunları nasıl uygulamaya geçirdiği de anlaşılmış olur.⁵

Oyuncunun, temel ifade aracı konuşma olduğundan, oyuncu, kendi konuşma dilinin güzelliklerine önem vermeli ve değerlerini her fırsatta geliştirmelidir. Sanatsal söylenen sözcük anlaşılır, doğal ve hoş olmalıdır. Sahne net olmayan, anlaşılmaz, bayağı, ifadesiz konuşmayı kaldırmaz; sahne anlamlı, anlaşılır, doğal, canlı, net, etkileyici, renkli ve duygulu bir şekilde ifade edilen konuşmayı ister. Diksiyon ve artikülasyon eksikliği, entonasyon yetersizliği ve konuşma anlamsızlığı olmayan bir konuşma, sanatsal konuşmadır denilebilir.

Sanatsal konuşma, ifade edilen düşüncenin düzgün bir diksiyonla, doğru bir biçimde ve doğru bir duyguyla aktarıldığı konuşmadır. Sanatsal bir şekilde biçimlendirilen konuşma, hiçbir şekilde kalıplaşmış ve klişe bir konuşmayı çağrıştırmamalıdır. Oyuncu, gerçekten ne konuştuğunu, söylediği sözlerin arkasındaki fikri, niyeti ve hedefi bilmiyorsa, konuşma yoluyla gerçekleştireceği eylemleri incelememişse,

⁵ Radoslav Katicic, "Knjizevnost I jezik", **Uvod u knjizevnost**, Ed. by. Zdenko Skred, Ante Stamac, Zagreb, Graficki zavod Hrvatske, 1983, s.139

konuşmasını hangi ifade araçlarıyla ve ne şekilde gerçekleştireceğini araştırmamışsa, konuşması kalıplaşmış ve klişe bir biçimde yansıyacaktır. ⁶

Dünyanın küresel bir köy olduğu günümüzde, birçok oyuncunun, daima olmasa da, sadece kendi ana dilinde değil, tam anlamıyla hâkim olmadıkları, bu yüzden de büyük sıklıkla, konuşmalarının diksiyon ve telaffuz eksikliklerine maruz kaldığı başka dillerde de oynadığına tanık oluyoruz. Başka dildeki konuşma sırasında beliren bu zorlukların, hem oyuncunun rolü üzerinde, hem de oyuncunun gelişiminde, olumlu ve olumsuz etkiler yarattığına tanık olmaktadır.

Ses-Konuşma eğitmeni, Profesör Dine Drvarov şöyle der: “...diğer sanatların her birinde olduğu gibi, konuşma sanatında da hazır kalıplar, reçeteler ve formüller yoktur, olmaması da gerekir. Her yeni performans sırasında, konuşma, yalnızca farklı oyuncularda değil, aynı oyuncuda da bir öncekinden farklı bir şekilde gerçekleşir. Telaffuz edilen her ifade, her düşünce, her tekrarlanan söyleyişte, yeni seslendirme, renk, dinamiklik, ritim ve tempo ile gerçekleşmektedir.”⁷

Bu kurala, biz oyuncular, ana dilimizde oyunculuk yaparken çok sık bağlı kalmıyoruz; farkında olmadan, öğrenilmiş entonasyonlar ve kalıplaşmış bir şekilde oynuyoruz. Öte yandan, her dilin kendi rengi, dinamiği, ritmi ve temposu olduğu gerçeği, oyuncuyu farklı entonasyonlar kullanmaya zorlamaktadır. Tam da bu yüzden, ana dili olmayan başka dilde oynamak, oyuncunun hazır, öğrenilmiş kalıplarda oynamasına ve öğrenilmiş entonasyonları kullanmasına izin vermez.

Oyunculuk sanatı, fazlasıyla öznel, kişisel ve soyut olduğundan, biçimselleştirilmesinin olanaksız olduğuna inanılır. Bu sebeple, oyunculuk sanatının yüzeysel niteliklerinden daha derine inmek ve özüne ulaşmak için gösterilen her çabanın, baştan başarısızlığa mahkûm olduğuna inanılır. Hatta dilin, sanatsal duyarlılığın ve toplumsal algının, doğrudan veya dolaysız olarak, oyunculuk olgusunun önemli yapıcı unsurları olduğu söylenebilir. Diğer unsurları göz ardı ettiği

⁶ Drvarov, a.g.e., s.27

⁷ A.e., s.56

iddiasıyla eleştirilmesi ihtimali büyük olduğu için, oyunculuk sanatının yalnız dil açısından analiz edilmesi tehlikelidir. Fakat başlangıç noktası olarak dilin seçilmiş olmasının eleştirilmesi, dilin, oyunculuk sanatının öteki unsurları ile aynı önem derecesine sahip olmadığı halde, onların aracı olması ve onlara hizmet etmesi gerçeğine vurgu yapılmasıyla reddedilebilir. Oyunculuk ile ilgili yapılan analizin, yalnız metin ve dil üzerinden yapılmış, öteki unsurların göz ardı edilmiş olması hususunda eleştiriler yöneltilebilir. Fakat burada, birinin ötekini dışlamıyor, aksine tamamlıyor olmasının bilinmesi önemlidir.

1.1. Oyunculuk Sanatı

Tiyatronun nasıl ortaya çıktığı konusunda birçok varsayım mevcuttur.

Bu varsayımlardan bir tanesinde şöyle denilmektedir: Bir gece bir grup insan taşocağında toplanıp, ısınmak için ateş yakmış ve birbirlerine hikâyeler anlatmaya başlamışlar. Aralarından biri, anlattığı hikâyenin görselliğini sağlamak amacıyla gölgesini kullanmış. Yanan ateşin alevlerinden yararlanarak, taşocağının duvarlarında çarpıcı resimler elde etmeyi başarmış. Olayı izleyen diğerleri ise bu duvarlardaki gölgelere (veya resimlere) hayran kalmış ve bu “resimlerde” daha güçsüz ile daha güçlüyü, ezen ile ezileni, zengin ile yoksulu ayırt etmeye başlamışlardır.

Bu olayı bugüne taşırsak, o dönemin ateşleri (alevleri), günümüzde reflektör ışıklarıdır. Taşocağındaki duvarlar ise bugünün dekorunu oluşturmaktadır. O ilginç hikâyeyi anlatan şahıs günümüzde oyuncudur. Olayı hayretler içinde seyredenler ise, günümüzde seyircileridir.

Bu arada, hikâye anlatıcısı veya oyuncu, zamanla nasıl bir değişimden geçmiştir?

Tiyatro, daha önce Tanrı Dionisos onuruna yapılan bir ayinken, MÖ 536 yılında sanatsal ve didaktik bir boyut kazanmıştır. Bu arada ilk dramatik metinler ortaya çıkmıştır. Yazarlar, koro tarafından söylenen kendi metinleriyle, seyircileri etkilemeye ve onları eğitmeye çalışmışlardır. Metinler, uzun ve söylemek (okumak) açısından çok zor olduğundan, koroların dinlenme ihtiyacı oluşmuş; bu nedenle, koronun bir üyesi, onlardan ayrı, kendi başına çıkıp metni okuyarak, koronun diğer üyelerinin dinlenmelerini sağlamıştır. Bunu ilk yapan, o zamanki oyunun yazarı ve yönetmeni Thespis olmuştur. Kendisi tarihte ilk oyuncu olarak bilinmektedir. Daha sonra aynı amaçla, ikinci oyuncu da “ayrılmıştır”. Oyunlar amfi tiyatrolarda binlerce seyircinin önünde oynanıyor olduğundan, oyuncuların özellikle gür bir sese ve iyi bir diksiyona sahip olmaları gerekmektedir.

O dönemde, sadece erkeklere oynama izni verilmekteydi. Ancak metinlerde kadın rolleri de olduğu için, erkekler seslerini değiştirmek zorunda kalıyorlardı. Bir oyunda birden fazla rolü oynamak büyük sorumluluk gerektirmekteydi.

Sahne de üçüncü oyuncunun da meydana çıkmasıyla, ilk diyaloglar da oluşmaya başlamıştır. Bu amaçla oyunculara konuşma tekniğinin öğretilmesi için, okullar açılmıştır. Psikolojik roller, oyuncuların metni detaylı şekilde analiz etmelerini ve oynadıkları rollerle özdeşleşmelerini gerektirmekteydi. Bu okullarda oyuncular, oynadıkları rolleri sıradan insanlara daha yakın kılmak, daha gerçekçi oynamak, bu konuda aşırılığa kaçmamak ve metnin istediği formattan fazla uzaklaşmamayı öğreniyorlardı.⁸

Oyunculuk tarihinde ortaya konmuş ilk oyunculuk teknikleri, antik Yunan oyuncusu Aeginalı Polus'un, Elektra rolünde çok güzel bir şekilde tasvir edilmiştir. Oyunun başında, Elektra'nın Orestes'in mezarı başındaki sahnede, gerçek bir acı hissetmek için, Polus, ölen kendi oğlunun cesedinin küllerinin bulunduğu kabı (semaveri) gözyaşları içinde sahnede kucaklayarak, kap içinde Orestes'in küllerinin bulunduğu havasını estirmiştir. Seyircilerin gösterdiği tepki, Polus'un çok başarılı bir rol çıkardığını kanıtlamıştır. Şu bir gerçektir ki, Polus'un oğlu çoktan ölmüştür; ancak Polus o kabı ilk kez ellerinde tuttuğu andaki duygu ve acıyı, sahnenin her tekrarında hissetmiştir.⁹

Antik çağdaki oyunculara, oynayacakları karakterlerle ilgili verilen talimatlar ve aynı zamanda, oyuncuların, oynayacakları karakterleri yaratma aşamasında denemiş olduğu yeni yaklaşımlar, oyunculuk tekniğinin gelişmesinde ilk temel taşları oluşturmuştur. Böylece oyunculuk tekniklerinin oluşumu, oyunculuğu içgüdüsel ve tesadüfi olmaktan çıkarıp, bir meslek haline dönüştürmüştür.

Oyuncunun sahnedeki konuşma ve fiziksel eylemini, 19. Yüzyılda Konstantin S. Stanislavski, en başarılı ve en ayrıntılı bir şekilde analiz etmiştir. O, bugün oyuncuların eğitiminde kaynak olarak kullanılan bütünsel bir oyunculuk sistemi geliştirmiştir.

⁸ Özdemir Nutku, **Oyunculuk sanatı 1**, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2002, s. 34

⁹ A.e., s. 39

Stanislavski Sistemi'nden yola çıkan, fakat farklı tiyatro bakış açılarına sahip tiyatro sanatçıları, kendi bakış açılarını oyunculuğa yansıtmışlardır.

Onun öğrencileri çeşitli oyunculuk teknikleri geliştirmişlerdir: Lee Strasberg, Sanford Meisner, Stella Adler, Vsevolod Meyerhold, oyuncunun oynadığı karakteri canlandırması için yetkin egzersizler ve çalışmalar ortaya koymuşlardır.

Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook gibi araştırmacı ruhlu tiyatro sanatçılarının, çeşitli tiyatro estetiklerinin ortaya çıkmasında önemli katkıları olmuştur.

Ben, bu çalışmada, Üsküp'teki Dram Sanatları Fakültesi'nde zorunlu ders olarak dinlediğim ve ayrıca, resmi eğitimim dışında katıldığım atölye çalışmaları ve yaptığım araştırmalar sonucunda benim oyuncu olarak gelişimimi etkilemiş olan teknikleri ortaya koyan tiyatro sanatçılarına odaklanacağım.

Her oyuncu, kendini yalnızca sezgi, içgüdü ve tesadüfe bırakmamak için, oyunculuk tekniğine sahip olmalıdır. *“Teknik bazen vasat bir oyuncunun ilham kıvılcımını söndürebilir; ancak usta bir sanatçıda, bu kıvılcımı alevlendirmekte ve sönmeyen bir ateşe çevirmektedir”*¹⁰

¹⁰ Mihail Cehov, **Akterska Umetnost**, Stip, CKI, 2010, s. 22

1.1.1. Stanislavski Sistemi

Benim Dram Sanatları Fakültesi'ndeki eğitmenlerim, oyunculuğun temeli olarak her zaman Stanislavski Sistemi'ni kullanırlardı. Dram Sanatları Fakültesi'ne kayıt yaptırdığımda, satın aldığım ilk kitap Stanislavski'nin "Bir Aktör Hazırlanıyor" adlı kitabıydı. Kitabı ilk ele aldığımda, bunu bir ders kitabı veya yardımcı ders kitabı olarak algıladım. Hatta bu kitabı bir çalışma güncesi olarak algıladım. Bu kitap, benim oyuncu olarak yüzleştiğim problemlerin, sadece benim problemlerim olmadığı bilincini bende yarattığı gibi, bu problemlerin çok basit çözümleri olduğunu bana öğretti.

Konstantin Sergeevic – Stanislavski (1863 – 1938) tiyatro tarihinde, oyunculuk pratiğini teoriye dönüştüren en önemli tiyatro sanatçılarından biridir. Kendi uygulamalarından elde ettiği tecrübeyi gelecek nesillerin oyuncularıyla paylaşmak istemesi sonucu, 1888 ile 1938 yılları arasında kendi yaşadıklarını aktardığı iki kitap yayımlamıştır. Stanislavski'nin birinci kitabı, biyografik özellikli, "Sanat Yaşamım" adlı kitap; ikinci kitabı ise "Bir Aktör Hazırlanıyor" adlı kitaptır.

Stanislavski, "Bir Aktör Hazırlanıyor" adlı kitabı 1929 yılında yazmış; ancak bu kitap, 1938 yılında, Moskova'da, onun takipçileri tarafından yayımlanmıştır. Bu kitap, pratikte kullanılabilecek bir kitap özelliği taşımaktadır ve hedefi, şimdiki ve gelecekteki oyunculara mesleki gelişmeleri açısından katkı sunmaktır. Bu kitapta, Stanislavski Sistemi'nin uzun zaman araştırılmış ve geliştirilmiş; sınırları zorlanacak şekilde farklı denemelere tabi tutulmuş olduğu anlaşılmaktadır. Stanislavski'nin tiyatro anlayışında merkezi oyuncu teşkil ettiği için, bu testlere tabi tutulan da bizzat oyuncunun kendisi olmuştur.¹¹

Stanislavski'nin günlük formatında yazmış olduğu bu kitabın ilk sayfalarından birinde, şöyle bir not vardır:

"Kendimi, yanımda duran Şustov'a bakmaya zorlamak çok zor geliyordu. Dikkatim, kah bizim provamızdan bağımsız olarak olağan yaşamın süregeldiği salona, kah

¹¹ Konstantin S. Stanislavski, **Samoizgradba na akterot**, Skopje, Akademski pecat, 2003, s.i

komşu mekanlara – çalışma alanlarına doğru kayıyordu. Bazı nesneler taşınıyor, kullanılıyor, gürültü yapılıyor, tartışılıyordu.”¹²

Ben de ilk oyunculuk derslerimde aynı sorunla karşılaşıyordum. Oyunculara mahsus bir disiplinim yoktu ve sahnenin gerektirdiği dikkatin, gündelik hayatta kullandığımız dikkatten farklı olduğunu bilmiyordum. Stanislavski tavsiyelerine devam ediyor: *“Bu sır aslında çok basittir: Seyircilerden dikkatinizi ayırabilmek için, sahnede olanlara dikkat etmelisiniz.”¹³*

Stanislavski’nin sistemi sayesinde, ilk başta, sahne sanatı ile sahne zanaatı arasındaki farkı görmeyi öğrendim. Stanislavski, sanatın esas hedefi hakkında şunları söylemektedir: *“Aktör kendi seyircisine kur yapmamalıdır (yaranmamalıdır), o, seyircisini büyük merdivenlerden yukarılara çıkarmalıdır.”¹⁴* Bu yüzden Stanislavski’nin sistemi, yaratıcılık sürecinde, oyuncunun uzun ve zor bir çalışmaya hazır olmasını talep eder. Oyuncu, her şeyden önce kendi üzerinde, daha sonra da canlandıracağı rol üzerinde çalışarak, seyircileri etkileyebilir. Stanislavski’nin iyi hazırlanmış egzersizleri, oyuncuya canlandığı karakterin amacını gerçekleştirmekte yardımcı olmaktadır.

Stanislavski, kitabında bir bölümü tamamen imgeleme (hayal gücüne) ayırmıştır. Bu arada çeşitli imgelemlerden söz etmektedir: kendi başına çalışan imgelem, kendisine fısıldananı avlayan imgelem ve üçüncü olarak da, en çok sorun yaratan, kendi başına çalışmayan ve aynı zamanda kendisine fısıldananları avlamayı bilmeyen imgelem.

Ben de bu üçüncü imgelem türünün tuzağına düşmemek için, onun sisteminde belirlediği egzersizlerle kendi imgelemim üzerinde çalıştım. Şunu anladım ki, onun dediği gibi, zorla ve “pusulasız” veya amaçsız bir biçimde, yalnızca imgelemiş olmak için imgelemek bir işe yaramıyor.¹⁵ Pasif değil, aktif imgeleme ihtiyacım olduğunu anladım. Öyle ki, imgelemimi Stanislavski’nin ortaya attığı sorulara cevap vererek, aktif şekilde çalıştırmaktaydım. Bu sorular ise şunlardı: kim, ne, ne zaman,

¹² A.e., s.20

¹³ A.e., s.21

¹⁴ A.e., s.30

¹⁵ A.e., s.75

nerde, neden ve nasıl. Böylece, benim sahnedeki her hareketim, her sözüm, imgelemimin bir sonucuydu. Ancak bu sonucu her defasında yeniden elde etmeyi bilmiyordum. Bu konuda bana, Stanislavski'nin teknikleri yardımcı oluyordu. Nitekim eğitmenlerim tarafından da bunlar bana sürekli hatırlatılıyordu. Onlar, bu tekniklerin, her oyuncunun sahip olması gereken teknikler olduğunu söylüyorlardı. Bu tekniklerden en önemlileri, coşku belleği ve sihirli “eğer” teknikleriydi.

*“...bir aktör hiçbir zaman hazır, daha önce denenmiş çözümlere yeltenmemeli aksine, her oynadığı oyunu (ilk defa veya yüzüncü/bininci defa oynuyor olmasına bağlı olmaksızın) yaratıcı, tam konsantre bir şekilde ve azami fiziksel ve ruhsal veya psikolojik uğraşla oynamalıdır.”*¹⁶ Stanislavski, duyguların “oynanamayacağına” vurgu yapar. Duyguların gerçekçi olması için, duygular her defasında yeniden uyarılmalıdır. Stanislavski'nin terminolojisiyle, buna “coşku belleği” denir.

Stanislavski'nin dediği gibi, oyuncu, yaratmak için, yaptığıının gerçek olduğuna inanmalı, inanmak için ise sihirli “eğer”i kullanmalıdır. Oyuncu, sahnede olup bitenlerin gerçek hayat olmadığının farkındadır. Ancak kendisi aynı zamanda bütün bunlar gerçek olsaydı nasıl bir tavır takınacağını göstermelidir. Sadece böyle hazırlanmış oyuncu, yaratıcılığın o son ve en yüksek aşamasına geçebilir ve kendi imgelemiyi rolünü tecrübe etme sürecini tamamlayabilir. Stanislavski'ye göre, sanatımızın hedefi, canlandırdığı rolü sadece içinde yaşamak değil, yaşadıklarını dışa da vuraktır. Bilinçaltı yaşamın ifade edilmesi için olağanüstü duyarlı ve olağanüstü eğitilmiş, ses ve beden gerekmektedir. Ses ve beden, en derin içsel duyguları, aynı anda ve doğru bir biçimde ifade etmelidir.

Zamanla, metin üzerinde çalışmayı öğrendim. Metni parçalara bölmeye ve parçalardan her biriyle ilgili kendime amaçlar belirlemeye başladım. Kendi kendimize belirlediğimiz amaçlar, rolümüze uyumlu, gerçekçi, canlı, aktif, heyecan yaratacak, insancıl, inanılabilir, erişilebilir ve her şeyden önce kesin olmalıdır. Neticeye gelince, netice ondan önce her şey gerektiği gibi yapılırsa, kendiliğinden gelmektedir.

¹⁶ A.e., s.17

“Çoğu aktörler sonucu hazırlaması gereken eylem üzerinde düşünecek yerde sonucu düşünmekle yanılırlar. Eylemden kaçınır ya da kısa yoldan sonuca yönelirseniz, sizi acemice oyundan başkasına sürüklemeyecek olan zorlama bir verim elde edersiniz.”¹⁷

Bugün bile bir karakteri hazırlarken, yeni şeyler keşfetmekteyim ve yeni beliren problemlere odaklanmaktayım. Sonuçları ise her zaman Stanislavski'nin sisteminde aramaktayım. Aynı zamanda, oyunculuk ile ilgili birçok ikilemimle ilgili cevapları, Stanislavski'nin öğrencilerinin ortaya koyduğu yöntem ve tekniklerde de buluyorum. Stanislavski, 1922-1924 yılları arasında MSAT (Moskova Sanat Akademi Tiyatrosu) ile birlikte Avrupa ve Amerika turnesine çıkmıştır. Bu turnenin sonunda, oyuncuların bazıları Moskova'ya dönmüş, geri kalanları ise Amerika'da kalmayı ve Amerikan okullarında oyunculuk dersi vermeye başlamıştır. Oyunculuk konusunda Amerika'nın benimsediği yaklaşıma uyum sağlayarak, Amerika'da Stanislavski Sistemi'nin temellerini atmışlardır. İşte bunların kurdukları sistem ve ekolden yeni nesil oyuncular doğmaya başlamıştır. Lee Strasberg (1901-1982), Stella Adler (1905-1997), Sanford Meisner (1905-1997) bu oyunculara birer örnektir. Ancak kısa bir zaman sonra, bu oyuncular birbirlerinden ayrılarak, farklı oyunculuk teknik ve yöntemleri geliştirmeye başlamışlardır.¹⁸

¹⁷ Konstantin S. Stanislavski, **Bir Aktör Hazırlanıyor**, Çev. Suat Taşer, 3. bs., İstanbul, Papirüs Yayınları, 1996, s.162

¹⁸ N. Uğur Özüaydın, **Stanislavski Sistemi ve Metot Oyunculuğu**, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 2011, s.15

1.1.2. Meisner Tekniği

Lisans eğitimim sırasında bir gün, eğitimcim sahneye birbirine bakan iki sandalye koydu. Sandalyede oturacak iki gönüllü istedi. Egzersiz şundan ibaretti: Oyunculardan biri spontane bir şekilde partneri hakkında yorumlar getirmeliydi. Öteki de söylenenleri, kendiliğinden bir şeyler değişinceye kadar, aynı şekilde tekrarlamalıydı. Bu arada en önemli olan, her zaman gerçekçi şekilde tepki gösterilmesi ve bu tekrarlamanın bir manipölasyonla değil, doğal olarak değişmesine izin vermektir. Öğrenciler olarak hiçbirimiz, bunun oyunculukla ne ilgisi olduğunu anlayamıyorduk.

Sanford Meisner (1905-1997), Amerikalı bir oyuncu, aynı zamanda Meisner Tekniğini yaratan bir oyunculuk eğitimcilerdir. Bu tekniğin amacı “Hayali koşullar altında gerçekçi bir biçimde yaşamak” olarak açıklanmaktadır. Eylem veya duyguları oynamaktan ziyade, duyguların ve alt metnin gerçek bir eylem biçiminde, diğer karakterlerden gelen etkiye tepki olarak gelişmelerine izin verilmesi önemlidir.¹⁹ Bu yüzden, en bilinen ve en sık kullanılan egzersizlerden biri, yukarıda sözü edilen tekrarlama egzersizidir. Bu egzersizde, her gün partnerleri değiştiriyor, diğer öğrencilerin nasıl çalıştığını izliyor ve birbirimizden öğreniyorduk. İlk başlarda, partnerimizde her gördüğümüzü sıradan bir şekilde tekrarlamanın bize ne faydası olacağını düşünüyorduk.

Tekrarlama egzersiziyle, oyuncu kendi duygusal dürtülerine dönerek saf ve içgüdüsel bir oyunculuk yapmayı başarmaktadır. Bilindiği gibi, iyi oyunculuk her zaman kalpten gelmektedir. Önemli olan herhangi bir neticenin peşinden koşmadan, oyuncu olarak şu anı yaşamaktır.

Bu teknik, “coşku belleği”ne değil, “eylemin gerçekçi şekilde icra edilmesine” bağlı olduğu için, Stanislavski’nin oyunculuk yönteminden farklıdır.

Bu tekniğin bir diğer güzel örneği de, Meisner’in öğrencisi olan oyuncu Dennis Longwell’in dersler sırasında tuttuğu güncesine yazdığı egzersizlerden biridir.

¹⁹ Doç. Mimi Tanevska, Üsküp Dram Sanatları Fakültesi Oyunculuk Bölümü, **Oyunculuk dersi notları**

Meisner sahneye iki oyuncu davet eder. Kendilerine onları gerçekten uyaracak bir Şey oluncaya kadar susmalarını istediği kısa bir sahne verir. Erkek ğrenci, Meisner'in sert bir Şekilde sırtına vurduğu andan itibaren, fırlayarak ilk repliğini söylemeye başlamış, kız ğrenci ise, repliğini gülerek söylemiştir. Çünkü Meisner, kız öğrencinin bluzunun altına ellerini sokarak onu gıdıklamıŐtır.²⁰

Meisner tekniğinin amacı, eyleme geçmenin ne olduğunu ve partnerimize karşı, verilen Őartlarda, gerçekçi, doğaçlama ve özgün duygular yardımıyla sahici Şekilde tepki göstermeyi öğretmektir.

²⁰ Dennis Longwell, Sanford Meisner, **Sanford Meisner on acting**, New York, Random house, 1987, s.35

1.1.3. Lee Strasberg Metodu

Üniversite öğrenimimin sonunda, mezuniyet oyunumu hazırlarken, Lee Strasberg Metodu adlı atölye çalışmasına katılma fırsatı buldum. Lee Strasberg hakkında duyduğum bazı şeyler vardı, ancak onun metodu hakkında pek fazla bir şey bilmiyordum.

Lee Strasberg (1901-1982) Doğu Avrupa’da doğmuş, hayatı boyunca oyunculuk, yönetmenlik ve Amerika’da oyunculuk eğitmenliği yapmıştır. Group Theatre’ı kurmuş, Actors Studio’nun yöneticiliğini yapmıştır. Actors Studio, her genç oyuncunun hayallerini süsleyen, Hollywood’un birçok yıldız oyuncusunun mezun olduğu bir oyunculuk okuludur. Bu stüdyoda yapmış olduğu çalışmalarla, Lee Strasberg, Amerika’da “Oyunculuk metodunun babası” ünvanını almıştır. Strasberg metodunda, en önemli iki teknik, doğaçlama ve duygusal hatırlamadır. Ve bu iki tekniği kullanarak, oyuncu canlandığı karakterin gerektirdiği uygun duyguları ifade edebilir.

Doğaçlama kavramı, bende, üniversite öğrenimimin sonunda olmama rağmen, pek hoş sayılmayan bir his ve hatta korku yaratmaktaydı. Ne yaptığım konusunda kendime en çok güvendiğim anlarda bile, metinle, hareketlerle ve daha önce provasını hiç yapmadığım şeylerle bir denemeye girişmeye cesaret edemiyordum.

Strasberg’e göre, oynayan insan, yaşayan insandır. Oyuncunun gerçek hayatta karşı karşıya kaldığı ve tepki gösterdiği etkiler her zaman gerçektir; fakat sahnede oyuncu hayali-kurgusal etkilerle karşı karşıyadır ve bu etkilere tepki vermek zorunda oluşu, oyuncu için korkutucudur. Oyuncu, hayali etkilere karşı her zaman tepki göstermelidir ve bütün bunlar hayatta olduğu gibi olmamalı; aksine, daha dolu ve daha ifadeli olmalıdır. Oyuncu, hayatta yaptıklarını, tuhaf bir kolaylıkla yapmasına rağmen, sahnenin oyuncudan istediği çok zordur, çünkü oyuncu, bir insan olarak, her zaman hayatı taklit etmeye yeterince hazır değildir. Bu nedenle sahnedeki kurgusal-

hayali koşullara bir şekilde inanmalıdır. Oyuncu, yaptıklarının doğru olduğuna kendi kendini ikna etmelidir. Ancak böylece oyuncu doğru bir şekilde oynayabilir.²¹

Strasberg'in metodunu ayrıntılı bir şekilde açıklamayacağım. Hatırimda kalan ve bana oyuncu olarak büyük bir etki yapmış olan bir egzersize yer vereceğim.

Bu atölyede, elimize benim daha önce hiç okumadığım bir romandan alıntı olan iki sayfalık bir metin verdiler. Romanın içeriği önemli değildi. Sadece o iki sayfaya konsantre olmalıydık. Bu metin, dramatik bir metin olmamasına rağmen diyalog biçimindeydi. Metni ezberlemeye zamanımız yoktu, nitekim ezberlemek gerekmiyordu da. Sadece metinde nelerden bahsedildiğini iyi bilmeliydik (bu iki karakterin kim olduğunu, hangi zamanda, nerede bulunduklarını, aralarındaki ilişkiyi vs.). Bütün bunları metinden çıkarabildik. Geçmişte bir çift olan genç bir delikanlı ile genç bir kızıdan söz edilmekteydi. Delikanlı yurt dışına gitmek zorunda olduğundan, genç kızın ayrılmamaları hususundaki bütün ısrarlarına rağmen gitmiş ve bu sebeple ayrılmışlar. Şimdi, uzun yıllardan sonra, ilk defa görüşmektedirler. Kız, başka biriyle ilişki yaşamaya başlamıştır, ancak hala eski sevgilisi olan delikanlıya karşı bir şeyler hissetmektedir. Delikanlı artık yurt dışından kesin dönüş yapmış ve ikinci bir şans aramaktadır.

Bundan sonraki ödevimiz, hayatımızdan buna benzer bir olayı bulmamızdı. Sahnedeki partnerimiz yerine, bize yakın olan, tanıdığımız bir kişiyi hayal etmeliydik. Ben kendi özel hayatımdan benzer bir olayı hemen buldum. Olaya çabuk ve çok kolay girebildim. O anda metni ezbere bilmiyordum, buna rağmen metni doğaçlamak benim için zor olmamıştı. Çünkü söylediğim şeyin anlamını iyi biliyordum. Ben canlandırdığım karakter adına konuşmuyordum, partnerimle de konuşmuyordum; ben kendim gibi konuşuyordum, kendime hayal ettiğim, partnerimin yerine koyduğum kişiyle konuşuyordum. Bu olaya transfer (yer değiştirme) denir. Benim transferim harika çalışıyordu, öyle ki ne ve nasıl yapacağımı düşünmeye ihtiyacım yoktu. Sadece, çok basit, çok özgün ve doğru duyguyla oynadım.

²¹ Lee Strasberg: **Son od strast: razvoj na metodata**, Skopje, Edicija Liceum, 2001, s.36

Aynı çalışmayı, benim mezuniyet oyunumun hazırlıkları çerçevesinde olan, Ödön von Horvath'ın Don Juan Eve Dönüyor adlı oyununda da denemek istedim. Bu oyunda, Don Juan'ı evine kiracı olarak alan Anne rolünü canlandırdım. Oyunda, Anne, Don Juan'a âşık olur ve geceyi birlikte geçirirler. Ertesi sabah, Don Juan'a başka bir kadından mektup gelir. Anne dayanamaz, o mektubu okur.

Bu sefer, bu oyunda oynarken, partnerim olan oyuncu, özel hayatımda da bana yakın olan biriydi. Öyle ki oynadığımız sahne, ilişkimizdeki bir anıya benziyordu. Bu yüzden, transfer için en uygun kişi, sahnedeki partnerimin ta kendisiydi. Böylece o sahnede çok büyük bir gerçeklik hissettim.

Şunu anladım ki, sahnede mevcut olan şartların oyuncunun özel hayatından bir olay ile kesişmesi, güçlü bir inanç ve ikna etme gücü yaratmaktadır ve bu, o anda sahnede olup bitenlerin çok daha gerçekçi olmasını sağlamaktadır. İlk çalışmada, beni gerçek durumdan az da olsa ayıran tek şey, partnerimin, benim hayalimde düşündüğüm kişi olmamasıydı. Öyle ki, ben zaman zaman, oyuncu olduğumun bilincindeydim. Yani, onun benim partnerim olduğunun, bu yaşananın gerçek hayat değil, bir oyun olduğunun bilincindeydim. Diğer çalışmada ise, transfer ettiğim kişi, partnerimin ta kendisiydi, sahnedeki olayın ikimizin özel yaşamından bir olayla kesişmesi, sahnede olup bitenleri gerçekçi kılmaktaydı. Bu beni kötü etkiledi, bloke oldum ve sahnede hareket edemez duruma geldim. Daha büyük tecrübem olsaydı ve daha çok egzersiz yapmış olsaydım, bu durumun üstesinden gelebilirdim. Ancak hem ilk hem ikinci çalışmada yaşadıklarım, canlandırdığım karakterin en özgün duygusuydu.

Bu çalışma, benim karakter yaratmada yeni bir yaklaşıma sahip olmamı sağladı.

1.1.4. Bertolt Brecht Ve Yabancılaştırma Efektı

Bertolt Brecht (1898 - 1956) bir Alman şair, dramaturg, yönetmen ve sanat kuramcısıdır. Brecht benim tiyatroya bakış açım değiştirdi, tiyatroyu farklı bir açıdan görmeye başlamamı sağladı. Daha önce, bir oyuncu olarak, oynamakla, farklı duyguları aktarmakla, karakteri nasıl geliştirebileceğimi ve eğitmenim Vlado Cvetanovski'nin dediği gibi, oyunda kendi kendimi "tatmin" etmekle meşgul iken, Brecht'in bakış açısı, beni, oyunculuğumla seyircileri etkilemeye sevk etti.

Brecht'e göre, tiyatro, siyasi bağlamda aydınlanma ve ajitasyon yeridir. Brecht, seyircileri, düşünmeye ve eyleme sevk edecek yeni bir tiyatro türü geliştirmeye çalışmıştır ve bu tiyatroya, epik tiyatro adını vermiştir. Yabancılaştırma efekti, seyirci ile oyuncu arasındaki engelleri ortadan kaldıran, aynı zamanda seyircilerin pasif kaldığı, oyuncuların ise aktif olduğu tiyatro anlayışını çürüten bir unsurdur.²²

Brecht ile ilgili öğrendiklerimi, BB Orkestrası adlı oyunda uygulama fırsatım vardı. Bu oyun, üçüncü sınıf öğrencilerinin sınavı için hazırlanmış olan, siyasi kabare türünde bir oyundu. Esas hikâye, Sivri Kafalılar ve Düz Kafalılar adlı oyuna dayanmakta; diğer kısımlar ise Brecht'in diğer oyunlarından alınmış çeşitli şarkılara ve günlük siyasi olaylardan pasajlar bulunmaktaydı. Bu oyunla Belgrad'daki tiyatro festivaline katıldık. Biz oyunu Makedonca oynadık, yani tercüme yoktu. Seyirciler ve jüri ise farklı ülkelerdendi, Makedon dilini ya iyi bilmiyorlardı ya da hiç bilmiyorlardı. Dili anlamamaları bir sorun teşkil ediyor olabilirdi. Ancak bizim oyuncu olarak net amaç ve duygularımız, oyunun içeriği ile mesajının anlaşılmasını sağladı. Sonunda jürinin ve seyircilerin verdiği birincilik ödülünü kazandık. Başarımızın en büyük kanıtı ise tiyatro eleştirmenlerinden ve medyadan gelen övgülerdi. Oyunla ilgili gazetelerde "Dokunuştan daha güçlü bir oyun" başlıklarına rastladık!²³

²² Bertolt Brecht, *Dijalektika u teatru*, Beograd, Nolit, 1979, s.187

²³ Vladan Maksimovic, "Intenzivnije od dodira!", *Fist*, (Çevrimiçi) <http://www.festivalfist.com>, 2010

1.1.5. Çok Kültürlü Ve Kültürler Arası Tiyatro

Dünya tiyatro tarihinde, insanların diğer kültürleri henüz tanımadığı dönemlerde, oyunlar sadece tek-homojen kültürlerde oynanmaktaymış. Bunlar da sayı bakımından azmış. Hatta yok denecek kadar az. Nitekim Japon yönetmen Tadashi Suzuki de uzun yıllar süren çalışmalarında bu gerçeğe yüz yüze gelmiştir. Suzuki'ye göre, kültürler homojen değil, polifondur (çok sesli). Polifon kültürler, içlerinde kendi kökenleri olan yerel kültürlere dair özellikler ihtiva etmektedirler. Fakat polifon kültürler, bir bütün olarak tüketilmektedir ve çok anlamlılığın karmaşasının kültürler arası bağlantılarla (örneğin kültürler arasılıkla) yer değiştirmesinden dolayı polifoni olarak algılanır. Suzuki'ye göre, homojen kültürler için oyunlar oynanmasının bir önemi yoktur, hayati öneme sahip olan şey, tüm bu kültürleri incelemek ve böylece bu kültürlerin “bilinmeyen” ve “yabancı” olarak kalmasını değil, “bizden” ve “tanıdık” hale gelmesini sağlamaktır.²⁴

Çok kültürlü tiyatro, temel fikri başka kültürlerin değerlerini, onlarla yakınlaşmaksızın ve onları gözlemlemeksizin transfer etmek; bir kültürden diğerine aktarmaktır. Çok kültürlü performanslarda, yerel kültürlerin izleri, birbirine karışmaksızın, aynı anda kendilerini gösterir.²⁵ Tiyatro araştırmacısı Patrice Pavis, çok kültürlü toplumlarda, çeşitli etnik gruplar ya da farklı dillerde konuşan gruplar arasındaki çapraz etkileşimin, birden fazla dilin kullanıldığı ve çift kültürlü veya çok kültürlü toplumlar için gerçekleştirilen performansların kaynağı olduğunu belirtir. *“Bu tarz bir alışveriş, yalnızca kâğıt üzerinde olsa bile, ancak siyasi sistemin, ulusal kimlik sloganlarının ardına saklanmaksızın, kültürel ya da ulusal toplulukların varlığını kabul ettiği ve onların işbirliklerini teşvik ettiği zaman mümkün olabilir.”*²⁶

Kültürler arası tiyatro ise, kolaylıkla tanımlanabilecek iki veya daha fazla kültür arasında yapılan inceleme, araştırma, benimseme ve değişimi ihtiva etmektedir. Kültürler arası tiyatro, araştırmacıların, özellikle diğer kültürleri, kendi kültürlerini

²⁴ Ana Stojanoska, “Intracultural theatrical dispersion or on recent macedonian theatrical matters”, **Intercultural theater** ed. by Jelena Luzina, Skopje, FDU, 2005, s.151

²⁵ A.e., s.152

²⁶ Patrice Pavis, **Intercultural Performance Reader**, London and New York: Routledge, 1996, s.8

daha iyi tanımak için bir fırsat olarak gören tiyatro yönetmenlerinin tiyatrosudur. Kùltürler arası tiyatrodaki, ekipte farklı etnik kökenleri olan oyuncular vardır ve bu oyuncular metinleri birebir bir şekilde, dilden dile değil; spesifik bir şekilde, bir kùltür sisteminden diğerk kùltür sistemine tercüme etmektedirler.²⁷

Böyle bir tiyatro grubu ile mezuniyetimden sonra İstanbul'da karşılaştım. Polonyalı yönetmen ve tiyatro teorisyeni Jerzy Grotowski'nin öğrencisi, İtalyan yönetmen Fabio Tolledi tarafından yönetilen on beş günlük bir yaz okuluna katıldım. Fabio Tolledi'nin kurduğu Astragali Tiyatrosu adlı grubunda, İtalya ve Mısır'dan gelen oyuncular vardı. Bunlar dünyayı gezerek, farklı ÷lkelerden oyuncular için çalışmalar düzenlemektedirler. Grubun her oyuncusu, uzak doğu oyunculuk tekniklerini (nefes, hareket, ses ve dövüş teknikleri) bilmekteydiler. Düzenledikleri atölye çalışmaları aracılığı ile bu teknikleri bize de aktarmayı denediler.

İstanbul'daki yaz okuluna, Türkiye, İtalya, Mısır, Ürdün, Bulgaristan, Yunanistan, Amerika ve Makedonya'dan oyuncular katılmıştı. Aramızdaki farklılıkları, en çok şarkı söylerken görebiliyorduk. Yönetmen, her birimizden, kendi dilimizde bir türkù söylememizi istiyordu. Ardından da sözlerini ve içeriğini bilmeden, bütün oyuncular aynı türküyü söylüyorduk. İlk başta senkronize bir şekilde türkù söylememiz çok zordu. Birkaç tekrardan sonra, aynı ritimde ve melodide söylemeye başladık. Bu arada herkeste benzer duygular meydana gelmekteydi.

Çalışmalarını evrensel bir dil arayışına ve geçmişle ilgili bir kùltür bağı kurmaya yönlendirmiş olan yönetmen Peter Brook'un bir tecrübesini aktarmak istiyorum. Brook ve grubu, gittikleri bir Afrika yolculuğunda, Afrikalıların yaptıkları hareketleri şaşkınlıkla izlemişler. Daha sonra, gruptan hiç kimsenin, Afrikalıların yaptığı hareketleri yapamadıklarını görmüşler. Öte yandan ev sahibi Afrikalılar da, gelen konukların hareketlerini izliyorlarmış. Neticede, bilinmeyen hareketler ile ritimlerin yaratılma sürecine katılmayanlar, bunları yapmakta güçlük çektikleri kanaatine varmışlar. Peter Brook'un grubu, bilinmeyen törenler, danslar, türkù ve ritüellerin

²⁷ Stojanoska, "İntracultural theatrical dispersion or on recent macedonian theatrical matters", s. 152

yaratılması sürecini öğrenmeye çalışmışlar. Ancak ilginç bir şekilde bambaşka şeyler olmuş. Brook'un grubundaki oyuncuların egzersizlerindeki hareketlerinde çıkardıkları seslerin, onların kültürlerinin ve geleneklerinin bir parçası olduğu için değil, insan sesinin belirli bir duygu durumuna uygun titreşim çıkarıp çıkaramayacağını keşfetmek için çıkardıkları kanaatine varılmıştır. Ayrıca, gezici oyuncu grubunun çıkardıkları sesler ile Afrikalılar tarafından söylenen türkülerin bir kısmında çıkarılan seslerin aynı olduğu tespit edilmiştir.²⁸ Bu da, bu iki bambaşka ve çok farklı kültürün bir yerde birleştiğini gösteriyor.

