T.C.

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SAHNE SANATLARI BÖLÜMÜ TİYATRO ANASANAT DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

STANİSLAVSKİ SİSTEMİ'NİN OPERA OYUNCULUĞU DERSİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Yılmaz KARAMAN

2501190831

TEZ DANIŞMANI

Prof. Aslı YILMAZ DAVUTOĞLU

İSTANBUL-2024

ÖZ

STANİSLASVKİ SİSTEMİ'NİN OPERA OYUNCULUĞU DERSİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

YILMAZ KARAMAN

Hem vokal hem de sahne performansının bir kombinasyonu olan opera sanatının eğitiminde 'sahne performansı' alanına ilişkin yeterli kaynak bulunmayışından hareketle kaleme alınan bu tezde Stanislavski Sistemi incelenmiş ve sistemin şarkıcı- oyuncuların eğitimine nasıl uyarlanabileceği araştırılmıştır. Çalışmanın nihai hedefi, 'Sistem'in temel kavramları ve Stanislavski'nin önerilerinden hareketle opera bölümlerindeki oyunculuk derslerinde işlevsel olabilecek teorik ve pratik içerik oluşturmaktır.

Birinci bölümde psikolojik gerçekçi oyunculuk anlayışının kurucu isimlerinden olan Konstantin Stanislavski'nin sanat anlayışını ve bu doğrultuda geliştirdiği sistemini biçimlendiren etmenler tarihsel bir bağlamda özetlenmiştir. İkinci bölümün yazılış amacı Stanislavski'nin önerdiği uygulamaların içerik ve amaçlarının kavranmasını sağlayacak teorik altyapıyı sunmaktır. Üçüncü bölümde Stanislavski'nin Bolşoy Opera Stüdyosu'nda yürüttüğü çalışmalar baz alınmış; şarkıcıların eğitimi için öncelikli olan temel kavramlar belirlenerek modüller halinde incelenmeye çalışılmıştır. Dördüncü bölüm ise "Figaro'nun Düğünü" operasındaki sahneler üzerine opera öğrencileriyle yapılan oyunculuk çalışmaları eşliğinde hazırlanmış; bu denemeler ekseninde, Sistem'in şarkıcı eğitimi pratiğine nasıl uyarlanabileceğine ilişkin bir örnek taslak sunulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Opera, şarkıcı-oyuncu, Konstantin Stanislavski, Stanislavski Sistemi, Opera Oyunculuğu

ABSTRACT

THE EXAMINATION OF THE STANİSLAVSKI SYSTEM WITHIN THE CONTEXT OF OPERA ACTING INSTRUCTION

YILMAZ KARAMAN

This thesis, written due to the lack of sufficient resources regarding the 'stage performance' aspect in the education of opera, which is a combination of both vocal and stage performance, explores the application of the Stanislavski System. The research investigates how the system can be adapted to the training of singer-actors. The ultimate goal of the study is to create theoretical and practical content that can be functional in acting classes within opera departments, based on the fundamental concepts of the 'System' and Stanislavski's recommendations.

In the first section, the artistic approach of Konstantin Stanislavski, one of the founding figures of psychological realism in acting, and the factors shaping his system are summarized in a historical context. The purpose of the second section is to provide a theoretical foundation for understanding the content and objectives of Stanislavski's proposed practices. The third section is based on Stanislavski's work at the Bolshoi Opera Studio, identifying fundamental concepts crucial for singer training and examining them in modular form. The fourth section is prepared with acting exercises conducted with opera students on scenes from "The Marriage of Figaro." Through these experiments, an example draft is provided on how the 'System' can be adapted to singer training practices.

Keywords: Opera, singer-actor, Konstantin Stanislavski, Stanislavski System, Opera Acting.

ÖNSÖZ

Opera bölümlerinde yerleşik oyunculuk teknikleri bulunmamaktadır. Opera bölümü öğrencilerinin oyunculuk eğitimine dönük ihtiyaçları için yeterli kaynak da yoktur. Bu kaynak ihtiyacı nedeniyle bu tezde, Stanislavski'nin opera'da 'Sistem' üzerine yaptığı oyunculuk çalışmaları incelenmiş ve opera'da oyunculuk yapmanın gereksinimleri araştırılmıştır.

Bu tez çalışmasının başından beri tüm bilgisini ve emeğini ortaya koyarak tezin yazılma süreci boyunca, çok büyük desteği olan, Stanislavski Sistem'i hakkında, oyunculuk ve oyunculuk eğitimi hakkında bana her zaman yol gösterici olan **Prof. Aslı Yılmaz Davutoğlu**'na,

Opera bölümünde okuduğum öğrencilik yıllarımdan bugüne kadar her konuda bana destek olan, opera ile ilgili öğrendiğim her şeyin mimarı, eğitmenlikle ilgili bilgisi ve tecrübesi ile bana her zaman rehber olan **Prof. Şebnem Ünal**'a,

Sahne derslerinde yaptığı tüm uygulamalardan feyz aldığım, opera sanatı ile ilgili tüm bilgisini aktaran ve desteğini her zaman hissettiğim **Suat Arıkan**'a,

Bu tezin yazıldığı süreç boyunca verdiği sonsuz destek için **Mustafa Ergüven**'e çok teşekkür ederim.

YILMAZ KARAMAN
İSTANBUL, 2024

İÇİNDEKİLER

ÖZ……ii

ABSTRACT……iii

ÖNSÖZ……iv

GİRİŞ……1

BİRİNCİ BÖLÜM
STANİSLAVSKİ SİSTEMİ'NİN DOĞUŞU VE GELİŞİMİ

1.1. Sistem'i Biçimlendiren Etmenler……...9
1.1.1. Gerçekçilik ve Doğalcılık…….……9
1.1.2. Stanislavski'nin Rusya'sında Tiyatro ve Opera..…….……15
1.2. Stanislavski'nin Sanat Yaşamı ve Sistem'in Doğuşu……22
1.2.1. Çocukluk ve Yetişkinlik Yılları..…….22
1.2.2. Moskova Sanat Tiyatrosu, Tiyatro Stüdyosu ve Sistem'in Doğuşu....24
1.2.3. Birinci ve İkinci Stüdyolar…….……27
1.2.4. Üçüncü Stüdyo ve Bolşoy Opera Stüdyosu.…….……...28
1.2.5. Amerika Turnesi, Sistem'in Kitaplaşma Süreci ve Sonrası……....29

İKİNCİ BÖLÜM
STANİSLAVSKİ SİSTEMİ

2.1. Sistem'in Temel Kavramları ve Hedefleri……...32
2.1.1. İnanç ve Gerçekçilik……....32
2.1.2. Psiko-fiziksel Yaklaşım ve Yaşayan Karakter……..35
2.1.3. Bilinç Yoluyla Bilinçaltına Ulaşmak ve Yaratıcı Oyuncu……37
2.1.4. Ansambl Oyuncusu ve Etik Yaklaşım…….……40
2.2. Sistem'in Araçları…….……...41
2.2.1. Verili Koşullar…….…….…41
2.2.2. Konsantrasyon ve İmgelem…….…….…45
2.2.3. Sihirli Eğer…….…….….47

2.2.4. Coşku Belleği…….....49
2.2.5. Fiziksel Eylemler Yöntemi…….……52
2.2.5.1. Amaçlar ve Eylemler…….…….....53
2.2.5.2. Süreklilik Çizgisi ve Üstün Amaç…….…….....56
2.2.5.3. Metni Bölümlendirmek…….…….....60

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
STANİSLAVSKİ, SİSTEM VE OPERA

3.1. Stanislavski ve Opera…….....66
3.2. Sistem ve Opera…….....71
3.2.1. Şarkıcı-Oyuncunun Teknik ve İçsel Hazırlığı…….....72
3.2.1.1. Beden Farkındalığı ve Denetimi…….....73
3.2.1.2. Diksiyon…….....77
3.2.1.3. Konsantrasyon, İmgelem ve İletişim…….....78
3.2.2. Esere ve Performansa Yönelik Hazırlıklar…….....83
3.2.2.1. Eserin Dünyası: Verili Koşullar, Sihirli Eğer ve Amaçlar…85
3.2.2.2. Müziğin Bir Analiz Aracı Olarak Değerlendirilmesi……88