Benim katıldığım yaz okulunda, birbirilerine yakın kültürlerin birbirine karışmasından söz edilmesine rağmen, biz oyun hazırlığı sürecinde çalıştığımız karakterlerin hazırlanmasında birbirimizden farklı yaklaşımlar gösterdiğimizi gördük. Ayrıca, bir ülkede yaratılan tiyatronun, o ülkenin kültürünün ifadesi olduğunu ve bu yüzden oyuncuların, oyunculuklarında farklı yaklaşımlar gösterdiklerini anladık.

Kültürler arası tiyatro alanında çalışmalar yapan bir diğer tiyatro kuramcısı Richard Schechner, kültürler arası çalışmalarla ilgili şunları söylemektedir:

*"Kuzey Amerika'da oyuncular dramatik metinleri söylemek üzerine hazırlanıyorlar. Bu Avro Amerikan kültürünün ... bir ihtiyacıdır. Bu çalışmaların bir diğer işlevi ise oyuncunun, oyunun "metnini" taşıyacak, aktaracak olan kişi olmasıdır. Bu çalışmaların üçüncü işlevi ise Avro Amerikan kültüründe pek bilinen bir işlev değildir. Ancak Hintlilerde, Japonya'da ve başka yerlerde bilinen bir işlevdir. Bu da gizli bilginin korunmasıdır... Dördüncü işlev de, oyuncuların kendilerini ifade etmelerinde onlara yardım etmektir. Bu da bireyciliği ... yükseltmek anlamına gelmektedir. Egzersizin beşinci işlevi tiyatro grupları oluşturmaktır."*²⁹

İstanbul'daki yaz okulunda, yönetmen Fabio, bizim farklılıklarımızdan korkmuyordu. Aksine ona göre söz konusu farklılıklar oynayacağımız oyunun zenginlik kaynağıydı. O yüzden canlandırdığımız karakterlerden her birine,

²⁸ Katerina Petrovska Kuzmanova, **Interkulturalen teatar**, Skopje, Maska, 2005, s.29

²⁹ Richard Schechner, **Ka postmodernom pozoristu**, Fakultet draskih umetnosti: Institut za pozoriste, film, radio i televiziju, Beograd, 1992, s.147

geldiğimiz ülkeden, bizim adetlerimizden ve geleneklerimizden özgün olan bir şeyler katmamızı talep ediyordu. Tabi bu arada Astragali tiyatrocuların bize öğrettikleri teknikleri de kullanmamızı istiyordu.

Resmi dil İngilizce idi, çünkü hepimiz İngilizceyi konuşabiliyor ve anlayabiliyorduk. Ancak, hazırladığımız, Antik yazar Aristophanes'in Kuşlar adlı oyununda hepimiz farklı diller konuşuyorduk, kimi oyuncular kendi anadillerinde, kimileri de kendi anadilleri olmayan dillerde konuşuyorlardı. Metni okurken ve oyunun içeriği, teması veya bu oyun üzerinden bizim ne söylemek istediğimiz gibi konular hakkında görüş alışverişi yaparken, herkes kendi algılamasından ve inancından hareket etmekteydi. Her oyuncu kendi ülkesinden örneklerle metni analiz etmekteydi. Bütün bunlar bende, tiyatro bakış açısı bağlamında yeni ufuklar açtı.

Tiyatroyu birden çok katılımcı gerçekleştirmektedir. Bunlardan her biri kendi kültürüyle gelir; bunlar aynı kültürden bile olsalar, herkesin bu kültüre dair farklı bir anlayışı vardır. Şunu da anlamış oldum ki, farklı tercümeler, sadece metnin tercümesi olarak görülmemelidir; tercümeler, bir tiyatro oyununun taşıdığı bütün bir işaretler sisteminin aktarıldığı çok boyutlu bir yaratı olarak algılanmalıdır. *“Bu nedenle tüm oyuncuların davranışını tam olarak ifade ettiği zaman dil teatraldır.”*³⁰

Dil, kültür, köken, din ve oyunculuk teknikleri açısından aramızda mevcut olan farklılıklara rağmen, egzersizleri, çalışmaları, sonunda bizzat oyunun kendisini de hiçbir sorun olmadan hazırlayabildik. Çok kültürlü ve kültürler arası tiyatro, bende farklı ülkelere ve kültürlere yolculuk yapma ve araştırma hevesimi kamçıladi.

Kültürler arası tiyatroda, yolculuk yapmak, kendi kültür geleneğinden çıkmak, yeni, bilinmeyen ve keşfedilmemiş bir şeye yönelmek demektir. O yüzden bende, kendi oyunculuk eğitimime başka bir ülkede devam etme ihtiyacı doğdu. Benim yurt dışına çıkarak yeni bir dili öğrenmem, yeni bir kültürle ve oyunculuğumda yeni yaklaşımlarla yüzleşmem anlamına geldi.

³⁰ Kuzmanova, a.g.e., s.9

Tiyatroda kùltùrlerin karışması fikri, bir kùltürün baskın özellikleri yoluyla, hareketler üzerinden görùlebildiđi gibi, diller üzerinden de görùlebilir. şu ana kadar çok kùltürlü ve kùltürler arası tiyatroyla ilgili yapmış olduğum araştırmalar sonucunda, konuşmanın değil, aksine kùltürlerin birbirine saygı duyarak karışması ve birbirleriyle etkileşmeleri fikrinin önemli olduğu sonucuna vardım. Kùltürler arası tiyatro sanatçıları, dile asgari seviyede ilgi göstermektedirler. Ancak benim oyuncu olarak, kendi anadilim olmayan başka bir dilde (Türkçe) oynayarak, çok kùltürlü ve kùltürler arası tiyatro ile karşılaşmam, bu sürecin getirdiği avantajlar ve dezavantajları fark etmemi sağladı. İşte bu durum beni oyuncu olarak, oyunculuğu dil ağıısından incelemeye zorladı. Çünkü bir dili öğrenmek, o dili kullanan halkın kùltürünü de öğrenmeyi gerektirir. Bu arada oyuncunun başka bir dilde oynamak sırasında karşılaştığı değişimleri vurgulamak isterim. Bütün bunları, geğımişten ve bugüne dair örneklerle anlatmaya çalıştım.

2. TİYATRO VE ÇOK DİLLİLİK

Bu bölümde birden çok dilde oyunlar oynayan tiyatrolardan örnekler sunmak istiyorum. Niyetim, tiyatro tarihinde oyuncunun başka dilde karakter yaratırken dille ilgili yaşadığı tecrübeleri aktarmaktır.

2.1. Makedonya Tiyatrosunun Tarihi*

Tiyatronun kökenleri, genelde, ritüellerde, ritüele benzer unsurlarda yani danslarda, maskeli oyunlarda veya ritüelin dinsel biçimlerinde bulunmaktadır.

“Makedonya Halk Tiyatrosu’nun oluşması ritüelin temeli gibi, jسته dayanmamaktadır. Bu tiyatronun oluşumu, hikâyenin, mitosun ve efsanenin öykülenmesinden kaynaklanmaktadır. Yani her şeyden önce söz gelir, hareket değil. Makedon Halk Tiyatrosunun temelinde, ritüel ve hareket değil, söz ve öyküleme yatar.”¹

O nedenle Makedonya topraklarında, oyunculukta konuşma başlıca araç olduğuna göre, Makedon dilinde oyuncunun kullandığı dil örneklerini belirtmek gerekmektedir. Ancak bu, başka dilde oynayan oyuncular için de geçerlidir ki bu Makedon tiyatrosunun tarihinde çok sık rastlanan bir durumdur.

Makedonya’da profesyonel, kurumsal tiyatro kurulmadan önce, Makedonya’da tiyatro grupları mevcuttu. Bunların arasında, en önemlilerinden biri, Makedon yazarı, yönetmeni ve oyuncusu Vojdan Pop Georgiev-Chernodrinski tarafından yönetilen tiyatro grubudur. Georgiev-Chernodrinski tarafından 15 Şubat 1895 yılında Sofya’da, Oduncular ile Meyhanede adlı birer perdelik oyunların sahnelenmesi, Makedon Tiyatrosunun doğuşu olarak kabul edilir. Bu oyunların yazarı, yönetmeni ve oyuncusu Georgiev-Chernodrinski ise Makedon Tiyatrosunun kurucusu olarak

¹ Ermis Lafazanovski, “Narativnite koreni na Makedonskiot folkloren teatar”, **Teatarot na pochvata na Makedonija od antikata do denes**, ed. by Jelena Luzina, Skopje, MANU, 2004, s.47

kabul edilmektedir. Bu oyunlar, Makedonlardan oluşmuş bir oyuncu grubunun, bir Makedon yazarın metnini, Makedonca oynadığı ilk oyunlardır.² Slav halkları arasında, Bulgarca, Slovence ve Sırp-Hırvat dilinden başka, Makedoncanın da bu dönemde ayrı bir dil olarak şekillenmeye başladığı bir gerçektir. Nitekim bu daha sonraki yıllarda teyit edilmiştir.³

2.1.1. Sırp Dilinde Oyunculuk

İlk profesyonel ve kurumsal Makedon tiyatrosu, Üsküp'te, Üsküp Halk Tiyatrosu'nun kurulmasıyla vücut bulmuştur. 1913 yılında bu tiyatronun sergilediği toplam bin iki yüz oyun, Sırp dilinde oynanmıştır. Sırpça o zamanki devletin resmi diliydi. Bu dil, çoğunluğun dili olduğundan, bu dille daha kaliteli ve daha dolaysız iletişim kurulabileceği düşünülmüştür; bu nedenle bu dildeki oyunların, seyirciler tarafından daha kolay anlaşılacağı, bununla birlikte tiyatronun, halk tiyatrosu olarak kabul edileceği öngörülmüştür.⁴

Tiyatro grubu, genelde Belgrad'dan gelen oyuncuların oluşmaktaydı. Aynı zamanda grupta Hırvat, Sloven, Rus ve daha sonra da Makedon oyuncular da yer almıştır. O dönemde oyuncuların düzgün bir Sırpçaya, anlaşılır bir diksiyona ve güzel bir telaffuza sahip olması isteniyordu. Tiyatro eleştirmenleri o dönemde çok aktifti, sadece oyuncululuğa değil, dile ve oyuncuların diksiyonuna önem veriyordu.

Politika adlı gazetenin muhabiri, tiyatronun ilk haftadaki çalışması için şöyle haber geçmiştir: “... *ekipte Osipovic adında bir Rus oyuncu var. Bu kişi Sırpçayı daha iyi bilse, çok daha başarılı olabilir.*”⁵

Üsküp Halk Tiyatrosu'nda konuk olarak oynayan Belgrad'daki tiyatro grubu da eleştirilerden nasibini almaktaydı.

² Risto Stefanovski, **Teatarot vo Makedonija od pochetocite do osloboduvanjeto**, Skopje, Makedonika Litera, 2011, s. 89

³ **A.e.**, s. 95

⁴ Jelena Luzina, “İnterkulturalen teatar vo Makedonija”, **Teatarot na pochvata na Makedonija od antikata do denes**, ed. by. Jelena Luzina, Skopje, MANU, 2004, s.257

⁵ Stojan Jovanovic, Pozorishte u Skoplju. Prva nedelja rada, **Politika**, 12.01.1914, no.3592

*“Bu ziyaret bizim yerel sanatçılar için hiç faydalı olmamıştır. Çünkü güzel bir diksiyon ve dil duymak bizim yerel sanatçılarımız için en büyük önemi taşımaktadır. Fakat o güzel dil ve diksiyon bu grupta yoktu.”*⁶

Görüşlerimin daha iyi anlaşılması için, Üsküp Halk Tiyatrosu’nun bu dönemdeki çalışmalarına ait birkaç eleştiriye yer vermek istiyorum. Burada oyunun veya oyuncuların adları verilmeyecektir:

- *“Diksiyon her zaman iyi değildi, bazı oyuncuların aksanı çok kötüydü ve kulaklarımızı rahatsız ediyordu.”*⁷
- *“G.B.’nin Macbeth rolündeki kötü yorumu... Diksiyonu, dili ve her şeyi, iyi bir oyuncunun özelliklerinden değildi.”*⁸
- *“G.B. rolünü muhteşem güzel bir diksiyonla yorumladı, rolünde sonsuz ve mükemmel nüanslar, esprili dönüşümler vardı.”*⁹
- *“Oyuncuların aksanı konusunda bir genel kaosun yanı sıra, dili bilmemeleri yüzünden, oyuncular sahnede düzgün bir konuşma mantığından da mahrumdu; hatta bir şeyi telaffuz etmeye kalkıştıklarında, bunu mekanik bir şekilde, başkalarının talimatlarına göre öğrendikleri açıkça anlaşılmaktaydı.”*¹⁰

1937 yılında, paskalya bayramında yayımlanmaya yeni başlayan toplumsal-kültürel ve sosyal haftalık bir gazetede “Üsküp’teki Halk Tiyatrosunun Milli Kültür Misyonu” başlıklı imzasız yazı yayımlanmıştır. Bu yazıda şöyle söylenmektedir:

“...sahnede olabildiğince daha fazla bizim türkülerimiz ve folklorumuz sunulmalıdır, bize yabancı olan her şeyden sakınılmalıdır... Arı Sırp dilinin kullanılmasına ne kadar sıkı bir ilgi gösteriliyorsa, aksan konusuna da o kadar ilgi gösterilmelidir. Çünkü buna önem vermek, dilin gelişmesine de büyük önem vermek demektir. Ancak anadili Sırpça olmayanlar, Üsküp’teki sahnede bu dili kullanıyorlarsa, bundan

⁶Dragan Filipovic, Pozorishni pregled-gostovanje g.Mihil İsailovic, prvog redateljja Beogradskog Narodnog Pozorishta, **Juzna Srbija**, 16.10.1922

⁷ A.Milicinic, Nase pozoriste, **Stara Srbija**, 31.10.1926, no.251

⁸ **Stara Srbija**, 19.11.1927

⁹ G. Konstantinov, **Nova vlada**, 27.5.1928

¹⁰ Lj. Dobrocananin, **Pravda**, 29.12.1932, no.364

başarılı bir sonuç alınamaz. Ancak, bu tiyatro grubunda, bizim dilimizi iyi kullanmaktan çok uzak oyuncular var.”¹¹

Bütün bunlar, Makedon tiyatrosunun varlık gösterdiği o dönemde, tiyatronun en gerekli unsuru olan estetik ve sanata çok az ilgi gösterilmekte olduğuna işaret etmektedir. Bunu, edebiyat tarihçileri ve eleştirmenlerin yorumları da göstermektedir. Bunlar tiyatronun sadece kendi milli kültür rolünü yerine getirmesinde ısrar ediyorlar. Böyle yorumlara da rastlamak mümkündür: “*Seyirci tiyatroya geldiğinde, bu en iyi okuldan Sırp-Hırvat dilini dinlediğinde, sözden yayılan o havayı soluyarak, tiyatroya, tiyatroyla birlikte ise bizim ruhani ortamımıza, kültürümüze de bağlanmış olacaktır.*”¹²

2.1.2. “Üsküp Ağzı”yla Oyunculuk

İki dünya savaşı arası dönemde Makedonya’daki profesyonel ve amatör tiyatrolarda Makedonca oyunlar oynanması hususunda çok büyük çabalar harcanmıştır. Bu yönde Makedon yazarı Vasilj İljoski’nin Kaçırılan Kız adlı oyunu en büyük başarı olarak nitelendirilmektedir. Bu oyun o zaman Kumanovalı Lençe adıyla sahnelenmiştir. Bu oyun ilk kez 16 Haziran 1928’de oynanmıştır.¹³

1931/1932 yılları arasında Üsküp Halk Tiyatrosu’na Todor Nikolic (Nikolovski), Predrag Dishlenkovic, Perica Aleksic (Petre Prlicko), Nalca Kalipso vs. Makedon oyuncular katılmışlardır.¹⁴

Gazeteler, Makedon yazarları tarafından yazılan ve “Üsküp ağzıyla” oynanan oyuncuların başarılarından bahsediyordu:

¹¹ Pero Slipicevic, Nacionalna kulturna misija narodnog pozorishta Skoplje, **Juzne novine**, 1937

¹² A. Milicinovic, **Jugoslovenska njiva**, 1922, no.4

¹³ Stefanovski, **a.g.e.**, s. 264

¹⁴ Liljana Mazova, “Teatar na drugi jazici 1913-1944”, **Teatarot na pochvata na Makedonija od antikata do denes**, ed. by Jelena Luzina, Skopje, MANU, 2004, s.286

- “Anton Panov’un Gurbetçiler adlı oyunu ‘Üsküp ağzı’yla yazılmış ve oynanmıştır. Yönetmenliğini ise J. Srdinovic yapmıştır. Bu oyunda oyuncular, bu ‘Üsküp ağzı’yla oynamayı başarmak için uğraşmış, öyle ki bu oyunda halk kültürüne dair unsurlar vurgulanmıştır.”¹⁵
- “Önemle belirtmek gerekir ki, tiyatro o zamana kadar, tiyatro binasına ayak basmayanları bile çekmiştir. Sahnede kendilerini gördükleri için ve sahnede kendi ‘Üsküp ağzı’nu duydukları için, yerel insanlar, tiyatrodaki diğer oyunlara da ilgi göstermeye başlamışlardır.”¹⁶

Çorbacı Teodos adlı oyunun Sırbistan’ın Niş şehrinde oynanacağı ümidiyle, yazar Vasilj İljoski oyunu Sırpça yazmıştır. Oyun metnini Sırp tiyatrosuna sunduğunda, dil bilimci kendisine, oyunu, oyunun seyirciler tarafından daha başarılı bulunmasını sağlamak amacıyla, “Üsküp ağzı”yla yazmasını tavsiye etmiştir. İljoski, metnin geniş seyirci kitleleri tarafından daha iyi anlaşılacağına inandığından, oyununu “Üsküp ağzı”na “tercüme etmiştir”.¹⁷

“Üsküp ağzı”, aslında Sırpça kelimelerin çokça kullanıldığı Makedon diliydi. Makedon oyuncular bu oyunda oynamaktan, Makedon seyirciler ise “kendi” anadillerinde tiyatro seyretmekten son derece mutluydu. Halk arasında büyük rağbet gören ve Üsküp Halk Tiyatrosu’nun repertuvarına alınan bu oyunlar, profesyonel anlamda da, Üsküp Halk Tiyatrosu’nun sahnelediği, resmi dil olan Sırpçayı kullanan diğer oyunlarla eşit statüdeydi.¹⁸

2.1.3. Makedon Ve Sırp Dilinde Oyunculuk

Üsküp Halk Tiyatrosu dışında, Pirlpe şehrinde de Üsküp Küçük Tiyatrosu kurulmuştur. Bu tiyatroyu Makedon oyuncu Dimche Trajkovski kurmuştur. Onun

¹⁵ Petar Mitropan, Pozorishna hronika, **Juzni pregled**, 03.04.1936

¹⁶ A.Stojanovic, Skopsko narodno pozorishte – premiere!, **Glumachka rech**, 1.5.1936, no.19

¹⁷ Stefanovski, **a.g.e.**, s. 381

¹⁸ **A.e.**, s. 361

yanı sıra bu tiyatroda Makedon oyuncular Petre Prlichko, Trajko Chorevski ve Todorche Nikolovski de rol almışlardır.¹⁹

*“Bu ilk özel tiyatroyu, Pirlepeliler, kendi tiyatroları olarak kabul etmiş, coşkuyla karşılamış ve oyunlara yoğun bir ilgi göstermiştir. Bu özel tiyatronun kurucusu, Trajkovic soyadını taşımak zorunda olmasına rağmen kendisini Dimche Trajkovski olarak tanıtan eski bir oyuncuydu. Bu cesaretinden ötürü Pirlepeliler, Trajkovski’yi çok sevmişler ve onu “Bizim Dimche” olarak kabul etmişlerdir. Trajkovski, sahnede hiçbir zaman Makedonca dışında başka bir dil kullanmamıştır.”*²⁰

Daha sonra efsaneleşen Boem adlı gezici tiyatro grubu kurulmuştur. Bu tiyatro usta Makedon oyuncu Petre Prlichko (Perica Aleksic) tarafından yönetilmiştir. Boem adlı bu gezici tiyatro, devlet tarafından finanse edildiği için, “Köprülülü Perica Aleksic Tarafından Yönetilen Vardar Bölgesinin İmtiyazlı Gezgin Tiyatrosu” adını almıştır. Oyunların bazı bölümleri Makedonca olarak da oynanıyormuş.²¹

2.1.4. Bulgar Dilinde Oyunculuk

1941-1944 yılları arasında (Bulgar işgali dönemi) Üsküp Halk Tiyatrosu’nda Bulgar yazarların oyunları oynanmaktaydı. Artık repertuvarda yerel yazarların danslı, türkölü oyunları sahnelenmiyordu, sahne dili Bulgarca olmuştu.²²

1942-1943 yıllarında, bu tiyatro grubunun üyeleri arasında Krum Stojanov, Dimitar Kostarov, İlija Djuvalekov (Djuvalekovski), Petar Bogdanov-Kochko adlı oyuncular da bulunmaktaydı. Yardımcı yönetmen olarak da Makedon oyun yazarı Anton Panov görev almıştır.²³

¹⁹ Mazova, “Teatar na drugi jazici 1913-1944”, s. 286

²⁰ Stefanovski, a.g.e., s. 556

²¹ A.e., s. 563

²² A.e., s. 167

²³ Mazova, “Teatar na drugi jazici 1913-1944”, s.303

*“1944 yılına kadar Makedon halkı ve kültürü kaba bir şekilde yadsınıyordu, Makedon dili ise yine, bir ağız olarak kabul ediliyordu. Makedon halk sanat eserleri ise, komşu halkların eserleri olarak kabul edilmekteydi.”*²⁴

2.1.5. Makedon Dilinde Oyunculuk

Savaş sonrası Makedon tiyatrosu, çok farklı koşullarda gelişmiştir. O zamana kadar yadsınan Makedon dili, artık serbestçe konuşulabiliyordu. İlk Makedonca gazeteler yayımlanmaya, ilk Makedonca radyo yayınları yapılmaya başlanmış; ilkokul ve fakülteler Makedonca eğitim vermeye başlamıştır. İlk yayınevleri kurulmuş, ilk kitaplar neşredilmeye başlanmıştır, dolayısıyla tiyatrolar da Makedonca oyunlar sahnelemeye başlamıştır. Özgür ülkede artık kültür güzel sanatlar dernekleri de faaliyet göstermeye başlamış, özgür yaratıcılık dürtülerini geliştirmeye başlamışlardır.²⁵

Makedonya’da tiyatro sanatının gelişiminin başlaması, Makedonların kendi anadilinde sanat yapmayı keşfettiği döneme rastlar.

31 Ocak 1945’te, Anti Faşist Makedonya Halk Kurtuluş Konseyi’nin kararı ile ilk Makedon Halk Tiyatrosu kurulmuştur. Aynı yılın 3 Nisan tarihinde, bu tiyatro, Sovyet yazar A. Kornejchuk’un Platon Krechet oyunuyla çalışmalarına başlamıştır. Bu oyunun yönetmeni ise, Makedon yönetmen Dimitar Kostarov’dur.

*“Tiyatronun törensi sessizliği içinde, oyuncu Vera Vuchkova Makedon dilinde ‘Güneş ne kadar yakın!’ repliğini söylemiştir. Böylece Makedon dili, tiyatro sahnesinde de mücadeleyi kazanmıştır.”*²⁶

²⁴ Stefanovski, **a.g.e.**, s. 357

²⁵ Blagoja İvanov, “Sovremenata drama i teatar vo Makedonija”, **Teatarot na pochvata na Makedonija od antikata do denes**, ed. by Jelena Luzina, Skopje, MANU, 2004, s.171

²⁶ **A.e.**

Bir ilginç hususu daha belirtmek gerekir. O da bu oyunun prömiyerinden bir ay sonra, 5 Mayıs 1945'te Makedon alfabesi yasallaştırılmış; 7 Haziran 1945'te ise Makedon dilinin imla kılavuzu kabul edilmiş ve basılmıştır.²⁷

Ünlü Makedon oyuncu ve yönetmen, daha sonra da profesör olan İlija Milchin, Makedon sahne dilinin temellerini kurmuştur. Kendisi dilbilimci değildi, dil meselesine profesyonel bir oyuncu ve tiyatro pedagogu olarak yaklaşım göstermekteydi. Onun oyunculuğu Makedon sahne diline bir standart getirmiştir. Ona göre, her sahne eyleminin temeli dildir ve hiçbir sahne konsepti, temiz bir dil ve dil mantığı olmadan aktarılamaz.²⁸

2.1.6. Arnavut Ve Türk Dilinde Oyunculuk

Makedonya Halk Tiyatrosu'nun yanı sıra, 1949 yılının sonları ve 1950 yılının başında Üsküp'te Azınlıklar Halk Tiyatrosu kurulmuştur. Bu tiyatronun kuruluşunun hedefi, Makedonya'daki azınlıkların eşitliğini sağlamaktı. Bu tiyatro iki eşit profesyonel tiyatro grubunun (Türk ve Arnavut) ortak kurumu olarak kurulmuştur. 1974 yılında bu tiyatro ismini Halklar Tiyatrosu olarak değiştirmiştir. Tiyatro grupları ise Türk ve Arnavut Draması olarak adlandırılmışlardır.²⁹

Oyuncuların tiyatro mesleğini öğrendikleri “kurslar” ile derneklerin yanı sıra, Türk ve Arnavut dili üzerine kurslar da organize ediliyordu. Çünkü, edebi Türkçe veya Arnavutça dilini kusursuz olarak konuşan oyuncuların sayısı çok azdı. Bunların çoğu, “Üsküp Türkçesi” veya “Üsküp Arnavutçası” konuşuyorlardı.³⁰

Bu iki tiyatrodaki oyunlar, başka dillerde oynanmasına rağmen, Makedon Tiyatrosu tarihinin iç ögeleri olarak gelişmişlerdir. Şunu da belirtmek gerekir ki, bu tiyatroların estetiği, birbirleriyle örtüşmelerinin yanı sıra, büyük ölçüde, Makedon dili ve

²⁷ Luzina, “İnterkulturalniot teatar vo Makedonija”, s.257

²⁸ İvan Dodovski, “İlija Milcin za makedonskiot jazik”, **İlija Milcin – Monografija**, ed. by Jelena Luzina, Prilep, MTF Vojdan Cernodrinski, 2003, s.141

²⁹ Luzina, “İnterkulturalniot teatar vo Makedonija”, s.264

³⁰ A.e.

kültürüyle örtüşmektedir. Makedon tiyatro tarihçilerine göre, Makedonya’da gelişmiş olan Türk ve Arnavut tiyatro geleneklerinin kökenleri, Türk veya Arnavut değil, şüphesiz Makedon geleneği olarak algılanabilir. *“Bu iki tiyatronun geleneği, Türkiye’de ve Arnavutluk’taki tiyatro geleneklerinden farklıdır. Üsküp Halklar Tiyatrosunun Türk Draması ile Arnavut Draması bir Makedon tatbikatıdır. Bu tatbikat, bu iki tiyatronun sahnelerinde Makedon yönetmenleri, sahne tasarımcıları, kostüm tasarımcıları ve bestecilerinin katkılarıyla gerçekleşmektedir. Bu iki grup, kendi şiir sanatını ve kendi estetik profilini onların sayesinde geliştirmişlerdir.”*³¹

Ancak şu gerçeği de unutmamak gerekir ki, her iki tiyatrodaki seyirciler genelde Türk (Türk tiyatrosunda) ve Arnavut (Arnavut tiyatrosunda) seyircilerdir. Öyle ki etnik kökeni Makedon olan seyirciler, bu tiyatrolara gitmeye pek hevesli değillerdi. Bu nedenle, bu seyirciler için, oyunların hangi dilde oynandığı hiç fark etmezdi.³²

³¹ A.e., s.268

³² A.e., s.269

2.2. ROMAN TİYATROSU PRALİPE

Romanlar Avrupa’da çok sayıda olup, farklı ülkelere yerleşmişlerdir. Farklı Roman ağızlarında konuşurlar ve farklı adetlere sahiptirler. Onların şimdiye kadarki kültürlerinde, tiyatro ulusal estetik bir kurum olarak yoktu. Roman tiyatrosu Pralipe profesyonel tek tiyatro olarak, “... kendi etnik, kültür mensubiyeti ve kullandığı dil açısından bir Roman tiyatrosudur; organizasyonu açısından kurumsal değil, alternatiftir; tiyatro modeli ve türü olarak, yönetmen tiyatrosudur; sahnedeki ifadelerine göre özgündür; kökeni Makedon, fakat bulunduğu yer açısından Alman tiyatrosudur; kendi özgün geleneği (sadece Roman değil, ama en çok Roman) açısından kültürler arası; misyonu açısından uluslararası bir tiyatrodur.”³³

2.2.1. Roman Tiyatrosu Pralipe’nin Başlangıcı

1969 yılında nüfusu bakımından birden çok etnik unsura sahip, dolayısıyla çok kültürlü olan Üsküp kentinde, Shuto Orizari semtinde bir grup Roman Pralipe (Romanca Kardeşlik) Kültür Güzel Sanatlar Derneği adı altında organize oldu.

Başta, sadece türkü söylüyor, dans ediyorlardı ve Roman seyirciler bunu bir katharsis olarak kabul ediyordu. Daha sonra bir amatör tiyatro sanatçısı olan Rahim Burhan, Romanların arasında tiyatro sanatının başlamasına öncülük etmiştir.

“Yetmişli yıllarda, Romanların artık özgürce kendi mensubiyetlerini ifade etmeye başlamıştır. Böylece Romanların milli mensubiyet bilinci de oluşmaya başlamıştır. O dönem, Romanların Londra’da yaptıkları birinci kongrenin dönemidir. O yıl Roman Şiir gösterileri de düzenlenmiştir. Çok sayıda genç Roman, okumaya, edebiyattan konuşmaya başlamıştı. Biz küçük bir grup olarak ayrıldık ve tiyatrodan yana olduğumuzu ifade ettik. Benim, arkamda mütevazı da olsa bir tiyatro tecrübem vardı. Bu yüzden de bu hususta önderliği kabul ettim. Tiyatro ile uğraşmak için, her şeyden

³³ A.e., s.275

önce tiyatroyu sevmek gerekir, milliyet konusunu ikinci plana atmalı. Çünkü eğer tersi olursa, o zaman siyasetle uğraşmak daha doğru olur.”³⁴

Amatör tiyatro hayatı önce okullarda, fakültelerde, kültür güzel sanat derneklerinde ve kurumlarda başlamıştır. Rahim Burhan başkanlığında bir grup Roman, Türk ve Makedon, bir Roman şiir gecesi yapmayı kararlaştırırlar.

“Ben yönetmenlikle ilgili pek bir şey bilmiyordum! Ben şiir yazıyordum ve natüralizme direniyordum. Daha fazla Roman aşk şiiri olsun istedik ... Makedon oyuncu Sonja Karandzulovska Romanların meşhur Dzelem Dzelem türküsünü söylüyordu.”³⁵

İkinci gece Türk şair Nazım Hikmet’e adanmıştı. Oyuncular, Türkçe ve Makedonca olarak onun şiirlerini okuyorlardı. Daha sonra bizzat Nazım Hikmet’in kendi sesinden şiir dinletisi yapıldı.³⁶

Bu tiyatronun ilk oyunu Sloven yazar Francek Brosnik’in Hayır, Hayır adlı oyunuydu. Bu oyun aslında hayatta kalmış Vietnam savaşçıların yazdığı metinlerden oluşmuş bir kolajdı. Bu oyunun provaları Shuto Orizari semtindeki hangarlarında yapılıyordu. *“O oyunu Makedonca olarak oynadık, çünkü Romanca bir oyun oynama cesaretimiz hala yoktu,*”³⁷ der Rahim Burhan. Oyundan sonra seyircilerle sohbet edildi. Bu uygulama daha sonra da bir alışkanlık haline geldi. Seyircilerin yorumlarıyla ilgili Rahim Burhan şunları söyler:

“Makedonca oynanan ilk oyundan sonra, seyircilerin tepkisi harikaydı. Meslektaşlarımız-oyuncular büyük bir sempati ve ilgiyle oyunumuz hakkında konuşuyorlardı. Çalışmamız hakkında ilk defa yazılı eleştiriler de gördük.”³⁸

³⁴ Rahim Burhan ile yaptığım röportajdan, 2015

³⁵ Rusomir Bogdanovski, **“İzvestaj za istrazuvanjeto na teatarot na romite Pralipe”** – proekt na interkulturen teatar- teatar na razliki, Keln, 2004

³⁶ A.e.

³⁷ A.e.

³⁸ Rahim Burhan ile yaptığım röportajdan, 2015

İkinci oyun bu tiyatro açısından oldukça önemliydi, çünkü bu oyun Romanca oynandı. Oyunun yönetmeni Rahim Burhan, bu oyun üzerine oyuncularla yapılan çalışmanın detaylarıyla ilgili şöyle der:

“Romanca çalışmalarımıza Mautuje oyunuyla başladık. Bu oyun Romanca bir oyundu. Bu oyun sürecinde, kendimizi, kendi kültürümüzü, kimliğimizi keşfetmeye başladık. O yüzden o süreci ‘kendini keşfetme metodu’ olarak adlandırdık. Dilimizi, ritüellerimizi ve tarihimizi inceledik. Oyuncuların bütün bunları içlerinden çıkarmasına büyük önem verdim. Öyle ki Mautuje adlı oyunun çalışmaları sırasında kendimizi keşfettik ve bu şekilde bizi tanımaları için kendimizi seyircilere teslim ettik. Bu oyun bize Yugoslavya’nın öteki kültür ortamlarında da oynamak için kapılar açtı. Bu oyunla Fransa’daki 10. Dünya Tiyatro Festivali’ne katılmak için davetiye aldık. Dünyanın önde gelen tiyatrolarıyla omuz omuzaydık”³⁹

1973 yılında Rahim Burhan, Federico Garcıya Lorca’nın Kanlı Düğün adlı oyununu sahneleme kararı aldı. Ancak metin o zamana kadar Roman diline çevrilmemişti. O zamanlar çok az Roman edebiyatçısı Roman dilinde yazıyordu. Bu eserin Romancaya tercüme edilmesi, gerçekten cesaret istiyordu. Tercümeyle ekipteki tüm sanatçılar birlikte yaptı. Bununla ilgili Rahim Burhan şöyle der:

“Biz Romanlar için, sahnede Romanca konuşmak çok büyük önem taşıyordu. Biz Romanca bir sentez yapıyoruz. Türkçe, Makedonca, Sırpça kelimeler kullanmıyoruz, hangi lehçeden olursa olsun bir dil oluşturmaya başladık. Önem olan Romanca olmasıydı. En kapalı, en otantik lehçe olan cambaz lehçesini kullanıyorduk. Ancak daha sonraları bu lehçede de çok yabancı kelimeler, özellikle Rumence kelimeler kullanılıyormuş. ... Biz sadece Romanca olmayan kelimelerden temizliyorduk dilimizi. Bu konuda hiçbir kompleksimiz yoktu, her lehçeden kelimeler ekliyorduk dilimize.”⁴⁰

³⁹ Rahim Burhan ile yaptığım röportajdan, 2015

⁴⁰ Bogdanovski, “İzvestaj za istrazuvanje na teatarot na romite Pralipe”

Roman Tiyatrosu Pralipe'nin Yugoslavya'nın her yanında çok sayıda oyuncular konuk oluyordu: *"Oyuncular bizimle birlikte Romanca oynamaya geliyor ve büyük ilgi gösteriyorlardı; grubumuzun karışması (etnik açıdan) şunu gösterdi ki, bizim oyuncularımız da o dönemin en büyük Yugoslav oyuncularıyla beraber bir fark görülmeksizin oynayabilmektedir."*⁴¹ Roman tiyatrosunda oynayan bir Makedon oyuncuyla ilgili tecrübesi hakkında Rahim Burhan şunları söyler:

*"Sofokles'in Kral Oidipus adlı oyununun çalışıyordum. Oidipus'un kendi kimliğini teşhir ettiği bu oyun, 'kendini keşfetme metodu'nu olanaklı kılıyordu. Bu oyunda bizim dilimize ve kültürümüze mensup olmayan bir bayan oyuncu oynuyordu. Sonja Karandzulovska, İokaste'yi canlandırıyordu. Sarı saçlarıyla Romanca konuşuyordu. Gayet tabii ki, oyunda bizim dilimizi konuşmayan biri olunca, onunla daha çok çalışmak gerekiyordu. Özellikle okuma provalarında Sonja ile dil, aksan ve benzer konular üzerine çalışıyordum. İlginçtir ki, başka dilde oynamayı kabul edenler, o dile daha büyük ilgi gösteriyor, daha inceleyici bir tavır takınıyorlar."*⁴²

Rus yazarı Leonid Andreev'in İnsan Hayatı adlı oyununda Türk oyuncu Yıldız Rıfat, Roman dilinde oynuyordu. Daha sonra Türk yazar İrfan Belur'un İnsanlar ve Güvercinler adlı oyununda yine bir Türk rol aldı.

*"Başkahramanı artık keşfetmiştik. O da Türk oyuncu Enver Behcet'ti. Onun bir alışkanlığı vardı, tiyatro büfesinde bir iki kadeh rakı içerdi, biz de onu öyle kenardan izlerdik. O rol için Enver Behcet'in oynayacağı oyunun dilini bilip bilmemesi hiç önemli değildi. O rol ona biçilmiş kaftandı. O yüzden onu seçtik. Dil öğrenilirdi. Metin Türkçe idi ama biz Makedoncaya tercüme ettik, ancak Romanca oynadık."*⁴³

Rahim Burhan'a göre, diğer dilleri konuşan oyuncularla çalışmak, huzurlu ve daha uzun bir çalışma süreci ister, özellikle okuma provalarında. *"Çok kez oyuncularını metni kendi anadillerinde söylemeye itiyordum, böylece alt metni vurguluyorduk."*⁴⁴

⁴¹ A.e.

⁴² Rahim Burhan ile yaptığım röportajdan, 2015

⁴³ Bogdanovski, "İzvestaj za istrazuvanje na teatarot na romite Pralipe"

⁴⁴ Rahim Burhan yaptığım röportajdan, 2015

2.2.2. Roman Tiyatrosu Pralipe Almanya’da

Ondan sonraki on yılda Roman tiyatrosu Pralipe, Almanya’nın Mülheim kentindeki Theater an der Ruhr tiyatrosunun projelerinden biri oldu. Roman tiyatrosu burada mekân, finans, organizasyon ve reklam açısından destek gördü. Theater an der Ruhr, o dönemde, tiyatroda çok kültürlü konsepte önem veren İtalyan yönetmen Roberto Ciulli tarafından yönetiliyordu. Almanların baskın ortamında olmasına rağmen, Roman tiyatrosu Pralipe, Theater an der Ruhr’un kültür politikasına başarılı bir şekilde entegre olmuştur. Hatta bu on yıllık süre içinde, Almanya’nın altmışa yakın kentinde, on yedi farklı oyun Roman dilinde oynanmış ve büyük bir başarıyla kabul edilmişlerdir.⁴⁵

*“Şimdiye kadar oyunlarımızı izleyen seyirciler için, dilin engel teşkil ettiğini görmüş değilim. Avrupa’nın tamamında oynadık; aksine seyirciler büyük bir memnuniyetle, oyunu takip ediyorlar. Metne ve simgelere derinlemesine girmeyi başarıyor ve hatta sahne metaforlarını kolaylıkla anlayabiliyor.”*⁴⁶

Antik yazar Euripides’in Bakkhalar adlı oyunu, Alman tiyatrosu Theater an der Ruhr ile hazırlanmış bir ortak prodüksiyondur. Oyunun konsepti şudur: Dünya Pentheus ve Dionisos dünyasına ayrılmıştır. Pentheus’un dünyası, Almanya’yı; Dionisos’un dünyası ise Romanları temsil etmektedir.

*“Bu ben ve Roman tiyatrosu Pralipe için yeni bir tecrübeydi. İlk kez iki dili karıştırdık: Romanca ve Almanca. İlk kez Alman oyuncularla çalıştım. Beraber çalışabildiğimizi, birbirimizle anlaşabildiğimizi ve birbirimizi geliştirdiğimizi gördüm. İki tiyatro bakış açılarının işbirliği söz konusuydu.”*⁴⁷

⁴⁵ Bogdanovski, “İzvestaj za istrazuvanje na teatarot na romite Pralipe”

⁴⁶ Rahim Burhan ile yaptığım röportajdan, 2015

⁴⁷ Bogdanovski, “İzvestaj za istrazuvanje na teatarot na romite Pralipe”

2.2.3. Roman Tiyatrosu Pralipe'nin Son Yılları

Roman Tiyatrosu Pralipe, on yıl sonra Almanya'nın Theater an der Ruhr tiyatrosundan ayrılır ve ismini Europa Roman Theater Pralipe olarak değiştirir. Grubun üyeleri sürekli değişiyor, farklı millet ve dillerden oyuncular tiyatroya katılıyorlardı. Aralarında, Makedon, Sırp, Hırvat, Yunan, İngiliz, Alman, Hollandalı, İspanyol, Sloven oyuncular yer aldı. Bu tiyatro tarafından oynanan oyunların bazıları Roman dilinden başka, Makedonca, Türkçe, Arnavutça, Sırpça, Hırvatça, Slovence, Boşnakça, Ukraynaca, Rumence, Almanca gibi birçok dilde oynanmıştır. Bazı oyunlar birden çok dilde oynanmıştır. Rahim Burhan bununla ilgili şöyle der: *“Bu uygulamalar, sadece dramaturji açısından bakılırsa, başarıyla sürdürülüyordu; çünkü dil dramaturjiye hizmet etmelidir.”*⁴⁸

Roman tiyatrosu Pralipe'nin bir kültürler arası tiyatro olarak çalışma prensibi, Rahim Burhan'a göre, bir ihtilaf ve anlaşılabilirlik konusundan ziyade, bir avantaj sayılır.