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
FİZİKSEL EYLEMLERLE ANALİZ YÖNTEMİNİN OPERA SAHNELERİNE UYGULANMASI

4.1. Figaro'nun Düğünü Operası……...92
4.2. Seçilmiş Sahneler Üzerine Öğrencilerle Yapılan Çalışmalar…….94
4.2.1. Metni Parçalara Ayırma……....94
4.2.1.1. Perdeler…….……95
4.2.1.2. Sahneler……..……...105
4.2.1.2.1. Birinci Perdedeki Sahneler……..……...106
4.2.1.2.2. Üçüncü Perdedeki Sahneler……..…….110
4.2.2. No. 1, No. 17 ve No. 18'in Fiziksel Eylemler Yöntemiyle Analizi…115
4.2.2.1. No.1 Susanna-Figaro Düeti *(Cinque, dieci, venti, trenta)*…115
4.2.2.1.1. No. 1 Susanna-Figaro Düetindeki Verili Koşullar……115
4.2.2.1.2 No. 1 Susanna Figaro Düetinin Birimleri……...116

4.2.2.1.3. No. 1 Susanna Figaro Düetinin Amaçlandırılması ve Eyleme Dökülmesi……119
4.2.2.2. No. 17 Kont-Susanna Düeti *(Crudele per che finora)*…....124
4.2.2.2.1. No. 17 Kont-Susanna Düetindeki Verili Koşullar……...124
4.2.2.2.2. No. 17 Kont-Susanna Düetininin Birimleri…….126
4.2.2.2.3 No. 17 Kont Susanna Düetinin Amaçlandırılması ve Eyleme Dökülmesi…….…..127
4.2.2.3. No. 18 Kont Resitatifi *(Hai gia vinta la causa)*…….....133
4.2.2.3.1. No. 18 Kont Resitatifinin Verili Koşulları……....133
4.2.2.3.2. No. 18 Kont Resitatifinin Birimleri…….……..133
4.2.2.3.3. No. 18 Kont Resitatifinin Amaçlandırılması ve Eyleme Dökülmesi…….134
4.2.3. Ritim, Duygu ve Müzik……..…….....135

SONUÇ……...139
KAYNAKÇA……...……...143

GİRİŞ

Rus tiyatro oyuncu, yönetmen, eğitmen ve kuramcısı Konstantin Sergeyeviç Stanislavski (1863-1938), oyunculuk sanatı ve eğitimini derinden etkileyen çalışmalarıyla alanının en önemli isimlerinden biridir. Bu tarihsel konumunu, kendisine dünya çapında ün kazandıran oyunlarından ziyade, oyunculuk sanatını bilimsel bakış açısıyla da ele alarak sistemli bir oyunculuk yöntemi tasarlayan öncü isim olmasıyla kazanmıştır. Kariyeri boyunca geliştirmeye çalıştığı -kendisinin sonradan verdiği isme uygun olarak- ve çoğunlukla "Sistem" başlığıyla ya da "Stanislavski Sistemi" olarak anılan teorik ve pratik içerik, oyunculuk tarihindeki ilk bütünlüklü oyunculuk yöntemi olarak kabul edilir. Stanislavski Sistemi 20. yüzyıl tiyatrosunda büyük bir dönüşüm yaratmasının yanı sıra günümüzde de oyunculuk eğitiminde halen en sık başvurulan kaynak olma niteliğine sahiptir.

Stanislavski sanat tarihindeki yerini oyunculuk alanındaki katkıları nedeniyle edinmiş olsa da opera alanındaki çalışmaları da azımsanamayacak önemdedir. Opera tarihi dahilinde yeterince değinilmeyen bu çalışmalar operada yönetmenin rolünün ağırlığının artması, opera şarkıcılarının eğitimine oyunculuk derslerinin dahil edilmesi ve opera ile tiyatro performansı için ortak bir dil kurmaya yönelik öncü denemeler olması bakımından özellikle önemlidir. Gençlik yıllarında opera şarkıcısı olmayı hedefleyen Stanislavski, bir süre eğitim aldıktan sonra hayal ettiği kariyeri gerçekleştirmesini sağlayacak kadar güçlü bir sese sahip olmadığını idrak etmiş olsa da bu kabulleniş onun ilgisini yok etmez ve yaşamı boyunca opera sanatıyla ilişki içinde kalır. Kariyerinin ilerleyen yıllarında opera şarkıcılarına verdiği dersler, açtığı stüdyolar ve yönettiği operalarla Rus operasının gelişiminde önemli rol oynar. Dönemin Rus operası bu birliktelik aracılığıyla gerçekçi anlayışla daha yakından tanışmış, gerçekçiliğin bazı prensiplerini ve araçlarını operaya entegre ederek sahneleme dilini geliştirip çeşitlendirmiştir. Dahası, dönemin opera şarkıcıları, yerleşik performans anlayışını ve adeta tabuya dönüşmüş birtakım kaideleri sorgulama, böylece geleneksel bakış açılarını gözden geçirme imkanı bulmuştur.

Gerek öğrencilerinin yazdığı kaynaklardan gerekse Stanislavski'nin kendi otobiyografisinde yer verdiği satırlardan Stanislavski'nin operacılarla kurduğu ilişkinin disiplinler arası çalışmaların çoğunda rastlanabilecek türden bir verimliliğin ötesine geçtiğini ve özellikle operadaki sahne performansı anlayışı bakımından dönüştürücü sonuçlar doğurduğunu anlıyoruz. Ancak bu birliktelik sorunsuz da değil. Zira o dönemde, 'bir şarkıcının gerçekten iyi bir sesi varsa oyunculuk eğitimine ihtiyacı yoktur' anlayışı Rusya'da da yaygın. Nitekim Stanislavski'nin opera şarkıcılarına sistemini öğretmeye yönelik çalışmalarının başlangıç noktası olan Bolşoy Operası seminerlerinde katılımcıların eleştirilerine maruz kaldığını görüyoruz. Bolşoy Operasındaki şarkıcıların bir bölümü süregelen anlayışa uygun olarak, vokal ustalığın önemli olduğunu ve oyunculuk teknikleri üzerine detaylı bir çalışma yapmanın kendilerine boşa zaman harcattığını düşünüyor. Günümüz operasında bu anlayışın büyük oranda kırıldığını biliyoruz. Ancak bu kırılmanın sonuçlarının opera şarkıcısı eğitime tam olarak yansıdığını söylemek de kolay değil. Eğitim süreçlerinde opera sanatının hem vokal hem de sahne performansının bir kombinasyonu olduğunu teoride kabul eden, ancak bunu uygulamada görmezden gelen bir anlayışın yaygın olduğuna şahit olmaktayız. Nitekim bu tez çalışmasının konusunu belirlerkenki başlıca motivasyonumuz söylemle uygulama arasındaki bu kopukluk olmuştur. Stanislavski'nin geçen yüzyılda opera şarkıcılarının performans sorunları olarak tarif ettiği yaklaşımların çoğunun opera sahnelerinde halen gözlemleniyor olması da bu konuya odaklanmış bir araştırma yapma gereğini pekiştiren bir başka etmen.

Stanislavski'nin opera şarkıcılarına verdiği derslerde vurguladığı noktaların tamamının geçerliğini koruyor olması opera bölümlerindeki oyunculuk derslerinin içeriğini, onun sistemi ve önerilerinden yararlanarak geliştirebilir miyiz? sorusunu tetiklemiştir. Belirtmek gerekir ki günümüzde opera şarkıcılarının farklı düzeylerde de olsa yararlanabileceği çok sayıda çağdaş oyunculuk metodu mevcuttur. Bu çeşitliliğe rağmen, bu çalışmanın öznesi olarak Stanislavski'yi seçmemizin temel nedeni, konuyu opera şarkıcısının ihtiyaçları çerçevesinde tutmaya yönelik arayışımız olmuştur. Zira, çağdaş oyunculuk metotlarını bu bağlamda değerlendirdiğimizde alanın sınırlandığı fark edilmektedir. Opera eğitimine dair kaynaklara göz atıldığında da benzer bir tabloyla karşılaşılır. Operanın müzikolojisi ve vokal teknikler hakkında çok sayıda

çalışma bulunmasına rağmen opera oyunculuğuyla ilgili literatür oldukça dardır. Bu sınırlılıklar, çocukluğundan itibaren opera sanatıyla iç içe yaşamış olan ve bu alanda yoğun bir çalışma deneyimi bulunan Stanislavski'yi opera oyunculuğunun da ana başvuru kaynaklarından biri haline dönüştürmektedir.