“Bir dönem, Ranko Marinkovic'in Glorija adlı oyununu çalışmak istedim. Metnin yazarı ile telif hakları konusunda anlaştık ve çalışmak için tasdikname aldık. Prömiyerden on gün önce, yazarla tekrar görüştük, metinle ve genel olarak tiyatroyla ilgili konuştuk. Ayrılırken yazar bana benim anadilimi sordu. Ben de kasten vurgulayarak Roman dili-yani çingene dili olduğunu söyledim. Prömiyerden bir gün önce, oyunun yazarı Marinkovic'ten bir telgraf aldık, oyunu yasaklıyordu. Ancak biz oynamakta ısrarlıydık ve oynadık. Çok güzel eleştiriler aldık. Jajce festivaline katıldık. Reji dışında bu festivaldeki bütün ödülleri kazandık. Daha sonra oyun yazarının bir demecinden oyunu neden yasaklamak istediğini öğrendik. Demecinde şunları söylüyordu: ‘Anadili Hırvatça olmayan bir yönetmen benim oyunumu nasıl yönetebilir?’

Tiyatrolarda kültür alışverişini büyük bir zenginlik olarak görmekteyim. Ben vatansız olduğumu çok erken anladım. Bu yüzden benim için hangi milletten olurlarsa olsunlar veya hangi dili konuşurlarsa konuşsunlar, oyuncularla çalışmak çok

⁴⁸ Rahim Burhan ile yaptığım röportajdan, 2015

*kolaydı. Kendi milletinin ve kültürünün “eteği” altında gizlenen bütün sanatçılar, acaba yarın kendi kültürlerinden on kilometre ötesinde de yaşayabilecekler midir diye kendi kendime soruyorum.”*⁴⁹

⁴⁹ Rahim Burhan ile yaptığım röportajdan, 2015

2.3 KPGT

1972 yılında yönetmen Ljubisa Ristic bir grup sanatçıyı bir araya getirerek (Zagreb’li koreograf ve yönetmen Nada Kokotovic, Ljubljana’lı oyun yazarı ve yönetmen Dusan Jovanovic ve Zagreb’li oyuncu Rade Sherbecija) KPGT’yi (KPGT, tiyatro anlamına gelen Hırvatça Kazaliste, Sırpça Pozoriste, Slovence Gledalisce ve Makedonca Teatar sözlerinin ilk harflerinden oluşur) kurmayı kararlaştırmıştır.⁵⁰

İlk başta KGPT bir tiyatro grubu olarak faaliyet göstermeye başlamıştır. Daha sonra ise “Yugoslavya’nın yegane kültür alanı” konseptiyle, bir kültürel-siyasi harekete dönüşmüştür. Bu konsept eski Yugoslavya Sosyalist Federatif Cumhuriyeti’nde yaşayan bütün milli ve etnik grupların birbirine saygı duyması fikrini ön plana almıştır. Bu yüzden KPGT’nin projelerine, o dönemde Yugoslavya’nın farklı milliyet, dil ve dinlerine mensup olan en ünlü ve başarılı sanatçıları dâhil edilmiştir.⁵¹

KPGT’nin sergilediği ilk oyun, 1977 yılında, Dusan Jovanovic’in yazdığı, Ljubisa Ristic’in yönettiği Üsküp’ün Kurtuluşu adlı oyundur.

1985 yılında Ljubisa Ristic, Subotica’nın Népszínház (Macarca halk tiyatrosu) Halk Tiyatrosu’nun yönetmenliği görevine seçilmiştir.⁵² Ristic’in bu tiyatronun başına gelmesinden önce bu tiyatrodaki, kendi dillerinde (biri Sırpça, öteki de Macarca) oynayan iki ayrı grup vardı. Grubun bu şekilde bölünmüş olması, iki farklı sanat yönetmenliğini, farklı milli repertuarları gerektiriyordu. Ancak her şeyden önemlisi, bu iki grubun hiçbir zaman birlikte bir oyun oynamamış olmasıydı. Birbirleriyle bağlantıları yoktu, bu yüzden seyirciler de bölünmüştü.

Ljubisa Ristic, tiyatronun sanat yönetmeni olarak, oyuncuların milli kimlik ve farklı dil kullanmalarına rağmen her iki grubu birleştirmek istemiş. Bu konsept “*Birbirinin yanında değil, birlikte yaşamak*”⁵³ sloganı altında gerçekleştirilmeye çalışılmıştır.

⁵⁰ Lazar Jovanov, “**Grad teatar kao dinamički model razvoja sociokulturnog kapitala gradova na prostoru bivše SFRJ**”, Doktorska disertacija, FDU, Beograd, 2014 s.75

⁵¹ A.e., s.9

⁵² A.e., s.75

⁵³ A.e., s.87

O zamana kadar hüküm süren konsepti yıkan, Madach Yorumları adlı oyun olmuştur. Bu oyun Macar yazar İvan Madacha'nın insan trajedisine adanmış olan epik metninden yola çıkılarak hazırlanmıştır. Bu oyun kendine göre bir dil dinamiği kurmayı başarmıştır. Sahnede Macar dili baskındı. Ancak oyunda oynayan oyuncular, dil ve milli mensubiyeti hiç göz önüne almadan, diğer Yugoslavya ve Avrupa dillerinde de konuşuyor ve türküler söylüyorlardı.⁵⁴

Daha sonra sahneye konulan diğer oyunlar da birden çok dilde oynanan oyunlar olmuştur.

*“Dil üzerine kurulan bir oyun konseptinin ayakta kalması için, önemli olan, dil farklılıklarının bu konsepte yapacağı etki değil; bu dil farklılıklarına karşı herkesin yapacağı “kendi sığınağında kalma” veya “köprü kurma” tercihidir.”*⁵⁵

Oyuncular bu çalışma prensibi sayesinde ilk kez gerçek bir işbirliği yaptıklarını ve birbirileriyle arkadaşlık kurduklarını itiraf etmişlerdir. Macar oyuncu Gabriela Jonas'ın bu konuda çok ilginç bir tecrübesi var. Kendisi çok dilli tiyatrodan oynamanın oyunculuğunu nasıl geliştirdiği hakkında şunları söylüyor:

*“On iki yıl çalıştıktan sonra, Ljubisa Ristic'in tiyatromuzun başına gelmesiyle, ilk kez Sırp dilinde bir oyunda oynadım. Ne heyecandı! Ljubisa ve Nada Kokotovic olmasaydı, hiçbir zaman Sırp dilinde bir oyunda oynayamayacaktım. Böyle bir baskıdan ve korkudan nasıl kurtulabilirsin ki? Öyle bir şeye sizi sadece Ljubisa Ristic itebilirdi. Şimdiye kadar yüze yakın oyunda Sırpça oynadım! Bu küçük bir sayı değildir; siz ne düşünüyorsunuz bilmem? Telaffuz tamam, telaffuzu öğrenebilirim, neticede Macar lehçem hissedilirse hissedildin. Ama düşünce tarzı? Düşünceni nasıl değiştirebilirsin? Sırpça oynarken, nasıl Macarca değil Sırpça düşünebilirim? Bu benim en büyük başarımdı. Evet, dünyada kendi dil çevresi dışında oynayan oyuncular var. Bu bir oyunculuk sorunu olmaya devam etmektedir. Ağır bir sorun, ama güzel bir sorun da aynı zamanda.”*⁵⁶

⁵⁴ A.e., s.101

⁵⁵ A.e., s.171

⁵⁶ Gabriela Jonas, İntervju za Radio TV Revija, Grubach, 1989

Kültür farklılıklarının avantajlarını göstermeye devam etme amacıyla, çok milletliliğe ve çok dilliliğe vurgu yapılan “Shakespeare Fest” veya “JU Fest” gibi festivaller düzenlenmiştir. Bu festivallere, Subotica Halk Tiyatrosu’nun yanı sıra, Yugoslavya kültür alanından ünlü oyuncular ve çok sayıda genç Makedon oyuncular da katılmışlardır. Oyunlarda Sırp-Hırvatça, Hırvat-Sırpça, Makedonca, Slovence, Macarca, Arnavutça, Romanca konuşulmakta ve türküler söylenmekteydi. Oyuncuların ve Subotica’daki seyircilerin konuştukları ve anladıkları bütün diller kullanılmıştır.⁵⁷

Bu festivallerde, Rahim Burhan’ın yönettiği Thebai Tragedyası ile Darko Lukic’in yönettiği Elektra oyunları, tiyatronun seyircilerle illa da kendi anadillerinde anlaşmasının bir mecburiyet olmadığı gösterilmiştir. Thebai Tragedyası adlı oyunda, Draga Potochnjak, İokaste’yi oynarken, kendi anadili olan Slovence konuşmuş, öteki oyuncular ise Sophokles’in dizelerini Romanca tercüme edilmiş şekliyle söylemişlerdir. Elektra adlı oyunda da, Kanadalı oyuncu Jennifer Garrett, Elektra’nın dizelerini İngilizce söylemiş, bu oyunda Orestes (Robert Collar), Klitemnestra (İshtvan Lalich) ve Egist’i (Radoje Chupic) teksti Sırpça olarak söylemişlerdir. *“Ancak bütün bunların ortak olan unsuru ‘tiyatro dili’ydi; bu yüzden her iki oyun da seyircilerle çok güzel bir ilişki kurabilmiştir.”*⁵⁸

Benzer bir örnek Ljubisa Ristic’in Moliere’in Don Juan oyunda de yaşanmıştır. Oyunda Hırvat oyuncular (Don Juan rolünde Rade Sherbedzija ve Zganarel rolünde Miodrag Krivokapic) dışında, Sloven, Meksikalı, Makedon, Macar, Sırp oyuncular rol almıştır. Oyunun büyük bölümü Hırvatça oynanmıştır. Gabrijela Jonas, Elvira rolünü Hırvatça ve Macarca oynamıştır. Oyundaki “halk” ise büyük ölçüde var olmayan bir dilde konuşmuştur. Bu, yönetmenin “lingua franca” (cıdırca) dilidir ki bu dili hiç kimse anlamıyordu. On dakika süren bir sahnede oyuncular hiç kimsenin anlamadığı bu dilde konuşmuşlardır. Öyle ki metindeki her kelimeyi, uydurulmuş, var olmayan bir sözle değiştirmişlerdir. Oyuncuların oyunuyla desteklenen bu

⁵⁷ Jovanov, “Grad teatar kao dinamički model razvoja sociokulturnog kapitala gradova na prostoru bivše SFRJ”, s.155

⁵⁸ Ljubisa Djurkovic, Stari Grci u novom ruhu, **Pobjeda**, 18.07.1987

konuşma seyirciler için anlaşılır bir dil haline gelmiştir.⁵⁹ Bu oyunda rol almış olan Ana Kostovska bu tecrübeye ilgili olarak şöyle der:

*“Bu durum bütün oyuna başka bir boyut katmıştır. Bununla şunu gösterdik ki, fikir ne kadar güçlü ise, seyirciye yaptığımız etki de o kadar büyüktür. Dil sadece bir araçtır ve hiçbir şey ona bağlı değildir.”*⁶⁰

KPGT’nin oyunlarında koreografik yapan Nada Kokotovic, bu konuyla ilgili şöyle der:

*“Çok dilli tiyatroda, özellikle seyircilerin bir kısmı oyuncuların konuştukları dillerden birini bilmiyorsa, oyunculukta sözlü olmayan ifadeler çok önemlidir. Bu yüzden bu tiyatroda, dilin yanı sıra, sözün yanı sıra, söz dışındaki ifade araçlarına, yani beden hareketlerine büyük önem verilmektedir. Bunlar birbirlerine bağlı, hatta bağımlıdır.”*⁶¹

KPGT’nin çok dilli oyunlarında, oyuncular konuştukları dillere göre değil, role uygunluklarına göre alıyorlardı. Canlandıracakları karakterin, kendi anadillerinde olup olmadığı önemli değildi. Bunun en iyi örneğini Karadağlı oyuncu Miodrag Krivokapic - Brig’in örneğidir. Bu sanatçı Kosova’da doğmuş, eğitimini Zagreb’de sürdürmüştür. Doksanlı yılların başlarında KPGT tiyatrosunda Dragan Tomic’in yazdığı, Ljubisa Ristic’in yönettiği Shiptar (Arnavut anlamında) adlı oyunda, Skender Hoti rolünü, yani bir Arnavut’u canlandırıyordu. Birçokları bu rolü onun hayatındaki en başarılı rol olarak nitelendirmişlerdir. Nitekim kendisi için de bu bir mücadeleydi. Bir demecinde Krivokapic, “Yaşadığım çevre, zihniyetleri bakımından birbirlerinden oldukça farklı fakat birçok ortak noktaya da sahip olan, Sırp, Karadağlı ve Arnavutlardan oluşuyordu,” demiştir.⁶²

⁵⁹ Jovanov, “Grad teatar kao dinamički model razvoja sociokulturnog kapitala gradova na prostoru bivše SFRJ”, s.155

⁶⁰ Ana Kostovska ile yaptığım röportajdan

⁶¹ Nada Kokotovic, Koreodrama i jezik, *Oko*, 19.05.1988

⁶² Jovo Paripovic, Skender u Sinagogi, *Studio Zagreb*

Skender Hoti karakterini canlandırırken Krivokapic, bir Arnavut'un zihniyetini başarılı bir şekilde aktarmıştır. Çünkü daha çocuk yaşlarda, bu zihniyeti bilinçsiz bir şekilde gözlemlemiştir. Belgrad'daki oyunda, seyirciler arasında çok sayıda Arnavut oyuncu da varmış. Oyunun bitişinde, birkaç saniyelik bir sükûnetten sonra, coşkulu ve gür bir alkış başlamış. Arnavutluk'tan gelen sanatçılar, bu Arnavut rolünü, aralarından hiçbirinin, bu Karadağlı oyuncu gibi, bu kadar başarılı bir şekilde oynayacak kabiliyette olmadığını itiraf etmişler.

*“KPGT'nin hedeflerinden biri, dil konusunda duyulan korkuyu azaltmak, dili doğal insan derecesine, yani insanın gündelik hayattaki önem derecesine indirmektir. Ancak bu arada bir dilin taşıdığı milli değerlerin ve kültürün devamlılığı göz önünde bulundurulmalıdır. Demek oluyor ki, amaç, hayatın konuştuğu dili konuşan bir Yugoslavya tiyatrosu kurmaktır.”*⁶³

Ancak, bu tip tiyatro hakkında farklı görüşler de vardı. Bu anlamda bazı kişi ve grupların belirli siyasi ve milli çıkarlarının, bu tiyatroya etkisi olduğu görüşleri de hâkimdi. Yerel otoritelerin bu tiyatrodaki dinamik çok kültürlülüğün toplumun çıkarına olduğunu kabul etmek istememişlerdir. Macar kamuoyunun büyük bir kısmında bir tedirginlik oluşmaya başlamış, hatta Subotica Halk Tiyatrosu'na karşı, iftiralar ve kötü niyetli yorumlarla, açık bir düşmanlık beslenmeye başlamıştır. *“Bu tiyatronun önde gelenleri, milli kültüre darbe indiren, yıkıcı yabancılar ve maceracı barbarlar olarak gösterilmeye çalışılmıştır.”*⁶⁴

1995 yılında, Ljubisa Ristic'in Subotica Népszínház Halk Tiyatrosu'nun sanat yönetmenliği görevinden ayrılmasından sonra, tiyatro tekrar eski haline dönerek, birbiriyle etkileşimi olmayan iki farklı gruplu bir kurum haline dönmüştür.

KPGT hala varlığını sürdürmektedir. Belgrad'daki bir eski şeker fabrikasında hala çalışmalarına devam etmektedir. KPGT tiyatrosunun hemen hemen her oyununda,

⁶³ Ljubisha Ristić, Čuvaj fotelju ide Ljuša, **Duga**, 06.09.1986

⁶⁴ Dragan Klaic, Teatar razlike, **Sterijino pozorje**, 1989

Makedon oyuncu Ana Kostovska rol almaktadır. Kendisi bu tiyatro ile ilgili çok coşkulu bir şekilde konuşmaktadır:

“Tiyatro hakkında bütün öğrendiklerimi, KPGT tiyatrosunda öğrendim. Tiyatro, sürekli değişmek ve adapte olmak mecburiyetinde olan bir sanattır. Tiyatro, çok çabuk yara alır, son derece kırılmandır. Örneğin, piyanist kendi piyanosuna sahiptir, ancak biz daima bir insanla çalışmak mecburiyetindeyiz. Bu yüzden aramızdaki farklılıklara, konuştuğumuz dillere saygı göstermeliyiz. Başka diller bilmek, her şeyden önce, seni insan olarak zenginleştirir! Ljubisa yönetmen olarak bize nasıl konuşacağımızı ve nasıl oynayacağımızı öğretme ihtiyacı duymamaktadır. Onun sloganlarından biri şudur: ‘Başka bir dilde oyunculuk yapmak, role kalite kazandırmaktır.’ Başka dilde yarattığımız karakter, kendi dilimizde var olan şablonları yıkar. Başka dilde oyunculuk, kendi rutinimizden ayrılmak ve gerçeklere başka bir bakış açısından bakmak için bir fırsattır. Başka dil, yeni bir kıskırtıdır, uğraşman gereken ve klişelere düşmekten seni kurtaran yeni bir şeydir.”⁶⁵

Bugünkü KPGT ekibinden bir oyuncu olan Lazar Jovanov, Ristic’in, dili her zaman oyunun konseptinin hizmetine sunduğunu söyler. Örneğin oyuncu Macar’sa, Ristic, oyuncuyu Macarca konuşturur. Oyuncu başka bir dil biliyorsa, elbette bu da oyun açısından bir zenginliktir. KPGT’ye özel bir bölüm ayırdığı doktora teziyle ilgili araştırmalarında, Jovanov, oyunların seyircileri ve eleştirmenleriyle görüşmüştür.

“Seyircilerden hiçbiri, oyunun çok dilli olmasını, oyunu izlemenin önünde bir engel olarak görmediklerini söylemiştir. Ljubisa, arı bir dil konuşulmasını istiyor, ancak bütün bunlar oyuncunun imkânları dâhilinde olmalıdır. Edebi dilinin bozulması hedef değildir. Maalesef bazıları var ki, çok dilli tiyatroyu bir halkın kimliğini tahrip edecek bir olgu olarak görmektedir; bunu da dilin arınmış olması gerektiğini öne sürerek savunmaktadırlar.”⁶⁶

⁶⁵ Ana Kostovska ile yaptığım röportajdan, 2015

⁶⁶ Lazar Jovanov ile yaptığım röportajdan, 2015

Bu konuyla ilgili, Ljubisa Ristic, yaptığımız bir görüşmede, başka dilde oynayan oyuncular hakkındaki düşüncelerini şöyle ifade etmiştir:

“On dördüncü yaşından itibaren çocuk, artık yeni bir dili, kendi anadili gibi, yani bir tiyatro oyuncusu için gerekecek derecede, öğrenemez. Ancak şu soruyu da sormak gerekir: Bu bir oyuncu için gerekli midir? Oyuncululuğun ifade biçimi birçok unsurdan oluşmaktadır. Dil her şey demek değildir. Dil, başka dilde oynayan bir oyuncuya, seyircilerde bir illüzyon yaratacak bir karakter oluşturması için hiçbir engel oluşturamaz. Sorulması gereken esas soru, ‘Başka dilde oyun oynanabilir mi?’, değil, ‘Düşünülmeyen bir dilde oynanabilir mi?’ sorusudur.

Ben yönetmen olarak, dil konusuna sosyal, siyasi ve kültürel açıdan yaklaşıyordum ve benim için sadece bir prensip geçerlidir: Sahne, seyircilerin konuştuğu dilde konuşmalıdır. Subotica’da, tiyatro dışında olagelenleri biz sahneye taşımaya çalıştık. Sokaktaki halk Macarca, Sırpça, Hırvatça konuşuyordu. Sahnede de bu dillerde niye konuşulmasın? Tiyatro, niye hayatı sahneye taşımasın? Önemli olan, oyuncunun, toplum içinde olanları gözlemlemesi ve sahneye taşımasıdır. Ancak bu doğru yapılmalıdır. Sadece sokaktaki gibi görünmek değil, aynı zamanda öyle konuşmak da gerekir. Oyuncu, insanların gündelik hayatlarında konuştukları dili konuşmalıdır. Beni sadece oyuncuların söyledikleri sözler değil, konuşurken sergiledikleri tavırlar da ilgilendirir. Dil nedir? Dil, anlamın oluştuğu bir evdir. Anlam önemlidir. Her şey mümkündür, ama ilk önce, güçlü motivasyonu ve yeteneği olan büyük bir sanatçı olman gerekir. Tabii herkes başaramamaktadır. Bazı oyuncularda işitme duygusu yok, ancak bu demek değildir ki, o oyuncu seyircileri güzel türkü söylediğine inandıramaz.

Anadilin olmayan bir dili konuşman, sana benzemeyen bir karakter oynamaya benzer. Bu, doğum yapan bir kadına benzer. Oysa sen hiçbir zaman doğum yapmamışsındır. Doğum yaptıysan, sen bunu nasıl oynayacağını bilirsin; ama doğurmamışsan, araştırma yapman lazım, okuman lazım, denemen lazım. Dil konusu da böyledir.

Bugün başka dilde oynayan çok oyuncu var dünyada. Amerikalı oyuncuların başta gelen ödevlerinden biri, öğrenebildiği kadar fazla şive öğrenmektir. Ben de diyorum ki, bir oyuncunun başka dilde konuşmayı öğrenmesi ne denli önemli ise, aynı şekilde,

konusamayan bir insanın da nasıl konuştuğunu öğrenmesi gerekir. Bu oyunculuk değil midir?

Bilinmesi gerekir ki oyuncu, eğer çalışırsa, başka dilde de oynayabilir.

Gordana Bosanovic adlı oyuncuyla ilgili bir anekdotu paylaşmak isterim. Bosanovic, henüz gençken, yetenekli ve geleceği parlak bir oyuncu olarak göze çarpmıştı. Atelje 212 Tiyatrosu'na, İtalyan yönetmen Roberto Ciulli geldiğinde, daha ilk provada İngilizce bilmediğini açıklamış. Anadilinin İtalyanca olduğunu, uzun yıllardır da Almanca çalıştığını, ayrıca Fransızca da bildiğini belirtmiştir. Çalışma sürecinde daha iyi anlaşılabilmek için, oyuncuların hangilerinin bu dillerden birini bildiğini sormuş. Oyuncuların biri İtalyanca, bir diğeri ise az da olsa Almanca, Gordana Bosanovic ise Fransızca bildiğini söylemiş. Arkadaşları ne zaman Fransızca öğrendiğini sorduklarında, o da tek bir kelime bile bilmediğini, fakat çok çabuk öğreneceğini söylemiş. Ve söylediği gibi olmuş. Oyun provaları üç hafta sürmüş, sonunda temel düzeyde Fransızca öğrenmiş. Bosanovic ile Roberto Ciulli arasında, Bosanovic'in dili öğrenmesinde önemli rol oynayan bir aşk doğmuş.

Bu oyundan sonra Ciulli Almanya'ya gitmiş. Orada Sophokles'in Antigone'sini sahnelemiş. Antigone rolünü Alman oyuncu Veronica Bayer oynuyormuş. Provalara, sadece izlemek için, Gordana Bosanovic de geliyormuş, oysa kendisi Almanca hiç bilmiyormuş. Prömiyerden on gün önce, başroldeki Bayer düşmüş ve ayağını kırmış. Kazadan sonraki ilk prova çok kötü geçmiş. Repliklerini ancak bir koltukta oturarak söyleyebiliyormuş. Oyuncular çok sinirliymiş, çünkü prömiyer yaklaşıyormuş, ayrıca bir de Almanya turnesi planlanmış. Yönetmen, Bayer'i değiştirecek ve on gün içinde bu rolü oynamayı başarabilecek yeni bir oyuncu için ilan yayınlamış. Herkesin şaşkınlığı içinde Bosanovic de ilana başvurmuş. Onun Almancayı bilmediği gerçeği karşısında tepki gösterenlere, 'Her gün yedişer saat provalarda oturan ve metnin nasıl söylendiğini duyan herkes bunu öğrenebilir,' diye cevap vermiş. Bosanovic metni eline aldığı anda, tüm oyuncular, onun dilin melodisini çok kolay yakaladığını görmüşler. Mizansenlerde başarılı olmuş, karakterin amaçların çözdüğünü de göstermiş. Bosanovic, sahnede, Bayer'in taklidini yapmıyormuş; aksine kendi algıladığı Antigone'yi canlandırmış. Prova aralarında, büfede Almanca bir kahve bile istemeyi bilmeyen Bosanovich, sahnede tertemiz bir Alman dili kullanıyormuş. Bayer ve diğer meslektaşlarından gelen güçlü destek sayesinde, Bosanovic,

*canlandırdığı karakterle ilgili bütün soruları çözmeyi başarmış. Promiyerden sonra bütün Alman gazeteleri, Gordana Bosanovic'in olağanüstü bir yeteneğe sahip olduğunu yazmış.”*⁶⁷

⁶⁷ Ljubisa Ristic ile yaptığım röportajdan, 2015

2.4. KÜRT TİYATROSU

Kürtler, yüzyıllardır ritüellerle yaşamıştır. Ritüellerinde, ayinlerinde, destanlarında ve “çirok”lerinde teatral öğelere rastlanır. Kasideler ve “Bûka Baranê”, “Düzgün Baba”, “Gırnewas” adlı yağmur duası formları, Kürtlerin yaşadığı bölgelerdeki bazı ritüellerdir. Kürtlerde folklor ve sözlü edebiyatın zengin oluşu Kürt tiyatrosu için büyük bir kaynakça oluşturmakta; “Çirokbêj”, “vebêj” ve “dengbêj”lerin yüzyıllardır süren sözlü edebiyatlarındaki zengin teatral motifler günümüz Kürt tiyatrosunda da kullanılmaktadır.⁶⁸

*“Kürt masalında (çirok), teatrallik, karakter, mimik, olay örgüsü vs. vardır. ‘Kosegeli’, Kürtlerde bir karakterdir. ‘Bûka Baranê’ ve ‘Kosegeli’ yıllardır Kürtler arasında oynanmaktadır. Herhangi bir teksti yoktur. ‘Bûka Baranê’, yağmur yağması için oynanan bir oyundur. ‘Gotûbêj’ler (anlatıcı) başlarından geçen olayları anlatırlar. Bazen oynarlar ve mimiklerini katarlar. Halkın dili olarak görülür. Tamamen kendi duygularıyla oynar ve genelde aşk, savaş vb. olayları konu alır. Düğün, divan ve özel günlerde söyler.”*⁶⁹

1918’de Ebdurrehim Rehmi’nin yazdığı oyun “Memê Alan”, Kürtlerin ilk tiyatro metni olarak kabul edilir. 1930’larda Hewlêr ve Süleymaniye’de Kürt tiyatro festivalleri yapılmış, Kürt kadın oyuncular da bu oyunlarda rol almıştır. 1946’da, İran Kürtlerinin oynadığı “Dayîka Niştiman”, müzikal bir oyundur. 1959’da Musa Anter’in yazdığı “Birîna Reş” (Kara Yara) adlı oyun, Türkiye’deki Kürtler tarafından yazılmış olan ilk Kürtçe oyundur.⁷⁰

“1977’de ‘Deprem ve Zulüm’ Kürtleri anlatan ilk oyunumuzdu. 1980’lerde cezaevlerinde Kürtçe oyunlar oynanmıştır. Bizler de o arada Kürtçe skeçler

⁶⁸ Aydın Orar Amiga, “Ritüel ve Kürt Tiyatrosu”, **Kürt Kültürü-blogspot**, <http://kurdkultur.blogspot.com.tr/>, Temmuz 2008

⁶⁹ Kemal Ulusoy, “Ritüel ve Kürt Tiyatrosu”, **Kürt Kültürü-blogspot**, <http://kurdkultur.blogspot.com.tr/>, Temmuz 2008

⁷⁰ Aydın Orar Amiga, “Ritüel ve Kürt Tiyatrosu”, **Kürt Kültürü-blogspot**, <http://kurdkultur.blogspot.com.tr/>, Temmuz 2008

oynamaya başladık. Türk tiyatrosundaki Kürt oyuncular olarak, Kürtçe tiyatroya hazırlık yapıyorduk. Türkçe oyunlarımızda Kürtçe şarkılar söylüyorduk.’’⁷¹

1990'larda ise Kürtçe tiyatro başlamıştır. 1990 öncesinde, Kürtçe oda tiyatroları mevcuttu. Türkiye’de Kürt tiyatrosunu “Teatra Jiyana Nû” başlatmıştır ve diğer çevreleri Kürtçe tiyatro yapma konusunda teşvik etmiştir.

*“Bizim örnek alacağımız bir şeyimiz yok. Üzerine taş koyacağımız duvarımız yok. Kendi duvarımızı kendimiz yapıyoruz. Eksiklikleriyle, imkânsızlıklarıyla bugün yapılan bir Kürt Tiyatrosu vardır.”*⁷²

19 Ekim 1983 tarihli, 2932 sayılı "Türkçeden Başka Dillerle Yapılacak Yayınlar Hakkında Kanun"la birlikte, Türkiye'de Kürtçenin konuşulması, Kürtçe eğitim ve yayın yapılması, hatta Kürtçe şarkı söylenmesi bile yasaklanmıştır.⁷³ Buna rağmen, Kürtçe tiyatro varlığını koruyabilmiş, geliştirebilmiş ve bu günlere taşıyabilmiştir. Kürtçe Tiyatro yapmak isteyen sanatçılar, Kürtçelerini sahnede geliştirmiş ve anadillerini sahnede yeniden kurmuşlardır. Şu an Türkiye'de Kürtçe tiyatro yapan yirmi ile otuz civarında grup vardır.

“2000’li yıllardan önce Türkiye’de Kürtçe tiyatro sahnelemek daha zordu. 2000’lerden sonra gösterim ağı biraz daha rahatladı. ... Yine 2000’lerden sonra tiyatro daha mesleki bir hal aldı. Bu ayrışma, siyasetle mi tiyatro yapacağız, yoksa tiyatroyla mı siyaset yapacağız gibi bir soruyu da beraberinde getirdi. Mezopotamya Kültür Merkezi, Kürt hareketine bağlı bir kurum ve kendi ideolojisi olan bir kurum. Giderek sanatı meslek olarak seçen insanlar militan olmaktan uzaklaştılar. Militan sanatçı değil, sanatın militanı olmayı tercih ettiler ve daha uzun vadeli bir sanat

⁷¹ Mamoste Cemil, “Ritüel ve Kürt Tiyatrosu”, **Kürt Kültürü-blogspot**, <http://kurdkultur.blogspot.com.tr/>, Temmuz 2008

⁷² Kemal Ulusoy, “Ritüel ve Kürt Tiyatrosu”, **Kürt Kültürü-blospot**, <http://kurdkultur.blogspot.com.tr/>, Temmuz 2008

⁷³ Mirza Metin, “Şanoya li jêzeminê (Yeraltındaki Tiyatro)”, **Radikal**, blog.radikal.com.tr, 10.06.2014

yaşamı kurmayı arzuladı birçok insan. Bu da sanat - siyaset çatışmasına sebep oldu.”⁷⁴

Ankara Uluslararası Tiyatro Festivali yöneticisi Yener Aksu’ya göre, tiyatro dille anlaşılan bir sanat dalıdır. Eğer, oyunun oynandığı dili bilmiyorsa, seyircinin, dans tiyatroları ve pantomim dışında çok fazla bir şey anlama şansı olmaz. Bu nedenle, Kürtçe tiyatrolar, daha çok Kürtçe bilen vatandaşların seyirci olarak katılımıyla yürümüştür.

“Fakat son yıllarda bunu biraz daha farklılaştırmak istedik. Kürt tiyatrosunu Kürtçe bilmeyenlerin de anlayabilmesi için alt yazılı ve üst yazılı oyunlar oynanmasını sağladık. Böylece Kürt tiyatrosu daha başarılı oldu. Kürtçe bilmeyen tiyatro izleyicisi beden diliyle birlikte üst yazı takviyesiyle Kürtçe oyunları izleyebildiler. Aslında sadece Kürtçe oyunlarda değil diğer yabancı dilde oynanan oyunlarda da bunları yapmaya çalışıyoruz.”⁷⁵

Kürt oyuncu Mirza Metin ile Kürtçe ve Türkçe oyunculukla ilgili bir röportaj yaptım.

“Benim anadilim Kürtçe. Türkçe oyunculuk yaptığımda karşılaştığım sorunlar, anadilimde oynadığım zaman karşılaştığım sorunlarla çok büyük benzerlik gösteriyor. Telaffuzumun, diksiyonumun, artikülasyonumun düzgün olması konusunda endişe yaşıyorum. Başka dilde oyunculuk yaparken yaşanan avantaj ve dezavantajlar hakkında konuşmak çok zor. Ben, Kürt olmama rağmen, anadilimi unutmak ve Türkçe öğrenmek zorunda kaldım. Bu nedenle, Türkçe oynadığım zaman, yabancı bir dilde oynuyormuşum gibi bir sorun yaşamıyorum. Türkçe konuşan insanlarla aynı çevrede olduğum, Türkçe gazete ve kitap okumak durumunda kaldığım için, Türkçe oynamak benim için bir avantaj. Kürtçe oynamak ise benim için dezavantajlı bir durum yaratıyor, çünkü çevremde Kürtçe konuşan insan sayısı az. Kürtçe ve Türkçe, çok farklı melodi, fonetik ve ritme sahip iki dil.

⁷⁴Mirza Metin, “Şanoya li jêzeminê (Yeraltındaki Tiyatro)”, **Radikal**, blog.radikal.com.tr, 10.06.2014

⁷⁵Yener Aksu, “Kürt tiyatrosunda alarm”, **Rudaw**, <http://rudaw.net/turkish/interview/03122014>, 03.12.2014

Kürtçe eğitim dili olmadığı için henüz bazı ilkelikleri var. Dilin yarattığı sesler oyuncular için yeni ve araştırılmaya değer. Kimi zaman ilkel şeyler çağrıştırebiliyor bu sesler oyuncuya. Türkçe egemen dil olduğu için çok daha kalıplaşmış bir dil. Bu durum kalıplaşmış oyunculuk biçimleriyle bir araya gelince birtakım olanaksızlıklar yaratıyor. Oyunculara verili, öğrenilmiş davranışlar yaratıyor egemen diller. Anadilimde oynarken daha iyi hissediyorum. Anadilimde oynarken daha fazla emek harcıyorum. Çünkü anadilimde daha iyi oynamak istiyorum. Anadilimde oynadığım bir oyunu, ışık tasarımcımız Kürtçe bilmediği için, simultane çeviri ile Türkçe oynadık. Hem çevirinin kötü olması nedeniyle, hem de kullandığımız seslerin Türkçede aynı atmosferi yaratmadığını görüp çok eğlenmiştik. Sonuç olarak dil değişince dramaturji bile değişir düşüncesindeyim. Sanırım bir rolü farklı dillerde çalışmak oyuncuya katkılar sunacaktır.”⁷⁶

Turgay Atalay, İstanbul’da yaşayan bir Kürt oyuncudur. Ailesinde hem Türkçe hem de Kürtçe konuşulmaktadır. Atalay, Kürtçenin çok zengin bir dil olduğunu; sadece “Seni seviyorum,” demek için bile, birden fazla ifade biçimi kullanılabileceğini söyler.

Atalay, ilk ve orta öğrenimini Türkçe olarak aldığı için, Türkçe çok iyi yazabilmekte ve konuşabilmektedir. Buna rağmen, aldığı oyunculuk eğitimi sırasında, Türkçe oynamak konusunda zorluklar yaşamıştır.

“Düzenli bir şekilde Türkçe konuşabilmek için, Türkçe tekerlemeler üzerinde çalışıyordum. Benim için en zor şey, Türkçede düşünmek. Başka bir dilde ‘Seni seviyorum’ demek ve küfür etmek çok zordur. Çünkü aşk ve nefret-öfke, en güçlü duygulardır. Fakat önemli olan, eğer ‘Seni seviyorum,’ cümlesini, hangi dilde söylersen söyle, gerçekten içinden gelerek söylediğinde, bu seyircileri etkileyecektir. Türkçede bazı cümleleri istediğim duyguyla ifade edemiyorum. Kürtçe oynarken duygum daha güçlü olduğundan, duyguları daha kolay bir şekilde ifade edebiliyorum.

⁷⁶ Mirza Metin ile yaptığım röportajdan, 2015

Kürtçe benim anadilim olmasına rağmen, ben Kürtçeyi daha iyi öğrenebilmek için kursa gitmek zorunda kaldım. Bazen annemim söylediği Kürtçe şarkıları bile tamamen anlayamıyordum. Hatta Kürtçe yazmayı da bilmiyordum. Üç ay süreyle kursa gittikten sonra, Kürtçe kitap okumaya başladım. İlk başta her şeyi anlamıyordum ama zamanla Kürtçeyi daha iyi öğrenmeye başladım. Kürtçedeki farklı tonlara hâkim olmak çok zordur. Bir seferinde Kürtçe bir dizide oynadım. Senaryo ilk önce Türkçe olarak yazılmıştı, daha sonra Kürtçeye çevrilmişti. Bu nedenle metinde çok uzun ve anlamsız cümleler vardı. Ekipteki oyuncuların çoğu, anadili Kürtçe olan Kürtlerdi. Fakat hepimiz kendimizi Türkçede daha emin hissediyorduk; çünkü Türkçe olarak eğitim aldık ve gündelik hayatımızda Türkçe konuşuyorduk. Çoğu kez, ben, oyuncu olarak, daha kolay bir şekilde telaffuz edebilmek ve duyguyu daha iyi bir şekilde ifade edebilmek için, uzun replikleri değiştirmek istiyordum; bu nedenle birtakım tartışmalar yaşıyorduk ve benim bu isteğime olumlu yanıt vermediler. Bu yüzden bazı replikleri hiç anlamadan ezberliyordum ve tabii ki bu benim oyunculuğumda fark ediliyordu. Bu dizinin çekilme süreci uzun sürdüğünden, ben Kürtçeyi daha iyi öğrenmeye başlıyor, fakat Türkçem bozulmaya, gerilemeye başladı. Daha sonra Mark Ravenhill'in yazdığı "Tirs, u xof" (Vur, Yağmala, Yeniden) adlı oyunda oynadım. Bu oyun, hem Türkçe hem de Kürtçe oynanan kısa hikâyelerden oluşuyordu; aynı zamanda altyazı da vardı. Bence aynı oyunda iki dilde birden oynamak, bir oyuncu için çok ilginç bir tecrübedir.

Oyuncu için, bilmediği her dil, bir gizem içerir. Bu nedenle, oyuncunun, bilmediği dili araştırması gerekir. Bir oyuncu olarak, bilmediğin dili keşfedebilmen için, ilk önce bu dilin seni keşfetmesine izin vermen gerekir."⁷⁷

⁷⁷ Turgay Atalay ile yaptığım röportajdan, 2015

3. KİŞİSEL DENEYİMLERİM

Yüksek lisans programının temel dersi Sahne olarak adlandırılan dersti. Hocam ve danışmanım Prof. Suat N. Öztuna, dersin içeriğini lisans öğrencileriyle gerçekleştirecek şekilde tasarlamıştı. Benim görevim ise, hocanın öğrencilerle yürüttüğü çalışmaları takip etmek, onun yaptığı eleştirilerden ders almak, yani sahnenin öbür tarafında olmaktı. Fakat herhangi bir seyirci olarak değil, bir bilginin nasıl aktarıldığını gören bir şahit olarak.

Tek yüksek lisans öğrencisi ben olduğum gibi, yabancı uyruklu tek öğrenci de bendim.

Bir oyuncu olarak, benim için yabancı dilde bir dram metni üzerinde çalışmak büyük bir meseleydi. Hocayla anlaşmalı olarak öğrencilerle sahneler hazırlama görevini aldım.

3.1. Yabancı Dilde İlk Oyunculuk Deneyimiyle Karşı Karşıya Kalmak

BLANCHE karakteri (“Arzu Tramvayı”- Tennessee Williams)

Üçüncü sınıf öğrencileri Tennessee Williams’ın Arzu Tramvayı adlı Amerikan dramını çalışıyordu. Hocam, çalışacağım sahneyi ve o sahneyi hazırlayacağım partnerimi seçme özgürlüğünü verdi.

Oyunu daha önce okumuştum ancak, karakterlerden hiçbirini daha önce kendi ana dilimde oynamamıştım. Nasıl olduysa, üzerinde uzunca süre düşünmeden birinci sahneyi seçtim ve arkadaşım ile anlaşmalı olarak benim Blanche’ı, kendisinin ise Stella’yı oynamasına karar verdik. Metni Türkçe çalışıyorduk, fakat metnin Makedoncası da sürekli yanımdaydı. Türk dilini anlıyor ve konuşuyordum, ancak sadece gündelik konuşmalarda. Daha önce bu dilde hiç oyunculuk yapmamıştım. Türkçe olarak birkaç tirat hazırlamıştım ancak, bunları kendi başıma hazırlamış olduğumdan nasıl oldukları konusunda hiçbir fikrim yoktu. Şimdi de, ilk defa, Türkçe konuşan rol arkadaşımı anlamam ve onun konuşmasına karşılık vermem gerekiyordu ki, fakat onun söylediği Türkçe cümleleri tam anlamıyla anladığım

söylenemezdi. Arzu Tramvayı adlı oyunun Türkçe çevirisi, benim ilk kez karşılaştığım eski Türkçe ve Arapça ifadelerle doluydu.

3.1.1. Karakter

3.1.1.1 Metin Çalışması

Stanislavski'ye göre oyuncunun rolü üzerinde (veya kendi üzerinde) çalışması, oyun metninin incelenmesiyle başlar ve kademe kademe özü ortaya çıkar. Stanislavski, öz kavramını çoğu zaman gerçeklik kavramıyla karşılaştırır ve sanatın sadece bir hedefi olduğunu belirtir: gerçeğin keşfedilmesi. Buradan hareketle diyebiliriz ki, her oyun metninin analiz edilmesinin amacı özünde bulunan gerçeğin açığa çıkarılması/keşfedilmesidir. Oyuncu, uzun ve zorlu bir çalışmaya hazır olmalıdır (her şeyden önce kendi, daha sonra da rolü üzerinde). Rolünü daha küçük bölümlere ayırmak ve rolü üzerinde hâkimiyet kurmasına yardımcı olacak özel bir teknik geliştirmek zorundadır.

Benim oyunculuk açısından karakterle ilgili hazırlığım, metnin Makedonca çevirisine dayanmaktaydı.

Metni dikkatlice okuduktan sonra, karakterin biyografisini hazırladım, verilen sahneyle ilgili temel soruları cevapladım:

- Bu sahneden önce ve sonra neler oluyor?
- Olay hangi dönemde geliyor?
- Benim için önemli olan nedir?
- Stella kimdir?
- Benim oynadığım karakterin (Blanche) Stella'ya karşı sergilediği tutum nasıldır?

Başlangıçta bu ve daha birçok soru üzerinde rol arkadaşım ile birlikte çalıştık. Sahneyi parçalara böldük ve görev dağılımı yaptık. (Bu hazırlık, lisans dönemi eğitimimle ilgili bölümde bahsettiğim, o zamana kadar öğrenilmiş olan oyunculuk tekniklerine dayanmaktadır.)

3.1.1.1.1. Tercüme

Her provadan önce, anlamadığım her kelimeyi tercüme etmeye çalışıyordum. İşimi kolaylaştırmak için Türkçe repliklerin üzerine Makedonca anlamlarını yazıyordum. Metnin Makedonca çevirisinin yanı sıra, yanımda daha kaliteli bir çeviri olduğunu düşündüğüm Hırvatça çeviri de vardı (Hırvatçayı akıcı konuşuyorum).

Bu üç çeviriyi okurken (Türkçe, Hırvatça ve Makedonca), olaylarda, karakterlerde hatta hikâyede çok sayıda farklılık görebiliyordum.

Lisans eğitimimin üçüncü sınıfında Shakespeare'in "Hamlet" adlı eserindeki Gertrude karakterini çalışırken de benzer bir problemle karşılaşmıştım. Problem diyorum, çünkü o zamanlar bunun sağladığı avantajın farkında değildim. İlk analizlerim sırasında, karakterle ilgili öğretmenlerimin ve diğer çalışma arkadaşlarımdan hemfikir olmadığı düşüncelerimi dile getiriyordum. Bu durumun, metnin farklı tercümelerini okumuş olmamızdan kaynaklandığını anladık. Hamlet'in iki adet Makedonca çevirisi vardır. Bazı öğrenciler bir çevirinin diğerinden daha iyi olduğunu söylüyor, hocalar da o çeviri üzerinde çalışmamız konusunda ısrar ediyordu. Fakat ben tam da olumsuz eleştirilere maruz kalan çeviriyi okumuştum. Bundan dolayı da diğer çeviriyi de okudum. Hamlet'in iki farklı Makedonca tercümesindeki iki farklı Gertrude'yi okudum. Birinci çeviride daha soğukkanlı, sert ve saldırgan; diğerinde ise daha naif, kırılgan ve saf göründü. Bu durum aklımı karıştırdı, Gertrude'nin aslında nasıl biri olduğunu bilmiyordum. Nihayetinde öğretmenlerin bize verdiği çeviriyi oynamaya karar verdim ki, bu "iyi" Gertrude'du. Fakat farkında olmadan, içimde bir yerlere işlenmiş olan, diğer çeviriden gelen birtakım unsurlarla birlikte karakterin ilginç bir kombinasyonu ortaya çıkmıştı. Anladım ki, tercümenin yanı sıra metnin yorumu da oldukça büyük önem taşımaktadır.

Tercüme, uyumu da beraberinde getirmektedir fakat sadece dille değil onu konuşan milletin kültürüyle de. Öyle ki, Arzu Tramvayı'nın üç farklı çevirisini okurken, üç farklı Blanche karakteriyle karşılaştım. Metni farklı dillerde okurken, bilinçsiz bir şekilde, içimde mevcut olan duyguların farklı dışavurumları ortaya çıkıyordu.

Blanche, Türkçe okuduğumda farklı bir biçimde öfkeleniyordu; Makedoncada farklı. Metnin Hırvatçasını söylerken elde ettiğim zerafet, Blanche'nin Türkçesinde yoktu. Neşeli Blanche Türkçe konuşurken, Hırvatça konuşandan daha farklıydı. Bu durum, beni, okuduğum her başka dildeki çeviriden kazandığım farklı duygu ve ifadeleri canlandırmaya itti. Ancak, ben yine de metnin Türkçe çevirisine odaklanmışım.

3.1.1.1.2. Dil Ve Kültür

Türkçesini anlamadığım kelimelerin üzerine Makedonca tercümesini yazdığımı daha önce belirtmişim; fakat tüm kelimeleri anladığım halde, bir bütün olarak cümlelerin manasını anlamadığım durumlarla sıklıkla karşılaşıyordum. Repliklerimin Türkçede kulağa nasıl geldiğini duymam için, rol arkadaşım, onları duygudan arındırarak ifade ediyordu. Ondan sonra gerekli olan duyguyu vermeye çalışarak ben söylüyordum.

Sık sık partnerimle çeşitli durumlar hakkında tartışma ihtiyacı hissediyordum.

Repliklerin çoğunun Türkçesini, Makedoncada söyleyeceğim gibi söylemeye çalıştım ancak bu mümkün değildi. Çünkü Türkçenin, her dilin olduğu gibi, kendine özgü farklı bir tonlama biçimi vardır. Bu nedenle, bazen duygunun yeni bir ifadesini aramak, bazen de Makedoncada iyi ifade ettiğim bir duyguyu, Türkçesinin kulağa hoş gelmesi için daha uygun olduğunu düşündüğüm tamamen yeni bir duyguyla değiştirmek durumunda kalıyordum. Çoğu zaman da replikleri “sözlük anlamıyla” söylediğimde, rol arkadaşım hayretler içinde o repliğin o şekilde de söylenebildiğini ve bu söyleyişin Türk diline uygun olduğunun farkına varıyordu. Bu şekilde, dillerle “oynarken”, bir Türk ve bir Makedon oyuncu için tamamen yeni olan duygu ifadeleri ve tonlamalar ortaya çıkıyordu.

Bütün bunların, farklı kültür, ortam ve ilişkilerin sonucunda ortaya çıktığını anlıyordum.

Stanislavski, MHAT Müzesi'nde muhafaza edilen hatıratlarından birinde, kendi sisteminin tüm milletlere ilişkin olduğunu söylüyor ve tüm insanların aynı doğaya, fakat farklı özelliklere sahip olduğunu ekliyor. Stanislavski Sistemi ise bu farklı özelliklere müdahale etmiyor. Stanislavski'ye göre, farklı milletlerden oyuncular, herkes için aynı olan sanat doğası kanunlarını esas alarak sahne sanatında biçimsel

olarak farklı eserler meydana getiriyorlar. Stanislavski, 1963 yılında yazdığı “Yaratma Yakınlaşması” adlı metninde şöyle der:

“Sanatsal yaratıcılığın değişmeyen ve herkes için geçerli olan yasaları bizi, tüm milletlerden oyuncularını birleştiriyor. Bu yasaları hepimiz öğrenmeli ve onlara ilişkin uygun bir psiko-teknik geliştirmeliyiz... Fakat her millet, her ulus kendi nitelikli milli özelliklerini sanata yansıtmalı, bu sanatlardan her biri kendi milli renklerini, seslerini, özelliklerini muhafaza etmelidir. Her milletin ruhu buradan keşfedilmelidir.”¹

Benzer şekilde, biz de, yaptığımız provalar sırasında, birbirimizden Türk ve Makedon kültürüne dair çeşitli özellikleri aldığımızı görüyorduk. Bizim fakültelerimizde oyunculuğun temeli olarak Stanislavski Sistemi öğretilir. Öyle ki, biz de aynı oyunculuk tekniklerini kullanıyorduk, fakat farklı kültürlerimizin bizde bıraktığı farklı izlerle birlikte, bu işbirliğimiz sayesinde, farkında olmaksızın, ben Türk kültüründen unsurlarla, arkadaşım ise Makedon kültüründen unsurlarla zenginleşiyordu.

3.1.1.1.3. Heyecan

“Duyguların role aktarılması için onları tanımak kaçınılmazdır, onların tanınması için de kendimiz benzeri deneyimleri hissetmeliyiz. Duygunun kendisini taklit etmek mümkün değildir, sadece o duygunun dışavurumunun neticeleri taklit edilebilir,”²

Sahne korkusundan, ilk defa yaptığım bir şeyi başarma isteğimden veya çalışma süreci içerisinde karşılaştığım zorluklardan kaynaklanan asabiyetimden dolayı, içimde tüm sahne boyunca hissettiğim bir heyecan beliriverdi. Blanche’ı Türkçe

¹ K. S. Stanislavski, “Statii, govori, besedi, pisma”, “Umetnost”, Moskva, Muzej MHAT, 1953, s.359-360

² Konstantin S. Stanislavski, **Samoizgradba na akterot**, Skopje, Akademski pecat, 2003, s.40

olarak çalışırken, farkında olmadan hissettiğim heyecanın, karakterin tüm sahne boyunca sahip olduğu heyecana çok yakın olduğunu anladım.

Blanche, kısa bir süre sonra açığa çıkartmak zorunda kalacağı bir sürü sırla kız kardeşinin yanına gelir. Metni başka bir dilde söyleme zorluğu nedeniyle daha ilk okuma provalarında hissettiğim heyecanın, Blanche'ı kendi ana dilimde okumuş olsaydım ancak bir ay hatta daha sonra kapılacağım heyecan olduğunu anladım. Fakat bana, böyle bir heyecan talep etmeyen, aksine dinginlik gerektiren başka bir karakter yaratma görevi verilseydi ne olurdu acaba? O zaman heyecanımı yenmeyi ve karakteri gerektiği gibi yakalamayı beceremeyecek miydim? Bundan, diğer karakterleri Türkçe olarak nasıl oluşturduğumu açıkladığım bölümde bahsedeceğim. Çünkü, Stanislavski'nin dediği gibi:

*“Sahnedede ne yaşadığınız önemlidir – kendi duygularınız, rolün yaşamına benzer duygular mı veya onunla alakası olmayan başka bir şey mi?... şahsi duygunuzu, oyun ettiğiniz karakterle benzer bir şekilde canlı olarak hissetmediğiniz yerde gerçek yaratıcılık söz konusu olamaz.”*³

3.1.1.2. Beden

Heyecanın belirmesiyle, çalışmanın devamında, yani okuma provalarında ve sahnedeki oyunda, benden Blanche'a ilginç özellik kazandıran hareketler bilinçsiz bir şekilde ıktı. Karakterin hareketi, tutumu, ellerinin titremesi, bedeninin karakterle tamamen uyumlu olan kelebeksi oyunu da bu heyecandan kaynaklı olarak ortaya ıktı. Muhtemelen, kendi dilimde çalışsaydım, bedeninin bu doğal ve düzgün kullanımına uzun zaman düşündükten ve uzun bir çalışma sürecinden sonra erişebilirdim. Fakat söz konusu durumda bu kendiliğinden ortaya çıktı ve konsepte tam olarak uydu.

³ A.e., s.39

3.1.2. Sahne Dikkati

Daha önce belirtildiği gibi, oyuncuların genel sorunu olan sahne dikkatini, Stanislavski şahsi bir örnek üzerinden oldukça iyi açıklamaktadır:

“Kendimi, yanımda duran Şustov’a bakmaya zorlamak bana çok ağır geliyordu. Dikkatim, kah bizim provamızdan bağımsız olarak olağan yaşamın süregeldiği salona, kah komşu mekanlara – çalışma alanlarına doğru kayıyordu. Bazı nesneler taşıyor, kullanılıyor, gürültü yapılıyor, tartışılıyor... Salondan ayrılmanız için kendinizi sahneye kaptırmanız gerekiyor!”⁴

Başka dilde çalışma sırasında fark ettiğim şey ise, metinle, dille ve telaffuzla o kadar meşgul olmuştum ki, sahne dışında hiçbir şeyin dikkatimi çekmesi mümkün olmamıştı. Daha önce hiç olmadığım kadar konsantre olmuştum. Tüm duygumu telaffuza yansıtmaya çalışıyor ve bu arada ne ince duvarlardan sızan sokak çalgıcılarının sesini ne de tavanı delecekmiş gibi gürültü yapan balerinlerin provalarını duymaksızın sadece telaffuzumla ilgileniyordum. Bu sesleri ancak çalışmadan sonra duyabiliyordum. Prova sırasında tüm benliğimle tamamen kendi sahnemize odaklanmıştım. Bu durum daha önce ana dilimde yaptığım çalışmalarda söz konusu olmuyor, kendi ana dilimde çalışırken en küçük bir ses dahi dikkatimi dağıtıyordu.

Sistemi oluşturmanın başlangıcında Stanislavski, dikkat dağınıklığına karşı mücadeleye ilişkin, dikkati daha uzun veya daha kısa vadede belli bir noktaya sabitleyen, dikkat çemberini daraltmaya veya genişletmeye vs. yarayan birçok alıştırma geliştirmiştir.

Başka bir dilde oyunculuk sergilediğim bu durumumda ise başlangıçtaki provalarda konsantrasyon alıştırmaları yapma gereksinimi duymuyordum, çünkü yeterince konsantrasyona sahiptim. Dilin kendisi, onu kavramamın yanı sıra, uygun bir duyguyla konuşmaya ilişkin duyduğum ihtiyaç beni tamamen işime konsantre ediyordu. Bu, ana dilimde çalışırken her zaman karşılaştığım bir şey değildi.

⁴ A.e.

3.1.3. Rol Arkadaşıyla Çalışmak

Blanche'ı çalışırken bir oyuncu olarak kendimde başka şeyleri de fark ettim ve uyandırdım. Daha önce rol arkadaşşıma açılmak çok zor gelirdi. Her zaman istediğim şey kendi oynayacağım karakteri öncelikle kendim incelemek, ondan sonra ise onun rol arkadaşşıma, mekâna ve olaya nasıl tepki vereceğini görmektir. Bu defa kendi başşıma çok az bir süre çalışabildiğimden ve zamanımın çoğunda rol arkadaşşıma “bağlı” olduğumdan, karakterimi anlamamın haricinde, karakter adına tüm sahne boyunca rol arkadaşşıma karşı daha açıldım. Bunun öncelikli nedeni ise rol arkadaşşının söylediğı metni tamamen anlamayışımdı. Blanche'ın o anda nasıl tepki verdiğini bilmek zorunda olduğum için karakterimin konuştuğı metni doğru duyguyla düzgün telaffuz etmeye harcadığım dikkati, aynı derecede, rol arkadaşşının metnine de harcıyordum. Bu şu ana kadar anadilimde yaptığım çalışmalarda üzerinde çok durmadığım yeni bir şeydi.

3.1.4. Avantaj Ve Dezavantajlar

Fark edileceğı gibi, şu ana kadar Blanche karakterini Türkçe oluşturma sürecinin sadece iyi yanlarını belirtmiş bulunuyorum. Doğal olarak bu sürecin olumsuz yanları da vardı.

Zamanla, metne ve telaffuza olan hâkimiyetim arttıkça, en başta bahsettiğim heyecanın yoğunluğu düşmeye başladı.

Bazı anlarda, bir sonraki repliğı nasıl telaffuz edeceğim düşüncesine takıldığımda, özellikle rol arkadaşşımla olan iletişimimde zorluklar yaşıanıyordu. Hata yapmamaya dikkat ederken (özellikle metni ezberlediğimde), repliğın duygusunun, rol arkadaşşımdan gelen etkiye tepki olarak ortaya çıkmasına değil, daha çok kendime konsantre olmuş oluyordum.

Daha uzun bir kelime veya cümleyi söylerken, çoğı zaman verilmesi gereken duyguyu kaybediyordum.

Ancak genel itibariyle, kendi anadilimde çalışırken bile karşılaşabildiğim söz konusu engelleri zamanla aşarak ve başka dilde oynamakla elde ettiğim avantajları muhafaza etmeye çalışarak, aynı zamanda gelecekte kendi anadilimde yapacağım çalışmalarda da istifade edeceğim çok önemli şeyler öğrendim.

Makedonca oyunculuk ile ilgili şimdiye kadarki deneyimlerimde, metne bu kadar çok önem vermiyordum. Metni genelde, her kelimesine anlam yüklemeye çalışmaksızın bir hikâye olarak görüyordum. Türkçe olarak gerçekleştirdiğim çalışma sürecinde ise bu benim için olanaksızdı. Tüm kelimelerin anlamlarını bilmediğimden dolayı, hepsini düzgün telaffuz edebilmek için her kelimeye ayrı önem vermem gerekiyordu. Mantıklı vurguya ve vurgu bütünlüğüne dikkat ederken duygular bilinçsizce ortaya çıkıyordu.

Stanislavski Sistemi’ni takip eden oyunculuk hocalarımız, sahneye çıkmadan önce dram metninin iyi işlenmesinin ne kadar önemli olduğunu sürekli hatırlatırlardı. Fakat şu anda yabancı dilden kaynaklanan zorluklarla karşılaştıkça, ben bunu tamamıyla anlamış ve uygulamayı başarmıştım.

Blanche karakterini çalıştığım provalar sırasında günlük tutuyordum. Aşağıda bu günlükten alıntılar yer almaktadır. Hocamın önünde yaptığım ilk okuma provasında karşı karşıya kaldığım avantajları, dezavantajları ve korkuları fark ettim. Günlükte hocanın ve sahneyi izleyen öğrencilerin de yorumları not edilmiştir.

Hocanın ve öğrencilerin önündeki ilk okuma provası (BLANCHE – STELLA)

Tablo 1: Avantajlar, Dezavantajlar ve Korkular

AVANTAJLAR	DEZAVANTAJ ve KORKULAR
Dilde emin olmamaktan kaynaklanan ve karakterdekine benzer olan heyecanın ortaya çıkması.	Metin konusunda güvenim arttıkça heyecanımı kaybetmek.
Rol arkadaşıma karşı daha açık olmak,	Zaman zaman repliklerime ve nasıl

çünkü onu dayanak olarak hissediyorum. Onu çok iyi dinlediğimi ve tamamen takip ettiğimi hissediyorum. Rol arkadaşım beni Türk rol arkadaşıyla oynadığından daha iyi dinlediğini ifade etti. Benim farklı telaffuzum, onun beni daha dikkatli dinlemesini gerektiriyor ve sahnede daha aktif olmasını sağlıyor.	telaffuz etmem gerektiğine aşırı derecede konsantre olup, bunların rol arkadaşımdan gelen etkilere tepki olarak ortaya çıkmasına dikkat etmiyorum.
Söylediğim replikler samimi ve doğal olup tamamen içimden geliyor.	Çoğu zaman telaffuzdan dolayı kelimelerde hata yapıyor, niyet ve duyguyu kaçırıyorum.
Sağduyum beni yönetiyor, oldukça spontane hareket ediyorum.	
Nasıl söyleyeceğimi düşünmüyorum, içimden geldiği gibi söylüyorum.	
Heyecanımdan kaynaklanan ve karaktere uyan davranışlarım ortaya çıktı ki, bunları muhafaza etmeye çalışacağım. Hocam ve öğrenciler, Türk oyuncuların sahnede nadir olarak kullanmaya cesaret edecekleri aşırı ancak karakterle uyumlu hareketler kullandığımı fark ettiler.	Bazı anlarda kendimi tamamen ifade edebilme ihtiyacından dolayı hareketlerimde aşırılığa kaçıyorum.
Hocam bunun radyo oyunu gibi olduğunu, başka dilde olsa bile niyetlerimin o kadar net olup tamamen anlaşılır olduğunu söyledi.	Dil engelinden dolayı bulmaya zamanımın olmadığı detaylara yoğunlaşmam gerekiyor.
	Bazı cümleleri halen anlamıyorum ve ezberlemek zorundayım. Bu durum genel sahne performansımı zorlaştırıyor.

3.2. Tirat Çalışması

KORO karakteri (Antigone – Jean Anouilh)

Blanche ve Stella arasındaki iki kişilik sahneden sonra, ödev olarak bir dram metni olan Antigone'nin prolog tiradı verildi. Bu oyun, Sophokles'in çok iyi bildiğim, antik çağ Antigone'si değildi. Fransız yazar Jean Anouilh'nin modern metni olan Antigone'yi işliyorduk.

Bu metinle ilk kez karşılaştım. Her iki dramın içeriği birbirine oldukça benzer olup metnin manzum olarak yazılmamış olması ise kolaylaştırıcı bir etkeni.

Prolog metni dramdaki tüm karakterlerin tasvirini yapan bir tirattır. Tiratlarsa benim her zaman tercihimdi. Oyuncu olarak sahnede bir rol arkadaşıyla oynamaktan ziyade kendi başıma oynadığım zaman, daha iyi oynayabildiğimi düşünüyordum. Bir rol arkadaşıyla birlikte çalışmak, iki katı konsantrasyon ve odaklanma gerektirdiğinden, bana hep daha zor geliyordu. Tiratları icra etmekte daha başarılı olduğumu düşünüyordum.

Dürüst olmalıyım ki, oyuncu olarak başka oyuncuların önünde denemeler ve hatalar yapmak kendimi iyi hissettirmiyor, kendi başıma deneyip ondan sonra yaptığımı göstermiş olmak kendimi daha güvende hissettiriyor. İkili sahnelerde bu mümkün olmadığından tirat çalışmalarında kendimi daha iyi hissediyordum.

Bu tiradı Türkçe olarak çalışırken tamamen yeni bir kaniya vardım. Bu, her şeyden önce, benim için çok sayıda anlaşılmayan kelimeler içeren uzun bir tirattı. Bundan dolayı, metni ezberlemek büyük bir sorun teşkil ediyordu. Türkçe çevirisinin yanında metnin Hırvatça çevirisini de sürekli okuyor ve bunun üzerine bir oyuncu olarak karakteri oluşturmaya çalışıyordum. Daha önce başka bir metindeki benzer bir karakteri Makedonca olarak canlandırmıştım ve bu tiratta da aynı oyunculuğu tekrar edip işimi kolaylaştırabileceğimi düşünüyordum. Bu arada da Stanislavski'nin vurguladığı temel meseleleri unutmuştum “...bir aktör hiçbir zaman hazır, daha önce denenmiş çözümlere yeltenmemeli aksine, her oynadığı oyunu (ilk defa veya

yüzüncü/bininci defa oynuyor olmasına bağlı olmaksızın) yaratıcı, tam konsantre bir şekilde ve azami fiziksel ve ruhsal veya psikolojik uğraşla oynamalıdır.”⁵

Kendi anadilime yakın olduğunu göz önünde bulundurursak, Metnin Hırvatçasını okurken, hayal ettiğim gibi bir karakteri canlandırmak kolaydı – dedikoducu, çok hızlı ve düşünmeden konuşan bir karakter. Fakat, bunu Türkçe olarak yapmak çok zor hatta neredeyse imkansızdı.

Ben eşzamanlı olarak hızlı ve doğru konuşamıyordum ve bu durum beni yavaşlatıyor, cesaretimi kırıyordu. “... sözler oyunu, oyun sözleri engelliyordu – hoş olmayan bir durum ve tam bir uyumsuzluk.”⁶ Bu cümle Stanislavski’ye aittir, Stanislavski ana dilde icra edilen ilk oyundan bahsetse bile, benim o anki durumumu en iyi biçimde ifade ediyordu çünkü ben de yabancı bir dilde oyunculuk sergilediğimde kendimi tam da anlatıldığı gibi hissediyordum. Sürekli olarak danışacağım ve konuşmama yardımcı olacak birinin varlığına ilişkin bir eksiklik hissediyordum. Oyunculuğumu konuştuğum dille birleştirebilmem için yardıma ihtiyacım vardı. Sahne boyunca güvenilebileceğim bir rol arkadaşının da eksikliğini hissediyordum. İkili sahnede (Blanche – Stella) repliklerim rol arkadaşımdan gelen etkilere tepki olarak ortaya çıkıyor, bir replikten diğer repliğe kadar olan sürede ise bir nevi dinlenme imkânım oluyordu. Söz konusu tiratta ise böyle bir aranın olmasını istemiyordum, çünkü her şeyin çok hızlı ve enerjik bir şekilde gerçekleşmesini istiyordum. Fakat, tüm bunlar için telaffuzumun kötü oluşu büyük bir engel teşkil ediyordu. Türk dili konusunda kendimi daha sağlam ama halen yetersiz hissediyordum ve telaffuz hataları, cümlelerin anlamı ile mantıklı vurgular konusunda sürekli düzeltmelere ihtiyacım vardı.

Eğitmenin ve öğrencilerin önünde oynadığımda, metni tamamen gözümün önünden çekmeye cesaret edemeyip, yeterince özgüvenim olmadığından, oyunculuğumdan ödün vermemek adına metni okumaya karar verdim. Fakat, bu durum beni fiziksel olarak kısıtladı ve kelimeleri gözden kaçırmamak için masada oturmak zorunda kaldım. Karakteri, hayal ettiğim ve Hırvatçada denediğim gibi Türkçe oynamaya

⁵ A.e., s. vii

⁶ A.e., s. 19

çalışırken, telaffuzumun bir öncekinden çok daha kötü olduğu eleştirisini aldım. Eğitimcim bunun kısa çalışma süresine bağlı olduğunu belirtse de ben yine de memnun kalmamıştım. Şu ana kadar geçen sürenin, yeterince ilerlememi sağlayacak kadar uzun olduğunu düşünüyordum. Aynı zamanda, sergilemiş olduğum oyunculuktan da tamamen memnun kalmamıştım.

Tuttuğum günlüğe bu tiradı sergiledikten sonra kendimi nasıl hissettiğimi detaylı bir şekilde yazmışım:

- Tamamlanmamış.
- Hiç konsantre olmadan. Zaman zaman kesmek istedim, kendimi kaybolmuş hissettim ve yaptığım her şeyin boşuna olduğunu düşünüyordum.
- Dilde yaptığım hataları kapatmak isterken el hareketlerimi abartılı bir şekilde kullanıyordum. Oyunun dışsal faaliyetini hızlandırmam gerektiğini düşünüyordum.
- Monoton olduğumu düşünüyordum. Tonlama/hareketlenme içermeyen bir çizgi yakalamıştım. Eğitimcim her şeye rağmen sürprizlerin olduğunu belirtmişti. Bu da muhtelif anlarda anlamı yakalamayı başardığım anlamına geliyordu.
- Düşüncem akıyordu, metnin anlamını kaybediyordum, sırada ne olduğunu bilmiyordum, fakat bu bana olumlu manada yansımıyor, beni doğal kılmıyordu; aksine beni tamamen güvensiz kılıyor ve konsantrasyonumu bozuyordu. Eğitimcim de, oyuncunun, sahneye çıkmadan önce olacaklarla ilgili bir planının olması gerektiğini, karakter bunu bilmesi bile oyuncunun bilmesi gerektiğini vurgulamıştı.
- Eğitimcim, Türkçe telaffuzumun eskisinden daha kötü olduğunu söylemişti ve bunun çalışmaya sadece bir hafta önce başlamış olmamdan kaynaklanıp kaynaklanmadığını, başka bir dilde oyunculuk sergilemenin daha uzun bir çalışma süreci gerektirip gerektirmediğini sormuştu.
- Belki de olayı fiziksel olarak tamamlamaya uğraşmadan sadece alt metni okusaydım daha güzel olurdu. Ben nesneleri görmüyor sadece sunmaya çalışıyordum. Görüyormuş gibi, hissediyormuş gibi yapıyordum; aslında

görmüyordum, içimde de bir boşluk vardı. Telaffuz ettiğim her kelimededen, yaptığım her hareketten utanıyordum. Bir şeyi söyleyip oynadıktan hemen sonra kendimi eleştiriyordum. Kendimi sürekli dışardan seyrediyordum.

- Anlıyorum ki bu tirat, tempo, konsantrasyon, düşünce akışı, niyet, konuşulana doğru yönelme ve ilerleme açısından mükemmel bir oyunculuk alıştırmasıdır.
- Nihayetinde kavradım ki, az çalışmayla kısa sürede bir öncekinden daha iyi bir iş çıkarabileceğim yanılgısına kapılmışım.

Başka bir dilde sadece tek bir tirat üzerinde çalışarak çok sayıda yeni şeyleri kavramış oldum.

Bir oyuncu olarak tirat oynarken kendimi çok emin ve rahat hissetmeme rağmen, başka bir dilde oynamak daha büyük bir sorumluluk gerektirir.

İlk defa tüm hazırlık sürecinin beni eleştirecek ve çalışmama yardımcı olacak bir rol arkadaşımın önünde gerçekleşmesine ihtiyaç duyuyordum.

Anladım ki, bir metnin farklı dillerde oynanması farklı icralar gerektirir. Bir dilde oynayarak elde ettiğimin aynısını başka bir dilde oynayarak elde etmeye çalışmam doğru değildir. Her dilin kendi melodisi ve ritmi vardır ve oyunculuk dilin kendisinden çıkacaktır.

Hiçbir şeyde kendimi çok emin hissetmemeliyim ve her zaman her şeye en baştan başlamalıyım ki, bu durumda başlangıç dildir. Metni tüm ayrıntılarıyla dil bakımından işlemem gerekir. Oyunculuk ise ondan sonra ortaya çıkacaktır.

Bundan sonra önceliği oyunculuğa değil; dile ve metne vermem gerekmektedir. Dili ve metni ancak ayrıntısıyla işledikten sonra oyunculuk ortaya çıkacaktır. Her şeyden önemlisi de – artık “NASIL” diye değil, “NE” diye düşünmem gerektiğinin farkına vardım.

3.3. Gerçek Dinleme

ANTİGONE karakteri (“Antigone” – Jean Anouilh)

Bu metin çalışması için aldığımız ikinci sahne, Kreon ile Antigone arasında geçen uzun sahneydi.

Bu sahnede Kreon karakterinin gerçekten de çok uzun tiratları var, Antigone ise bütün bu tiratları aktif olarak dinleyip uygun duygusal yanıtlar vermek zorundadır. Bir oyuncu olarak benim için bu gerçekten de büyük bir meseleydi.

Üniversite eğitimim sırasında yapmış olduğum Gertrude karakteri çalışması ile tekrardan karşılaştırma yapmak isterim.

Hamlet ile Gertrude sahnesinde, Gertrude karakterini Makedonca olarak çalışmıştım. Yapı bakımından, o sahne bu sahneyi fazlasıyla hatırlatmaktadır.

Gertrude’nin replikleri az, Hamlet’in tiratlarını dinlediği anlar ise daha çoktur. Rol arkadaşım ile çok sorun yaşıyor, sıkça kavga ediyorduk. Kendisi onu takip etmediğim, tepki vermediğim ve onu dinlemediğim için bana kızıyordu ki kızmakta da tamamen haklıydı. O sırada onun tiratlarının süresini, benim bir sonraki repliğime kişisel hazırlığım için mükemmel bir zaman olarak görmekteydim. Onun replikleri ile konuştuğu dili tamamen anlamama rağmen; o anda ilgimin kendime ve ellerim ile ayaklarımla ne yaptığımı yönelmiş olmasına ve onun konuşmalarından ne çıkacağına bakmadan sıradaki repliğimi nasıl söyleyeceğime konsantre olmuş olmamdan ötürü, onu tam anlamıyla dinlemekte gerçekten zorlanıyordum.

Peter Brook’un “Hiçbir Sır Yok” isimli kitabında bununla ilgili harika bir örnek vardır:

“(Bir oyuncunun) Eğer Hamlet’i ya da Kral Lear’ı oynuyorsa ve kendi ruhunun en gizli alanlarında mitin yansımalarını dinlemekteyse, aynı anda diğer oyuncularla da tam bir ilişki içinde bulunmayı sürdürmelidir. Oynadığı esnada yaratıcı yaşantısının bir bölümü içedönük olmalıdır. Karşısında duran kişiden bir an bile kopmadan bunu gerçekten, tam anlamıyla, yapabilir mi? Bu, o denli zordur ki, en büyük sahtecilik

eğiliminin ortaya çıktığı yer burasıdır. Tamamen kendileriyle ilgilenen ve rol arkadaşlarıyla sadece oynuyormuş gibi yapan oyuncular görürüz; bunlar bazen kendi şöhretlerinin bilincinde olan büyük oyunculardır en çok da opera şarkıcılarıdır. Bu kendi içine gömülme, sadece kibir ya da narsisizm olarak nitelendirilemez. Tam tersine, tamamen derin sanatsal bir kaygıdan dolayı olabilir; ne yazık ki bu kaygı öteki kişiyi de tümünden içerecek kadar ileri gitmemiştir. Bir Lear, çok başarılı bir şekilde bakıyormuş ve dinliyormuş gibi yaparak, Cordelia'sı ile oynuyormuş taklidi yapacaktır; fakat aslında sadece kibar bir rol arkadaşı olmaya çalışıyordur ve bu, bir ikilinin parçası olup, birlikte bir dünya yaratmaktan çok farklı bir şeydir. Eğer sadece sıra onda olmadığında kendini kısmen devre dışı bırakan, disiplinli bir oyunculuk arkadaşı olacaksa, dışadönük davranışları ile en özel dürtüleri arasında denge kurma işine, yani en büyük görevine sadık kalamayacaktır. Herhangi bir gerilim ve alt bölümlemenin bulunmadığı, toplu oyunculuğun kesintisiz ve saf olduğu o parlak anların dışında, neredeyse her zaman bir şeyler göz ardı edilmiş olacaktır.”⁷

Bu durumda, sahnede Antigone ile Kreon arasında benim için yeni olan bir durum oluşuyordu. Daha önce de söylediğim gibi Antigone karakterinin aksine, Kreon karakterinin uzun tiratları vardır. İlk okuduğumda Kreon'a ait olan metni anlamakta zorluk çektim. Ben de tamamen deneysel, önceden onun repliklerini tamamen incelemeden rol arkadaşım ile oyunu oynamaya başladım. Bu şekilde, bilinçli olarak gerçekten dinlemeyi denemek istiyordum. Onu tam olarak anlayamadığımdan, onu dinlemek için her zamankinden daha fazla çaba sarf etmek zorundaydım. Ama bu, sadece ilk provalarda yaptığım bir denemeydi. Çünkü sahnelediğim karakter olarak, Kreon'a verdiğim tepkilerin doğru olabilmesi için, oyuncu olarak yine de partnerimin konuştuklarını bilmek zorundaydım.

Önümde metnin Türkçe çevirisi vardı ve sürekli Hırvatça metindeki Kreon karakterinin replikleri ile karşılaştırma yapıyordum. Bu şekilde süreci

⁷ Peter Brook, **Açık Kapı: Oyunculuk ve Tiyatro Üzerine Düşünceler**, çev: Metin Balay, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004, s.31

kolaylaştıracığımı, onun Türkçede kelimesi kelimesine ne söylediğini bilmemin gerekmediğini, sadece tahminen ne söylediğini bilmemin yeterli olacağını düşünüyordum. Buna bağlı olarak da, onun tiratlarını parçalara böldüm ve birer veya ikişer kelime ile her bir bölümde neden söz edildiğini yazdım. Bu şekilde kendimi duygusal olarak hazırlıyordum. Ancak rol arkadaşım ile yaptığımız provalar sırasında bunun tam aksi bir durum ortaya çıktı. Ben çok erken tepkiler veriyordum ve rol arkadaşımın oyununa konsantre olmak yerine, sadece anlayabildiğim birkaç kelimeye odaklanıyor, bu kelimeleri duyar duymaz hangi duygusal tepkiyi vermek için hazırlanmam gerektiğini anlıyordum. Bu nedenle de erken hazırlık yapıyordum ve tepkilerim doğal görünmüyordu.

Daha sonra anladım ki, repliklerimde onları nasıl söyleyeceğim ve hangi duyguyu kullanacağım hususları üzerinde ne kadar çalışırsam çalışayım, onlar, doğru biçimde, sadece rol arkadaşımın repliklerine tepki olarak ortaya çıkacaklar. Benim kendi repliklerimi olduğu gibi, onun tiratlarını da çalışmam gerekir. Dikkatle dinleyebilmek ve erken tepki vermemek için, rol arkadaşımın tam olarak ne konuştuğunu bilmem gerekir.

Daha sonraları metni öğrendiğim ve rol arkadaşımın konuştuklarını daha kolay anlamaya başladığım zaman, bazı durumlarda bilinçsizce oyundan kopuyor ve anadilimde yaptığım rollerde olduğu gibi ilgimin kendime kaymasına izin veriyordum.

Anadilimizde oynadığımız zaman, rol arkadaşımızı tüm tirat süresince dinlemezsek bile, kendi repliğimizi söylememiz ve bu durumdan “kurtulmak” için bahane olan son kelimeyi duymamız da yeterlidir. Ancak başka dilde oynadığımız zaman, rol arkadaşımızı sürekli ve aktif olarak dinlemezsek, replik sıramızın geldiğini hatırlatacak kelimeyi duyamama/tanıyamama ihtimali daha yüksektir. Bu nedenle de ilgimizin kendimize kaymasına izin vermeden, dikkatimizi rol arkadaşımıza verip, onu sürekli, aktif ve gerçekten dinlemek zorundayız.

3.4. Anadilde Tercümesi Olmayan Metin Üzerinde Çalışma

KADIN karakteri (‘‘Mikado’nun öpleri’’ – Melih Cevdet Anday)

Türk yazar Melih Cevdet Anday’a ait Mikado’nun çöpleri adlı Türkçe iki kişilik oyun, benim için yeni ve büyük bir heyecandı.

Daha önceki dram metinleri ile çalışmalarım sırasında Makedonca veya Hırvatça metin tercümelerinden yardım alıyordum. Tercümeleri kıyaslayarak yazarın kullandığı sembollerini başarıyla özüyordum. Böylece belli bir şekilde metni yorumlayabiliyordum. Ancak şimdi, Türkçe olan orijinal metin dışında başka bir tercüme metnim yoktu.

Metin birçok metafor ve sembol barındıran karmaşık bir metindi. İçindeki metafor ve sembollerini hiçbir zaman tamamen anlamadım ve çözemedim, aynı şekilde anadilim ve kültürüm ile de hiçbir şekilde bir bağlantı kuramadım.

Şans eseri beraber oynayacağım oyuncu, daha önce Antigone–Kreon sahnesinde beraber çalıştığım oyuncuydu. Bu açıdan biraz olsun rahattım. Yine rahat olduğum bir diğer konu da, artık Türkçeyi konuşabiliyor olmamdı. Daha önceki durumlarda dil ile ilgili yaşadığım problemleri bu sefer yaşamayacaktım.

Ancak bu sefer rol arkadaşşıma başka bir yönden bağılıydım. Metnin analizini onunla yapmam gerekiyordu (kendi dilime tercümesi yoktu). Tek başşıma metni yorumlamayı ve aklıma takılan soru işaretlerini cevaplamayı başaramayacaktım. Bu da süreci yavaşlatıyordu.

Çoğu kez diğer öğrenciler ve eğitmen arasında da süreç ile ilgili tartışmalar yapılıyordu. Kendi aralarında fikirlerini paylaşıyor, her kelime ve sembolün anlamları yorumlanıyordu. Ancak, ben tüm bunlardan uzak kalıyordum. Onlar, konuları benim henüz yabancıısı olduğum kültür, gelenek ve adetler üzerinden çözüyordu.

Hiçbir zaman metnin ilk okunuşundan itibaren analizi derinleştirmeyi ve karakterlerle ilgili birincil tutumlarımı oluşturmayı başaramadım. Bunun için daha uzun zamana ihtiyacım vardı.

Kabul etmeliyim ki, Kadın karakterini son ana kadar tamamen anlayamadım. O karakter bana çok uzak kaldı ve hiçbir zaman onu içimde yaşatamadım. Sadece metni yeterli derecede anlayamıyor oluşum değil; bana yabancı olan Türk kadınının kültürü ve geleneği de buna sebep olmuştu. Türk kadınını oynamak, Türk gelenek ve adetlerini gösterebilmek için çok uğraş verdim ancak, bunu tamamen başaramadım.

Dram metinlerini orijinal dilde oynamanın daha fazla sorumluluk gerektirdiğini hissediyorum. Bu şekilde oyuncuya, metnin yazılı olduğu dili kullanan halkın tüm kültürü, gelenekleri ve adetleri empoze ediliyor gibime geliyor. Anadilimizde, bir Amerikan veya bir Rus dram metni oynadığımızda, metnin yazıldığı dönemi, yazarın metni hangi şartlar altında yazdığını, Amerikan veya Rus halkının kültürü ile geleneklerini araştırıyoruz. Ancak, sonunda oyunu kendi dilimizde sergilediğimizde, (yönetmenin konsepti olarak belirlediği şartlar çerçevesinde) dram kendi halkımızın hikâyesini anlatmaktadır.

Bu defa böyle olmadı. Hikâye ile karakterin getirdiği her şeyin içine girmek, bir şekilde kendime “Türk çizgisini” yapıştırmak için sonsuz uğraş veriyordum. Başka da çarem yoktu gibi geliyordu bana, çünkü tüm bunları Türk dilinde yapıyordum ve bunun dışındaki her şey bana yanlış görünüyordu. Böylece yaratıcılık alanımı da sınırlandırdım. Farklı, bana ait bir şey yapmak istediğim her anda, Türk kadınının bunu yapmadığı düşüncesi beni durduruyordu. Basmakalıplar ile önyargıların oyunculuk üzerinde ne kadar etkili olabileceğini anladım.

Bu arada, aynı metnin son sahnesini farklı bir rol arkadaşım ile çalışıyordum. Bu sahnede daha fazla kendim olmaya izin verdim. Metinde verilen ve zaten anlayamadığım koşulları fazla düşünmüyordum. Kendimi, bana daha fazla güven veren kendi yaratıcılığım ile teslim ettim.

Hala neyin doğru neyin yanlış olduğunu bilmiyorum. Ancak şunu biliyorum ki, bir karakter üzerinde çalışırken, ister kendi dilinde ister başka bir dilde olsun, iyi ve derin bir analize ihtiyaç duyulmaktadır. Hiçbir oyuncu ikilem yaşadığı soruların cevabını bulmadan sahneye çıkmamalıdır. Bu da dramın işlediği halkın kültürünü araştırmayı gerektirir. Dilin, bir halkın kültürünü ve geleneğini taşıdığı doğrudur.

Ancak bu bizi sınırlamamalı ve değişmez bir çerçeveye sokmamalıdır, çünkü bu şekilde bizim yaratıcılığımız engellenecektir. Aksine, biz onu bize yardımcı olduğu sürece kullanmalıyız ve ardından kendimizi sezgi ve duygularımızın gücüne bırakmalıyız.