Operayı sadece müzikal performans değil, bir hikaye anlatımı formu olarak tanımlayan Stanislavski, opera şarkıcılarını da 'şarkı söyleyen oyuncular' (şarkıcı-oyuncu) olarak değerlendirmektedir. Bu değerlendirmenin altında opera şarkıcılığını şan icrasından ibaret gören, operadaki dramatik unsurları ihmal eden anlayışa yönelik bir eleştiri vardır. İtiraf etmek gerekir ki 'şarkı söyleyen oyuncu' ifadesi her opera şarkıcısı veya öğrencisi için kolayca kabullenip içselleştirilebilecek bir tanım değildir. Bunun operadaki edebi ve dramatik unsurları aşırı vurgulayan ve müziği yadsıyan bir değerlendirme olduğunu düşünmek doğaldır. Ancak bu tanım radikal bulunsa dahi, opera eserlerini sadece yazılı sayfa üzerindeki bir dizi nota, söz ve hareket talimatından ibaretmiş gibi algılamaya yatkın olan çoğumuz için uyarıcı bir etkisi olduğu da gerçektir. Zira opera şarkıcısı, anlamın ve sahne performansının yeterince önemsenmediği bir anlayışla yetişmişse, sesi dışındaki ifade araçlarının kullanımı noktasında zaafları bulunması muhtemeldir. Örneğin, icra sırasında katı bir beden kurma ve belirlenmiş bir postüre bağımlı kalma eğiliminde olabilir. Ya da salt vokal ustalığa odaklanarak, anlamı ihmal etme eğilimi nedeniyle bedenini işlevsiz ve amaçsız bırakıyor olabilir. Bu amaçsızlık şarkıcıyı kaçınılmaz olarak hareketsizliğe ya da bu hareketsizlikten kurtulmak üzere yapay mimikler, jestler kullanmaya iter. Örneğin boşta kalan eller duyguları ifade etmek üzere göğsün üstüne konur veya yapay bir şekilde sağa sola açılıp kapanır. Bazılarımız ise bu tür anlamsız hareketleri engellemek için kendimizi gelenekselleşmiş birkaç postür ve fotoğraf içine sıkıştırmışızdır. Mesela, üst beden kasılarak göğüs öne doğru çıkartılır ya da kontrollü görünmek amacıyla icranın başından sonuna kadar heykelsi bir duruş sahiplenilir. İlginçtir ki bugünün opera sahnelerinde de rastladığımız bu ve benzeri davranış/duruş kalıpları Stanislavski'nin döneminde de yaygındır ve bu tür alışkanlıklarla eğitim yoluyla savaşmayı bir misyon olarak görmüştür.

Yüz yıldan fazla bir süre önce verdiği Opera Stüdyosu derslerinde, öğrencilerine, bu eğilimlerin onları yapay ve 'demode' kıldığını, performanslarını sınırladığını, dahası nefes denetimi ve ses sağlığı bakımından sorunlu olduğunu öğretmektedir. Günümüzde bilimsel temele dayanan çağdaş vokal pedagojilerden de biliyoruz ki, bu tür davranış kalıplarının önemli bölümü gerçekten de bedeni gereksiz gerilimlere mahkum etmektedir ve katı bir bedenin de diyaframı yeterince desteklemesi zordur. Stanislavski'nin önerdiği teorik ve pratik içeriğin sadece günümüz operasındaki plastik anlayışla değil, çağdaş vokal pedagojileriyle de örtüşüyor olması, bu mirastan opera eğitiminde de yararlanılabileceğine ilişkin kanaatimizi biçimlendiren başlıca etken olmuştur.

Bu etkenler doğrultusunda hazırlanan çalışmanın ilk bölümünde kısaca 'Sistem' olarak anılan oyunculuk yöntemini doğuran ihtiyaçlara ve biçimlendiren unsurlara yer verilmiştir. Bölüm kapsamında gerçekçilik ve doğalcılık akımlarına detaylıca değinilmeye çalışılmıştır. Zira Stanislavski ismi bu iki akımla özdeşleşmiş durumdadır. Öyle ki Stanislavski Sistem'in gerçekçi ekole bağımlı olmadığını göstermek üzere, farklı performans türlerine yönelik denemelerden hiç vazgeçmez. Opera şarkıcılarıyla yürüttüğü çalışmalar ve yönettiği operalar bu denemelerin en verimli örnekleri arasında sayılır. Bu çalışmalarda opera sanatının barındırdığı tiyatral unsurlarla gerçekçi oyunculuğun temellerini birleştiren bir dil kurma arayışı içindedir. Gerek bu arayış sürecindeki keşifleri gerekse Sistem'in içeriğindeki kimi uygulamalar Stanislavski'nin öneri ve tekniklerinden opera da dahil olmak üzere geniş bir skalada yararlanılabilindiğini gösterir. Bununla birlikte, Sistem'in gerçekçi ve doğalcı anlayışla örülmüş olduğu da inkar edilemez. Zira Stanislavski hem gerçekçiliğin hem de -tartışmalı bir biçimde de olsa- doğalcılığın tiyatrodaki en yetkin temsilcisi olarak ün kazanmıştır. Dolayısıyla opera tarihi bağlamında çok etkili olduğunu öne süremeyeceğimiz bu iki akımı tanımaksızın Sistem'i kavramak olanaklı görünmez. Birinci bölümde aynı zamanda Stanislavski'nin sanat anlayışının biçimlenişine ve Sistem'in gelişimini tetikleyen ortama değinilecektir. Bu çerçevede Stanislavski'nin sanat yaşamının yanı sıra 19. yüzyılın ikinci yarısındaki koşullar da oyunculuktan, yönetmenliğe, dekor tasarımından oyun türü çeşitliliğine uzanan bir yelpazede özetlenmeye çalışılmıştır.

İkinci bölümde Stanislavski Sistemi detaylandırılmaktadır. Bu bölümün içeriği, öğrencilerle yapılan derslerdeki gözlemlere dayanan bir ön hazırlık sürecinin ardından oluşturulmuştur. Bu çalışmalarda yaptığımız tespitler doğrultusunda Sistem'in opera şarkıcıları için en işlevsel olabilecek başlıkları seçilmeye çalışılmıştır. Ancak Sistem'in hangi başlıklarının ele alınacağını biçimlendiren temel etmenin konservatuarlarımızın opera bölümlerinde oyunculuk derslerine ayrılan süre ve müfredat olduğunu belirtmek gerekir. Çoğunlukla iki ya da üç yıllık programlar dahilinde sunulan, yani oldukça uzun soluklu bir çalışma süreci talep eden Stanislavski Sistem'inin opera bölümlerindeki sınırlı ders saatleri içinde işlenmesini önermek, Sistem'in içeriğini dikkatli bir eleme sürecinden geçirmeyi gerekli kılmıştır. Bu bakımdan ikinci bölümün -ve genel olarak tezin- kapsamı bu çerçeveyle sınırlı tutulmuş; ancak derslerde yapılacak olan egzersiz, doğaçlama ve uygulamaların dayandığı prensiplerin net anlaşılabilmesi için, Sistem'in omurgasını kuran temel kavramlar ve hedeflerin detaylı bir incelemesine yer verilmeye çalışılmıştır.