3.5. Profesyonel Oyunda Başka Dilde Oyunculuk

ANNE, KIZKARDEŞ, NİNE ve FAHİŞE karakterleri (“Küçürek kız” – Sema Ali Erol)

Bir yıl boyunca Türkçeyi öğrenmemin ardından Tiyatro Kumpanyası yapımı olan oyunda yer almam için teklif aldım. Söz konusu oyun, yazarı ve yönetmeni Sema Ali Erol olan “Küçürek kız” adlı oyundu. Yönetmenin hangi rolleri oynayacağıma ilişkin kararı üzerinde, benim az Türkçe konuşmamın da etkisi büyüktü. Ekipte benim dışındaki tüm oyuncular Türk’tü, başrolde ise, Makedonyalı Türk asıllı oyuncu Filiz Ahmet bulunuyordu. Filiz Ahmet’in anadili Türkiye’de konuşulan edebi Türkçeden biraz farklı olan Makedonya Türkçesidir. Onunla aynı oyunda sahne almam beni teşvik etti ve Türkçeyi yeterli derecede bilmememden oluşan hayal kırıklığından kurtardı. Sema Ali Erol da Türk asıllı bir Makedonya vatandaşıdır. Her ikisi de ileri düzeyde Makedonca konuşuyordu. Dil ile ilgili ikilemleri birlikte çok daha kolay aşıyorduk.

Bu projede her şeyden önce, benim için, oyuncu olarak kendimi ispat edebilmem önemliydi. Ancak, oyunun Türk izleyicisi önünde oynanacak olması, bende konuşmam üzerinde sürekli çalışma sorumluluğu yaratıyordu. Ekip arkadaşlarımdan biriyle birlikte çalışıyordum. Onun, hiçbir duygu etkisi vermeden metni okumasını kaydettim ve bu şekilde diksiyon çalışması yaptım. Dilin melodisini tam olarak hatırlamam için günlerce onun sesini dinliyordum. Ancak, provalar sırasında kendimi oyuna bıraktığımda, tekrar melodiyi bozuyor, ilgilim Makedonca dilinin tipik aksan mantığına kayıyordu. Dolayısıyla, telaffuzum her zaman doğru olmuyordu. En büyük zorluğu “Ö” ve “Ü” sesli harflerini içeren kelimelerde yaşıyordum. Benim dilimde bu harflerin olmamasından dolayı hiçbir zaman bu harfleri tam olarak öğrenemedim.

Neredeyse tüm provalarda, hatta oyun sırasında bile, “KÜÇÜREEEEEK” yerine “KUÇUREEEK” diyordum. Bu ise bir tiradın ardından söylenen bir kelimeydi. Tiradı ne kadar iyi söylersem söyleyeyim, sonunda tek kelimeyle, farklı oluşum ortaya çıkıyordu.

Bu oyunda dört karakter canlandırdım: Kız, Anne, Nine ve Fahişe karakterleri. Karakterlerin dördü de birbirinden çok farklıydı ve her birinin farklı bir dinamizmi vardı.

Sema Ali Erol “Küçürek kız” metnini, Bernard Marie Koltes’in "Roberto Succo" oyununun bir devamı olarak yazmıştır. Makedonya’da oynanan "Roberto Succo" oyununda da rol almıştım. O oyunda tamamen farklı iki karakter oynamıştım: Abla ve Baş fahişe rolleri. Hazır çözümlerle işin içinden çıkamazdım. Bu sadece karakterlerin farklı olmasına bağlı değildi. Önceki olumsuz deneyimlerden, özellikle başka dilde oynandığı zaman her karakter için baştan ve ayrıntılı analizle çalışılması gerektiğini öğrenmiştim. O zamanlar anadilde iki farklı karakteri oynamak büyük bir meseleydi, şimdi ise başka dilde dört farklı karakter canlandıracaktım. Bu benim için büyük bir tecrübeydi.

Zaman zaman konuşmam beni ele verse de, oyuncu olarak çizilen hedeflere ulaşmayı başarmıştım. Her şeye rağmen, enerjim ve oyunculuğumun telaffuzumdaki farklılığı aştığına dair olumlu eleştiriler aldım. Şunu vurgulamak istiyorum ki, başka dilde oyunculuk yapmak, bir oyuncu olarak bende heyecan ve pozitif enerji yaratmaktadır. Bu, diğerlerinden daha zor bir şeyi yapabilmeyi başarma isteğinden mi, yoksa yeni bir şey yapma isteğinden mi kaynaklanıyor bilmem, ama bu heyecan beni sahnede tam olarak cesaretlendiren ve seyircilerin beni dikkatle izlemesini sağlayan teşvik edici bir unsurdur. Bu söylediklerim belki de kendini beğenmişlik olarak algılanacaktır, ama bu yazılanlar Türkiye Cumhuriyeti ile Makedonya Cumhuriyeti’nde “Küçürek kız” oyununu izleyen seyircilerin yorumlarından çıkartılmıştır.

3.6. Oyuncunun Oynadığı Dilde Düşünmesi

MİLFFİDİPPA Karakteri (“Palavracı Asker” – Plautus)

“Küçürek kız” oyununun ardından Plautus’un “Palavracı Asker” oyununda rol aldım. Bu, Üsküp Türk Tiyatrosu’nun projesiydi. Yönetmen koltuğunda, benim de mezun olduğum Üsküp Dram Sanatları Fakültesi’nden mezun olan genç İtalyan Luca Cortina bulunuyordu. Bu benim tekrar Türk dilinde ve profesyonel tiyatrodan oynamam için kaçırılmaz bir fırsattı.

Üsküp Türk Tiyatrosu’ndaki oyuncular, Makedonca’yı çok iyi konuşabilen Türklerdir. Ekipte Türk asıllı oyuncuların yanında, Üsküp Dram Sanatları Fakültesi’nin Türk grubu ve Türkçe dilinde mezun olmuş Makedon oyuncu Biljana Jovanovska da yer alıyordu.

Tüm bunları kolaylaştırıcı koşullar olarak kabul ederek, sürece en başından daha kolay uyacağıma inanıyordum. Yönetmen, Makedonya’da Üniversite okumak için Makedonca öğrenmeyi kabullenmiş, Türkçeyi ise bilmeyen bir İtalyan olduğu için, provalar herkesin bildiği ortak dil olan Makedonca dilinde yapılıyor, oyunu ise Türkçe oynuyorduk.

Türk oyuncular aralarında, oyunda kullandığımız edebi Türkçeden farklı olan bölgesel Türkçe ağızını konuşuyordu. İstanbul’da dinlemeyi ve konuşmayı öğrendiğim Türkçe ile bu Türkçe arasında büyük fark vardı. Bunun diksiyonuma olumsuz etkisi olduğunu hissettim.

Dilin artık sorun olmadığı, dili iyi öğrendiğimin farkına vardım ve metni daha ilk okumamdan itibaren anlamıştım. Bu yüzden de, dil için zaman harcamam gerektiğini düşünerek dile çok önem vermedim. Diksiyon konusunda daha güzel Türkçe konuştuğu bilinen daha yetişkin oyuncularla biriyile çalışıyordum. Aynı şekilde İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı’ndan bir meslektaşım da bana konu ile ilgili yardımcı oluyordu. Sonuçta her ikisi telaffuzumda sorun olmadığı konusunda görüş birliğine vardılar.

Fazla bilmediğim kelimeler olmadığından ve metni tamamen anladığımdan dolayı, metni hızlı ezberledim ve kendimi yönetmenin talimatlarıyla yönetilen oyundaki role

bıraktım. Oynadığım karakter olan Milffidippa'nın repliklerini tamamen biliyordum ama Plautus'un manzum olarak yazılmış olan metni kafiye ve çok anlamlı ifadelerle doluydu. Bunlar da bana günlük konuşmayı hatırlatmadığından doğal gelmiyordu. Yaratıcılığım çok düşük düzeydeydi ve çoğu zaman yönetmenin verdiği görevleri bile yerine getiremiyordum. Bazı anlarda, tüm kelimeleri anlamama rağmen, tam olarak ne demeye çalıştığımı anlamaya çalışmadan, sadece metni ezbere okuduğumu fark ediyordum. İçsel niyetlerim yoktu ve sadece konuştuklarıma şekil vermeye çalışıyordum. Ne söylediğimi değil, nasıl söylediğimi düşünüyordum. Hazır çözümlerle işin içinden çıkmaya çalışıyordum. Başka karakterlerde kullandığım çözümleri kopyalamaya başladım, jestleri tekrarlıyordum ve Makedoncadaki oyunlarda benim kendimi ispatlamama yarayan karakteristik şeyleri kullanmaya başlamıştım. Bütün bunlar kendiliğinden, doğal olarak ortaya çıkan şeyler değil, zorlama olarak yaptığım şeylerdi ve bunları fark ettiğimde de, oyun sırasında kendi kendimi eleştirmeye başlıyordum.

Çalışma süreci içerisinde nerede hata yaptığımı anlamaya çalışıyordum. Neden başka dilde daha önce oynadığım oyunda olduğu gibi kendimi yaratıcı ve başarılı hissetmediği sorgulamaya başladım.

Dili yetersiz bilmemin bana verdiği güvensizlik, bakışımı kendimden uzaklaştırıyor ve tamamen metne yönelmemi sağlıyordu. Telaffuzu öğrenme ihtiyacı, hazır çözümlerle işin içinden çıkmama izin vermiyor, o ana dair çözümler üretmek zorunda kalıyordum. Böylece tüm çözümler doğal ve o anda benim tarafımdan üretilmiş çözümler haline geliyordu. Başka dilde rol aldığım ilk tecrübelerimdeki güvensizlik, bende büyük konsantrasyon ve odaklanma yaratıyordu. Fakat bu durumda, dili artık öğrenmiş olmam, bende güven uyandırmış; ancak yeni durum doğallık ve araştırma ihtiyacımı yok etmişti.

Şimdi üzerinden zaman geçmesinin ardından süreci hatırladığımda, benim için asıl sorunun, Milffidippa karakterini hazırladığım süre içerisinde, oynadığım dilde düşünmemek olduğunu anlamıştım. Provalar esnasında aramızda Makedonca konuşuyorduk. Yönetmenden aldığımız talimatlar Makedoncaydı. Ben aldığım talimatlar doğrultusunda konu hakkında anında kendi kendime Makedonca fikir

ürettiyordum ancak, sahnede Türkçe oynamam gerekiyordu. Bu şekilde, oynadığım dilde düşünmem olanaksız hale geliyordu.

Sıklıkla kendime şu soruyu soruyorum: Bir oyunun hazırlanması sürecinde başka, oyun oynanırken ise başka bir dilde konuşmak ne kadar doğrudur? Tabii ki doğru değildir. Bir dilde oyunculuk yapmak için o dilde düşünmek de önemlidir.

Makedonca'yı sonradan öğrenmiş ve bilmediği Türk dilini konuşan oyuncuların oynadığı oyuna yönetmenlik yapan İtalyan asıllı yönetmen Luca Cortina'nın düşünceleri şunlardır:

“Oyunun oynanacağı dili bilmediğim bir projede, her şeyden önce bildiğim dilde tercümeğe ihtiyacım var. Bu yaptığım hazırlıkların temelini oluşturmaktadır. Bana metindeki dil açısından spesifik yerleri açıklayabilecek, beraber özel anlamlı ifadeleri ve telaffuzları analiz edebileceğimiz dilbilimciye ihtiyacım vardır. Ancak anadilimdeki projelerde de olduğu gibi, metindeki dış olaylar ile tarihle bağlantılı referansları bulmak zorundayım. Dili bilmediğim halde metni bilmem önemlidir. Bu şekilde metin içerisinde uyum sağlayabilirim.

Bu süreç bildiğim dildeki süreçten farklı olarak ek zorluklara neden olmaz, ancak oyuncuların bu süreçte dil olarak ne söylediğini anlamak için daha uzun zamana ihtiyaçları vardır. Ayrıca oyuncunun anlamadığı tüm konular hakkında önceden konuşulmalıdır. Ancak bu da masa başı provalarının (okuma provaları) normal kısmıdır.

Şimdiye kadar hiçbir konsepti oyunun oynanacağı dile uyarlamadım. Bana göre oyun konsepti, duvar ustalarına uygulamaları için verilmiş olan mühendislik projesi değildir. Konsept, döllenme, yeni bir hayat çekirdeği anlamına gelen Latince bir kelimedir. Tıpkı bir bebekte olduğu gibi, ebeveynin beklentileri ve çocuğun gösterdiği özellikler arasında sürekli bir diyalektiğe ihtiyaç vardır. Diğer taraftan ise, başka dilde çalışma süreci, işlere farklı yönden veya perspektiften bakma imkânı sağlar, bu şekilde de karşımıza yeni, alışılmıştan dışında çözümler çıkar.

Başka dilde oyunculuk sergileyecek olan oyuncularla çalışmak daha fazla ve daha uzun zaman hazırlık gerektirir. Ancak yine de, her şey oyuncunun profesyonelliği ile sorumluluğuna bağlıdır. Şu ana kadar ki tecrübelerime dayanarak, oyuncunun esas

olarak metni söyleyebilmeye odaklanması gerektiğini öğrendim. Bu süre içerisinde ise tam olarak ne konuştuğunu da anlaması gerekir.

Birçok profesyonel tiyatrodan, bu süreci kolaylaştıran dilbilimciler vardır. Tercüme ve fonetik transkripsiyonu çalışma sürecinde bize çok yardımcı oluyor. Ancak en önemli olan oyuncunun başka dilde oyuncululuğu kabul etmesi ve bu konuda yetenekli olmasıdır. Oyuncu, kendi anadili olmayan bir dilde oyunculuk yaparken, bu dili iyi biliyor olsa bile, çalışma sürecinde ihtiyacı olan zaman kendisine tanınmalı ve bu konuda kendisine saygı gösterilmelidir. Sorunlar anlaşmayı başaramadığımız zamanlarda ortaya çıkıyor. Ancak dediğim gibi, bir tiyatronun, böyle bir projeyi gerçekleştirmeyi kabul ettiği taktirde, projede yer alacak tüm sanatçıların ihtiyaçlarını göz önünde bulundurması gerekir. Söz konusu durumlarda da dil ve metni anlama konusunda yardımcı olabilecek işbirlikçilerin var olması gerekmektedir.

Tam da dilden dolayı, oyuncuya talimatlar verirken yaşadığım sorunlar olmuştur. Ancak, anlaşmazlık ortaya çıkmamış ve çok çalışmakla her şey başarıyla tamamlanmıştır. Şu ana kadarki tecrübelerimde; oyuncuların anadilleri olmayan bir dilde oynamaları motivasyonla gerçekleşmiştir. Böylece oyuncu, sıkı çalışmayla güçlükleri aşmıştır. Tam da bu yüzden şimdiye kadar bu oyuncularda, anadilinde oyunculuk sergileyen oyunculardan farklı olarak daha büyük sorunlara rastlamadım. Bazen alternatif fikirler zor anlaşılır, bu süre içerisinde ise dil bahane olarak kullanılmaktadır. Bana göre oyuncu ya çalışkandır ya da değildir. Hangi dil olursa olsun, eğer oyuncu basit çözümlerle sıyrılmaya alışkın ise, bu bir yönetmenin karşılaştığı en zor iştir. Zor veya kolay sorunlar yoktur, sadece sorunlarla daha kolay veya daha zor yüzleşme vardır.

Benim için en heyecan verici durum, oyuncu ile farklı dili konuşup aynı durumları paylaşmaktır.”⁸

⁸ Luca Cortina ile yaptığım röportajdan, 2015

3.7. Dil – Kùltür – Oyuncu

HELENA (“Bir Yaz Gecesi Rùyası” – William Shakespeare)

Palavracı Asker adlı oyunun süreci benim özgüvenimi çok etkilemiştir. Başka dilde karakter yaratmak sırasında yaptığım hataların farkına vardım ve hatalarımı düzeltmek için yeni bir fırsat arıyordum. Bu fırsatı aynı tiyatronun bir sonraki projesinde yakaladım. Üsküp Türk Tiyatrosu’nda, Aleksandar Popovski’nin yönetiminde William Shakespeare’in Bir Yaz Gecesi Rùyası adlı oyunu sergilenecekti.

Ekip, anadili Türkçe olan oyuncularından oluşuyordu. Bazıları ile bir önceki çalışmada birlikte çalışmıştım, bazılarıyla ise ilk defa beraber çalışacaktım.

Bir Shakespeare eserinde rol almak oyuncu için büyük bir fırsattır. Üniversite yıllarımda Shakespeare’in bir oyunundan bir sahneyi oynama imkânım olmuştu, ancak bu defa ilk kez Shakespeare’in bütün bir oyununu oynayacaktım.

Stanislavski’ye göre, Shakespeare’in dramlarındaki eylem mantığının ideal yapısı, onları oyunculuk tekniği eğitimi için kullanılacak önemli malzemeler yapmaktadır. Shakespeare karakterlerinin derinliği ve gücü ise, oyuncunun yaratıcı kaynaklarını, oyuncunun iradesini, mizacını ve diğer sanatsal özelliklerini keşfetmesine katkıda bulunmaktadır.⁹

Shakespeare’in komedi ve trajedileri manzum bir biçimde yazılmıştır. Manzum eserler beni her zaman korkutmuştur. Manzum eserleri anadilimde tamamen doğru telaffuz etmeyi öğrendiğimden emin değilim. Bazen bunu başarıyor, bazen de başaramıyordum. Milffidippa karakterini canlandırdığımda, başka dilde manzum bir eser oynamanın bende yarattığı korku, yaratıcılığımı frenliyor, mısralardaki kafiyeler oyunculuğumu çocuksulaştırıyordu.

Manzumların söylenmesi özel beceri gerektiren karmaşık bir süreçtir. Yönetmenler çalışma sürecinde bizi teselli etmek amacıyla, metni düzyazı şeklinde söylememizi

⁹ Stanislavski, *Samoizgradba na akterot*, s.16

isterler. Diğer taraftan ise, manzumun kendine ait bir ritmi vardır, bu yüzden de ne şekilde söylenirse söylensin, manzum olarak kalır. Unutulmaması gereken şey ise, bizim ritmi değil, ritmin bizi yönlendirdiğidir. Manzumu koruma amacı ile cümledeki kelimelerin sıralaması bazı durumlarda karışık olabilir. Bizim görevimiz cümledeki fikri bulmak ve cümleyi en iyi ve anlaşılır şekilde söylemektir.

Bütün bunlara anadil olmayan farklı bir dil de eklenince, süreç imkânsız olarak görülüyor. Aslında, durum tam görüldüğü gibi değil. Özellikle de karşınızda kaliteli ve tecrübeli bir yönetmen varsa.

Bahsettiğim örnekte, karşımda Makedon yönetmen Aleksandar Popovski vardı. Kendisi bu metni yedi yıl önce Hırvatistan Tiyatrosu'nda çalışmıştı. Oyunun konsepti ve görüntüsü hakkında bir fikri olmasına rağmen; konsept aynı da olsa, oynayanların aynı oyuncular olmadığının ve bu nedenle oyunun farklı olacağını da farkındaydı.

Benim Helena karakterini oynamam gerekiyordu. Helena karakterine ait metnin Hırvatçasında kafiye ile yazılmış olan tiratlar vardı. Türkçe çeviride ise kafiyeler yoktu, tiratlar farklı şekilde yansıtılıyordu. Bu yüzden de sıkça yönetmen ile anlaşmazlık yaşıyorduk. O benden metne sadık bir oyun bekliyordu fakat, aradığı şey tam olarak Hırvat Tiyatrosu'nda çalıştığı metne dayalı bir oyundu. Ama Bir Yaz Gecesi Rüyası oyununun Türkçe çevirisi, böyle bir oyuna olanak sağlamıyordu. Tam da bu yüzden yönetmen talimatları değiştirmek zorunda kalmıştı, bense özü anlamak için çabalamak zorundaydım.

Aleksandar Popovski aynı oyunu, Makedonya'daki süreç ile aynı zamanda ve aynı konsept ile İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda da hazırlamaktaydı.

Buradaki provalarda da yer alma ve süreci takip etme şansını yakalamıştım. Gördüklerim gerçekten çok ilginçti. Yönetmen ve konseptin aynı olmasına, ve aynı dili konuşan oyuncuların varlığına rağmen, görüntü nasıl da farklı olabiliyordu.

Helena rolünü genç, yeni mezun olan bir oyuncu oynuyordu. Onun enerjisi benimkinden çok farklıydı. Yönetmenin verdiği talimatlar aynı olmasına rağmen, bizim onları gerçekleştirme şeklimiz farklıydı. Her birimiz aynı mizansen ve amaç ile oyun sergilerken, farklı Helena'lar ortaya koyuyorduk.

İstanbul'daki provaların birinde, yönetmen o ekibin oyuncusu ile bir sahneyi oynamamı istedi. Mizansen ve amaç aynıydı, ancak karşımda Demetrius'u oynayan oyuncu bir başkası olduğundan her şey farklıydı. Karşımdakinin ne söyleyeceğini ve ne tepki vermesi gerektiğini bilmeme rağmen, ona karşı çok daha dikkatli ve konsantreydim.

İstanbul Şehir Tiyatrosu'ndaki provalar sırasında duyduğum saf edebi Türkçeyi dinlemek, Helena olarak söylediğim repliklerin mantığını anlamak konusunda bana oldukça yardımcı oldu. Makedonya'daki provalar sırasında, metni sıkça harf harfine Makedoncadan Türkçeye çeviriyordum ve metin söylendiğinde Türkçeden ziyade daha fazla Makedoncaya karşılık olarak algılanabiliyordu. Bu da sahnede kötü bir diksiyonun kullanılmasına ve amaçların değişmesine neden oluyordu. Ancak Helena'yı oynayan Türk oyuncuyu dinledikten sonra, onun orijinallliğini taklit etmeden, dilin melodisini ayarlamayı başarabildim.

Bu tecrübe için oyunun yönetmeni Aleksandar Popovski şunları söylemektedir:

“Oyunun yönetilmesi için dil çok önemlidir. Ben şimdiye kadar ilk defa tercüman ile çalıştım ama, çok da iyi bir tecrübe geçirdiğimi söyleyemem. Anadilimde ya da en azından bildiğim bir dilde oyun yönettiğim zaman çok daha kolay başa çıkabiliyorum, yani beynim kendi dilimde farklı çalışıyor. Başka dilde oyun yönetmek çok daha fazla iş konsantrasyonu gerektiriyor. Çalışma sırasında, anadilimde yönettiğim gibi tamamen rahat değildim.

Metinlerin tercümesi de çok önemlidir. Kendi dillerine önem veren ülkeler, sürekli yeni tercümeler yapmaktadır. Dil sürekli canlı tutulmalıdır. Harfiyen yapılan tercümeler genelde ironik şakaları orijinal şekli ile aktaramazlar, bu tarz tercümeler yapılırsa kolay anlaşılmayan ve ironinin aktarılmadığı ciddi cümleler ortaya çıkar. İncelikleri yakalayabilmek için dili ve onun yorumlarını bilmek gerekir. Geldiğim ortamın ne getirdiğine de dikkat etmek önemlidir.

Hırvatistan'da bir prova sırasında, bana göre neşeli ve pozitif olan bir şarkının söylenmesine ısrar ettiğim bir olayı örnek olarak vereceğim. Ancak geldiğim ortam, bu şarkıyı ağıt olarak algılamaktaydı. Sonuçta, benim yönetmen olarak ısrarlarıma

rağmen, şarkı eğlenceli bir şarkı olamadı. Demek istediğim, farklı ortamda çalışmak yerel mantaliteye ve oradaki olayların konseptine bağlıdır. Aynı şekilde, “sıcak” provalar olarak adlandırdığımız aşamalar sırasında oyuncular ile birkaç kelimeyle anlaşmamız önemlidir. Tam da bu aşamalarda farklı dil ve kültür konseptleri engel teşkil etmektedir. Bu gibi durumlarda, benim kültürümde önem taşıyan ve herhangi bir duygu uyandıran resim veya şarkılarla örnekler veriyorum. Ancak bunun da pek uygun bir yaklaşım olmadığına farkındaydım, çünkü onların ortamında bu gösterdiklerim farklı duygular uyandırabilmekte ve sorunlar, anlaşmazlıklar meydana getirebilmektedir. Her bir yeni ortam, yeni hazırlık gerektirmektedir.

Oyuncuları tanıdığım zaman, onların bazı yeteneklerini süreç içerisinde göstermelerini isterim. Yeni oyuncularla süreçler yeniden başlatılmalıdır. İşleri bildiklerini tahmin edersiniz, bilmediklerini gördüğünüz durumlarda ise, yüz adım geriye gidersiniz. Anadilde oyunculuk sergilemeyen oyuncuların sahne aldığı oyun süreci, normal süreçten çok farklıdır. Başka dilde oyunculuk, oyuncudan farklı düşünce tarzı istemektedir. Başka dilde oynamak, standart olmayan hazırlığı tamamlamanı gerektirir. Bu süreçte de sadece dili öğrenmen yeterli değildir, dili kullanmayı da öğrenmiş olman gerekir. Oyuncuların bu süreçte dâhil olabilmeleri için, dili kullanmayı öğrenmiş olmaları gerekir. Hiçbir şey sadece dil ile bağlantılı değildir, dile olan yaklaşım da çok önemlidir.

Skomrahi Festivali'nde Üsküp'lü ve Graz'lı üniversite öğrencileri ile birlikte çalıştığım *Metamorphoses* adlı oyunda, herkes kendi dilinde rol alıyordu; ancak aynı sahnede iki farklı konuşma bölgesinden oyuncular vardı. Böylece oyuncuların her biri rol arkadaşlarının repliklerini de öğrenmek zorundaydı. Bazen kendi repliğine hazır olmak için karşındaki oyuncunun repliğinin sadece sonunu da öğrenebilirsin; ancak, uygun şekilde tepki verebilmen için konuşmasının içeriğini bilmek zorundasın. Sahnedeki gerçek dinleme ancak bu şekilde öğrenilir.

Başka dilde oyunculğu öğrenme, her şeyden önce oyuncuya bağlıdır. Maksimum çaba harcayan oyuncular olsa da, her şeyde bir sorun yaratan oyuncular da vardır. İyi kulağının olması farklı bir dil öğrenmek için çok önemlidir. Dili bilmeyip, dilin tonlamasını çok iyi yakalayabilen ve bu şekilde dili anadili gibi yansıtabilen

*oyuncular vardır. Hiçbir oyuncu için dil sorun olmamalıdır. Bu tartışma konusu olabilir, ancak asla engel olamaz.”*¹⁰

Başka dilde karakter yaratma tecrübelerime dayanarak, başka dilde oyunculuk yapmanın anadilde oyunculuk yapmaktan çok farklı bir süreç olduğunu söyleyebilirim. Oyuncu uzun ve zor bir çalışmaya hazır olmalıdır. Bu süreç büyük dikkat ve çok daha uzun zaman gerektirmektedir. Bu süre içerisinde oyuncu, rolü üstlenebilmek için özel teknikler geliştirmelidir. Diğer taraftan, kendi anadili olmayan bir dil, oyuncunun hazır ve denenmiş çözümleri kullanabilmesini engellemektedir. Oyuncu her defasında yeniden yaratmak ve azami konsantrasyonla oyunculuk yapmak zorundadır. Önemli olan, oyuncunun bu süreç içerisinde başka dilde konuşacağı kelimelerin oyunu engellememesine, aynı zamanda da oyunun da kelimelere engel olmamasına dikkat etmesidir. Öyle ki, biz oyuncular anadilde oynadığımız zaman bile bu durumlara şahit olabiliyoruz. Fakat, bu durumda dilin de bize yakın olmamasından dolayı bu sorunla daha fazla karşılaşmaktayız. Başka dilde oyunculuk, benim bir oyuncu olarak anadilimde oyunculuk sergilemem sırasındaki eksikliklerimi, eğitimcilerimin bana sürekli öğretip de benim sürekli uygulamayı unuttuğum şeyleri fark etmeme yardımcı oldu.

¹⁰ Aleksandar Popovski ile yaptığım röportajdan, 2015

4. BAŞKA OYUNCULARIN DENEYİMLERİ

Çalışmamda bir bölümün tamamını başka dilde edindiğim oyunculuk deneyimlerime ayırdım.

Oyunculuk kariyerleri boyunca, kendi anadilleri olmayan dillerde bir karakteri canlandırmak durumunda kalmış olan çok sayıda oyuncu vardır. Bundan dolayı kendi deneyimlerimi başka oyuncuların deneyimleriyle zenginleştirmeye ve okuyucuya başka dilde oyunculuk deneyimleri yelpazesi sunmaya karar verdim.

Oyuncuları rastgele seçtim. Burada, Makedon oyuncular Ana Kostovska, Elizabeta Kochoska, Jelena Jovanova, Sinolichka Trpkova, Natasha Petrovikj ve Nikola Nastoski'nin; Türk oyuncular Sinem Soner Arıman ve Esra Çizmeci'nin ve Arnavut oyuncu Luran Ahmeti'nin deneyimleri aktarılacaktır.

Farklı oyunculardan farklı deneyimler elde ettim: kendi anadiline yakın dillerde oyunculuk yapan, kendi ana diliyle yakınlığı olmayan dillerde oyunculuk yapan, deneyimli ve daha az deneyimli, başka dilde tiyatro ve/veya sinema oyunculuğu deneyimi olan oyuncular.

Söz konusu oyuncularla yaptığım görüşmelerin içeriği, yürüttüğüm çalışma sürecinden ortaya çıktı. Başka dilde oyunculuk sürecinde karşılaştığım her şeyi diğer oyuncuların deneyimleriyle kıyaslamaya çalıştım. Konuşma esnasında tecrübelerimizi paylaşmış olduk.

Gerçekleştirdiğim görüşmelerden, başka dilde oyunculukta başarı, ilgili dile, oyuncunun dile olan yatkınlığına ve en çok, oyuncunun çalışma azmine ve işe odaklanmasına bağlı olduğu sonucu ortaya çıktı. Aynı zamanda, oyuncuların süreç içinde karşılaştıkları zorluklar ve bu zorlukları çözme yöntemlerinde de çok büyük benzerlik olduğunu fark ettik. Konuşmaların ardından, herkesin kendi çalışma sürecinden kaynaklanan ikilemlerini diğerlerinin tecrübelerini paylaşarak çözmeyi başardık.

4.1. Dil

Oyuncular olarak dillerle dil bilgisi bakımından ilgilenme gibi bir niyetimiz yoktur. Biz dille, sadece dilin oyunculuk üzerindeki etkisi açısından ilgilenmekteyiz. Bu oldukça önemlidir, çünkü oyuncunun dillerle olan ilişkisi en az karaktere karşı olan yaklaşımı kadar kişiseldir.

4.1.1. Oyuncunun Kendi Anadiline Yakın Olan Bir Dilde Oyunculuk Yapması*

Ana Kostovska, Jelena Jovanova, Natasha Petrovikj ve Luran Ahmeti adlı oyuncular, kendilerince anadillerine yakın olan bir dilde karakter oynama fırsatına sahip olmuşlar.

Ana Kostovska, KPGT’de Sırpça olarak sergilenen oyunlarda uzun yıllar boyunca rol alan Makedon bir oyuncudur. Sırpça Makedoncaya benzer ancak yine de başka bir dildir:

“Hayatım boyunca hem Makedonca hem Sırpça konuştum. Anadilim Sırpçadır fakat, üniversite eğitimimi Makedonca tamamladım. Fakültedeyken edebi bir Makedonca ile oynayabilmek amacıyla kullandığım Üsküp ağzını Sırpça kelimelerden arındırmak için uzun zaman çaba harcadım. Ben Sırpçayı biliyorum ve konuşuyorum, ancak bu dilde oyunculuk sergilemek için daha farklı bir biçimde ve daha çok odaklanmam gerekiyor. Bu iki dil birbirine yakın olsa da, aralarında kariyerim için sorun teşkil eden önemli bir fark vardır. Bu fark Sırpçanın sahip olduğu kelimelerdeki ses uzatmasıdır. Makedoncanın “Majka” (Anne) kelimesi, Sırpçadaki “Maaajka” kelimesinden; Makedoncadaki “Stoj” (dur), Sırpçadaki “Stoooj”dan; “Raka” (El), “Ruuuka”dan farklıdır. Kelimeler aynı ve benzer olsa da telaffuzları farklıdır. Mantıklı vurgularla bir sorunum yoktu ancak, melodi farklıdır

ve bunun üzerinde çok çalışmak gerekir. İyi bir kulağa sahip olmama rağmen, her gösteride yanımda bir dilbilimciye ihtiyacım vardır.”¹

Jelena Jovanova, Hırvatistan televizyonunda Tajne (Sırlar) adlı dizide Hırvatça rol almış Makedon bir oyuncudur. Hırvatça, Makedonlar için anlaşılır olsa da, kendine özgü melodisi, ritmi ve dinamiği vardır.

“Hırvatça Makedoncaya çok yakındır fakat, zaman zaman Hırvatça okurken hiçbir şey anlamadığımı hissettiğim oluyordu. Hırvatça oldukça seri bir dil olup benim İştîp (Makedonya’da bir şehir) ağzıma kendiliğinden yapıştı ve bu bana pek zor gelmiyordu. Fakat, bu başta biraz sorundu çünkü, biz İştîpliler de çok hızlı konuşuyoruz. Hırvatça da oldukça seri bir dil olduğundan ben bilinçsiz bir şekilde daha hızlı bitirmeyi umarak çoğu zaman replikleri aceleyle getiriyordum ve hiçbir şey anlaşılmıyordu. Yine de en büyük sorunu hal eklerinde yaşıyordum. Kendimi Hırvatça konuşurken duyduğumda tuhaf hissediyordum. Makedoncada çok az kelimeyle anlatabildiğim şey Hırvatçada daha fazla kelimeyle anlatılıyordu. İlk başlarda Hırvatça değil, Makedonca düşünüyor olmamın oldukça büyük bir etkisi vardı. Repliği okumadan önce, repliği Makedoncadan Hırvatçaya ve Hırvatçadan Makedoncaya tercüme ettiğim gözlerimden okunuyordu.”²

Natasha Petrovikj, Kako Da Me Nema (Sanki Yokum) adlı filmde Boşnak bir kızı canlandıran ve oynadığı bu karakterle dünya çapındaki festivallerde çok sayıda ödül alan Makedon bir oyuncudur.

“Dinlediğimde Boşnak dilini anlıyorum, bana yakın olan Sırpçayı anımsatıyor. Fakat, daha öncesinde Boşnakların nasıl telaffuz ettiğini bilmediğim bir melodisi var, hatta bu dili daha önce hiç konuşmamıştım. Fakat, dillerin güzelliği de burada yatıyor. Her zaman yeni şeyler keşfediyorsun. Bizim dilimiz katıdır ve kelime kapasitesi çok büyük değildir. Boşnakça daha zengindir. Boşnak dilinin melodisi insanı açıyor. “Jas sum Natasha” (Benim adım Natasa) Boşnakçada dilin

¹ Ana Kostovska ile yaptığım röportajdan, 2015

² Jelena Jovanova ile yaptığım röportajdan, 2015

melodisinden dolayı kulağa çok daha farklı geliyor ve ben bu melodiye göre hareket etmek zorundayım.”³

Sinolichka Trpkova, Makedon bir oyuncudur. Onun en belirgin rollerinden biri ise Dom Za Vesanje (Çingeneler Zamanı) filmindeki Azra karakteridir ki, burada Romanca konuşuyor.

“Romanların filmi olarak da adlandırılan bu filmde hepimiz Romanca konuşuyorduk. 7/24 sette olan müthiş bir Roman dili öğretmenimiz vardı. Fakat, kabul etmem gerekir ki, benim oyunculuk mizacım da Romancaya yakındı. Benzer hissediyoruz, benzer bir biçimde hareketliyiz hatta konuşma şeklimiz ve dil melodimiz de benzer. O filmde telaffuz ettiğim her şey yerli yerindeydi, her replik ile her duygu uyum içindeydi. Beden, dil ve düşüncenin müthiş uyumu.

Rol dağıtımının (casting) iyi olması, doğru oyuncunun doğru rol için seçilmesinin işi kolaylaştırıcı bir etken teşkil ettiğine inanıyorum. Bu durumda yeni dilin öğrenilmesi sadece teknik bir meseledir. Fakat, Dom Za Besenje (Çingeneler Zamanı) filminin çekimi sırasında bir anda daha yeni yazılmış olan uzunca bir tirat getirdiklerini hatırlıyorum ki, böyle bir şey hiçbir zaman olmuyordu. On kadar yeni cümleyi Romanca telaffuz etmem gerekiyordu; çünkü yönetmen bir sahne daha eklemeye karar vermişti ki, bu durum hiç sorun teşkil etmiyordu çünkü, hepimiz filme iyi hazırlanmıştık. Öğrenmem için çok az zaman verdiler. “İmkânsız” kelimesini kullanmıyor ve hoşlanmıyor olsam da bu imkânsız görünüyordu. Yönetmen, metnin kamera arkasında tahtaya yazılmasına ve benim konuşurken onu okumama karar verdi. Öyle karmaşıktı ki, korkunç derecede engellenmiş hissediyordum. Ancak bitirdiğimizde oldukça uygun görüldüğünü anladım. Birkaç gece uyuyamamıştım ve o sahnenin filmde atılacağını söylediklerinde tekrar doğmuş gibiydim.”⁴

Luran Ahmeti, Makedonyalı Arnavut bir oyuncudur. Sanat hayatında Makedonca, Sırpça, Türkçe ve Arnavutça film ve diziler vardır.

³ Natasha Petrovikj ile yaptığım röportajdan, 2015

⁴ Sinolichka Trpkova ile yaptığım röportajdan, 2015

“Benim anadilim Arnavutçadır, ancak Makedonca ve Sırpça olarak da oynama fırsatım oldu. Bunlar bana yakın dillerdir, onları konuşma hâkimiyetim iyi olup en az Arnavutça kadar onları da iyi konuşuyorum. Bundan dolayı çalışma sürecinde özel farklılıklar görmedim. Diğer yandan ise, İngilizce olarak da oynadım ki, herhalde bu dili her yerde duyuyor oluşumuzdan, filmler seyretmemizden, müzik dinlememizden olsa gerek melodisini kolay kavradığım bir dildir.”⁵

4.1.2. Oyuncunun Kendi Anadiline Yakınlığı Olmayan Dillerde Oyunculuk Yapması*

Yabancı dili konuşmadaki karakteristik vurgulardan dolayı tanınmış oyuncular da rol dağılımı (casting) hususunda kısıtlanmıştır. Bu yetersizlik, ancak anadiline yakın diller söz konusu olduğunda bertaraf edilebilir; fakat hem melodi hem telaffuz açısından olduğu gibi, cümlelerin dilbilgisi yapısı açısından da farklılık gösteren dillerde sergilenen oyunlarda oyuncunun konuştuğu dilin kendi anadili olduğuna dair seyirciyi tamamen ikna etmesi çok zordur. Oyunculara hangi karakterlerin verileceğine ilişkin kararlarda dil konusu çoğu durumda esas teşkil etmektedir. Dolayısıyla, fiziksel görünüm ve özelliklerin yanı sıra dilin kullanımı, yani aksan da rol dağılımında büyük önem arz ediyor. Dünyaca ünlü oyuncuların bu konu üzerinde ifade etmiş oldukları bazı düşüncelere yer vermek istiyorum.

Paris’te yaşamakta ve çalışmakta olan Sırp oyuncu Radivoje Bukvic’in, farklı dillerde gerçekleştirdiği çok sayıda projesi bulunmaktadır. Bir röportajında: “Penelope Cruz, İngilizce metinleri papağan gibi ezberlediğini, yani, vurgularda sorun yaşadığını sürekli belirtiyor. Siz anadilinizde olmayan oyunlara nasıl adapte oluyorsunuz, bu durum nasıl işliyor? Duyguların yabancı dilde ifade edilmesi daha mı zor?” sorusuna şu cevabı veriyor:

“İngilizce dersinden notum her zaman pekiyi idi, Penelope için de durum böyle mi bilmiyorum. Duyguları yabancı dilde ifade etmenin kolay olmadığı doğrudur, ancak

⁵ Luran Ahmeti ile yaptığım röportajdan, 2015

imkânsız da değildir. Daha fazla çalışma ve konsantrasyona ihtiyaç vardır ve böylece zorluklar aşılmaktadır. Miki Manojlovic ile Largo Winch filminde beraber çalıştık. Onun burada Çince oynadığı bir sahne vardı. Çekim sırasında çok gergin ve huzursuzdu, fakat her şeye rağmen başardı. Belki de millet olarak diller konusunda genel bir yeteneğimiz vardır, fakat diğer ülkelerden farklı olarak bizde yabancı filmlerde seslendirme olmamasının da muhtemelen etkisi vardır.”⁶

Sırpça oynadığı çok sayıda film ve dizilerle ünlü olan Sırp oyuncu Marija Karan, şu anda Amerika’da yaşıyor ve İngilizce olarak oyunculuk yapıyor. Karan, Oscar’lı oyuncu Anthony Hopkins ile birlikte Mikael Hafstrom’un yönettiği The Rite (Ayin) adlı Amerikan yapımı filmde oynadı. Aynı zamanda Kuzuların The Silence Of The Lambs (Kuzuların Sessizliği) adlı filmde de oynamıştır. Kendi deneyimleri için şunları söylüyor:

“Oyuncu, hangi dilde konuştuğuna bağlı olmaksızın oyuncudur. Belki benim biraz daha fazla zamana ihtiyacım var çünkü oyunculüğümün dışında Amerikan dilinin telaffuzuna da dikkat etmem gerekiyor. Her şeyin iyi görünmesi ve kulağa hoş gelmesi için birçok şeye ihtiyaç vardır ama ben zoru severim.”⁷

Birçok Balkan filminde oynayan Rade Serbedzija’dan da söz etmek istiyorum. Makedon yapımı Pred Dozdot (Yağmurdan Önce) filminde bir Makedon’u Makedonca ve İngilizce olarak; Treto poluvreme (Üçüncü Yarı) filminde de bir Yahudi’yi Makedonca ve Fransızca olarak canlandırıyor. Serbedzija, sahip olduğu olağanüstü yeteneği sayesinde, Snatch (Kapısma), Batman Begins (Batman Başlıyor), Fast and Furious (Görevimiz Tehlike), Eyes wide shot (Gözü Tamamen Kapalı), Taken (Takip) gibi çok sayıda Amerikan yapımı filmde de oynamıştır. Canlandırdığı karakterlerin çoğu ya Rus mülteciler ya da Balkan ülkelerinden gelen karakterleridir. Müthiş oyunculuğuna rağmen o, telaffuzu bir Amerikalı benzemediği için şu ana kadar bir Amerikalıyı canlandıramamıştır.