Üçüncü bölüm Stanislavski'nin opera şarkıcılarına verdiği eğitime odaklanmaktadır. Onun opera sanatına ilişkin görüşlerinin ve şarkıcılara sunduğu eğitimin içerik ve hedeflerinin kavranmasına yöneliktir. Stanislavski'nin opera şarkıcısı ya da tiyatro oyuncusu farkı gözetmeksizin hedeflediği nihai amacın, inandırıcı, duygusal ifade dolu, yaşayan -organik- bir performans yaratmak olduğu anlaşılmaktadır. Her iki grupla çalışırken de başlangıç aşamasında yerleşik sanat anlayışını, süregelen alışkanlıkları ve geleneksel bakışı değiştirmek için yoğun bir çaba harcadığı görülür. Opera şarkıcılarıyla yaptığı çalışmalarında da aynı tutum içindedir. Ancak opera sanatını iyi tanıyan Stanislavski, tiyatro ve opera arasındaki ayrımların da farkındadır. Nitekim, opera şarkıcılarıyla çalışmaya başlamadan önce özel bir müfredat oluşturmaya girişmiş ve bu hazırlığın hedefinin şarkıcılarla ortak bir dil kurmak, bir terminoloji birliği sağlamak olduğunu belirtmiştir. Üçüncü bölüm kapsamında değinilen uygulamalardan da anlaşılabileceği üzere, Stanislavski'nin operacılarla yaptığı çalışmaların tiyatrocularla yaptıklarından -ön hazırlık egzersizleri dışında- birçok bakımdan ayrıldığının altını çizmek gerekir.

Tez çalışmasının dördüncü bölümü ise İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı Opera Anasanat Dalı öğrencileriyle Sistem'e yönelik olarak yapılan çalışmaların içeriğinden kurulmuştur. Bu son bölüm dahilinde, öğrencilerin Stanislavski'yle tanışmasını sağlayan temel egzersizler ve doğaçlamalardan ziyade, opera metinlerinin analizi ve performansı konusuna yoğunlaşılmış ve eserlerin 'Fiziksel Eylemlerle Analiz Yöntemi'yle nasıl çalışılabileceğine ilişkin örnekler sunulmuştur. Bu doğrultuda, Figaro'nun Düğünü operası üzerine yapılan çalışmalar kısaca özetlenmiş ve söz konusu analiz yönteminin, eserin ikisi düet, biri resitatif formunda olan üç bölümü üzerindeki uygulamasına yer verilmiştir. Seçilmiş sahneler şunlardır: Birinci Perde, Birinci Sahne'deki No 1 Figaro-Susanna Düeti *(Cinque, dieci, venti, trenta)*, Üçüncü Perde, İkinci Sahne'deki No 17 Kont-Susanna Düeti. *(Crudele per che finora) ve* Üçüncü Perde, Dördüncü Sahne'deki No 18 Kont Resitatifi. *(Hai gia vinta la causa)*.

Bölümlerin özetlenmesinin ardından son olarak belirtmek isteriz ki Stanislavski'nin oyunculukta radikal bir dönüşüm yaratmak hedefiyle çıktığı yolun bir ürünü olan Sistem'i doğuran koşullarla, opera şarkıcıları için hazırladığı müfredatı biçimlendiren koşullar paraleldir. Moskova Sanat tiyatrosunu kurarken yayımlanan manifestoda da, Sistem'in hemen tüm başlıklarında da rollerin yüzeyine, dışsal ifadesine ve seyircinin beğenisine odaklanan performans anlayışına yönelik bir eleştiri vardır. Oyunculara repliklerini duygu dolu bir şekilde aktarmaya çalışmak yerine, karakterin iç dünyasına, koşullarına, amaçlarına ve bunların bir sonucu olarak tezahür eden duygusal durumlarına ilişkin derinlikli bir kavrayış geliştirmeyi önerir. İyi oyuncuların dahi performansın rutinleşmesi, mekanikleşmesi riskiyle yüz yüze olduklarını; sahne üzerinde yaşayan karakterler yaratabilmenin, eserin dünyasındaki koşullara her an inanabilmekten ve duyguları tekrar tekrar üretebilme becerisine sahip olmaktan geçtiğini belirtir. Stanislavski'ye göre opera şarkıcıları da bu prensiplerden azade değildir. Ancak onun döneminde de aşırı dramatik bir tarzla ilişkilendirilen opera performansında, şarkıcının müzikal ve duygusal vurguları ön plana çıkarmak için büyük jestlere, aşırı mimiklere başvurması pek çok kişi için kaçınılmaz görünmektedir. Stanislavski, bugün de pek çok yönetmenin ve icracının inandığı üzere bu tür davranış kalıplarının karakterin içsel durumunu yansıtmak yerine sadece dışsal

bir gösteri olduğu ve opera sanatının abartılı ifadeye bağımlı olmadığı görüşünü savunur. Benzer şekilde, doğası gereği genellikle yoğun duygusal anlarla yüklü olan opera karakterlerinin canlandırılmasının tek yolunun, bu anlardaki duygusallığı vurgulamak olmadığına, bu yoğunluğun içsel çalışmalarla sağlanabileceğine inanır.

Stanislavski'nin kendi döneminde dillendirdiği görüşlerin hemen hepsinin bugün halen opera sanatının en fazla eleştiriye tutulduğu yönü olan 'abartı' unsurunun bazı varyasyonlarını hedef aldığı fark edilebilir. Ancak elbette ki opera, müziğin ve dramatik ifadenin güçlü birleşimiyle kendine özgü bir sanat formudur ve tiyatrodan farklı araçlar, dramatik efektler kullanması kaçınılmazdır. Aynı şekilde, genellikle büyük orkestralar ve kalabalık korolarca eşlik edilen; görece geniş salonlar ve büyük sahne tasarımları içinde şarkı söyleyen opera şarkıcılarının performansının da oyuncularınkiyle tamamen örtüştüğünü söylemek kolay değildir. Nitekim sesi izleyicilere ulaştırmak için yüksek sesle ve daha büyük jestlerle şarkı söyleme eğilimi bunun bir yansımasıdır. Bu nedenledir ki operanın talep ettiği vokal teknik Stanislavski'nin öğretilerinin de kökü olan gerçekçilik ve doğallıkla sıklıkla çelişebilir. Bu noktada, tezin yazılışını tetikleyen bir tartışma sorusu ortaya çıkmaktadır: Opera'nın kendine özgü formu içinde inandırıcı bir performans sunabilmek mümkün müdür? Çağdaş opera sanatının geldiği noktada 'inandırıcı' olarak nitelenen performansların çok sayıda örneği bulunabildiğine göre, bu soruya evet yanıtını vermek zor değildir. Nitekim izleyicinin ve performansçının yalnızca müzikle değil, karakterlerle de etkileşim içinde olabildiği prodüksiyonlara özellikle Avrupa sahnelerinde sıkça rastlamaktayız. Bu prodüksiyonlardaki icracıların, kendilerinden yalnızca vokal virtüözite değil, yüksek bir sahne performansı becerisi de talep eden günümüz opera izleyicisinin beklentisini fazlasıyla karşılayabildiğine tanıklık ediyoruz. Bu tez çalışmasının çıkış noktasındaki varsayım da bu tür prodüksiyonlarda gözlemlenen ortak niteliklere ve öğrencilik yıllarımızdan bu zamana kadarki kişisel deneyimlerimize dayanmaktadır. Bu varsayım; vokal teknikle sahne performansı arasında bir denge kurulabildiğinde inandırıcılık sorunlarıyla başa çıkılabildiğidir. Kanımca bu dengenin kurulması eğitim sürecinin içeriğine ve bu içeriğin beslendiği anlayışa bağlıdır. Zira, inandırıcı bir opera performansı sergilemenin öncelikli koşullarından biri, icracının sadece vokal tekniklere odaklanmış

bir anlayışla yetiştirilmemiş olmasıdır. Bir diğeri, şarkıcının eğitim süreci boyunca, opera sanatının kendine özgü formu bağlamında 'inandırıcı performans' ifadesinin altını doldurabilmiş olması; bunun uygulamada nasıl mümkün olduğuna ilişkin bilgi ve deneyim edinebilmesidir. Bir diğer zaruri koşul ise şarkıcının kurgusal bir karakteri kendi içinde tutarlı, bütünlüklü, derinlikli ve canlı kılmayı sağlayan araçlarla donatılmış olmasıdır.