⁶ Radivoje Bukvic, **MONDO spisanie**, 01.09. 2012

⁷ Marija Karan, **Politika**, 13.04.2011

Oyuncularla yaptığımız görüşmede bu konuya da değindik.

Ana Kostovska:

“Dili ne kadar iyi öğrenirsen, o çevrede o kadar mükemmel olursun. Ama diğer tarafta, Marlon Brando gibi büyük oyuncular kötü telaffuz, yani bilinçli olarak yaptıkları konuşma hataları üzerine kariyerlerini geliştirdiler. Konuşmayla zor baş eden oyuncular da vardır ve dil onlar için zaafıdır. Dilin öğrenilememesi tek tipleşmeyi meydana getiriyor. En büyük tuzaklardan biri ise oyuncunun bir kalıba sokulması, tek tipleştirilmendir. Bunun sonucu olarak oyuncu belli klişeleri basmakalıp bir biçimde oynamaya başlıyor. Fakat, bu hoyratlık/ilkellik neticesidir ve mevcut politikaya bağlıdır. Diğer yandan ise seyirciler, farklı bir konuşma tarzı duyduklarında daha dikkatli oluyorlar.”⁸

Sinolichka Trpkova, İngilizce olarak sergilediği oyunculuk tecrübesi için şöyle diyor:

“Filmde durumun tiyatrodakinden farklı olduğunu belirtmek zorundayım. Avusturya yapımı, Peter Patzak yönettiği The Dead Of The School Boy (Öğrencinin Ölümü) adlı filmde oynadığımda, filmin seyredilir olması için İngilizce konuşuluyordu. Hepimiz farklı bir vurguyla konuşuyorduk, fakat bu yapay durmuyordu. Çünkü, filmde oynadığımız karakterlerin çoğunun İngiliz asıllı olmadığını bilen seyirciler bizden müthiş bir İngiliz aksanıyla konuşmamızı beklemiyordu. Filmlerin çoğu İngilizce çekiliyor ve oyuncuların çoğu kötü bir aksanla konuşuyor, fakat bu durum onların kalitelerine hiç de gölge düşürmüyor. Bazen oyuncunun canlandığı karakterdeki aksanına göre nereli olduğu bile anlaşılıyor. Hepimiz Rusların, Almanların veya Fransızların İngilizceyi nasıl konuştuklarını biliyoruz. Tam da bununla ilgili rol dağılımı/casting de vardır. Antonio Banderas her zaman kendi iyi bilinen Güney Amerika aksanıyla konuşuyor, fakat bu durum rolünü gerçekleştirmesinde hiçbir engel teşkil etmemiştir – aksanlı veya aksansız o iyi bir oyuncudur!”⁹

⁸ Ana Kostovska ile yaptığım röportajdan, 2015

⁹ Sinolichka Trpkova ile yaptığım röportajdan, 2015

Sinolichka Trpkova, Romanca ve İngilizce dışında Almanca bir rol de oynamıştır. Trpkova, Almancanın Makedoncadan çok farklı olduğunu ve bundan dolayı kendini işe tamamen vermiş ve çok çalışmış olmasına rağmen dil hâkimiyetini tamamen sağlayamamış olduğunu söylüyor:

“Almanlar filmlerdeki seslendirmelerle ünlüdür. Benim rolümün de dublajını yaptılar ki, bu beni filmi seyrederken çok üzdü. Ses olağanüstüydü fakat, bedenimin ve ruhumun konuşması sesle paralel gitmiyordu. Belki de ben esere karşı fazla katıydım...halen bilmiyorum. Fakat, herhangi yeni bir dilde oynamam gerekirse, role başlamadan önce sadece dil üzerinde çalışacağım en az altı aylık bir süre isterdim.”¹⁰

Luran Ahmeti:

“Ben Prizren’de doğdum. Ailemde zaman zaman Türkçe de konuşuluyordu fakat, ben Üsküp’te büyüdüm ve fakültede Arnavutça sınıfına yazıldığımda sadece Arnavutça konuşmaya başladım. Türkçeyi çok az biliyordum. Hiçbir zaman Türkçe kursuna gitmedim, sadece gazetelerden dili öğreniyordum. Bazen bir gazete alıp kafeye gidiyor spor sayfalarına göz gezdiriyordum. Çünkü, en iyi anlayacağım konuların onlar olduğunu biliyordum. Çoğu zaman kendimden geçip yüksek sesle okuyordum, garsonlar ve müşteriler gülüyordu. Fakat, ben telaffuzuma yardımcı olmalarını hangi kelimenin ne anlama geldiğini söylemelerini istiyordum. Çok yoğun/yorucu çalışıyordum. Şu anda ise Türkçe yazmayı da biliyorum. Herhangi bir dilde oynadığımda kendi vurgularımı gizleyeceğim bir hile/püf noktası öğrenmiştim. Şu ana kadar oynadığım rollerin neredeyse tamamının “kötü delikanlılar” olduğunu göz önünde bulundurursak, ben sesimi daha derin çıkaracak şekilde oynuyorum, daha ağır, soğuk ve görünüşte duygusuz konuşuyorum. Bu şekilde bunun oyuncu olarak benim farklı telaffuzum değil de karakterin böyle konuştuğu, bunun onun özelliği olduğu izlenimi veriyorum. Oynadığım roller sayesinde şu ana kadar bu hep etkili oldu. Fakat, dikkatli olmak gerekir. Oyuncu için bir karakterden başka bir

¹⁰ Sinolichka Trpkova ile yaptığım röportajdan, 2015

karaktere dönüşmek çok önemlidir. Karakterler birbirine benzer yazılmış olsa bile canlandırıldıklarında birbirlerine benzememeli, oyuncu tarafından her zaman farklı oynanmalıdırlar.”¹¹

Diğer yandan dil söz konusu olduğunda tiyatro, sinema filmlerine göre daha büyük bir özgürlük sunuyor.

Esra Çizmeci, bir Türk oyuncudur. 22 yaşındayken lisansüstü eğitimi için New York’a gitmiş. Orada dokuz yıl kalmış ve anadili olmayan İngilizcede çok sayıda gösteride rol almış:

“Dili öğrenmenin Amerikalıların hamlelerini, hareketlerini, yüz ifadelerini öğrenmek kadar zor olmadığını düşünüyorum. Bu benim Amerikalı olmadığımı ele veriyordu. Tellafluza hâkim olmadığımndan dolayı, birkaç rol kaybetmişim. Fakat, ekibin karışık olduğu ve konuşulan aksanın önemli olmadığı gösterilerde yer almak daha kolaydır.”¹²

Sinem Arıman, bir Türk oyuncudur. Mezun olduktan hemen sonra Amerika’ya gidiyor:

“Yedi yıl Amerika’da yaşadım. Her yıl tiyatrodan oynama şansım vardı ve bir insan olarak, Türk olarak her defasında bunu hissediyordum: bu benim dilim değil, bu benim anadilim değil ve ben kendi hislerimi bu dilde nasıl birleştirip söyleyeceğim. ‘I love you’ demekle ‘Seni seviyorum’u demek arasında olağanüstü bir fark var. ‘Seni seviyorum’ içimden geliyor, onu hissediyorum; ‘I love you’ ise çok soğuk geliyor. Farklı bir Amerikan aksanına sahip olduğum için, çoğu zaman bunu kaybetmemem gerektiği; beni farklı ve karakteristik yapan şeyin bu olduğu yönünde tavsiyeler alırdım. Zamanımı bu yönde harcamaktan çok, oyunculuğum üzerinde yoğunlaşmam gerektiği ve bu farklılığımın da seyirciye daha ilginç geldiğim söylenirdi. Başka dilde oynarken, seyirci senin sahnedeki diğer oyunculara benzemediğini, farklı olduğunu

¹¹ Luran Ahmeti ile yaptığım röportajdan, 2015

¹² Esra Çizmeci ile yaptığım röportajdan, 2015

hissedecektir. Fakat, iyi bir oyuncuysan seyirci buna alışacak ve seni bir bütünün parçası olarak görecektir. Doğru, senin telaffuzun, melodin tuhaf gelecek ama seyirci seni kabullenmeye çalışacaktır. Eğer iyi bir oyuncuysan, bir karakteri iyi canlandırdıysan, bir süre sonra metni nasıl telaffuz ettiğinin hiçbir önemi kalmayacaktır.”¹³

Sinolichka Trpkova:

“Seyirciler yerli, sen ise tiyatro sahnesinde yabancı bir oyuncu olduğun zaman mercek altındasın. Eleştirilerde dil hâkimiyetinin de yer almasını bekleyebilirsin. Eğer eleştiri yoksa, demek ki mükemmel bir “bukalemun”’sun veya daha doğru bir ifadeyle, rolünü mükemmel oynamışsın ve dil kimsenin dikkatini çekmemiş. Seyirci, bazen senin oyunculuğunu, tüm kötü telaffuz edilmiş ifadelerle birlikte kabul ediyor; çünkü eğer gerçekten dürüstsen, sana inanacak ve seni mükafatlandıracaktır.”¹⁴

Jelena Jovanova:

“Tajne (Sırlar) adlı dizinin yayınlandığı dönemde, Hırvatçanın Makedoncaya yakın olmasına rağmen, seyircilerden sıkça telaffuzumla ilgili hem olumlu hem olumsuz eleştiriler alıyordum. Bazıları oldukça kabaydı ve geldiğim yere geri dönmemi ve onların dillerini hiçbir zaman öğrenemeyeceğimi söylüyorlardı. Telaffuz konusunda hızla ilerlediğimi ve Hırvatçayı gittikçe daha iyi konuşmaya başladığımı söyleyenler de vardı fakat, Hırvat asıllı olmadığımı ve Hırvatçanın da anadilim olmadığını dahi fark edilmediği yönündeki eleştiriler beni çok memnun ediyordu.”¹⁵

Farklı olmaktan kaynaklanan engelleri beraberinde getiren aksan, çoğu zaman seyircilerin ilgisini çekebilir ve diğerlerinden daha farklı bir aksanla konuşan oyuncuyu daha büyük bir dikkatle takip etme yönünde kışkırtabilir. Fakat, burada

¹³ Sinem Arıman ile yaptığım röportajdan, 2015

¹⁴ Sinolichka Trpkova ile yaptığım röportajdan, 2015

¹⁵ Jelena Jovanova ile yaptığım röportajdan, 2015

oyunculuğun katkısı çok büyük olup seyircilerden olumlu eleştirilerin gelmesinin kilit noktasını teşkil etmektedir.

4.2. Korkular

4.2.1. Bilinmeyene Duyulan Korku

Her yeni karakter, oyuncu için yeni bir mücadeledir. Her yeni karakter, araştırılacak yeni bir dünya açar. Bir karakterin başka bir dilde oluşturulması ise, içinde korkular da barındıran daha da büyük bir mücadeledir. Her yeni ortam, her şeyden önce bilinmeyenden korkma duygusunu harekete geçiriyor. Diğer yandan ise, bu her oyuncunun ruhunu besleyen adrenalini teşkil eder.

Başka bir dilde oyunculuk sergilemek bende öyle bir heyecan yaratıyor ki, başlangıçta tüm korkularımı bertaraf ediyor ve beni bu mücadeleye girişmeye itiyor. Fakat, kendi ana dilimde oynamadığımdan dolayı, malzemeyi kavramak için diğerlerinden daha çok zamana ihtiyacım olmasının, diğer rol arkadaşlarım tarafından anlayışla karşılanıp karşılanmayacağına ilişkin çekincelerim oluyor. Metni başka bir dilde oynayabilmem için benim iki katı çalışmaya, iki katı zamana ve tabii ki arkadaşlarımdan desteğine ihtiyacım var.

Jovanova Jelena:

“Hepsinin Hırvat ve anadillerinin Hırvatça olduğu gerçeği, hatalarım karşısında sabırlı olamayacaklarına dair beni korkutuyordu. Buna laf edeceklerini, beni eleştireceklerini ve yeterince çalışmadığımı söyleyeceklerini düşünüyordum. Oysa ben profesyonel olmayan biri değilim, aksine çok çalıştım, her gün sadece dört saat uyudum ve geri kalan zamanın tamamını çalışarak geçirdim.”¹⁶

¹⁶ Jelena Jovanova ile yaptığım röportajdan, 2015

Sinolichka Trpkova:

“İki katı çalışma! Başka bir dilde rol almak oyuncu için her zaman iki katı çalışma demektir. Oyuncu sadece kendine, ekibe ve yönetmene bağlı değil. Yönetmen Japon bile olsa, eğer anlaşılır ve net ise, rolümü Japonca da oynamayı becerebilirim. Farklı yönetmenlerin farklı çalışma yaklaşımları olsa da, hangi dilde oynuyor olursam olayım yaratıcılık bana aittir. Olaya böyle bakıyorum. Fakat, başka bir dilde çalışırken, öncelikle o dilin üstesinden gelmek gerektiğini hafızadan silmemek gerekir. Bu nedenle bu süreç oyuncu için daha uzundur.”¹⁷

Luran Ahmeti:

“Ben Üsküp Arnavut Tiyatrosu’nda çalışan bir oyuncuyum. Bu tiyatro uzun yıllardır Türk tiyatrosuyla aynı binayı paylaşıyor. Biz iki farklı topluluk olarak birlikte arkadaşlık ediyoruz; fakat farklı dilleri konuşuyor olmamızdan dolayı aynı gösterilerde oynamıyoruz. Bir bayan yönetmen, Türk tiyatrosunda bir oyun hazırlarken, karakterlerden birini benim canlandırmamı istedi. Türkçeyi çok az bilmeme rağmen memnuniyetle kabul ettim. Diksiyon, replikler ve dilin melodisi konusunda rol arkadaşlarım bana yardım ediyordu; fakat ben metni o anda tam olarak ne konuştuğumu anlamaksızın ezberliyordum. Gösterilerden birinde oyuncuların biri doğaçlama yaptı. Ben ne yapacağımı ve nasıl devam edeceğimi bilemez bir hale geldim, çünkü, bu benim ezberlediğim metinle karşılık vereceğim replik değildi. Bu gerçekten kotaramadığım nahoş bir durumdu. Sahnedeki diğer oyuncuların, başka dilde oynayan oyunculara karşı dikkatli olması çok önemlidir.”¹⁸

Elizabeta Kochoska, Roman tiyatrosu Praliye oyuncusu olan, KPGT oyunlarında rol almış, Romanca, Hırvatça ve Almanca oyunlar sergilemiş bir oyuncudur.

¹⁷ Sinolichka Trpkova ile yaptığım röportajdan, 2015

¹⁸ Luran Ahmeti ile yaptığım röportajdan, 2015

“Güzel ve hoş bir süreç için çalıştığın dil değil; iyi ekip, rol arkadaşları arasında kimyanın tutması ve büyük bir güven olması önemlidir!”¹⁹

Ekip tarafından kabul gördükten sonra çalışma süreci çok daha kolay hale geliyor. Rol arkadaşlarının ve yönetmenin desteği, sadece başka bir dilde oynandığında değil, genelde de büyük önem arz etmektedir.

4.2.2. Başka Dilde Duyguların Aktarılması

Başka dilde oyunculuk yaptığım sırada, içimde istisnasız olarak her oyunda beliriveren bir şeyi daha korku olarak nitelendirmek istiyorum. Metne oyunculuk bakımından hâkim olmaya başladıkça, farklı telaffuzumdan dolayı dilin gittikçe daha büyük bir engel olmaya başladığını hissediyorum ve hissettiğim duyguyu başka bir dilde telaffuz ettiğim metin üzerinden ifade etmeyi becerebilir miyim korkusu içimi sarıyor. Önceki süreçlerin hepsinde büyük oranda bunu başarabildiğimi görmüş olmama rağmen her yeni süreçte aynı korkunun kaçınılmaz olarak tekrar beliriyor olması ise ilginçtir. Rol arkadaşlarımda tamamı da, başka, ana dili olmayan bir dilde çalıştıklarında bu korkuyu hissetmişler.

Nikola Nastoski, ana dili yanı sıra İngilizce ve eski Yunanca olarak da karakter canlandıran genç bir Makedon oyuncudur. “Oresteia’daki Şiirsel Dilin, Eski Yunanca, Makedonca ve İngilizce Kullanımı ve Sahnede Oynanması” konusu üzerinde lisansüstü eğitimini tamamlamıştır. Tecrübeleri için şunları belirtiyor:

“Bir karakteri başka bir dilde canlandırma sırasında yaşadığım en büyük korkular, o anda hissettiklerimi telaffuz ettiğim kelimelerle ifade edebilme olanağına ilişkindi.”²⁰

Sinolichka Trpkova:

¹⁹ Elizabeta Kochoska ile yaptığım röportajdan, 2015

²⁰ Nikola Nastoski ile yaptığım röportajdan, 2015

“Şahsen ve derinden bana ait olan duygu ile alt metin arasındaki bağı, yabancı dilin melodisi ve kurallarıyla bağdaştırmayı becerebilir miyim diye korkuyorum. Bir oyuncu olarak düşündüğümü ve hissettiğimi başka bir dilde aktarmayı başarabilecek miyim? Çünkü, her dilin kendine has şekli, melodisi, ritmi hatta kelimelerle bağlantılı muhtelif jest ve mimiklerin de farklı anlamları vardır. Fakat, her dürüst duygu ve düşünce, aynı zamanda da uzun ve yoğun bir çalışma için, yabancı ve bilinmeyen bir dilin, oyuncunun inandırıcılığı bakımından bir öneminin olmadığını belirtmem gerekir.”²¹

Jelena Jovanova:

“En büyük korkum, duyguyu ana dilimde aktardığım gibi yabancı dilde aktaramamaktı. Başlangıçta, ana dilde konuşmadığım için beni kimsenin anlamayacağını, benim dilime güleceklerini, ne kelimelerin ne de duyguların onlara geçmeyeceğini düşünüyordum. Ta ki, rahatlayıp duygunun dili olmadığını idrak ettiğim ana kadar. Duygu herkes için evrenseldir. Hepimiz bazen hüzünlü, bazen mutluyuz ve birinin ne zaman hüzünlü ne zaman mutlu olduğunu anlayabiliyoruz. Duygularımı herhangi bir dilde, kelimelerle ifade etmesem bile, ne hissettiğimi bileceklerdi. O anda rahatladım ve anladım ki, eğer konuştuğum şeye inanıyorsam ve duygum doğruysa bunu seyirciler de hissedecektir. Ben yüz kırkın üzerinde bölümde oynadım ve günde neredeyse on yedi bölüm çekiliyordu. Öyle ki, oynadığımdan, bölümler itibarıyla söylediklerimden hiçbir şey hatırlamıyordum. Çoğu zaman montaja gidiyor, sesi kapatıyordum. Sadece duygu ve ifadelerimden ilgili anda ne konuştuğumu anlayabilir miyim diye bakıyordum. Ne konuştuğumla ilgili tahmin yürüttükten sonra sesi açıyor ve bunun doğru olup olmadığına bakıyordum. Oyun metni oynadığım karakterler ve bedenimle örtüşüyorsa, o zaman doğru yolda olduğumu biliyordum. O andan itibaren artık dili iyi konuşup konuşmadığımı dert etmiyor, seyircilerin bana inanması ve benim hissettiğimi hissetmesi için oyunculuğumun yeterli olduğunu biliyordum. Korku oyuncuyu bloke ediyor. Eğer bir şeyin kötü olacağını düşünürsem, o kötü olur. Böylece iyi olduğuma dair kendimi

²¹ Sinolichka Trpkova ile yaptığım röportajdan, 2015

ikna etmeye başladım ve zaman zaman başarılı oluyordum. Rahatladığım zaman hep daha iyi oluyordum!”²²

Natasha Petrovikj:

“Boşnak dilinin gramerine ve fonetiğine dikkat ederken, bunun, dikkatimi ve konsantrasyonumu, oynadığım metni oyunculukla zenginleştirmeden, sadece ezberlenmiş duygusu verecek kadar kendine çekmesinden korkuyordum. İnandırıcı olmamaktan ve karakteri canlandıramamaktan korkuyordum. Ana dili Boşnakça olan Boşnak bir kızı canlandırmam gerekiyordu. Ben ise, ana dili Makedonca olan Makedon bir oyuncuyum. Karakteri tamamen canlandıramamaktan korkuyordum. Fakat, korku bir zaftır. Korku, oyuncuyu panikletir ve kendini kapatmasına sebebiyet verir. Oysa ki, oyuncu hata yapsa bile sürekli açık olmalı ve hata yapmaktan korkmamalıdır.”²³

Oyuncuyu engelleyen şeyin, dil değil de onu bloke eden korku olduğuna dair en iyi örnek Sinem Arıman’ın örneğidir:

“Bir gün Shakespeare’in Macbeth adlı oyunu için rol dağılımı ilan edildi. Seçmelere gittim. İstenen sahneleri oynadım ve akabinde hangi karakteri oynamak istediğimize dair sorunun bulunduğu bir anket doldurdum. Lady Macbeth dışındaki karakterlerden herhangi birini oynayabileceğimi belirttim. Lady Macbeth’i oynamaktan korkuyordum. Çok zor olduğunu ve bu karakter için henüz hazır olmadığımı düşünüyordum. Öncelikle dilden dolayı, bu karakteri başka bir dilde oynayabilmemin imkânsız olduğunu, metni dahi öğrenemeyeceğimi, ayrıca duyguları da kendi ana dilimdeki gibi ifade edemeyeceğimi düşünüyordum. Ertesi gün beni aradılar. Yönetmenin Lady Macbeth’i aslında benim oynamamı istediğini duymak bende büyük bir pişmanlık yarattı. Fakat, ben korktuğum için cadılardan birini oynadım. Şu anda pişmanım. Lady Macbeth karakterini İngilizcesi müthiş, diksiyonu çok iyi olan bir oyuncu aldı. Provalar sırasında yönetmenin o oyuncuda pek memnun

²² Jelena Jovanova ile yaptığım röportajdan, 2015

²³ Natasha Petrovikj ile yaptığım röportajdan, 2015

kalmadığını fark ettim. Yönetmen oyuncunun sahneye tam da oynayamadığı bir şeyi arıyordu. Ben açık sözlü bir oyuncuyum ve rol arkadaşıma birlikte çalışmayı teklif ettim. İngilizcem çok iyi değildi, ancak bazı deneyimlerimi, enerjimin bir kısmını aktarmayı başardım ve o, yönetmenin de beğendiği bir Lady Macbeth'i sahnelemeyi başardı. Provalar sırasında gizlice bakışıyor ve memnun bir şekilde gülümsüyorduk. O zamandan itibaren korkmamaya, cesur olmaya karar verdim. Yalnız olmadığım ve aynı sorunu yaşayan başka oyuncuların da olduğu gerçeğiyle avunuyordum ve bu bana güç veriyor."²⁴

Ana Kostovska:

"Biz oyuncuların korku ve utanmaktan kurtulması gerekiyor. Fakat, yine de tam olarak anlaşılabilir olacak mıyım, diğerlerinden çok farklı olmayayım düşüncesi aklımdan geçiyor. Fakat, bunu da oyuncunun kendini ispatlamaya ilişkin duyduğu gereksinime bağlıyorum."²⁵

Korku çok doğal bir olgu olup ana dilde oynarken bile ortaya çıkar. Korku, aslında, yaratıcılık sürecinde hissettiğimiz sorumluluğun sonucudur. Korkunun varlığının iyi bir şey olduğu kanısındayım, çünkü korku bizi diğer yandan daha çok çalışmaya ve daha çok çaba sarf etmeye iter. Fakat, korkuya teslim olmamalı ve bizi bloke etmesine izin vermemeliyiz. Aksine, korkuyu, bizim daha iyi oynamamızı sağlayacak bir motivasyon olarak algılamamız gerekmektedir.

4.3. Sürecin Başlangıcı

Konuşmalar sırasında, yabancı dilde çalışma sürecinin başında neyle karşılaştığımıza ilişkin tecrübelerimizi de paylaştık. Konuştuğum oyuncuların çoğunda, bu sürecin aynı şekilde başladığını fark ettim.

²⁴ Sinem Arıman ile yaptığım röportajdan, 2015

²⁵ Ana Kostoska ile yaptığım röportajdan, 2015

Ana Kostovska:

“Her şeyden önce metin iyi incelenmeli ve analiz edilmelidir. Sırpça için tercüme ihtiyacı yoktu, çünkü bana oldukça yakındı. Fakat, diğer dillerde mutlaka yanımda tercümenin olması gerekiyor.”²⁶

Sinem Arıman:

“Shakespeare’in Macbeth adlı eserinde Cadı karakterini çalıştığım da, İngilizce çevirinin yanı sıra Türkçe çeviriyi de bulundurmuştum. Shakespeare zor bir yazardır, kullandığı dil spesiftir. Anadilde bile kelimelerin birden fazla anlamı vardır ve bu çözümü zor olan bir süreçtir. Oyuncunun kendi anadili olmayan bir dil söz konusu olduğunda ise, bu daha da zor oluyor. Çünkü her şeyden önce anlamadığım kelimeleri etmek zorundayım.”²⁷

Nikola Nastoski:

“Anlamadığım her kelimenin üstüne kelimenin anadilime olan tercümesini yazıyordum. Böylece metni daha kolay öğreniyordum.”²⁸

Esra Çizmeci:

“Öncelikle metni okuyorum. Anlamadığım her kelimenin üstüne Türkçe tercümesini yazıyorum. Karakterle ilgili sorular soruyorum. Metnin detaylı analizini yapıyorum.”²⁹

Sinem Arıman:

²⁶ Ana Kostovska ile yaptığım röportajdan, 2015

²⁷ Sinem Arıman ile yaptığım röportajdan, 2015

²⁸ Nikola Nastoski ile yaptığım röportajdan, 2015

²⁹ Esra Çizmeci ile yaptığım röportajdan, 2015

“Metni ezberledikten sonra bir kenara bıraktım. Hareketleri, eylemleri çözdüm, yapacaklarımı replikleri kullanmadan yapmaya başladım. Ondan sonra ‘cıbirca’ kullanıyordum. Kelimeleri hallettikten sonra, hareketlerle duygulara geçtim, kendimi rol arkadaşşıma bıraktım ve dinlemeye başladım.”³⁰*

Jelena Jovanova:

“Replikleri kendi ana dilime tercüme ediyor, karakterle uyumlu duyguları araştırıyordum. Duyguyu kendi ana dilimde daha kolay buluyor ve ifade ediyordum. Öyle ki, bu duyguları metnin Hırvatçasını konuştuğumda kullanmaya çalışıyordum.”³¹

Sinem Arıman:

“İngilizce ‘I go to school’ (‘Ben gidiyorum okula’) ifadesinin Türkçede farklı bir dizilişı vardır: ‘Ben okula gidiyorum’. Türkçe ve İngilizcedeki cümlelerin tamamen farklı dilbilgisi yapısından dolayı, her iki dilin farklı ritmi ve melodisi vardır. Bunları öğrenmek için diğer oyuncuların konuşmalarını dinliyordum. Fakat, onların oyununu değil, telaffuzunu taklit ediyordum. Bu matematiksel bir iştir. Onların dildeki melodisini yakalamaya çalışıyordum. Müzik kulağım çok iyi olduğu için bu çok kolaydı.”³²

Ana Kostovska:

“Her kelimenin üstüne kendime ait işaretler koyuyor, böylece kelimenin kısalması mı yoksa uzatılması mı gerektiğini belirliyordum. Kendi işaret sistemim vardı. Genelde,

* Cıbirca, oyuncunun söylediğı sözleri, anlamsız bir dilde kelimeler uydurarak söylemesi anlamına gelir.

³⁰ Sinem Arıman ile yaptığım röportajdan, 2015

³¹ Jelena Jovanova ile yaptığım röportajdan, 2015

³² Sinem Arıman ile yaptığım röportajdan, 2015

ihtiyaç duyduğum dilde metni okuyan bir sesi kaydediyordum ve böylece dilin melodisini yakalamaya çalışıyordum.”³³

Tüm bu tecrübelerin sonucunda, oyuncuların, başka dilde karakter çalışması yapmanın birinci aşamasında, kendi anadilinde karakteri oluşturma süreciyle, karakteri başka bir dilde oluşturma süreci arasındaki farklılıklarla karşı karşıya kaldığı ortaya çıktı. Bu arada bu iki süreçten her birinin avantaj ve dezavantajları vardır.

4.4 Dezavantajlar

Her karakter çalışmasında oyuncu, dile bağlı olmaksızın oyuna odaklanmalıdır. Başka dilde oyunculuk, öncelikle dil üzerinde, daha sonra da oluşturulması gereken karakterle ilgili çalışmayı gerektirir. Başka dilde diksiyonu, telaffuzu, vurgu bütünlüklerini ve mantıklı vurguları öğrenmek için daha uzun zamana ihtiyaç vardır. Diksiyon, telaffuz ve vurgular, oyuncunun kendi anadilinde çalışırken de önem vermesi gereken unsurlardır. Yalnız, bu süreç daha uzun zaman alır ve daha fazla emek gerektirir. Genelde dilin yeterince öğrenilmemesi, ana dilde elde edilecek olan oyunculuk kalitesinin yakalanamaması anlamına gelir.

4.4.1 Metni Ezberlemek

Metnin öğrenilmesi her zaman oyuncuya bağlı değildir. Bu başlıca oyunun oynandığı dile ve tercümesine bağlıdır.

Bununla bağlantılı olarak Nikola Nastoski yüksek lisans tezinde şunları yazmaktadır:

“Clown: Many a good hanging prevents a bad marriage;

³³ Ana Kostovska ile yaptığım röportajdan, 2015

and, for turning away, let summer bear it out.

(William Shakespeare „Twelfth Night or What You Will”)

“Soytarı: ‘Çoğu için doğru bir asılma, kötü bir evlenmeyi önler;
kovulmaya gelince... yaz bunu – nasılsa evliliği çekilir duruma getirir.’

(William Shakespeare “On İkinci Gece”)

Bu soytarı Feste’nin repliklerinden biri. Bu, Avusturya’nın Murau şehrinde oynadığımız bu oyunda orijinal dilde söylediğim bir replikti. Yönetmenin bana verdiği talimatlarla benim repliği anlama şeklim arasında bir bağlantı kuramıyordum. Kafamda Makedoncaya tercüme etmekte güçlük çekiyordum. Her ne kadar yanımda Makedoncaya tercüme edilmiş kitap olsa bile, hiçbir şey anlayamıyordum. Sorun, repliğin birden fazla anlama gelmesiymiş, oysaki Makedoncada öyle değildi. Yönetmen, repliğin, varlığını bile bilmediğim anlamını oynamamı istiyormuş. Repliğin ikinci anlamı biraz kabaydı. ‘Hanging’ kelimesinin birincil anlamı ‘asmak’ (Makedoncada: ‘besenje’), ikincil anlamı ise ‘erkek cinsel organıdır’ (Makedoncada: ‘mandalo’). İngilizcede, ‘hanging’ kelimesi, hem ‘asmak’ anlamına geldiği, hem de sembolik olarak erkek cinsel organına gönderme yapmakta olduğu için, Shakespeare bilerek bu kelimeyi kullanmıştır. Böylece, replik, temel anlamının yanında, bu metni güncel ve esprili yapan diğer anlamını da kazanmaktadır. Tercümedeki sorun, kelimenin bu iki anlamına tam ulaşılabilmesi, çünkü dilimizde bu iki anlamı tek kelimede ifade edebilecek kelimenin olmamasıdır. Bu tercümenin kötü olduğu anlamına gelmez; bu her tercümede ödenen bir bedeldir – her şey mükemmel olamaz.”³⁴

Başka dilde metinlerin hemen hemen hepsi için anadile tercümeyle ihtiyaç duyulur. Anadildeki çeviriyle kıyaslayarak, metindeki ifadeler daha kolay anlaşılır hale gelir ve metin daha kolay öğrenilir.

³⁴ Mr. Nikola Nastoski, “Stihot vo “Orestija” na grchki, makedonski i angliski jazik i negovata scenska izvedba”, Magisterska teza, Skopje, FDU, 2012, s.1

Nikola Nastoski:

“Yüksek lisans oyunum olan, Aiskhylos’un Oresteia adlı oyunu sırasında, hiç anlamadığım bir dil olan eski Yunanca dilinde metinler öğrenmek zorunda kalmıştım. Bu süreç içerisinde eski Yunanca metinle paralel olarak Makedonca metni de öğreniyordum ve her an tam olarak ne konuştuğumu bilmeyi amaçlıyordum. Makedonca metni öğrenme sürecinde kelimeleri Yunanca metinde sıralanmış oldukları sıraya göre diziyordum. Bu durumda Makedonca kelimeler bazen anlamlarını yitirseler de, bu yöntem Yunanca metni mantıklı olarak telaffuz etmem konusunda bana yardımcı oluyordu. İngilizce oynadığım durumlarda, bu dili iyi konuşmamdan ötürü bu yöntemi genellikle kullanmama ihtiyaç kalmazdı; ancak bazı repliklerin mantıksal vurgusunu çıkarmakta sorun yaşadığım zaman repliğin İngilizce telaffuzunu nasıl yapmam gerektiğini daha kolay anlayabilmem için repliği Makedonca telaffuz etmeye çalışırdım. Ancak kabul etmeliyim ki, konuştuğum dilde düşünmeyi başardığım zaman her şey daha kolay oluyordu.”³⁵

Sinolichka Trpkova:

“Bu çok normal ve insani bir durum. Başkasının sahasına girmeden önce, kendini kendi sahandaki denemen lazım. Ancak bu durum pek yardımcı olmuyor. Belki de hazırlıkların bir bölümünde, karakterin alt metnini ve niyetini çözerken, kendi ana dilini kullanman daha iyidir. Ancak bir defa anlamını öğrendiğin zaman, oynayacağın dili kullanmak zorundasın. Ne kadar çok kullanırsan, o kadar iyi. Eşlerimizle, komşularımızla, tanımadığımız kişilerle (mümkünse) bu dilde konuşmalıyız. Önemli olan bu dili gerçek bir bağlama koymak ve tepkileri görmek. Oyuncu güvenlik ve onay ister, bunu da sadece bireysel olarak deneyebilir ve sadece bu şekilde oynayabilir.”³⁶

³⁵ Nikola Nastoski ile yaptığım röportajdan, 2015

³⁶ Sinolichka Trpkova ile yaptığım röportajdan, 2015

Sinem Arıman:

“Bir metni çalıştığım zaman, onu tamamen anlayabilmem için her şeyden önce kendi anadilimde de metni okumam gerekiyor. Bu şekilde oyuncu çok zaman harcamaktadır; bu nedenle bu büyük bir dezavantaj yaratır. Bir defasında metnin Türkçe çevirisini bulamadığım ve sadece İngilizce metne sahip olduğum bir oyunda rol aldım. Çok zorlandım. Tabii ki metinden metne de fark var. Daha yeni metinler daha kolay anlaşılır olsalar bile, eski metinlerde, örneğin Shakespeare'in dramlarında, önünde kendi anadilindeki tercüme olmadan rol almak neredeyse imkânsızdır. Tabii ki onsuz da yapılabilir ama bu çok zor bir çalışma süreci olur ve sonuçta nihai ürün olan oyunun etkilenme olasılığı vardır.”³⁷

Metni ezberlemek, karakter hazırlama sürecinin bir parçasıdır. Anadilimizde metni ezberlediğimiz zaman bu süreci çok kolaylaştırırız, ancak metni başka dilde ezberlemek çok daha fazla konsantrasyon ve odaklanma gerektirir; ve fazla doğaçlamaya izin vermez. Anadilde çalışma süreci içerisinde metnin ezberlenmesi, kendiliğinden kolaylaşan bir süreçtir; ancak ilk provalar sırasında metni gereken alt metin ile duygularla oynamaya çalıştığımız zaman, sıklıkla hatalar yapılır ve kelimelerle doğaçlama yapma ihtiyacı ortaya çıkar. Bazı oyuncular bu hazırlık döneminde, replikleri canlandırma ve doğallıklarını elde etme amacıyla asıl metin yerine daha fazla alt metni telaffuz ederler. Bir sürü oyuncunun başından, seyircinin önünde bile düşük konsantrasyondan ötürü metni unutup başka kelimelerle durumu kurtarma gibi durumlar geçmiştir. İyi bildiğimiz bir dilde oyunculuk sırasında bütün bunları yapabilmemiz mümkündür, ancak başka dilde oynandığı zaman doğaçlama çok zor hatta neredeyse imkânsızdır.

Jelena Jovanova:

³⁷ Sinem Arıman ile yaptığım röportajdan, 2015

“Hırvatçada Makedoncada olmayan isim hâlleri vardır. Benim için zorluk teşkil eden bu hâllerden ötürü, metinleri kelimesi kelimesine ezberlemek zorunda kalıyordum. Bu şekilde de, elde etmiş olduğum duyguları kaybediyordum.”³⁸

Sinem Arıman:

“Metni ezberlerken büyük zorluklar çekiyordum. Ancak Lee Strasberg metodu sayesinde bu süreci kolaylaştırmanın yolunu buldum. Başta cıvırca konuşuyordum ve bu şekilde duygulara ulaşıyordum. Öncelik olarak, ön plana duyguları ve duygularla bağlantılı olan hareketleri koyuyordum. Arka planda ise konuştuğum dil vardı. Ancak metni doğru telaffuz etmek için uğraş verdiğimde duygularımı kaybediyordum.”³⁹

Eizabeta Kocoska:

“Başka dilde oynarken bir şeyler ters giderse, doğaçlama olanakları çok azalır.”⁴⁰

Luran Ahmeti:

“Anadilde doğaçlama olanakları daha fazladır. Anadilim olmayıp da uzun zaman konuştuğum ve iyi bildiğim Makedonca ile Sırpça dillerinde kolayca doğaçlama yapabilirim. İngilizce bana çok yakın bir dil olmasa da, günlük hayatımda duyduğum ve kulak dolgunluğum olduğundan bu dilde de doğaçlama yapmayı deneyebilirim. Ancak Türkçede doğaçlama yapmak beni çok zorlar. Türkçede ezberlediğim metni söylemem gerekiyor, aksi durumda dilbilgisi hatası yapabilirim. Bu durumda da repliğin anlamını değiştirmekten veya tamamen anlamını yitirmekten korkuyorum. Bu büyük bir streştir.”⁴¹

Sinem Arıman:

³⁸ Jelena Jovanova ile yaptığım röportajdan, 2015

³⁹ Sinem Arıman ile yaptığım röportajdan, 2015

⁴⁰ Elizabeta Kochoska ile yaptığım röportajdan, 2015

⁴¹ Luran Ahmeti ile yaptığım röportajdan, 2015

“Bir keresinde sahnede metni unuttum ve üç sayfalık bir bölümü tamamen atladım. Ancak şansına rol arkadaşım aşırı konsantre olmuş durumdaydı ve kimse hatamı fark etmeden işin içinden çıktık.”⁴²

Nikola Nastoski:

“Bir repliğin telaffuz edilmesi ve bu sayede yanlış anlaşılması olasılığı her zaman vardır. Başka dilde hata yaptıktan sonra durumu kurtarmak, anadilde hata yaptıktan sonra durumu kurtarmaktan çok daha karmaşıktır. Ancak bu karakter oluşturma süreci içerisinde öğrendiğim en önemli şey, metnin başka dilde olmasından dolayı, metnin detaylı analizinin yapılmasının karakter oluşturma sürecinin çok kolaylaştığıdır. Bu analiz sayesinde metindeki her bir noktayı ve virgülü öğreniyorsun. Anadilde yaptığın analiz sırasında ise küçük detayları önemsiz bulup onları atlıyorsun. Bazı durumlarda ise en önemli noktalar asıl o detaylarda saklıdır. Başka dildeki oyun sırasında yaptığın bu detaylı analiz, ne kadar garip ve imkânsız gibi görünse de, sana yeni araştırma ufukları açıp çok derin bir seviyeye kadar karakterin psikolojisine girebilmeni sağlar.”⁴³

4.4.2. Oyunculuktan Önce Dil

Dili bilmemek, çoğu durumda, oyuncunun tüm dikkatini kendi üzerine çeker ve yaratıcı süreç ile oyunculığa adanmış olmayı engeller.

Natasha Petrovikj:

“En önemlisi oynadığın dilde düşünebilmektir. Ancak bu dil anadilimiz değilse, bunu başarabilmek çok zordur.”⁴⁴

⁴² Sinem Arıman ile yaptığım röportajdan, 2015

⁴³ Nikola Nastoski ile yaptığım röportajdan, 2015

⁴⁴ Natasha Petrovikj ile yaptığım röportajdan, 2015

Nikola Nastoski:

“Dili bilmemek, belli aşamaya kadar karakteri oluşturmada güvensizlik yaratabiliyor.”⁴⁵

Sinolichka Trpkova:

“En büyük problemim, yanımda bir dil bilimcinin olmamasından ve tek başıma öğrenmeye mecbur kaldığımdan bir türlü öğrenmeyi başaramadığım Almanca diliydi. Kötü telaffuzum oyunculuk özgüvenimi kaybetmeme neden oluyor, her zaman oyunuma engel oluyordu. Dil ve kendi vizyonumla oluşturduğum karakter arasında mücadele ediyordum. Bu olay benim peşimi bırakmadı.”⁴⁶

Sinem Arıman:

“Metni doğru söyleyebilmek için uğraş verirken, duyguyu da kaybediyordum. Dil sürekli çalışmayı gerektiriyor. Ben çok çalıştım, bir Amerikalı gibi konuşmak istiyordum ancak, bunun imkânsız olduğunu anladım.”⁴⁷

Elizabeta Kochoska:

“Başka dilde karakter oluşturduğun zaman, oyuncu olarak ister istemez kendi anadilinde düşünüyorsun. Ancak sahnede nihai ürün olarak sunduğun duygular ve konuşma, senin hücrelerinin bir parçası olmayan başka bir dille yansıtılıyor. Bu da, farklı konsantrasyon ve beyinde farklı kimyasal süreç gerektiriyor.”⁴⁸

Jelena Jovanova:

⁴⁵ Nikola Nastoski ile yaptığım röportajdan, 2015

⁴⁶ Sinolichka Trpkova ile yaptığım röportajdan, 2015

⁴⁷ Sinem Arıman ile yaptığım röportajdan, 2015

⁴⁸ Elizabeta Kochoska ile yaptığım röportajdan, 2015

*“Başka bir dilde, kendimi, kendi anadilimde yapabildiğim gibi ifade etmekte başarılı değilim. Düşündüğüm bazı şeyleri başka bir dilde tam anlamıyla ifade edemiyorum. Dili değil de durumu düşündüğüm zaman, dilde anlam kaçabiliyor. Dilde hata yapmamayı düşündüğüm zamansa, hiçbir şey kazanmıyor, ne duygumu yansıtabiliyordum ne de duruma yönelebiliyordum. Her şeyi kaybediyordum! Bu benim açımdan büyük bir eksiklikti. Kısacası başka bir dilde oynamaktan, anadilimde oynamaktan aldığım kadar zevk alamıyorum.”*⁴⁹

Ana Kostovska:

*“Başka dilde oyunculuk yapmanın yalnızca oyuncuya dezavantaj getirdiği düşünülmemeli; aksine bunun oyuncuya avantajlar getirdiği de göz önünde bulundurulmalıdır. Evet, başka bir dil, anadilimizde oynadığımız sırada görülen rutinden bizi uzak tutar, aynı zamanda güvenimizi de sarsar. Ancak, diğer taraftan, özgüven nedeniyle, oyuncunun doğallığının, tazeliğinin ve kalitesinin azaldığına da şahit oluruz.”*⁵⁰

Ben ve meslektaşlarımın ortak fikrine göre, oyuncu farklı olan diğer dile dilbilimci olarak değil de, sadece oyuncu olarak yaklaşmalı. Oyuncu dili bilmemekten ötürü karşılaştığı engellerle yüzleşmeli ancak, bu engelleri kendi lehine kullanmak zorundadır. Maharet, oyuncunun tüm eksiklikleri kendi lehine çevirebilmesindedir. Bu çifte iş ve başka dilde karakter çalışma sürecine daha büyük önem verme, biz oyuncuların belki de anadilde oyunculuk yapmakla başaramayacağımız yeni çözümler üretmemizi sağlar. Aynı zamanda, başka dilde geliştirmiş olduğumuz yeni yöntem ve teknikleri, anadilimizde karakter oluşturmakta da kullanmayı başarmamız gerekmektedir.