Bu tez çalışması kapsamında bu ve benzeri koşulların nasıl bir yaklaşım ve eğitimle sağlanabileceği sorusunun yanıtları dahilinde değerlendirilen bir seçenek olarak Stanislavski Sistemi ele alınmış; bu sistem eşliğinde izleyicinin ve performansçının yalnızca notaların değil, sahnedeki dünyanın da içinde kalabilmesini olanaklı kılacak dengenin sağlanmasına yönelik araçlar araştırılmıştır. Tezin sınırları, "Stanislavski Sistemi, opera bölümlerindeki oyunculuk müfredatına ve opera oyunculuğuna ilişkin olarak süregelen anlayışa hangi yönleriyle katkı sunabilir?" sorusu çerçevesinde çizilmiştir. Sonuç bölümünde ise Stanislavski Sistemi'nin vokal ve sahne performansı dengesini sağlamak, karakterlerin dünyasını gerçekçi ve inandırıcı bir şekilde ifade etmek ve sahne üzerinde klişeleşmiş davranış kalıplarına yönelmeksizin iletişim kurabilmek yolunda önemli araçlar sunduğu görüşü önerilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM
STANİSLAVSKİ SİSTEMİ'NİN DOĞUŞU VE GELİŞİMİ

1.1. Sistem'i Biçimlendiren Etmenler

1.1.1. Gerçekçilik ve Doğalcılık

Girişte belirttiğimiz üzere Stanislavski ismi gerçekçilik ve doğalcılık akımlarıyla özdeşleşmiştir. Dolayısıyla Sistem'i gerçekçilik ve doğalcılık anlayışlarını kavramaksızın analiz etmek, yanlış okumalara veya yüzeysel yorumlara kapı açma riski taşır.

Gerçekçilik anlayışının felsefi kökleri çok daha eskilere uzansa da bir akıma dönüşerek yükseldiği dönem on dokuzuncu yüzyıldır. 'Gerçekçilik' hareketi 1850'lerde yükselmiştir. Gerçekçilikten farklı bir akım olarak ele alınsa da özü itibariyle gerçekçilikle iç içe gelişen 'doğalcılık' (natüralizm) ise 1870'lerde ortaya çıkmıştır. Her iki anlayış da bilimsel bakış açısına dayanır, nesnelliği ilke edinmiştir ve insan doğasını anlayıp anlatmayı amaçlar. Her ikisinin merkezinde de 'insanın kalıtımsal, biyolojik ve çevresel faktörlerin bir ürünü olduğu' ilkesi bulunur. Bununla birlikte, 'doğalcı' olarak tanımlanan eserlerin daha da deterministik bir yaklaşıma ve gerçeğe sadakat noktasında daha radikal bir dile sahip olduğu görülebilir. Doğalcı anlayışta edebiyatla biyografi arasındaki fark çoğu zaman silinmiştir. Günümüzde de 'doğalcı' olarak nitelediğimiz eserler ağırlıklı olarak insan doğasının karmaşıklığını ve belirsizliğini sergilemeyi önceleyen; -içgüdüler ve cinsellik başta olmak üzere- bu doğanın karanlık veya mahrem sayılan yönlerini daha çok vurgulayan eserlerdir. İç monologların ve karmaşık anlatıların sık kullanıldığı bu tür eserlerde, yoksulluğun sefaletini çeken alt sınıflara, ayrımcılığın kurbanı olan ya da toplumsal yaşama/ düzene uyum sağlayamayan karakterlere daha fazla rastlarız.

Belirtmek gerekir ki, teoride gerçekçilik ve doğalcılık arasındaki sınırlar çizilmiş olsa da pratikte bu iki anlayış arasında radikal bir ayrım görmeyen veya mevcut ayrımları

tema ve doz meselesi olarak değerlendiren uygulamacıların sayısı az değildir. Bunun yanı sıra, "gerçekçi" teriminin 'eseri veya sahneleme anlayışını' tanımlamak üzere; "doğalcı" terimininse 'oyunculuk biçimini' tarif etmek üzere kullanıldığına da rastlanır. Elbette bu iki anlayışın sınır çizgilerine ilişkin teorik tartışmalar, opera şarkıcıları için bir kaynak oluşturmayı hedefleyen bu tür bir çalışmanın kapsamını aşmaktadır. Ancak ileride değineceğimiz üzere Stanislavski'nin Moskova Sanat Tiyatrosu'nun ilk döneminde yönettiği oyunların doğalcı anlayışın yetkin örnekleri arasında sayılıyor olması her iki terime de değinmeyi gerekli kılar.

Tarihsel arka plana baktığımızda gerçekçilik ve doğalcılık akımlarının tohumlarını 17. yüzyılda yükselişe geçen "Aydınlanma Dönemi" ya da "Aydınlanma Felsefesi" olarak adlandırdığımız entelektüel harekette buluruz. Kökleri rönesans ve reformasyon dönemlerine uzanan Aydınlanma Felsefesin mottosu "Sapere aude" ifadesidir. "Bilmeye/düşünmeye cesaret/cüret et" anlamlarına gelen bu ifade, aydınlanma hareketinin özeti niteliğindedir. Aydınlanmacıların gerçeğin ve bilginin peşinde olmaya ve eleştirel düşünceye atfettiği değer, gerçekçilik akımının temsilcileri tarafından da yüceltilecektir.

İnsan aklının üzerindeki baskıyı reddeden; süregelen muhafazakar yapıyı sorgulayan; dinî, bilimsel, ekonomik ve toplumsal alanlardaki dar görüşlülüğün aşılması için çabalayan çevreler, aradıkları desteği 19. yüzyılda atağa kalkmış olan bilim dünyasından sağlarlar. Bilim dünyasındaki gelişmeler hem toplumsal tartışmalara sebep olmakta hem de "sanat düşüncesini de, sanatçıyı da etkilemekte, onun dünya görüşünü, konu seçimini ve yöntemini belirlemektedir." [1] İdeolojik, toplumsal ve kültürel alanda çok önemli dönüşümlere kapı açan araştırmalar, teoriler, gerçek dünyayı ve insanı nesnel bir şekilde anlamayı ve tasvir etmeyi amaç edinmiş gerçekçi ve doğalcı anlayışın başvuru kaynağı olur. Örneğin her iki akımın da "odağını oluşturan çevresine yazgılı insan düşüncesinin" [2] Darwin'in 1859'da yayımladığı '*Türlerin Kökeni'* başta olmak üzere, antropoloji alanındaki bilimsel çalışmalara

[1] Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Ankara, Dost Kitap Evi, 2015, s. 167.
[2] **A.e.**

dayandığı açıktır. Benzer şekilde, Freud'un psikanaliz teorisi ya da Jung'un analitik psikolojisi gibi, bilinçaltının ve iç dünyanın etkisini vurgulayan teoriler, karakterlerinin psikolojilerini, iç aksiyonlarını ve motivasyonlarını derinlemesine inceleme eğilimini artırmıştır. Bunların yanı sıra, insan davranışının veya toplumsal olguların bilimsel yöntemlerle araştırılabileceğini savunan Comte'un başını çektiği pozitivist düşünce de gerçekçilik ve doğalcılığı benimsemiş sanatçıların nesnelliğe, detaylara ve gözleme ilişkin hassasiyetlerini etkileyen kaynaklar arasındadır.

Nesnel, bilimsel bakış açısına dayandırılmış ilkeler ön planda olsa da bu iki akımı biçimlendiren etmenler elbette bilim dünyasındaki gelişmelerden ibaret değildir. Bu akımların doğumunu sağlayan ortam toplumsal, kültürel, ekonomik ve siyasal alanda gerçekleşen büyük değişimler eşliğinde oluşmuştur. Örneğin sanayi devrimi ve sonuçları özellikle etkilidir. Zira bu dönemde değişen üretim-tüketim anlayışı, toplumsal yaşamı da radikal bir dönüşüme uğratmıştır. Kurulan fabrikalar ve makine endüstrisinin gelişimindeki sıçramalar, tarımdan dokumacılığa pek çok sahada üretim süreçlerinin ve üreticinin değişmesine yol açmıştır. El işçiliğinden makine kullanımına dayalı fabrika sistemine geçilmesiyle çalışma ve aile yaşamı dönüşür; örneğin kırsaldaki evinde ailesiyle yaşayan ve el tezgahında yalnız başına çalışan dokumacı, artık fabrikada ve diğer işçilerle bir arada çalışmaktadır. Öte yandan, seri üretim ve ürün çeşitliliği sermayenin ve girişimciliğin büyük önem kazanmasına neden olmuştur. Bu dönemde yeni makineler ve tekniklerle köprü, kanal yapımı hızlanmış, demiryolu ağları da yaygınlaşmıştır. Ulaşımın kolaylaşması bir yandan fabrikalara uzak mesafede yaşayan nüfusun buralarda çalışmasının önünü açarken, bir yandan da sermaye sahiplerinin işletmelerini genişletip yeni pazarlara açılmasına imkan sağlamıştır.