4.5. Avantajlar

⁴⁹ Jelena Jovanova ile yaptığım röportajdan, 2015

⁵⁰ Ana Kostovska ile yaptığım röportajdan, 2015

Meslektaşlarımın başka dilde oyunculuk yapmak sırasında elde ettikleri avantajları gruplandırmakta gerçekten de zorlandım. Bu avantajlar birbirlerine bağlı olduğu gibi, en çok da dezavantajlarla birbirlerine bağlıdır.

Daha önce de söylediğim gibi, başka dilde çalışma sürecinin başlangıcında bazı dezavantajlarla karşılaşırız. Ancak önemli olan bunların ilerleyen zamanlarda avantaja dönüştürülmesidir. Dezavantajların bizi teslim almasına, engellemesine izin vermemeliyiz. Anadilimizde oyunculuk sergilediğimizde oyuncu olarak elde ettiğimiz o özgüven, aslında sıklıkla bizi yeni ve değişik çözümler üretme noktasında engellemektedir. Başka bir dil, süreci olumlu da etkileyebilir.

Luran Ahmeti:

“En pratik noktadan baktığımızda, her yeni iyi öğrenilen dil yeni kültür çalışmasına imkân sağlar.”⁵¹

Jelena Jovanova:

“Bazı tuhaf avantajları var. Sıkça şaşırıyordum. Başka dilde oynadığım zaman, kendi konfor bölgemden tamamen kurtulmak, güvenlik çerçevelerimi yerinden oynatmak ve yepyeni bir şeye yer açmak zorundayım. Bu sayede, kendi dilimde oynadığım zaman daha önce hissetmediğim bir şeyi hissediyor, tamamen yeni şeyler elde ediyorum. Bu maske değil, maske takmıyorum. Sadece rahatlayıp risk alıyorum.”⁵²

Elizabeta Kochoska:

“Ne kadar paradoksal/çelişkili olursa olsun, başka dilde karakter hazırlamak farklı bir özgürlük verir. Belki de, o anda konsantrasyonumuzun, telaffuz ve duyguların

⁵¹ Luran Ahmeti ile yaptığım röportajdan, 2015

⁵² Jelena Jovanova ile yaptığım röportajdan, 2015

doğru şekilde yönetilmesine yönelik olmasından dolayı, kendimize dışardan bakarak kendimizi frenlemiyoruz.”⁵³

Esra Çizmeci:

“Başka dil bizi oyunculuğun temellerine döndürür. Başka dilde oyunculuk yaptığım zaman boş yerler bırakmıyordum, çalışmadığım bir şey kalmıyordu. Her şeyi tamamen anlamış olmam, her şeyi en ince ayrıntısına kadar araştırmış olmam gerekiyor. Anadilde genelde göstererek oynuyorum, başka dilde oynadığım zamanlarda ise tüm sezgilerimi en üst seviyede kullanıyor olmamdan dolayı, daha doğal oluyor ve daha bilinçsiz ve sezgisel tepkiler veriyorum.”⁵⁴

Nikola Nastoski:

“Başka dilde oynamanın avantajları çoktur. Örneğin anadilin olmayan başka bir dili konuşuyor olman başlangıçtan itibaren sana biraz farklı bir karakter özelliği verir ve sen bunu iyi ve akılcıca kullanmayı bilersen, karakteri hazırlamanda bu bir nevi anahtar teşkil edebilir. Diğer bir avantajı da, her bir yeni tecrübe ile anadilinde bile olsa ilerleyen zamanlarda hazırlaman gerekecek olan karakterleri hazırlama yeteneğini geliştirmektesin.”⁵⁵

Natasha Petrovikj:

“Sen dilden bir şeyler çıkartmaya çalışıyorsun. Daha heyecanlı bir şey bekliyorsun. Ne kadar fazlasını yapabileceğin konusunda kendini ölçüyorsun.”⁵⁶

Ana Kostovska:

⁵³ Elizabeta Kochoska ile yaptığım röportajdan, 2015

⁵⁴ Esra Çizmeci ile yaptığım röportajdan, 2015

⁵⁵ Nikola Nastoski ile yaptığım röportajdan, 2015

⁵⁶ Natasha Petrovikj ile yaptığım röportajdan, 2015

“Her bir yeni dili öğrenmek bizi birey olarak zenginleştirir. Bir dil daha bilmek, tüm toplumsal alanlarda özellikle de sanat alanında sanatçılar arasında önem verilmesi gereken değerli bir mezyettir. Farklı bir dil bilmekle, o dilde oyunculuk yapmakla kendini geliştiriyorsun. Bu yepyeni bir okul eğitime başlamış gibi yeni bir süreçtir. Biz oyuncuların yenilikler karşısında sürekli kendimizi yenilemeye ihtiyacı vardır. Her bir yeni rol yeni bir meydan okumadır. Başka dilde oyunculuk sergilendiğinde ise bu meydan okuma daha da büyüktür! Meydan okuma ne kadar daha büyükse, motivasyon da o kadar büyüktür, bununla birlikte eser de daha başarılı olur. Başka bir dil bizi rutinden uzaklaştırır, bu şekilde de olaylara farklı bakış açısından bakarız. Başka dil, anadilde rol yapma sürecimizdeki özgüvenimizi alır. Ancak özgüven nedir ki? Birçok örnekte özgüvenin oyuncunun kalitesini, tazeliğini ve doğallığını yok ettiğine şahit oluruz. Biz oyunculara özgüven olunca bakışımız kendimize dönüktür, bu da doğal ve organik oyun sergilememizi engeller.”⁵⁷

Başka dilde oyunculuk sergilemede kendime en büyük avantaj olarak gördüğüm şey ise, anadilde oynama süreçlerinde olmayan, rol arkadaşına karşı açık olmamdır. Rol arkadaşlarımla repliklerini anadilimdeki kadar anlamayı başaramıyordum. Ancak, durumun böyle olması beni gerçekten dinlemeye itiyordu ki, bu durum anadilimde oynarken böyle değildi. Bu gerçek bir dinleme ve rol arkadaşımın konuştuklarını gerçekten anlama ihtiyacıydı, bu da karaktere doğallık veriyordu.

Natasha Petrovikj:

“Başka dilde oyunculuk sırasında rol arkadaşına karşı daha açıksın, ancak yine de olay bireyseldir.”⁵⁸

Sinem Arıman:

“Anadilimde gerçek dinleme sırasında Meisner’in ‘tekrarlama’ tekniği çok işime yaramıştır. Başka dilde oyunculuk da aynı şekilde gerçek dinleme için bir

⁵⁷ Ana Kostoska ile yaptığım röportajdan, 2015

⁵⁸ Natasha Petrovikj ile yaptığım röportajdan, 2015

egzersizdir. Sahnedeysen rol arkadaşıını kucaklamak istiyorsun. O anda senin tek destekçin odur. Sahnede o her şeyin oluveriyor! Tabiri caizse, her bir provada daha fazla ve daha fazla kulak kesiliyordum. Sonuçta anladım ki, hangi dilde oynarsam oynayayım, kendimi tamamen rol arkadaşşıma adamak zorundayım.”⁵⁹

4.6. Dil Ve Kùltür

Bir karakterin hazırlanması sırasında, oyunun anadilde veya başka dilde olması fark etmeksizin, oyuncu her şeyden önce karakteri araştırır. Onun kökenini, kùltürünü, geleneklerini vs. öğrenir.

Tiyatroda yönetmenin konseptine bağılı olarak bir Amerikan metninin oynanması her zaman Amerikalı karakterlerin oynanacağı anlamına gelmez. Yönetmenler sıkça, konsept olarak, Amerikalıların hikayesi ile yerel halkı gösterecek şekilde, metni yerel ortama uyarlarlar. Böylece Amerikalı bir yazarın metnini, Amerikan dilinde değıl başka bir dilde oynayarak, sahnede aslında yönetmenin konseptinde göstermek istediğı halkın kùltürü yansıtılır. Bu yüzden de oyuncu yansıtılan halkın kùltürünü araştırmalıdır. Oyuncunun aynı veya yakın kùltürlerden, geleneklerden ve adetlerden karakterleri oynaması sırasında her şey çok daha kolaydır. Ancak farklı milli ve etnik kökenden olan karakterin dilinde bir karakter hazırlamak oyuncunun çok araştırma yapmasını gerektirir.

Sinolichka Trpkova:

“Bir karakteri canlandırabilmek için, o karakterin kökeni olan halkın kùltür ve geleneğinin bilinmesi oldukça önemlidir. Alman dili ve kùltürü, Makedon olarak bana olabilecek en uzak kùltürlerden biriydi. Belki bir süre Almanya’da yaşamış olsaydım, Almanca dilindeki rolümü farklı canlandırabilirdim. Yine de Hollanda’da yaşadığım dört yıllık süre içerisinde Almanlar hakkında birçok şey öğrenme fırsatı

⁵⁹ Sinem Arıman ile yaptığım röportajdan, 2015

yakaladım. Özellikle eşimin Hollandalı olması çok işime yaradı ve hazırlıklar sırasında bana çok yardımcı oldu.”⁶⁰

Nikola Nastoski:

“Her gün yeni bir şey öğrenmek için bu kültürle çevrili olmam yeterliydi. Sonunda bir milletin kültürünün gerçekten de konuştuğu dille bağlantılı olduğunu anladım. Bir milletin nasıl düşündüğünü anladığın zaman, o milletin dilindeki incelikleri anlamaya başlayacaksın, bu da karakter yaratmada yardımcı olacaktır.”⁶¹

Elizabeta Kochoska:

“Dili konuşan insanların kültürünü anlamadan, o dilde karakter oynamak mümkün değildir. O dili konuşan milletin kültürünü öğrenmek gerekir. Kültürü öğrenmeden karakteri, rolü zenginleştirecek olan o güzel incelikleri oluşturmak mümkün değildir. Bunlar ise karakteri besleyen şeylerdir.”⁶²

Sinem Arıman:

“Çok kültürlü ekiplerde oynayan biz oyuncular birbirimizden çok şey öğreniyoruz. İster bilinçli ister bilinçsiz, ben onların, onlar da benim kültürümden bir şeyler alıyor. Bedensel hareketleri kültüre bağlı olarak farklıdır. Amerikalılar daha soğuk bir millettir, ağlamazlar, biz ise ağlamaktan ölebiliriz. Onlar ağlamayı uzun zamandan sonra gerçekleştirebilir, bizim ise ağlamak zihniyetimizde vardır. Seyirci ise oyuncuda görünen kültür farkını, başka milletin kültürünü seviyor. Karakter oluşturduğunda, onda senden de bir parça kalır. Melek rolünü oynadığımda Türk meleğiydim, Macbeth Cadı rolünü oynarken de Türk cadısıydım. Fakat bir rolde tecavüze uğramış Amerikalı bir kadını oynuyordum. Bu süre içerisinde de Amerikan kültürünü ve Amerikalı kadınları araştırmam gerekmişti. Ancak bunu oyuncu olarak

⁶⁰ Sinolichka Trpkova ile yaptığım röportajdan, 2015

⁶¹ Nikola Nastoski ile yaptığım röportajdan, 2015

⁶² Elizabeta Kochoska ile yaptığım röportajdan, 2015

yapıyordum, başka dilde oynayan oyuncu olarak değil. Sonuçta bu oyunculuk mesleği idi.”⁶³

Luran Ahmeti:

“Arnavut zihniyeti ile Türk zihniyeti farklıdır. Her şeyden önce bunun büyüdüğüm ortamdan geldiğini söyleyebilirim. Örnek olarak küfürleri verebilirim. Benim dilimde ve ortamımda küfürler ciddiye alınmaz, günlük konuşmamız içerisinde küfürleri kullanırız. Ancak Türkler arasında küfürler çok kötü algılanır ya da en azından başka bir dilden bahsettiğim için ben öyle algıladım. Ben kendi dilimde ettiğim gibi Türkçede küfür edemem. Başka dilde telaffuz ettiğin zaman sanki kelimenin anlamı değişmektedir. Bu, kültürün oyunculuk üzerindeki etkisini gösteren en bireysel örneklerden biridir.”⁶⁴

Esra Çizmeci:

“Oyuncu her zaman, benim için büyük zorluk ifade eden kültür araştırmasını yapmalıdır. Amerikalıların jestleri ile hareketlerini yakalamakta çok zorlanmışım. Bizde var olan ‘Eyvah’ veya ‘Naber’ gibi ifadeler onların diline tercüme edildiğinde ‘O my’ veya ‘What’s up’ olur. Evet, onların anlamları aynı ancak telaffuzları çok farklıdır. Bu aynı şekilde hissetmeyi gerektiriyor, bunun için de bu ifadeleri kullanan halkın kültürünü bilmek gerekir. Ayrıca biz millet olarak daha sıcakkanlıyız. Amerikalılar soğuk ve güvensizlik dolu insanlardır. Biz Türkler daha enerjik bir milletiz, onlar ise disiplinli ve sabit duruşlu kişilerdir. Bana Amerikalı bir sokak kadını rolü verilmişti. Onun bir tiradı üzerinde uzun zaman çalışmışım. Sürekli kaydettiğim sesi dinliyordum. Fiziksel aktivite, bedensel duruş gibi alanlarda çalışıyordum. Derste çalıştığım sahneyi gösterdiğim zaman herkes hayran kalmıştı. Bana tam bir Amerikalı olduğumu söylediler.”⁶⁵

⁶³ Sinem Arıman ile yaptığım röportajdan, 2015

⁶⁴ Luran Ahmeti ile yaptığım röportajdan, 2015

⁶⁵ Esra Çizmeci ile yaptığım röportajdan, 2015

4.7. Duyguların İfadeleri

Başka dilde oyunculuk sürecinde kendimde fark ettiğim şey, bende yeni duygu ifadelerinin ortaya çıktığıydı. Her şeyden önce dil, o dili konuşan halkın kültüründen ayrı düşünölemeyecek bir unsurdur. Bu yüzden de o halkın gelenekleri, görenekleri ve jestlerinin bilinçli veya bilinçsiz şekilde kabul edilmesi zorunludur. Bunun yanında, kendi ritim ve melodisi ile dil, oyuncuyu, konuşmasıyla duygularının ifadelerini uyumlu hale getirmesi konusunda kışkırtır. Bu şekilde de, başka dilde oyunculuk yaparken, oyuncu bilinçli veya bilinçsiz şekilde, o zamana kadar kendisinde var olduğunu fark etmediğı duygu ifadelerini fark eder. Bazılarına göre bu duygu ifadelerinin ortaya çıkması sadece dile veya halkın kültür ve geleneklerine bağılı değildir; aslında her bir farklı karakter farklı duygu ifadelerine ihtiyaç duyar. Ancak unutulmaması gereken şey, başka bir dilde, özellikle de henüz yeterince bilmediğimiz bir dilde oyunculuk yaparken sırasında, seyirci tarafından anlaşılmak için saf ve kesin bir duyguya sahip olmamız gerekir.

Sinolichka Trpkova:

“Başka dilde oyunculuk bize işimiz için yeni yaklaşımlar bulmamızı sağlar. Başka dilde oyunculuk, bizi yeni kültüre karşı daha esnek ve daha açık hale getirir ve bu şekilde yeni duygu ifade etme biçimleri öğreniriz. O dili konuşan milletin kültüründen ve tarihinden öğrendiğim yeni sembol ve işaretleri, kendi kişisel duygularımın üzerinden kullanıyorum. Duygu tektir, ancak duyguların kuvveti, rengi ve tonları farklıdır. Bir Makedon’un, Hollandalının, Almanın, İskandinav’ın ve Türkün ne kadar, nasıl ve neden öfkeleniğı birbirinden farklıdır, ama hepsi aynı duyguyu hissediyor: öfkeleniyor!”⁶⁶

Nikola Nastoski:

⁶⁶ Sinolichka Trpkova ile yaptığım röportajdan, 2015

“Başka dilde oyunculuk farklı duygu ifadelerini ortaya koymamızı sağlar. Örneğin: öfke duygusu: Makedoncada öfke duygusunu ortaya koyduğum bir oyun sırasında bu benim için basit bir işti ancak, bu duyguyu başka dilde yansıtmam gerektiği durumlarda daha yoğun çalışmam gerekirdi. Çünkü, başka dilde öfkelenme ve tartışma, daha fazla konsantrasyon gerektiriyor. O zaman düşünceler hızlı bir şekilde ortaya çıkar ve dilde var olan güvensizlikten dolayı, hem durum için gerekli olan öfke, hem de düşüncelerinin dille paralel olarak gitmemesinden dolayı sende ortaya çıkan öfke harekete geçiyor. Böylece sende ekstra bir öfke oluşuyor. Bu da, çok daha doğal, daha organik, daha gerçekçi bir öfke oluyor. Ya da en azından benim için öyleydi.”⁶⁷

Elizabeta Kochoska:

“Başka dilde oyunculuğun bende farklı duygu ifadeleri uyandırdığını söyleyemem, ancak bende duygu bilinci uyandırıp, duygunun kristal netliğinde olması gerektiğini anlamamı sağladı.”⁶⁸

4.8. Oyuncuda Değişimler

4.8.1. Olumsuz Değişimler

Başka dilde sergilediğim oyunculuk sırasında kendimde fark ettiğim değişimler, sesimde ortaya çıkan değişimlerdi.

Dildeki güvensizlik, hata yapma korkusu ve gerekli özgüvenimin olmaması, sahnede çok sessiz olmama neden oluyordu. Aynı zamanda, sahnenin daha çabuk bitmesini istediğimden olsa gerek bazı replikleri çok hızlı söylüyordum. Bu değişimleri, prömiyerden önceki son provalarda fark ediyordum. Tam da diğer her şeyin öğrenilmiş olduğu o provalar sırasında sesimin gücü ile konuşma netliği alanlarında çalıştım. Ancak baştan itibaren bu konuların üzerinde çalışsaydım daha yüksek bir kalite elde ederdim.

⁶⁷ Nikola Nastoski ile yaptığım röportajdan, 2015

⁶⁸ Elizabeta Kochoska ile yaptığım röportajdan, 2015

Jelena Jovanova:

*“Metni iyi telaffuz etmediğim şüphesinden dolayı çok daha sessiz olduğumu fark ettim. Başta herhalde bilinçaltında repliği daha çabuk bitirme isteğimden dolayı çok acele ediyordum ancak, bu şekilde replik daha az anlaşılır oluyordu.”*⁶⁹

Sinem Arıman:

*“Provalardan farklı olarak seyirci önündeki gösterilerde ben sessizliğe bürünüyordum.”*⁷⁰

Esra Çizmeci:

*“Başka dilde telaffuz sırasında sıklıkla heyecanlandığımı ve çok sesli konuştuğumu fark ediyordum. Bu sırada konuşmam da hızlanıyordu. Sıkça bu konuda eleştiri alıyordum.”*⁷¹

Ses tonumdaki değişimin yanında, vücut dili kullanımım da değişimlerin gerçekleştiğini gördüm. Kötü telaffuzumdan dolayı yeterli derecede iyi anlaşılmadığını düşündüğüm şeyleri anlatabilmek için ek olarak vücut dilini kullanmayı arttırdığımı/abarttığımı; konuştuğum şeyin altını çizmek amacıyla ellerimi daha fazla salladığımı fark ettim. Bazı durumlarda karaktere uymadığı için bu olumsuz bir değişimdi ancak, bazı karakterlerle çok iyi bütünleşip karaktere orijinallik veriyordu.

Sinem Arıman:

*“Başka bir dilde oynadığımız zaman daha dinamiğiz. Konuşma ile aktarmayı başaramadığımızı düşündüğümüz şeyleri vücudumuzla aktarmaya çalışıyoruz.”*⁷²

⁶⁹ Jelena Jovanova ile yaptığım röportajdan, 2015

⁷⁰ Sinem Arıman ile yaptığım röportajdan, 2015

⁷¹ Esra Çizmeci ile yaptığım röportajdan, 2015

Natasha Petrovikj:

“Başka dilde oynamakla birlikte jestlerin anlamları konusunda bilinçlendim. Jestlerin dil probleminden ötürü kendiliğinden çıktıklarını anladım. Anadilde oyunculuk sırasında jestleri dışarıdan beklerken, başka dilde oyunculuk sırasında jestler kendimizden çıkıyorlar. Böylece onlar dayatılmış değil, doğal oluyorlar.”⁷³

4.8.2. Olumlu Değişimler

Elizabeta Kochoska:

“Başka dilde oyunculuk sırasında çok daha dikkatli olup telaffuz ile rol arkadaşşıma karşı çok daha konsantre oldum. Kendimde tam bir uyanıklık fark ettim ve bu yüzden de duygularımı doğru şekilde yönetmem gerektiğini anladım.”⁷⁴

Luran Ahmeti:

“Başka dilde oyunculuk, oyunculüğün temellerine geri dönmem konusunda beni kışkırttı. Başka dilde oyun oynadığımız zaman yaşadığımız şeylerin aslında, kendi dilimizde de oynadığımız zaman başarmamız gereken şeyler olduklarını anladım. Birinci sınıftaki üniversite öğrencilerini seyretmeye gidiyor ve oyunculuk derslerini baştan dinliyordum. Böylece her sahnemden önce kullandığım, kendime ait yeni bir ‘ritüel’ oluşturdum. Kendi kendime tekerlemeler söylüyor, konsantre oluyorum ve bu sırada Lee Strasberg metodundan da oldukça faydalaniyorum.”⁷⁵

Natasha Petrovikj:

⁷² Sinem Arıman ile yaptığım röportajdan, 2015

⁷³ Natasha Petrovikj ile yaptığım röportajdan, 2015

⁷⁴ Elizabeta Kochoska ile yaptığım röportajdan, 2015

⁷⁵ Luran Ahmeti ile yaptığım röportajdan, 2015

“Kendi anadilimde oynadığım bir oyunu genelde şu sıralamayla çalışıyorum: Duyguyu keşfediyor, ardından da cümlelerin tonlamasını formüle ediyorum. Ancak başka dilde oyunculuk, alışkın olduğum bu sıralamamı değiştirmeme sebep oldu. Kendi melodisi ve ritmi ile diğer dil, benden, önce farklı bir tonlama öğrenmemi gerektirmişti. Tonlamayı öğrendikten sonra da bende duygular doğmaya başladı.”⁷⁶

Ana Kostovska:

“Anadilde oyunculuk yaptığım sırada, sürecin belirli bölümlerinde tekdüzelik yaşamaya başladığımı anladım. Ancak başka dilde oynadığım zaman bu durumu yaşamıyordum.”⁷⁷

Sinem Arıman:

“Türkçe oynadığım zaman daha heyecanlıyım, çünkü o benim anadilim ve daha iyi olmak zorundayım. Hata yapma hakkım yok. Başka dilde oyunculuk yaptığım zaman avantajlıyım çünkü bu zorluğu kabul ettiğim için zaten bana hayranlıkla bakıyorlar. Ancak anadilde hata yapma hakkın yok, anadilde hatadan sıyrılammam. Bu da beni biraz sınırlandırıyor, risk alamıyorum. Başka dilde daha fazla risk alırım, bununla birlikte karaktere yeni boyutlar getirebilirim.”⁷⁸

Jelena Jovanova:

“‘Nasıl’ söylemem gerektiği düşüncesinden kurtulup da, ‘ne’ söylemek istediğimi düşünmeye başladığım anda her şey iyiye gitmeye başlıyordu. Bu şekilde yeni çalışmalar yaparak, daha doğal oluyordum. Bazen kendi kendimi dinlemeye çalışıyordum. Düşüncemin hareket etme şekli, repliğin telaffuz edilme şekliyle tamamen farklıydı. Öğrendiğim tonlamayı değiştiriyor gibiydim. Biz oyuncular, en çok öğrenmiş olduğumuz tonlamaları kullanırız; çünkü onların doğruluğuna

⁷⁶ Natasha Petrovikj ile yaptığım röportajdan, 2015

⁷⁷ Ana Kostovska ile yaptığım röportajdan, 2015

⁷⁸ Sinem Arıman ile yaptığım röportajdan, 2015

eminizdir. Ancak başka dilde oynadığın zaman bu tonlamaları kullanamazsın. Oyuncu öğrenilmiş tonlamaları kullanmamalıdır. Bu benim bir oyuncu olarak en büyük önceliğim ve başka dilde oyunculuk sürecinde kendim için öğrendiğim en önemli şeydi. Bu Makedoncadaki çalışma süreçlerinde de problem olarak yaşadığım bir şeydir. Hatta Makedonca dilinde diğer dillerden daha başarısız olduğumu bile fark etmişimdir. Biz başka dilde oynadığımız zaman mutlaka hata yaparız ve bir şekilde bunun farkında olarak daha fazla risk alırız. Anadilde ise hata yapmamamız gerektiğini düşündüğümüz için risk almayız ve bizi oyuncu olarak sınırlandıran konfor bölgesi ile öğrenilmiş tonlamalarda karar kılarsınız.”⁷⁹

Esra Çizmeci:

“Başka dilde oyunculuk, disiplin ve detaylı çalışma ister. Bu sırada yaptığımız detaylı araştırma süreci içerisinde elde ettiğimiz şeylerle de oynadığımız karakteri zenginleştiriyoruz. Başka dilde karakter çalışma süreci bir laboratuvar gibidir. Artık ana dilimde bir karakter yaratırken bile, başka şekilde çalışamayacağımı fark ettim. Şimdi geri dönemem, ben her şeye böyle yaklaşıyorum. Başka dilde oyunculuk yapmamın ardından bu mesleği gerçek anlamda öğrendiğimi hissettim.”⁸⁰

Aslında yüksek lisans tezimin amacı, başka dilde oyunculuk sergilemek sırasında öğrendiklerimizi, anadilimizde icra ettiğimiz oyunlarda da kullanmayı başarabilmemizdir. Yani bu süreç içerisinde karşılaştığımız tüm yenilikleri engel olarak değil de, bizi oyuncu olarak zenginleştiren yeni teknikler olarak görmemiz gerekir.

Nikola Nastoski:

“Başka dilde oyunculukla kazandığım deneyimi ardından, aynı odaklanmayı anadilde oyunculuk yaparken de uyguluyorum. Daha önce bu böyle değildi. Ancak

⁷⁹ Jelena Jovanova ile yaptığım röportajdan, 2015

⁸⁰ Esra Çizmeci ile yaptığım röportajdan, 2015

şimdi eşit şekilde emek vermek için maksimum derecede uğraş veriyorum. Bu da başka dilde karakter hazırlayarak elde ettiğim önemli şeylerden biridir.”⁸¹

Jelena Jovanova:

“Üniversite yıllarımızda eğitmenlerimiz replikleri birçok şekilde telaffuz etmemizi isterlerdi. Eğitmenimizin şunu söylediğini hatırlıyorum: ‘Her bir cümle telaffuz edilebilir. Çehov’un, Shakespeare’in cümleleri bile. Öyle olmaz diye bir şey kabul edilemez. Beni olabileceğine inandırabilirsen, olur!’ Bu dediğini ancak başka dilde oyunculuk yaptığım zaman anlayabildim. Anadilimde doğru olduğunu düşündüğüm tüm şeyler başka dilde farklıydı, ancak yanlış değildi. Şimdi anlıyorum ki, anadilde oyunculuk benim yeni bir şeyler denememi engelliyor, başka dilde oyunculuk ise beni tamamen yeni bir şeye doğru itiyor. Kendime özgürlük tanıyorum, kendime uçmak için kanatlar veriyorum! Bütün bunlar da beni teşvik ediyor, anadilimde oyunculuk sırasında da denemeler yapabilmem konusunda cesaretlendiriyor.”⁸²

Araştırmalarım sırasında öğrenmek istediğim bir diğer önemli şey de, meslektaşlarımın anadilde karakter hazırlama süreci içerisinde, metnin yazılı olduğu orijinal dilde veya metni, bildiği başka bir dilde söylemeye çalışıp çalışmadıkları ve bu süreçten ne öğrendikleriydi.

Elizabeta Kochoska:

“Denedim ama garip yansıdı. Replikleri başka biri telaffuz ediyor gibi, bana herhangi bir faydası yoktu.”⁸³

Natasha Petrovikj:

⁸¹ Nikola Nastoski ile yaptığım röportajdan, 2015

⁸² Jelena Jovanova ile yaptığım röportajdan, 2015

⁸³ Elizabeta Kochoska ile yaptığım röportajdan, 2015

“Aslında evet, metnin orijinalinin yazılı olduğu dili biliyorsam içeriğinin değişip değişmeyeceğini görmek için deniyorum. Bunu aslında bir egzersiz gibi yapıyorum. Her bir metnin orijinali tercümesine göre daha iyidir. Her bir tercüme ile biraz olsun metnin ruhundan bir şeyler kaybolur. Bu şekilde tercüme ile kaybolmuş olanları çalmayı deniyorum. Yararsız da olabilir ama bu her zaman benim bir seçeneğim olarak kalacak.”⁸⁴

Jelena Jovanova:

“Akademide bir defasında Çehov’u Rus dilinde telaffuz etmeyi denemiştik. Bu çok eskidendi ve çalışma sürecinin tam olarak ne olduğunu hatırlamıyorum. Fakat, repliklerin iki dilde kulağa çok farklı geldiklerini hatırlıyorum. Ancak, o zaman bu çalışmadan tam olarak ne kaybettiğim veya ne kazandığımın farkında değildim. Fakat, bu çok ilginç bir fikir. Muhtemelen bu şekilde tüm öğrendiğimiz şeylerden kurtulup, yeni yönlerle kendimizi yönlendirebileceğiz. Gerçekten de başka dildeki bir karakteri denesem, onun için yepyeni bir katmana ulaşabilirim...”⁸⁵

Sinem Arıman:

“Uzun süreli İngilizce çalışmalarımın ardından anadilimde oynamak bana çok daha kolay gelmişti. Kafam daha açıldı ve o dilde nasıl oynayabileceğimi deneyerek, metnimi sıkça İngilizce söylemeyi deniyordum. Bu da süreç esnasında bana çok yardımcı oluyordu. Her oyuncuya, farklı şekilde çalışma olanaklarını araştırmasını ve başka dilde karakter hazırlamalarını tavsiye ediyorum. Bunların sayesinde ben oyuncu olarak olgunlaşabildim.”⁸⁶

Bu bölümü Sinolichka Trpkova’nın sanatta dilin hem önemi hem de anlamsızlığını aynı anda tanımlayan sözleriyle bitireceğim:

⁸⁴ Natasha Petrovikj ile yaptığım röportajdan, 2015

⁸⁵ Jelena Jovanova ile yaptığım röportajdan, 2015

⁸⁶ Sinem Arıman ile yaptığım röportajdan, 2015

“Dil, kişiliğimizi ve bizim ne olduğumuzu belirler. Dil, bizi birbirimizden ayırt eden bir unsurdur. Sanat açısından baktığımızda, dilin avantajdan önce engel olduğunu düşünüyorum. Sanat, sınırı olmayan bir alandır, dil ise realitede sınırı temsil eder. Sinema endüstrisinde alt yazı vardır ve bu şekilde hikâyeyi takip etmenizi sağlar. Ancak, tiyatro farklı bir şeydir. Tiyatro, et ile kemikten oluşan canlı bir madde ve kendine has bir dildir. Tiyatro belki evrenselliği hedefleyebilir, ancak asla tekdüzelik kabul etmemelidir. Ne kadar sınırları zorlasak/yıksak da (dil sınırları), biz yine farklı olarak kalacağız. Dilin iletişim için gerekli olmadığı ve dilin başka bir ‘yaratıcılık’ ile ‘değiştirilebileceği’ bir oyunculuğun tüm alanlarını şahsen araştırmak ve oyuncu olarak bir parçası olmak isterdim. Sonunda ünlü bir deyimle metnimi sonuçlandırmak istiyorum. Denir ki: ‘Her şeyin söylenmesi ve yapılmasının ardından, yapılandan daha fazlası söylenmiş olur!’ Oyunculuk açısından bu: ‘daha fazla aksiyon, daha az kelimeler’ anlamına da gelir.”⁸⁷

⁸⁷ Sinolichka Trpkova ile yaptığım röportajdan, 2015

SONUÇ

Tez konusu olarak “Başka Dilde Oyunculuk”u neden seçtiğimi çoğu insan merak ediyordu. Bazıları bunun, alışılmışın dışında, fakat faydalı, hatta araştırılması tahrik edici bir konu olduğunu düşünüyordu. Bazıları ise, bu konu seçiminin oyunculuk analizi yapmak için yeterince malzeme sağlamadığını, bu nedenle yanlış bir yaklaşım olduğu görüşünü dile getiriyordu. Başlangıçta, oyuncunun başka dilde oyunculuk sergilemesi sırasındaki deneyimlerinin ne kadar kişisel ve sübjektif olduğu, bunların analiz edilmesi ve elde edilen bilgilerin başka oyuncuların çalışmalarında yardımcı olabilmesi konusunda benim de ikilemlerim vardı.

Zaman geçtikçe, konunun derinliğine indikçe, Başka Dilde Oyunculuk konusunun oldukça zengin olduğunu, dilin oyuncunun çalışması üzerinde büyük bir etkiye sahip olduğunu anladım.

Öyle ki, bir süre sonra “Neden Başka Dilde Oyunculuk?” sorusuna cevabım hazırды: “Tam da oyuncunun günümüzde buna duyduğu ihtiyaçtan dolayı.”

Öncelikle, başka dilde oyunculuk deneyimlerimden esinlendim; daha sonra ise tiyatro tarihinden ve diğer oyuncuların deneyimlerinden örnekler araştırarak yeni bilgiler edindim. Elde ettiğim bu yeni bilgilerin tamamını ise bu çalışmaya aktardım.

Ele almış olduğum bu tez konusunun büyük önem taşıdığı ise, yüksek lisans oyunu olarak Jean Anouilh’in yazdığı Antigone adlı oyunu çalışırken tam anlamıyla onay bulmuş oldu. Bu çalışma süreci, başka dilde oyunculığa ilişkin elde etmiş olduğum tüm bilgilerin kontrol edilmesi açısından olağanüstü bir fırsattı.

Hazırlık aşamasındaki rol arkadaşım, anadili Makedonca olan, Türkçeyi yeni öğrenen ve ilk kez Türkçe olarak bir karakter canlandıran Nikola Nastoski adlı oyuncuydu.

Başka dilde oyunculğu araştırmakla, önceden edinilmiş bilgileri uygulayarak başka dilde çalışmak birbirinden tamamen farklı iki meseledir. Ancak, başka dilde

oyunculuk sergileme meselesini anlayabilmek için hem öğrenmek hem de uygulamaktan oluşan kombinasyon en iyisidir. Bu ise, oyuncunun sadece kendi yeteneğine ve elde ettiği bilgilere bağlı kalmaması, kendini sürekli geliştirmesi gerektiği görüşünün ispatı niteliğindedir.

Antigone oyununun metnini, öğrendiğim şeylerin uygulamadaki kullanımını görebilmem açısından çok iyi bir fırsat olarak gördüm.

Belirtmem gerekir ki, oyunun tamamını çalışmadık. Sahnelerin neredeyse tamamına yer verilmiş olmakla birlikte, sadece Antigone ve Kreon karakterleri metni telaffuz etmektedir. Bu, içeriksel/kavramsal olarak verilmiş bir karardır. Dikkatin tamamı Antigone ve Kreon arasındaki çatışmaya verilmiş/yoğunlaştırılmış olup, bu durum ikili arasındaki ana sahne üzerinden gösterilmiştir. Aynı zamanda, bu sahnenin öncesinde ve sonrasında, iki tirat da mevcut olup, bu tiratları, Antigone-İsmene, Antigone-Sütnine, Kreon-Haimon ve Kreon-Koro sahnelerini dramaturjik açıdan inceleyerek meydana getirdim. Bu tiratlarla Antigone ve Kreon karakterlerinin içsel diyaloglarını elde etmeyi arzu ettim. Dolayısıyla, her karakterin kendi kendiyile yaşadığı içsel çatışmayı göstermiş oldum. Oyun, Antigone-Muhafız sahnesiyle sona eriyor, ancak Antigone, Muhafız yerine seyircilerden biriyle konuşuyor.

Görülebildiği üzere, sahnede sadece iki oyuncu vardır; Kreon karakterinde, rol arkadaşım oyuncu Nikola Nastoski ve Antigone karakterinde ben.

Tiyatronun çok dilliliğini ilk kez denemiş olmam açısından bu metnin çok iyi bir fırsat olduğu kanısındayım. Antigone ve Kreon karakterleri, yaşam ve varoluş kavramları konusunda farklı algıları olan karakterler olduğundan, farklı dillerde konuşmaları mantıklı göründü. Bundan dolayı, Antigone ve Kreon arasındaki ana sahnede, Antigone'nin Türkçe, Kreon'un ise Makedonca konuşmasına karar verdim. Bu sahneden farklı olarak, Antigone'nin başlangıçta, Kreon'un ise oyunun sonunda söylediği tiratta haklı olarak kendime dillerle yeniden oynama hakkını tanıyabileceğimi düşünüyordum. Bu defa Antigone-İsmene sahnesinden dramaturjik bakımdan çıkarılmış olan tiradı, Makedonca, yani "Kreon'un dili"nde söylemesine karar verdim. Bununla, Antigone'nin "kendine has bir dile", yani düşünme biçimine henüz sahip olmadığını göstermek istiyordum. Diğer yandan ise Kreon-Koro ve

Kreon-Haimon sahnelerinden çıkarılan tiradı, Kreon'nun, "Antigone'nin dili"nde, yani Türkçe söylemesini uygun gördüm. Öyle ki, Antigone'nin Kreon'un üzerinde etkili olduğu ve onun düşüncelerini kısmen de olsa değiştirmeyi başardığı gösterilmiş olacaktır.

Dillerle bu şekilde oynarken kendimi ve Nikola'yı büyük bir mücadelenin içine koymuştum.

Nastoski'nin Türkçeyi çok az bildiğini göz önünde bulundurarak çalışma sürecini Makedonca olarak başlatmaya karar verdik. Öyle ki, metinle karakterlerin incelenmesini, metnin bölümlere ayrılmasını ve oyunculuk görevlerinin dağıtımını Makedonca yapıyorduk. İlk provalarda ben de repliklerimi Makedonca okuyordum. Zaman zaman metni iki dilde okuyorduk, tam da oynamayı hayal ettiğimiz gibi. İkimiz de, çalışmaya bu şekilde devam etmemiz gerektiğini fark etmiştik; aksi halde, sadece Makedonca çalışmak süreç üzerinde olumsuz etki yaratacaktı. O zamana kadar elde etmiş olduğum deneyimden hareketle biliyordum ki, her dilin kendi ritmi, melodisi vardır ve Makedoncanın melodisine alışınca, bundan vazgeçmek ve Türk dilinin melodisine hâkim olmak için daha uzun bir zamana ihtiyaç olacaktı. Karakteri Makedonca çalışırken elde ettiklerim, Türkçe olarak çalıştığımda her zaman işe yaramıyordu. Fakat, bu durum, bana farklı dildeki her rolün çalıştığım karakteri zenginleştirdiğini göstermişti. Çalışmam boyunca metnin Hırvatça çevirisini de sıkça kullanıyordum (daha önce de belirttiğim gibi bu dile oldukça hâkimim) ki, bu çeviri karaktere farklı özellikler katıyordu. Her şeye rağmen rol arkadaşım, kendi replikleri açısından anlamlı olan belli başlı kelimeleri algılayabilmek için, benim metni Türkçe olarak telaffuz edişimi duyma ihtiyacı hissediyordu. Bundan dolayı, tam da oyunu tasarladığımız gibi, ben bu sahneyi Türkçe, o ise Makedonca okumaya başladık.

Bu hem benim, hem de rol arkadaşım için, bu türden yaşadığımız ilk deneyimdi. Aynı sahnede iki farklı dilde konuşurken, bunun, oyuncuların oynadıkları rol üzerinde olumsuz etki etmemesi için çaba göstermek ilginç bir mücadeledir. Rol arkadaşını farklı bir dilde konuşarak dinlemek, akabinde başka bir dilde tepki vermek ise özellikle zordur. Böyle bir yaklaşım, provalar sırasında daha konsantre bir çalışmayı, daha fazla odaklanmayı ve birbirimizi aktif ve gerçek bir şekilde dinlememizi gerektiriyordu. İtiraf etmem gerekir ki, iki dillilik oyuncu olarak ikimiz

arasında yapay bir mesafe oluşturunuyordu. Bazı anlarda yeterince bütünleşmediğimizi ve farklı dillerin bizi farklı oyunlara aitmişiz gibi gösterdiğini hissediyordum. Fakat, yaptığımız provalar ve zorlu çalışma, dil farklılığına saf bir niyet ve düşünce yüklüyordu ki, ikimiz metni aynı dilde okuduğumuzda bu saf niyet ve düşünce mevcut değildi. Zamanla ikimiz sahnede aynı dili konuşmaya başladık - tiyatro dili.