Bu gelişmeler eşliğinde, yeni toplumsal sınıfların oluşması da, bu sınıflar arasındaki maddi kazanç ve yaşam standardı dengesizliğinin derinleşmesi de kaçınılmaz olur. Artan işgücü ihtiyacıyla birlikte, daha iyi bir yaşam arayışıyla kente göçüp fabrikalarda çalışmaya başlayan köylü nüfus, işçi sınıfını oluşturur. Burjuvazi ise onların çalıştığı fabrikaları işleten, sermaye sahibi olan ve üretim sürecini kontrol eden sınıf olarak ortaya çıkar. İletişim ve ulaşım olanaklarının gelişmesiyle birlikte ticaretin de artmış

olması, burjuvazinin Avrupa'daki yayılışını hızlandırır. Ticaretteki büyümenin yanı sıra yeni endüstri sahalarının açılması, bankacılığın yükselmesi ve sermaye birikiminin önem kazanmasıyla birlikte gücünü katlayan burjuva sınıfıyla, yaşam standartları olumsuz yönde değişen işçi sınıfı arasındaki uçurum zamanla daha da derinleşir. Fabrikaların bulunduğu yerlere doğru zorunlu göçlerin artmasıyla birlikte işçi sınıfı da büyümeye başlar. Ancak giderek daha zorlu şartlarda ve daha düşük ücretlerle çalışmak durumunda kalırlar. Sermaye sahiplerinin dayattığı koşullar ayaklanmaları tetikler ve işçi sınıfının daha iyi koşullar elde etmek için hak arayışı mücadelesi başlar. 19. yüzyılda yükselen bu mücadeleler sonraki yüzyıla damgasını vuracak kadar yoğunlaşır. İşçi sınıfı oy hakkı da dahil olmak üzere çeşitli haklar elde eder. Buna rağmen burjuva sınıfının ekonomik, politik ve toplumsal alanlardaki etkisi daha da artmıştır ve burjuva değerleri küreselleşmeye başlar.

Sanatçıların 19. yüzyıl Avrupa'sında yaşanan bu gelişmelere kayıtsız kalması mümkün değildir. Ele alınan konular, olaylar ve üslup doğal olarak değişime uğrar. Gerçekçi anlayıştan etkilenen sanatçılar toplumu ezen sorunlara el atarak yaşamın acımasızlığını yansıtma arayışına girer. Sanatçılardaki bu yönelim yalnızca toplumsal olaylara değil, romantizm akımına da bir tepkidir. Sevda Şener'in de belirttiği gibi, romantizmin ana temaları olan "birey dertleri, aşk acıları, ince duygular önemini yitirmiştir[3]." Romantizmin yerini gündelik yaşamı tüm çıplaklığıyla ele alan doğalcılık almıştır. [4]

> "Romantizmin, yaşamdan kopukluğu, toplum sorunlarına karşı ilgisizliği, hastalıklı duygusallığı ve yapaylığı ileri sürülerek eleştirilmiştir. Gerçekçi tiyatroyu savunanlar günlük yaşam gerçeklerine eğilmek, bunları bilimsel yöntemle incelemek, bulguları süssüz bir anlatımla seyirciye sunmak savındadırlar. Gerçekçi tiyatro düşüncesinin ilkeleri saptanırken gerçeğin yansıtılması kavramına yeni bir yorum getirilmiş, tiyatronun topluma karşı sorumluluğunun altı çizilmiştir.'' [5]

---

[3] **A.e.**
[4] Arnold Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, çev. Yıldız Gölönü, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1984, s. 192.
[5] Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, s. 164.

Böylece, duygusal yoğunluk ve ruhani deneyimin yerini nesnellik ve bilimsel düşünce; hayaller ve ideallerin yerini, somut gerçekler ve eleştiriler alır. Sevgiliye duyulan özlemin, aşk acısının yerini ise, sömürüye maruz kalmanın doğurduğu öfke ve toplumsal değerlerin alt üst edilişinden kaynaklanan çaresizlik almıştır.

Gerçekçiliğin tiyatrodaki temsilcilerinin hedefinde ise, romantizmin en popüler türü olan 'melodram' vardır. Sözcük anlamı 'müzikli oyun' demek olan melodram, müzikal unsurlarla bezenmiştir ve her oyun belirli sayıda şarkı içerir. Bu nedenledir ki 19. yüzyıldaki tiyatrolar, bünyelerinde bir orkestra ikame ederler. Stanislavski, bu tür oyunlardaki atmosferi şu sözlerle tarif eder.

> "Piyesin amaçlarına hiçbir katkıda bulunmayan, üstelik oyuncuların oyununu, seyircinin seyretmesini ve bütünüyle temsilin gidişini bozan orkestra, herkesin gözü önündeki çekişmelerine, dırıltılarına karşın gene de çok önemli bir varlık sayılırdı. Perde aralarında çalınan polkalar, kastanyetler, oyuncuların sahne çıkışlarında tutulan alkışlar, az önce sahnede ölen kahramanların beklenmedik ani dönüşleri, aralarda ya da temsilin bitimindeki sonu gelmez şamatalı çağırmalar – o günlerin bütün bu gülünç alışkanlıkları her temsilin değişmez gereklerindendi." [6]

Sanat çevrelerinde oldukça yaygın olan bu tür eleştirilere rağmen, bu yüzyılda melodramlar büyük rağbet görmektedir. Basit ama duygu yüklü hikayeleri, heyecan verici maceraları konu alan bu oyunlar; diyalogların tonunu vurgulayan müzikleri, orkestraları, şarkıları, ürpertici işitsel ve görsel efektleriyle, 19. yüzyılın seyirci kitlesine duygu yoğunluğu yaşatan, sürükleyici bir eğlence sunmaktadır. İronik bir şekilde, melodramların seyirci potansiyelinin kaynağı, çalıştığı fabrikanın yakınlarında yaşamak üzere kentlere göçen işçi sınıfıdır.

Melodramlar çoğunlukla, insanların neyin doğru neyin yanlış olduğuna ilişkin kararları yaradılışları/doğaları gereği bildikleri inancını temel alan bir anlayışta yazılmıştır. Karakterlerin koşulları ya da seçimleri üzerinde çevresel ya da sınıfsal faktörlerin ne oranda etkili olduğu meselesi pek gözetilmez. Doğru ve yanlış ayırımına

---

[6] Konstantin Stanislavski, **Sanat Yaşamım**, Çev. Suat Taşer, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2011, s. 321,322.

uygun hareket eden, yani ahlaki değerlere bağlı olan karakterler acı çekseler de sonunda kazanacaklardır. Gerçekçi ve doğalcılar ise melodramın metafizik temellerine karşı çıkarlar. Bu anlayıştaki eserlerde insanın içinde doğduğu, yetiştiği biyolojik, sosyal ve kültürel çevrenin onun davranışlarının, seçimlerinin ve hayat serüveninin başlıca belirleyicisi olduğu görüşü vurgulanır. İnsanların ulaşmak istedikleri hedeflere, Tanrının yardımı yerine kendini gerçekleştirerek ulaşabileceği inancı savunulur. Norveçli oyun yazarı **Henrik İbsen**'in (1828-1906) "Nora: Bir Bebek Evi" (1879) adlı oyunu eşliğindeki tartışmalar, ortaçağdan beri sahnelere hakim olan mutlakçı değerlere dönük önemli bir darbedir. Bu başkaldırıyla birlikte 'modern tiyatro' olarak adlandırılan dönem de açılmış olacaktır.

> ''(…) İnsan varlığını sürdürmek için ve onurunu korumak için çetin bir savaş vermek zorundadır ve ne kadar gözü pek olursa olsun, ne kadar direnirse direnşin bu savaşta yenik düşecektir. Ibsen'in Strinberg'in, Çehov'un, Hauptmann'ın O'Neill'in oyunlarının ana temasını bu sinsi savaşım oluşturur. Koşullarına yenik düşmeye yazgılı olan insan, çevresini saran ve tanımakta güçlük çektiği güçlerle sonuna kadar savaşır. Özlediği hiçbir şeyi gerçekleştiremeyen dram kişisinin durumu acıklıdır. (…).'' [7]

19. yüzyıl tiyatrolarını ve prodüksiyonları aktaran kaynaklara bakıldığında, gerçekçilik ve doğalcılığın temel prensiplerinin, bazı uygulamalar eşliğinde tiyatrolardaki sahneleme anlayışına çoktan sızmış olduğu fark edilebilir. Özellikle kostümler ve sahneleme teknikleri aracılığıyla, en azından görsel bir gerçeklik illüzyonu yaratma çabasına girildiği anlaşılmaktadır. 1800'lerin sonuna doğru ortaya çıkan gerçekçi oyunlarda ise, gerçeklik illüzyonun kurulabilmesi birçok sanatçı için bir amaç haline gelmiştir. Örneğin **André Antoine**, 1887'de Paris'te kurduğu ve bağımsız tiyatroların öncüsü olarak kabul edilen "*Théâtre-Libre*"de *(Özgür Tiyatro)* bir kasap dükkanı dekoru içinde sahneye gerçek dana etleri asacaktır. Bu tür girişimlerle birçok yenilik ve tartışma yaratan gerçekçilik, 19. Yüzyılın sonlarına doğru tiyatrolara iyice yerleşir. *Théâtre-Libre* gibi, oldukça yenilikçi, sarsıcı işler

[7] Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, s. 167.

üreten bağımsız tiyatrolar içinde, Stansilavski'nin kurucusu olduğu ve tiyatro tarihinde bir dönüm noktası sayılan Moskova Sanat Tiyatrosu da bulunmaktadır.

Giderek yükselen gerçekçilik akımının operayı da etkilemesi kaçınılmazdır. Operada gerçekçilik, 19. yüzyılın sonlarıyla 20. yüzyılın başlarında İtalya'da ortaya çıkar ve "Verismo" olarak adlandırılır.

> "İtalyanca'da ''vero'' sözcüğü "gerçek'' anlamına geldiğinden halkın yaşantısına dayanan güncel karakterli konuları işleyerek meydana getirilmiş olan bu tür eserler, hayatın katı gerçeklerini yansıtması bakımından ''Verismo''(Gerçekçilik) terimi ile adlandırıldı. Esasen 1880 yılından beri Batı'da genel olarak Natüralist anlayışla oluşturulmuş sahne eserlerini, edebi eserleri ve plastik sanat yaratılışlarını nitelemekte kullanılan Verismo terimi, 20. Yüzyıl'ın başlarına doğru, müzik sanatında önce Milano'da besteci A. Ponchielli'nin (1834-1886) çevresinde, sonra da Napoli'de oluşmuş "Genç İtalyan Okulu" (Giovane Scuola İtaliana) bestecilerini (Mascagni, Leoncavallo, Puccini, Giordano, Cilea), 1890 yılından beri de Natüralist sahne anlayışı üstünde gelişmiş opera yaratıcılığını nitelemekte kullanıldı ve bu tür operaların insana özgü düşünce, davranış ve eylemleri, aslında tam uyarlıkla yansıtması gerekmekteydi.(...)." [8]

Verismo ile birlikte, operada da ele alınan konular ve karakterler değişikliğe uğrar. Operadaki gerçekçi eğilimler en çok dekor, kostüm ve sahneleme tercihlerinde kendini gösterir. Temalarda mitolojik karakterlerden uzaklaşılması da dikkat çekicidir. Bunlara rağmen operada romantizmin etkisinin yoğun şekilde devam ettiğini belirtmek gerekir. İleride ayrıntılarıyla değineceğimiz gibi, gerçekçiliğin opera oyunculuğuna yansıması noktasındaki öncü ve etkili girişimler, Stanislavski'nin operacılarla çalışmaya başlamasıyla birlikte gerçekleşecektir.

1.1.2. Stanislavski'nin Rusya'sında Tiyatro ve Opera

Stanislavski ve Vladimir Nemiroviç Dançenko'nun tiyatro tarihine damgasını vuracak olan Moskova Sanat Tiyatrosu'nu kurduğu yıllarda (1898) Rusya'daki siyasi ve ekonomik ortam, gerçekçilik akımının yükselişini aktarırken Avrupa için çizdiğimiz genel atmosferden çok farklı değildir. Rus İmparatorluğunun yönetimi altında yaşayan

[8] Cevat Memduh Altar, **Opera Tarihi 3**, 1. Cilt, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2001, s. 14.

halk, toplumsal ve siyasal çalkantılarla; ekonomik dengesizlik ve adaletsizlikle yüzleşmektedir. İşçi haklarını savunan hareketler ve muhalefet güçlenmeye başlamıştır. Bu ortam, birçok Rus sanatçı ve düşünürünü toplumun sorunlarına ve siyasete duyarlı eserler üretmeye yöneltir. Doğalcılık ve sembolizm akımları yükselişe geçer. Ancak Rusya'nın sanat ortamında durum Avrupa'nın birçok bölgesine göre daha serttir. Oyunların denetlenmesi uygulaması, Avrupa'nın çoğu yerinde yaygın olan bir uygulamadır. Denetimden geçmeyen oyunlar halka açık gösterimler düzenleyemezler. Ancak Rus sanatçılar daha sıkı bir denetimle karşı karşıyadır. Oyun metinleri sahnelenmeden sansürden geçmekte, bazılarıysa yasaklanmaktadır. Örneğin, **Griboyedov**'un (1795- 1829) Rus tiyatrosunda önemli bir yeri olan ve romantizmin etkilerini yavaş yavaş yitirdiği bir süreçte yazılan *Akıldan Bela* oyunu, 1825li yıllarda çıkan ayaklanmanın ardından yasaklanır ve ancak 1869'dan sonra oynanabilir. **Puşkin**'in (1799- 1837) 1825'te yazdığı *Boris Godunov* isimli oyunu ancak 1831 yılında basılabilecek; sahnelenmesi ise 1870'te mümkün olacaktır. Bu dönemde yazılan oyunlar sansürden dolayı ya siyasi içeriği olmayan ya da siyasi liderleri öven, milliyetçi konular barındıran oyunlar olmuştur.

Baskıya rağmen gelişimini sürdüren Rus Tiyatrosu'nda yaygınlaşmaya başlayan gerçekçilik anlayışı, ilk önemli örneğini 1836 yılında **Gogol**'ün (1809-1852) *Müfettiş* oyunuyla verir. Çarın izniyle oynanan bu oyunun ardından diğer Rus yazarları da gerçekçi akıma yönelecek ortamı bulabilmişlerdir. [9] **Griboyedov, Puşkin, Gogol** ve **Lermontov** gibi isimlerin etkisinde gelişmeye başlayan Rus gerçekçiliği, **Dostoyevski** (1821- 1881), **Tolstoy**, (1828- 1910), **Çekhov**, (1860- 1904) **Gorki** (1868-1936) gibi yazarların eserleriyle gelişmeye devam edecektir.