Nikola Nastoski'nin Türkçe olarak canlandırması gereken Kreon tiradının çalışma süreci ise, bu çalışmanın ikinci büyük meselesini teşkil ediyordu.

Bu durum, başka dilde karakter oluşturma konusunda elde etmiş olduğum tüm bilgileri başka bir oyuncuyla denemem için çok iyi bir fırsattı. Böyle bir çalışma sürecinde elde etmiş olduğum deneyim ve bilgilerin sadece sübjektif olup olmadığını değil, her oyuncuya başka dilde karakter oluşturma sırasında kolaylık sağlayabileceğini de görebilmişim.

Kreon karakterinin Türkçe tiradının ilk okuma provasını yaptığımızda, Türk oyuncu ve diksiyon eğitmeni Nilgün Atılğan'ın Nikola Nastoski ile yapmış olduğu kelimelerin düzgün telaffuzu, cümlelerde doğru vurgu ve diksiyon çalışmasının faydası çok büyük oldu. Nastoski, dilin ritmini ve melodisini algılamaya/tanımayla çalışıyor; durakları, vurguları ve diksiyonu yakalamayı/bulmayı deniyordu. Bu safhada Nastoski, replikleri yavan bir şekilde, derste öğrenilmişçesine, dilin gereklerine göre kelimeleri vurgulayarak veya vurgulamayarak, noktalama işaretlerinin olduğu yerde duraklayarak telaffuz ediyordu. Oyunculuk duygusu, Nastoski'yi, böyle bir çalışma tarzına ilk başta karşı çıkıp, dille detaylı ilgilenmektense manayı bulmaya itse de, detaylı analiz üzerinde bir süre durmuştuk.

Okuduğunuz şeye dikkat etmeden sadece kelimelerin arkasında gizlenen ritmi uyandırarak başka bir dilde konuşmak gerçekten çok zordur. Dilin ritmi keşfedildiğinde ise muhteşemdir. Oyuncu, kendini kelimelerden soyutlanmış bir duruma getirmeli ve kafasında sadece kelimelerin ritmini duymalıdır. O zaman, her dilin kendine has bir müziği/tınısı olduğu ortaya çıkmaktadır.

Nikola Nastoski söz konusu deneyim hakkında şunları söylemektedir:

“Kreon tiradının çalışmasına Nilgün’ün metni duygudan arındırılmış şekilde okuduğu kaydı dinleyerek başladım. Bu şekilde, sadece ritme ve kelimelerin telaffuz şekline odaklanmıştım. Bu aşamada metni öğrenmeye değil, sadece dinlemeye çalışıyordum. Böylece bu konuşma ritmini beynimin kaydetmesini; ve metni okuma, ezberleme ve çalışma aşamasında, bu ritmin benden doğal olarak çıkmasını sağlayacak şekilde bilinçaltımı çalıştırsın istiyordum. Bir süre kaydı dinledim ve daha sonra metni okumaya başladığımda gerçekten de her şeyin daha kolay olduğunu gördüm.”¹

Analizin ikinci safhasında Nastoski, kelimelerin anlamıyla ilgilenmeye başladı: karakterin aslında ne söylediği, karakterin niyeti, replikleri mantıklı parçalara ve bütünlere ayırma, tiratları adlandırma – her oyun metninde yapılan bir analiz. Analizin bu bölümünde, Nastoski, başka bir dilde çalışıyor olduğu gerçeğinden soyutlanmayı, ve Türkçe kelimeleri, bir şey ifade eden-bir anlam taşıyan kelimeler olarak algılamayı denedi.

Nikola Nastoski bununla ilgili şunları söylemektedir:

“Bu safhada metni incelemeye ve ilgili tiratta aslında ne söylemek istediğim konusunda çalışmaya başladım. Artık sadece dilin ritmini değil, cümledeki mantıklı vurguları da düşünmem gerekiyordu. Makedonca ile Türkçenin tamamen farklı cümle yapısına sahip olmaları ise, mantıklı vurguyu bulmamda bana pek de yardımcı olmuyordu. Bazen bazı repliklerde Makedoncadaki vurgunun aynısı Türkçeye de doğrudan uygulanabiliyordu; ancak bazı durumlarda bu mümkün olmuyordu. Bundan dolayı, mantıklı vurgunun nerede olması gerektiğini ve ilgili metinle ne söylemek istediğimi bilmek için, her Türkçe kelimenin tam olarak taşıdığı manayı bilmem gerekiyordu. Provalara paralel olarak Türk dili kursuna da gidiyordum. Türkçem ilerledikçe tirat çalışmam da daha kolay oluyordu, çünkü konuştuklarımı gittikçe daha fazla anlıyordum. Böylece, duygu aktarımı daha kolay hale geliyordu.”²

¹ Nikola Nastoski ile yaptığım röportajdan, 2015

² Nikola Nastoski ile yaptığım röportajdan, 2015

Analizin üçüncü safhasının, bir oyuncunun başka dilde gerçekleştirdiği çalışma süreci sırasında geçtiği en kilit safhalardan biri olduğunu düşünüyorum. Bu safhada Nastoski'nin görevi, daha önce geçtiği iki safhayı bir bütün olarak birleştirmektir. Bunu sağlamak o kadar da basit değildi. Bu, dilin tüm melodisi, ritmi ve konuşma mantığıyla, önceden belirlenmiş olan karakterin düşünsel hedeflerinin-niyetlerinin birleştirilmesinin gerekli olduğu bir durumdur. Nastoski'nin, karakterin hedeflerini gerçekleştirirken, Türk dilinin konuşma ritmini kullanması; bu ritmin, oyuncu olarak o an gerçekleştirmeye çalıştığı hedefle nasıl örtüşebileceğine ilişkin yöntemi bulması gerekiyordu. Bu safha en zorlayıcı safha olmakla birlikte, oyuncu için aynı zamanda en tatlı safhadır. Bu safhada oyuncuya, kelimelerin manası üzerinden, kelimelerle ve onların melodisiyle oynama fırsatı sunulur. Bu, oyuncunun potansiyelin ortaya çıktığı, oyuncunun kendisini gösterebildiği bir safhadır. Oyuncunun kendini göstermesi/ispatlaması, önceden yapılmış olan analizle doğru orantılıdır. Dolayısıyla, ne kadar derin analiz yapılırsa, o kadar çok yaratma imkânı olur.

Nastoski, çalışmanın bu safhasıyla ilgili şunları söylemektedir:

“Bu safha gerçekten en tatlı, fakat aynı zamanda da çalışma açısından en zorlu safhadır. Burada tiradı aynı kendi anadilimde çalıştığım gibi çalışmak zorundaydım. Bu safhada, her şeyin anlaşılır olması için azami düzeyde uğraşmalıyım. Ne konuştuğumu tam olarak her an bilmem ve bunun seyircinin kulağına nasıl aktarılması gerektiği konusunda çalışmam gerekiyordu. Bu, biz oyuncular için en zor fakat en çok arzu edilen mücadeledir. Bu safhada Türkçeyi mükemmel bir şekilde konuşmakla uğraşmıyor, tuhaf telaffuzumun seyirciyi rahatsız etmemesini sağlamak için tiradı oyunculuk açısından çok iyi hazırlamaya çalışıyordum. Bu sadece gerçek ve samimi bir duyguyla sağlanabilir. Tabii ki, ilk iki safha iyi çalışılmadan bunu başarmak mümkün değildir; fakat asıl kilit safha budur. Bu, metnin canlanması gerektiği, benim karakter, karakterin ise ben olduğu safhadır. Bu, karaktere hareket, duygu, hatta bu durumda karakteristik bir aksan kattığım andır. Fakat, tüm bunlar iyi icra edilirse karakter yaratılmış olacak; ancak oyunculuk başarılı değilse o zaman sadece Türkçe bir karakteri canlandırmaya çalışan ve bunu başaramayan

Makedon bir oyuncu olarak kalacağım. Bir oyuncu olarak önümde duran mesele de budur. Gereken başarı düzeyine ulaşıp bu meselenin üstesinden gelmeyi başarıp başaramamak ise bana bağlıdır.”³

Bu safhanın en zor görevi ise, oyuncunun oynadığı dilde düşünmesinin gerekli olmasıdır. Oyuncunun konuştuğu metnin yanı sıra, söylediği kelimelere daha derin anlam yükleyecek olan kendi alt metni de olmalıdır. Bu, karakterin oyunu daha başarılı kılan içsel yaşamıdır. Eğer alt metin oyuncunun kendi anadilinde, metin ise başka dildeyse ve oyuncu rol aldığı dilde değil de halen kendi anadilinde düşünüyorsa, bunu sağlamak gerçekten zordur.

Nikola Nastoski şöyle der:

“Başka bir dilde bir karakteri oluşturmak/canlandırmak karmaşık ve zor bir iştir. Fakat, ortaya çıkan işin (yaratılan karakterin) başarılı olması oyuncu açısından başlı başına bir ödül niteliğindedir. Başka dilde oyunculuk sergilendiğinde mükemmel olmakla başarısız olmak arasında çok ince bir çizgi vardır. Bundan dolayı işin hassasiyetle icra edilmesi gerekir. Bu narin bir süreçtir. Bu, kendi anadilinizde çalıştığınız bir karakterin mikroskop altında analiz edilmesi gibidir; her şey aynı, ama sanki biraz daha devasa boyutlarda; her şey daha detaylı inceleniyor, daha önemli ve anlamlı görünüyor. Anadiliniz olmayan bir dili konuşan bir karakter üzerinde çalışmak, hassasiyet ve dikkat gerektirir, fakat başarının sırrı da bu küçük detaylarda saklıdır.”⁴

Nastoski ile hem Makedonca hem Türkçe çalışabiliyor olmamız bu oyunda bizim için bir avantaj teşkil ediyordu. Bu iki dilde karakter oluşturma sürecindeki benzerlikleri ve farklılıkları görebiliyorduk. Kendi anadilimiz olan Makedoncada oynadığımızda, ne dile, ne kelimelere, ne de cümlelere o kadar çok önem vermemize gerek yoktu, sadece manaya odaklanıyorduk. Diğer yandan, Türkçe oynadığımızda ise, manayı yakalamadan önce kelimelerle cümlelere odaklanmamız gerekiyordu ve

³ Nikola Nastoski ile yaptığım röportajdan, 2015

⁴ Nikola Nastoski ile yaptığım röportajdan, 2015

bu şekilde metnin daha detaylı analizini yapıyorduk. Bu, bize anadilimizde çalışırken de böyle bir analiz yapmamız gerektiğini hatırlatıyordu ki, biz oyuncular dili bilmenin inceleme yapmaksızın metni de bilmek anlamına geldiğini düşünerek bunu sıkça göz ardı ediyoruz. Bu, dikkat edilmesi gereken yanlış bir bakış açısıdır.

Bu nedenle, kendi anadilimizde söylememiz gereken tıratları provalar sırasında sıkça Türkçe, hatta Hırvatça söylüyorduk. Bu, yaratıcılığımızı artırıyor, bize karakterlerin özelliklerine ilişkin farklı fikirler veriyor, alışılmış ses vurgularından sıyrılmanızı sağlıyordu.

Bu süreç sayesinde, oyuncunun başka dilde oyunculuk yaparken, oyunculuğun esasına geri döndüğünü bir kez daha anlamış bulunuyorduk. Başka bir dili bilmek, anadilimizde karakter oluşturma konusunda da bize yardımcı oluyordu. Karakterin repliklerini başka bir dilde söylememiz, metnin farklı anlam ve manalarını keşfetmemize yardımcı oluyordu. Aynı zamanda karakteri, ilgili dili konuşan milletin karakteristik özellikleriyle de zenginleştiriyorduk.

Başka dilde oyunculuk yapmak, oyuncuyu motive eder, çalışmadaki konsantrasyonunu, ısrarcılığını ve dayanıklılığını artırır. Başka dilde oyunculuk, metnin detaylı bir şekilde analiz edilmesini ve her repliğin, taşıdığı anlamlar açısından iyice odaklanılmış bir şekilde incelenmesini gerektiriyor. Oyuncu, başka dilde oyunculuk yaparken aktif bir şekilde dinlemek ve sürekli “sahnede olmak” mecburiyetindedir. Bu arada, kullanılan başka dil, daha önce öğrenilmiş ve biz oyuncuların zamanla uygulamayı/kullanmayı unuttuğumuz karakter oluşturma teknik ve kuralların tamamını yeniden harekete geçirir; oyuncuyu, genelde kalıplaşmış oyunculuk ve öğrenilmiş vurguların sağladığı güven duygusundan uzaklaştırır. Başka dil, oyuncuda yeniden karakter çalışma sistemi oluşturur; bu sistem anadilde çalışırken de oyuncunun oldukça işine yarayan bir sistemdir.

Başka dilde yürüttüğüm karakter çalışmaları sürecinde karşılaştığım tüm sorunları ve diğer oyuncuların benimle paylaştıkları deneyim örneklerini “Başka Dilde Karakter Çalışması Sistemi” olarak adlandırdığım kendi sistemimin içine yerleştirdim. Bu sistem her şeyden önce, şahsen bana yardımcı olan kişisel ve subjektif bir çalışma prensibidir. Bu satırları yazdığım şu anda da, başka dilde oyunculuk yapmakla ilgili

yüzleşmiş olduğum tüm sorunlarla yeniden yüzleşmeye hazır olduğuma dair hiç şüphem yok. Başka dilde karakter yaratırken başarılı olup olmadığımı bilmiyorum, fakat Stanislavski'nin dediği gibi: “...*ruhunun derinliklerinde bir yerde kendine olan güvenin, her zaman zaferle sonuçlanır.*”⁵

⁵ Konstantin S. Stanislavski, **Samoizgradba na akterot, Skopje**, Akademski pecat, 2003, s.26

KAYNAKÇA

- Aksu, Yener: “Kürt tiyatrosunda alarm”, **Rudaw**, (Çevrimiçi), <http://rudaw.net/turkish/interview/03122014>, 03.12.2014
- Amiga, Aydın O.: “Ritüel ve Kürt Tiyatrosu”, **Kürt Kültürü-blogspot**, (Çevrimiçi), <http://kurdkulturu.blogspot.com.tr/>, Temmuz 2008
- Bogdanovski, Rusomir: “**Izvestaj za istrazuvanjeto na teatarot na romite Pralipe**” – proekt na interkulturalen teatar - teatar na razliki, Keln, 2004
- Brecht, Bertolt: **Dijalektika u teatru**, Beograd, Nolit, 1979
- Brook, Peter: **Açık Kapı: Oyunculuk ve Tiyatro Üzerine Düşünceler**, çev: Metin Balay, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004,
- Bukvic, Radivoje: **MONDO spisanie**, 01.09. 2012
- Cehov, Mihail A : **Akterska Umetnost**, Ship, CKİ, 2010
- Cemil, Mamoste: “Ritüel ve Kürt Tiyatrosu”, **Kürt Kültürü-blogspot**, (Çevrimiçi), <http://kurdkulturu.blogspot.com.tr/>, Temmuz 2008
- Drvarov, Dine: **Umetnosta na govorot**, Skopje, FDU, 2000
- Dobrocaneanin, Lj.: **Pravda**, no.364, 29.12.1932

- Dodovski, Ivan: “İlija Milcin za makedonskiot jazik”, **İlija Milcin - Monografija**, Ed. by. Jelena Luzina, Prilep, MTF
Vojdan Chernodrinski, 2003
- Djurkovic, Ljubisha: “Stari Grci u novom ruhu”, **Pobjeda**, 18.07.1987
- Fisher, Ernest: **O potrebi umetnosti**, Zagreb, Minerva, 1966
- Filipovic, Dragan: “Pozorisni pregled – gostovanje G. Mihaila Isailovica, prvog redatelja beogradskog Narodnog pozorist”, **Juzna Srbija** 16.10.1922
- Ivanov, Blagoja: “Sovremenata drama i teatar vo Makedonija”, **Teatarot na pochvata na Makedonija od antikata do denes**, ed. by. Jelena Luzina, Skopje, MANU, 2004, s.171-178
- Luzina, Jelena: “Interkulturalen teatar vo Makedonija”, **Teatarot na pochvata na Makedonija od antikata do denes**, ed. By. Jelena Luzina, Skopje, MANU, 2004, s. 257-276
- Jonas, Gabriela: “Intervju za Radio – Tv Revija”, **Grubac**, 1989
- Jovanov Lazar: “**Grad teatar kao dinamički model razvoja sociokulturnog kapitala gradova na prostoru bivše SFRJ**” - Doktorska disertacija, Beograd, FDU, 2014
- Jovanovic, Stojan: “Pozoriste u Skoplju. Prva nedelja rada”, **Politika**, no. 3592, 12.01.1914
- Karan, Marija: **Politika**, 13.04.2011
- Klaic, Dragan: “Teatar razlike”, **Sterijino pozorje**, 1989

- Kokotovic, Nada, “Koreodrama i jezik”, **Oko**, 19.05.1988
- Konstantinov, G. : **Nova vlada**, 27.05.1928
- Kuzmanova, Katerina P. : **Interkulturalen teatar**, Skopje, Maska, 2005
- Longwell, Dennis
Meisner, Senford: **Sanford Meisner on acting**, New York, Random house, 1987
- Lafazanovski, Ermis: “Narativnite köreni na makedonskiot folkloren teatar”, **Teatarot na pochvata na Makedonija od antikata do denes**, Ed. by. Jelena Luzina, Skopje, MANU, 2004, s.47-54
- Mazova, Liljana: “Teatar na drugi jazici”, **Teatarot na pochvata na Makedonija od antikata do denes**, Ed. by Jelena Luzina, Skopje, MANU, 2004, s.277-307
- Metîn, Mîrza: “Şanoya li jêrzemînê (Yeraltındaki Tiyatro)”, **Radikal**, (Çevrimiçi), blog.radikal.com.tr, 10.06.2014
- Milicinovic, A. : “Nase pozoriste”, **Stara Srbija**, no..251, 31.10.1926
- Milicinovic, A. : **Jugoslovenska njiva**, no.4, 1922
- Mitropan, Petar: “Pozorisna hronika”, **Juzni pregled**, 03.04.1936
- Mitry, Jean: **Estetike i psihologije filma 1deo**, Beograd, Institut za film, 1966

- Nastoski, Nikola: **Stihot vo “Orestija” na grchki, makedonski i angliski jazik i negovata scenska izvedba**
Magisterska teza, Skopje, FDU, 2012
- Nutku, Özdemir: **Oyunculuk tarihi 1**, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2002
- Özüaydın, Uğur N.: **Stanislavski Sistemi ve Metot Oyunculuğu**, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 2011
- Paripovic, Jovo: **“Skender u Sinagogi”, Studio Zagreb**
- Pavis, Patrice: **Intercultural Performance Reader**, London and New York, Routledge, 1996
- Ristić, Ljubisha: **“Čuvaj fotelju ide Ljuša”, Duga**, 06.09.1986
- Rnjak, Dusan: **Od klta do pozorista**, Novi sad, Matica srpska, 1979
- Stojanovic, A.: **“Skopsko narodno pozorishte – premiere!”**, **Glumachka rech**, no.19, 01.05.1936
- Schekner Richard: **Ka postmodernom pozoristu**, Beograd, Fakultet dramskih umetnosti: Institut za pozoriste, film, radio i televiziju, 1992
- Skred,Zdenko
Stamac, Ante: **Uvod u knjizevnost**, Zagreb, Graficki zavod Hrvatske, 1983
- Slipicevic, Pero: **“Nacionalna kulturna misija narodnog pozorista Skoplje”**, **Juzne Novine**, 1937

- Stanislavski, Konstantin S.: **Bir Aktör Hazırlanıyor**, Çev. Suat Taşer, 3. bs., İstanbul, Papirüs Yayınları, 1996
- Stanislavski, Konstantin S. : **Statii, govori, besedi, pisma “Umetnost”**, Moskva, Muzej MHAT, 1953
- Stanislavski, Konstantin S. : **Samoizgradba na akterot**, Skopje, Akademski pecat, 2003
- Stefanovski, Risto: **Teatarot vo Makedonija od pochetocite do osloboduvanjeto**, Skopje, Makedonika, litera, 2011
- Strasberg, Lee: **Son od strast: razvoj na metodata**, Skopje, Edicija liceum, 2011
- Stojanoska, Ana: “Intracultural theatrical dispersion or on recent macedonian theatrical matters”, **Interculturel theater**, Ed. by. Jelena Luzina, Skopje, FDU, 2005
- Tanevska, Mimi: Üsküp Dram Sanatları Fakültesi Oyunculuk Bölümü Oyunculuk dersi notları
- Ulusoy, Kemal: “Ritüel ve Kürt Tiyatrosu”, **Kürt Kültürü-blospot**, (Çevrimiçi), <http://kurdkulturu.blogspot.com.tr/>, Temmuz 2008
- Maksimovic, Vladan: “Jacije od dodira!”, **Fist**, (Çevrimiçi), <http://www.festivalfist.com>, 2010

RÖPORTAJLAR

Ahmeti Luran (oyuncu), 2015

Arıman Sinem (oyuncu), 2015

Atalay Turgay (oyuncu), 2015

Burhan Rahim (yönetmen), 2015

Cortina Luca (yönetmen) , 2015

Çizmeci Esra (oyuncu) , 2015

Jovanova Jelena (oyuncu) , 2015

Jovanov Lazar (oyuncu) , 2015

Kochoska Elizabeta (oyuncu) , 2015

Kostovska Ana (oyuncu) , 2015

Metin Mirza (oyuncu) , 2015

Nastoski Nikola (oyuncu) , 2015

Popovski Aleksandar (yönetmen) , 2015

Petrovikj Natasha (oyuncu) , 2015

Ristic Ljubisa (yönetmen) , 2015

Trpkova Sinolichka (oyuncu) , 2015

EKLER

BİYOĞRAFİLER

Aleksandar Popovski

Makedonyalı yönetmen Aleksandar Popovski (1969), Üsküp Dram Sanatları Fakültesi, Tiyatro ve Film Rejisi Bölümü mezunudur.

Yönettiği tiyatro oyunlarından bazıları: Moliere'in hayatı, Çiğ Et, Anasını...Kim İlk Başlattı, Dracula, Roberto Zucco, Vişne Bahçesi, Üç Kız Kardeş, Alice Harikalar Diyarında, Yastık Adam, Danton'un Ölümü, Peer Gynt, Tehlikeli ilişkiler, Bir Yaz Gecesi Rüyası, İmparatorluk Kuranlar Yahut Şümürz.

Yönettiği filmler: Açık Gri, Boo You Tailors!, Zbogum na 21ot vek, Metamorphoses ve Balkan Ölü Değil.

Kazandığı ödüller: Copenhagen, Lion, Leipzig, Oldenburg, Erlangen, (Grand Prix En iyi performans ödülü), Cividale del Friuli, INFANT – Novi Sad, (En teatral deney ödülü), BITEF – Belgrad, FIAT – Podgorica (Grand Prix) BITEF – Belgrade, (seyirci ödülü), “Vojdan Cernodrinski”- Prilep Ulusal Festivali (Grand Prix ve yönetmenlik ödülü), BITEF – Belgrade (Grand Prix en iyi performans ödülü), Theatre “Gavela” – Zagreb, Blagoevgrad (yönetmenlik ödülü), “Vojdan Cernodrinski” Ulusal Festivali, (Grand Prix ve yönetmenlik ödülü), Sterijna ödülü (iki kez, 2009, 2010).

Aleksandar Popovski aynı zamanda yabancı uyruklu oyuncularla çalışmıştır. Türkçe, Sırpça, Slovence, İngilizce, Yunanca, İsveççe gibi birçok dilde oyun yönetmiştir.

Ana Kostovska

Makedonyalı oyuncu Ana Kostovska (1963), Üsküp Dram Sanatları Fakültesi, Oyunculuk Bölümü mezunudur.

Rol aldığı oyunlardan bazıları: Dedikodu, Konsoloslar Zamanı, Tit Andronik, Her Şey ve Hiçbir Şey, III Richard, Kral Lear, Bir Yaz Gecesi Rüyası, Martı, Hamlet Yorumları, Antonius İle Kleopatra, Antigone, Kral Übü, Saraybosna Masalları, Tartuffe, Matmazel Julie, Bernarda Alba'nın Evi, Ana-Bir Hikâye, Elektra, Düz Toprak, Hayvan Çiftliği, Gecedeki Davullar, Sigara İçmeyen, Zenit, Bloody Mary.

Rol aldığı filmlerden bazıları: Tango – Tazna misla koja se tancuva, 42'nin Yıldızları, Büyük Su, İletişim, Bal-kan-kan, Gölgele, Ben Titov Velesliyim.

Kazandığı ödüller: 1994 yılında Belgrad'da Gazeteci ödülleri (En iyi kadın oyuncu ödülü) ve 10. Festival Cinema Europeen en Essonne ödülü (Prix d'interpretation feminine)

Oyunculuk kariyeri süresince Bastion adlı müzik grubunun vokalistliğini yapmıştır.

Halen Üsküp Dram Tiyatrosu'nda çalışmakta ve KPGT'deki oyunlarda rol almaktadır.

Kendi oyunculuk kariyerinde Makedonca, Sırpça, Macarca, Fransızca, Rusça ve Almanca dillerinde oynamıştır.

Elizabeta Kochoska

Makedonyalı oyuncu Elizabeta Kochoska (1963), Üsküp Dram Sanatları Fakültesi, Oyunculuk Bölümü mezunudur.

Oyuncu olarak Zelenata Guska Tiyatrosu'nun, KPGT ve Roman tiyatrosu Pralipe'nin oyunlarında rol almıştır.

Birkaç yılını Deutsche Welle Makedonya redaksiyonunda işbirliği yaparak geçirmiştir.

Halen Almanya'da Köln şehrinde, evden kaçan çocukların tiyatro pedagogu olarak çalışmaktadır.

Kendi oyunculuk kariyerinde Makedonca, Sırpça, Romanca ve Almanca dillerinde oynamıştır.

Esra Çizmeci

Türk oyuncu Esra Çizmeci, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümü'nden mezunudur. Amerika'da yüksek lisans eğitimini, İngiltere'de Roehampton Üniversitesi'nde Tiyatro ve Performans Çalışmaları Bölümü'nde doktora eğitimini tamamlamıştır.

Amerika'da ve Türkiye'de birçok oyunda rol almış.

Halen, İstanbul Aydın Üniversitesi Drama ve Oyunculuk Bölümü'nde Öğretim Görevlisi olarak görev yapmaktadır.

Kendi oyunculuk kariyerinde Makedonca, Boşnakça, Hırvatça ve İngilizce dillerinde oynamıştır.

Jelena Jovanova

Makedonyalı oyuncu Jelena Jovanova (1984), Üsküp Dram Sanatları Fakültesi, Oyunculuk Bölümü mezunudur.

Rol aldığı oyunlardan bazıları: Demonot Od Debar Maalo, Kim Korkar Virginia Woolf'tan, G-gja Ministerka, Tupanica Polna Ljubov, Troilos ile Kressida, Hasanaganica.

Rol aldığı filmler: Yokmuşum Gibi, İn The Land Of Honey And Blood.

Aynı zamanda Tajne adlı Hırvat dizisinde başrol oynamıştır.

2002 yılında En Yetenekli Genç Oyuncu ödülünü kazandı.

Halen Makedonya Devlet Tiyatrosu'nda çalışmaktadır.

Kendi oyunculuk kariyerinde Makedonca, Boşnakça, Hırvatça ve İngilizce dillerinde oynamıştır.

Lazar Jovanov

Sırbistanlı oyuncu Lazar Jovanov (1984), Novi Sad Güzel Sanatlar Fakültesi, Oyunculuk Bölümü mezunudur.

Oyuncu olarak KPGT'nin, Terazije Tiyatrosu'nun, Mostar Gençlik Tiyatrosu'nun, Bora Stankovic Tiyatrosu'nun ve Sırbistan Devlet Tiyatrosu'nun oyunlarında rol almıştır.

2015 yılında Belgrad'da Dram Sanatları Fakültesinde "Eski Yugoslavya Sosyal Federal Cumhuriyeti'nin Şehirlerinin Şehir Tiyatrosu Sosyokültürel Zenginliğinin Dinamik Modeli" konusunda doktorasını yapmıştır.

Halen Singidunum Medya ve İletişim Üniversitesinde "Kültür Politikası ve Kültürel Yönetimi" dersi vermektedir.

Ljubisa Ristic

Sırbistanlı yönetmen Ljubisa Ristic (1947), Belgrad Güzel Sanatlar Fakültesi, Tiyatro Yönetmenliği Bölümü mezunudur.

Yönettiği tiyatro oyunlarından bazıları: Bolva vo uvo (Mezuniyet oyunu, Dram Tiyatrosu'nda halen oynanan oyun), Üsküp'ün Kurtuluşu, Kral Oidipus, Romeo ve Juliet, Hamlet, III. Richard, Kral Lear, Bir Yaz Gecesi Rüyası, Tartuffe, Don Juan, Madach Yorumları, Toska ve Seyircilerine Küfür Etmek.

Kazandığı ödüller: Sterijno Pozoriste ödülü, MECC Altın Defneyaprakları Tacı, Bitef Grand Prix ödüllü, Politika Gazetesi En İyi Yönetmen ödülü, Bojan Stupica Yönetmenlik Ödülü, Obi Ödülü vs.

Ljubisa Ristic, 1977 yılında, Nada Kokotovic, Dusan Jovanovic ve Rade Şerbecija ile birlikte KPGT kültürel ve politik hareketini kurdu.

1985-1995 yıllar arasında Subotica'daki Népszínház Halk Tiyatrosu'nda müdür olarak çalışmıştır.

1996 yılında Danko Lancel ile birlikte Belgrad'daki KPGT Uluslararası Sanat Merkezi'ni kurdu ve halen burada görev yapmaktadır.

Ljubisa Ristic yönetmen olarak farklı uyruklu oyuncularla çalışmıştır. Sırpça, Hırvatça, Makedonca, Yunanca, Almanca, Felemenkçe, İngilizce gibi birçok dilde oyun yönetmiştir.

Luca Cortina

İtalyan yönetmen Luca Cortina (1979), Üsküp Dram Sanatları Fakültesi, Tiyatro Rejisi Bölümü mezunudur.

Yönettiği oyunlardan bazıları: Piknik Na Frontot, Slugata, Duhot Na Slobodata, Yastık Adam, Palavracı Asker, Kiralık Hayat, Hamlet Murduha Donya Kısım1.

Kazandığı ödüller: 2013 Uroševac En İyi Oyun Ödülü ve Birinci Martin McDonagh Festivali'nde en iyi yönetmen ödülü.

Luca Cortina yönetmen olarak farklı uyruklu oyuncularla çalışmıştır. Makedonca, Türkçe, Sırpça, İtalyanca ve Arnavutça gibi birçok dilde oyun yönetmiştir.

Luran Ahmeti

Arnavut oyuncu Luran Ahmeti (1974), Üsküp Dram Sanatları Fakültesi, Oyunculuk Bölümü mezunudur.

Rol aldığı oyunlardan bazıları: Yastık Adam, Behanded, Funny Money, Macedoaine-Odisēja 2001, Kral Oidipus.

Rol aldığı filmlerden bazıları: Puppet Show, Aşk hikayeleri, Bal – Kan – Kan , On, Izstop, Hayde Bre ,Güzel Günler Göreceğiz, Limonata, Taken 2.

Rol aldığı dizilerden bazıları: Muhteşem Yüzyıl, Son Yaz-Balkanlar 1912 , Elveda Rumeli, Balkan Düğünü, Bahar Dalları, Tek Başımıza, Reis, Karakol - Herkes Adalet İster, O sa mire.

Kendi oyunculuk kariyerinde Arnavutça, Makedonca, Türkçe ve İngilizce dillerinde oynamıştır.

Mirza Metin

Kürt oyuncu, yönetmen ve yazar Mirza Metin (1980) Mezopotamya Kültür Merkezi'nde / Teatra Jiyana Nû / Oyunculuk eğitimi aldı. Halen İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji bölümünde akademik eğitimini sürdürmektedir. Yönettiği tiyatro oyunlarından bazıları: Qeşmerên Apoletî (Apoletli Soytarılar), Reşê Şevê (Karabasan), Cerb (Deney), Bûka Lekî (Plastik Gelin), Gor (Mezar), Nerde Kalmıştık?

Rol aldığı tiyatro oyunlarından bazıları: Bayê Elegezê, Komara Dînan Şermola, Gurzek (Ne)Lêdan, Kemero Bask, Qal û Qir, Mesela Ne Kadar Ozağ, Sêva Periyân, Xewn û Xeyal, Jan û Xeyal, Cerb, Disko 5 No'lu, Çardeh Sal Berê, Gor (Mezar).

Rol aldığı ve yönettiği filmler: Zara - Ayten Mutlu Saray - İsviçre, Türkiye, Avusturya – 2006, Mülteci - Reis Çelik – 2007, Facing - (Orta Metraj) Pia Rölnicke – Danimarka – 2008, Kanımdaki BARUT - Haluk Piyes – 2009, Mavi Ring – Ömer Leventoğlu – 2013, Cennetten Kovulmak – Ferit Karahan – 2013, Ben O Değilim – Tayfun Pirselimoglu – 2013, Gidememek - Erol Mintaş – 2007, Bürge - Lukas Thiele – 2007, Xewna Yusiv (Yusuf'un Rüyası) – Ferit Karahan – 2011, Pera Berbangê – Arin İnan Arslan - 2011

Tiyatro ödülleri: “Cerb (Deney)”, Destar Theatre, 10. Lions Tiyatro Ödülleri Özgün Yeni Oyun Ödülü, 2010 (Yazar-Yönetmen), “Dîsko 5 No'lu”, Destar Theatre, Tiyatro Dergisi Ödülleri Yılın Erkek Oyuncusu, 2012, “Dîsko 5 No'lu”, Destar Theatre, 12. Direklerarası Seyirci Ödülleri Tek Kişilik Prodüksiyon Ödülü, 2012, “Dîsko 5 No'lu”, Destar Theatre, Hürriyet Gazetesi Eleştirmenler Seçkisi Yılın En İyi 10 Performansı, 2012, “Gor” (Mezar), Destar Theatre, 14. Direklerarası Seyirci Ödülleri Özgün Yeni Oyun Seçici Kurul Özel Ödülü, 2014 (Yazar-Yönetmen-

Oyuncu), “Gezerken” oyun ekibi, 14. Direklerarası Seyirci Ödülleri Barış Ödülü (Yazar-Yönetmen / Cem Uslu, Özen Yula, Yiğit Sertdemir ile ortak çalışma) 2014, 17. Afife Tiyatro Ödülleri, Yılın En Başarılı Genç Kuşak Sanatçısı, 2012, 25. Ankara Uluslararası Film Festivali – Umut Veren Yeni Erkek Oyuncu / Cennetten Kovulmak / Yön: Ferit Karahan

Yayınlanan eserleri: Reşê Şevê/Karabasan (B. Zenderlioğlu ile beraber) – Oyun - Avesta yay. 2010, Jêrzemîn/Yeraltındaki Tiyatro – Derleme - Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi yay. 2014

2008 yılı Ekim ayında Berfin Zenderlioğlu ile birlikte Destar Tiyatro’yu kurdu. 2010 yılında Şermola Performans adlı sahnenin kurulmasına öncülük etti.

Kendi oyunculuk kariyerinde Kürtçe ve Türkçe dillerinde oynamıştır.

Natasha Petrovikj

Makedonyalı oyuncu Natasha Petrovikj (1974), Üsküp Dram Sanatları Fakültesi, Oyunculuk Bölümü mezunudur.

Rol aldığı oyunlardan bazıları: BB Orkestrası, Oyuncak Bebek Gemisi, Yaşam Bir Rüya, Mizantropi, Kırılan Kemiklerin Sesleri, Bizim Sınıf, Oliver Twist vs.

Rol aldığı Makedon filmleri: Gölgele, Piyano odası ve Do balçak.

Sanki Ben Orada Değilim adlı Boşnak filminde ve Elikser adlı Alman filminde başroller oynadı.

Kazandığı ödüller: 2011 Shooting Star Berlin Film Festival, 2011 Seattle Uluslararası Film Festivali (en iyi oyuncu ödülü) ve Britanya “End of Pier Film Uluslararası 2011” Festivali (en iyi oyuncu ödülü).

Bağımsız tiyatro ve sanat gösterileri sergileyen “Theatra” tiyatronun kurucusudur.

Halen Üsküp Çocuk ve Gençlik Tiyatrosu’nda çalışmaktadır.

Kendi oyunculuk kariyerinde Makedonca, Boşnakça ve İngilizce dillerinde oynamıştır.

Nikola Nastoski

Makedonyalı oyuncu Nikola Nastoski (1987), Üsküp Dram Sanatları Fakültesi, Oyunculuk Bölümü mezunudur.

Rol aldığı oyunlardan bazıları: Balkanizasyon, Gecede Trampet Sesleri, Tamu kaj sto ne sum bil, Krpen zivot, Kafkas Tebeşir Dairesi, Antica, Caligula, Mizantrop, Bir Yaz Gecesi Rüyası, On İkinci Gece.

2012 yılında yüksek lisansını “Oresteia’daki Şiirsel Dilin, Eski Yunanca, Makedonca ve İngilizce Kullanımı ve Sahnede Oynanması” adlı tezi ile ve Orest adlı tiyatro oyunuyla bitirdi.

2014 yılında doktora için İstanbul’da burs kazanmıştır. Halen Türkçe Hazırlık Kursu’na gitmektedir.

Kendi oyunculuk kariyerinde Makedonca, İngilizce ve Eski Yunanca dillerinde oynamıştır.

Rahim Burhan

Makedonyalı Yönetmen Rahim Burhan (1949), Yugoslavya film okulu mezunu.

Yönettiği önemli tiyatro oyunlarından bazıları: Hayır! Hayır!, Mautuje, Kanlı Düğün, Neden, Kral Oidipus, Oresteia, Othello, Duvar, Su.

Üsküp’teki Roman Tiyatrosu Pralipe’nin kurucusu ve sanat yönetmenidir.

1971 – 1990 yılları arasında Makedonya haricinde Yugoslavya’daki birçok ülkede kendi oyunlarını sergiledi. Kurmuş olduğu Roman Tiyatrosu Pralipe, daha sonra Almanya’da Roberto Ciulli tarafından yönetilen Theater an der Ruhr kapsamında perde açmıştır. Tiyatrosu Almanya’nın her tarafında büyük başarıyla kabul görmüştür.

Kazandığı ödüller: Preis des Verbandes Deutcher Kritiker e.v.1992; “Stern des Jahres” Der Abendzeitung Munchen, 1992; Preis Fur Die BesteInszenuringBeim 12. WRW Theatertreffen 1993; Ruhpreis Fur Kunst und Wissenschaft Der Stadt Mulheim 1995; Lorca Preis 1998, Granada, Spanien v.s.

Rahim Burhan yönetmen olarak farklı uyruklu oyuncularla çalışmıştır. Romanca, Almanca, Türkçe gibi birçok dilde oyun yönetmiştir.

Sinem Arıman

Türk oyuncu Sinem Arıman (1978), Bilkent Üniversite Müzik ve Sahne Sanatları, Tiyatro Bölümü mezunudur.

Rol aldığı oyunlardan bazıları: Rumi's Math, Machbet, Hamlet, Kurbağalar, Rules Of Thumb ve The Wall.

Rol aldığı filmler: Çingiraklı Top, Yeni Dünya ve Wanted Happy and Unhappy Ending Candy Store.

Rol aldığı televizyon dizileri: Servet Avcısı, Kanıt, Keşanlı Ali Destanı, Merhaba Hayat, Halil İbrahim Sofrası ve Ulan İstanbul.

2005 yılında Amerika'da Actors Studio'da, Lee Strasberg Metodu üzerine eğitim aldı.

Bahçeşehir Üniversitesi İleri Oyunculuk Bölümü'nde Yüksek Lisans yaptı. Kültür Üniversitesi ve Haliç Üniversitesi'nde eğitmen olarak görev yaptı. Halen İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda görev yapmaktadır.

Kendi oyunculuk kariyerinde Türkçe ve İngilizce dillerinde oynamıştır.

Sinolicka Melles Trpkova

Makedonyalı oyuncu Sinolichka Melles Trpkova (1965), Üsküp Dram Sanatları Fakültesi, Oyunculuk Bölümü mezunudur.

Rol aldığı tiyatro oyunları ve filmlerden bazıları: 1949'cu Yeni Yılınız Kutlu Olsun, Çingeneler Zamanı, Dövme Yaptırmak, Öğrencinin Ölümü, Lipstick vs.

1991 yılından bugüne Üsküp Dram Sanatları Fakültesi'nde çalışmakta, önce Oyunculuk asistan, sonrasında ise Radyo-Televizyon ve Film Oyunculuğu Bölümü'nde Doçent olarak görev yapmıştır.

2002 yılından 2006 yılına kadar Hollanda'da yaşadı, Güney Doğu Avrupa'nın kültürel mirasını araştırma kısmında Hollanda-İİSG (Uluslararası Sosyal Tarih Enstitüsü) Amsterdam'da çalıştı.

2010 yılında, Üsküp Turizm ve Yöneticilik Üniversitesi'nde yüksek lisansını tamamladı.

2013 yılından bu yana haftalık Fokus adlı gazetede düzenli köşe yazarlığı yapmaktadır.

Kendi oyunculuk kariyerinde Makedonca, İngilizce, Almanca ve Roman dillerinde oynamıştır.

Turgay Atalay

Kürt oyuncu Turgay Atalay (1981), Beykent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Oyunculuk Bölümü mezunudur.

Rol aldığı tiyatro oyunları: Çocuk ‘tan Al Haberi, Eskitilmiş Kılıç II Abdülhamid Han ve Vur/Yağmala/Yeniden - Tirs û xof (Kürtçe)

Rol aldığı filmler: Nefes Vatan Sağ Olsun ve Kafes.

Rol aldığı diziler: Karadayı, Yamak Ahmet, Aşk Bir Hayal, Arka Sokaklar, Kavak, Yelleri, Aşk ve Ceza, Baye feleke (Kürtçe dizi).

Kendi oyunculuk kariyerinde Kürtçe ve Türkçe dillerinde oynamıştır.