En geniş kitlelere hitap eden tiyatrolarsa melodramlar veya komedi, fars, vodvil tarzında oyunlar sergileyen tiyatrolardır. Rusya genelinde ağırlıklı olarak gezici tiyatro toplulukları yaygındır. Ancak tiyatro sanatındaki standartlar noktasında

[9] Oscar G. Brockett, **Tiyatro Tarihi**, yay.haz. İnönü Bayramoğlu, 'y.y', Dost Kitabevi, 2000, s. 408, 409.

belirleyici olan topluluklar devlet topluluklarıdır. Brockett, Rusya'daki tiyatro ve opera etkinliklerine dair genel durumu şöyle özetler:

> "Bu dönemde, St. Petersburg ve Moskova'daki bütün teatral yapımlar emperyal tiyatroların tekelindeydi. St. Petersburg'un üç tane tiyatrosu bulunuyordu. Bunlardan Bolşoy Topluluğu, genellikle bale ve opera gösterimlerine çıkıyordu; Maly (1832 yılında yerini Alexandrinski almıştı) normal tiyatro gösterimleri sunuyordu; Mikhailovski ise genellikle yabancı kaynaklı oyunlar sahneliyordu. Moskova'nın ise, bir tane opera ve bale gösterimleri sunan, bir tane de diğer gösterimlere çıkan, iki tane tiyatro topluluğu bulunuyordu. Ancak Moskova'daki her iki topluluk da, çalışmalarını geçici binalarda sürdürüyorlardı; nihayet 1824 yılında açılan ve günümüzde hala kullanılan Maly, özellikle sözlü oyunların yapımlarında kalıcı bir mekan konumuna getirilmişti. 1825 yılında, opera ve bale gösterimine açılan Bolşoy tiyatro binası, 1853 yılında yanmış ve 1856 yılında yerine bugünkü yapı inşa edilmişti." [10]

Bu dönemde oyunculuk sanatını da gelenekler ve alışkanlıklar yönlendirmektedir. Melodram ağırlıklı bir repertuarda oyunculara fiziksel özelliklerine, statülerine, kişiliklerine uygun roller verilmesi işleri kolaylaştırmaktadır. Örneğin, oyuncu komik uşak, otoriter baba veya romantik aşık vb. şablonlardan birine uygunsa o rollerde uzmanlaşmaktadır. Böylece seyirci hem oyuncuyla hem de rolle tanışmakta ve her performansta aynı şeyi seyretmeyi beklemektedir. Stanislavski'nin belirttiği gibi, seyirci beklentisinin bir neticesi olarak, oyuncular bağımsızlıklarını kaybedip kalabalık seyirci topluluklarını memnun etmeye çalıştıkça, 'yıldız oyuncu' (star) sistemi'nin gelişmesi kaçınılmaz olur. Bu sistem kendi adetlerini de üretmiştir. Örneğin, sahne üstündeki diğer oyuncular, yıldız oyuncuyla seyirci arasındaki seremoniler sırasında hareket etmeden beklemekte ve eylemelerine ancak yıldız oyuncu alkışları toplayıp selamını verdikten sonra devam edebilmektedir. Oyuncu ne kadar şöhretli ise seyirciyi etkilemek için yapacağı çıkışlar ve abartılı hareketler o kadar fazla olmaktadır. Stanislavski uzmanı Benedetti, **Şepkin**'in hatıralarını alıntılayarak, dönemin Rus oyuncuları arasında yaygın olan üsluba dair net bir fotoğraf sunar.

[10] **A.e.,** s. 410.

> "(…) Kimsenin doğal bir sesle konuşmadığı zamanlardı; oyunculuk abartılı ve çirkin hitabetten oluşur, sözcükler olabildiğince yüksek sesle söylenir, hemen her söze bir jest eşlik ederdi. Özellikle aşk sahnelerinde öyle yüksek sesle konuşulurdu ki hatırladıkça gülerim; aşk, tutku, ihanet sözcükleri insanın ulaşabileceği en yüksek ses seviyesinden haykırılırdı… oyuncunun sahneye ilk girişinde takındığı doğal olmayan, gergin yüz ifadesi tüm oyun boyunca devam ederdi.'' [11]

Alıntıdan da anlaşılacağı gibi, Stanislavski'den önce de, Rus sahnelerindeki gösterişçi zihniyete karşı çıkan, oyunculukta doğallığı arayan sanatçılar vardır. Bunların başında da **Mikhail Semyonoviç Şepkin** (1788-1863) gelir ki bu isim Stanislavski'nin oyunculuğa yaklaşımının biçimlenmesinde önemli bir yere sahiptir. "Maly Tiyatosu'nun bu büyük oyuncusu, gerçeğe sadık ve realist oyunculuğu Rus Tiyatrosuna tanıştırması nedeniyle 'realizmin babası' olarak adlandırılır."[12] Benedetti, Şepkin'in zamanında yaygın olan oyunculuk anlayışının Stanislavski'nin gençliğinde olduğundan çok daha muhafazakâr olduğunu hatırlatır. Ona göre, "daha gerçekçi bir anlayışa giden yolu, yavaşça ve zahmetlice bulan kişi Şepkin'dir."[13] 19. yüzyılın son çeyreğinden itibaren ise, sahnelerdeki durumu değiştirmek için verilen mücadelenin en önemli temsilcisi Stanislavski olacaktır. Zira Şepkin gibi öncülerin tüm çabalarına rağmen, bu dönemdeki oyunculuk anlayışı da Şepkin'in dönemini anlatırken değindiklerimizle benzerdir:

> ''Metnin hiçbir hükmü yoktu. Bazen oyuncular repliklerini öğrenmek zahmetinde dahi bulunmazlardı. Başrol oyuncuları sadece ön sahnenin ortasına, suflörün yakınına yerleşip repliklerinin kendilerine okunmasını bekler ve ardından tutku ve ''coşku''nun hoş bir gösterimini sunarak çınlayan bir sesle doğrudan seyircilere yönelirlerdi. Aslında herkes repliklerini seyirciye dönük konuşurdu. Oyuncular arasında doğrudan iletişim minimum düzeydeydi. Dekor da eşyalar da oyuncunun yüzünün seyirciye dönük olmasını sağlayacak şekilde ayarlanırdı. Dekorlar da oyunculuk gibi basmakalıptı (…) Amatör tiyatro ise profesyonellerin pratiğini yansıtmaktaydı, sadece daha kötüsünü yaparak.'' [14]

Oyunculuk eğitimi veren okullarda da durum farklı değildir. Nitekim 1885'te Moskova Tiyatro Okulu'nu kazanan Stanislavski verilen eğitimin niteliğinden

---

[11] Jean Benedetti, **Stanislavski: Bir giriş**, Çev. Kerem Karaboğa, İstanbul, Habitus Kitap, 2012, s. 23.
[12] Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, s. 212.
[13] Benedetti, **Stanislavski: Bir giriş**, s. 22.
[14] **A.e.,** s. 21,22.

memnun kalmayarak, daha ilk ayını tamamlamadan okulu bırakır. 1927-1938 yılları arasında Stanislavski'yle çalışmış olan **Vasili Toporkov** dönemin oyunculuk okulları hakkında şunları söyler:

> "O günlerde konuşma sanatı -melodramatik konuşma- revaçtaydı ve tiyatro okullarında bu derslere önem veriliyordu. Birinci yılın ilk yarısında öğrenciler temel, uzmanlık gerektiren konulardan ziyade, oyuncuların aslında sahnede yaptıklarıyla pek de ilgisi olmayan ''ezberden okumayı'' öğrenirlerdi. Sahneyle ilgili hiçbir şey çalışmazlardı. Yılın üç çeyreği ya yararsız ya da daha da kötüsü onlara oyuncu olarak bir dereceye kadar zararlı olan çalışmalarla geçerdi. Konuşma sanatında iyi olan öğrenciler gerçek oyunculuğa döndüklerinde genellikle kendilerini yetersiz ya da hazırlıksız bulurlardı." [15]

Okullardaki eğitimlerin yüzeysel ya da sorunlu olması, bir bakıma tiyatro hayatındaki genel eğilimlerle uyumluydu. Stanislavski'nin aktardığına göre, birçok aktris ve aktör, oyunculuğun öğrenilen bir beceri olduğu fikrini kesin bir şekilde reddetmekteydi. Genç oyunculara düşen, büyük sanatçıları taklit etmekti. Nitekim Stanislavski de, amatör olarak sahneye çıktığında beğendiği bir oyuncuyu taklit ettiğini, bu yüzden onun yorumundaki her ayrıntıyı ezberlemeye çalıştığını itiraf edecekti. Yönetmeler de oyuncudan bir yaratıcılık becerisi talep etmiyordu. Çünkü dönemin Rus tiyatrosunun maddi başarısı büyük oranda yıldız oyunculara bağımlıydı ve prodüksiyonları yönetmenin şekillendirmesi gerektiği fikri yerleşik değildi. Yönetmenlerin provalarda yaratıcı ya da eğitici bir sorumluluk üstlenmesi nadiren karşılaşılan bir durumdu. Birçok yönetmen çoğunlukla sadece nezaket nedeniyle dinlenirdi. Bazı yönetmenler söz konusu olduğunda ise durum bunun tam tersiydi. Bunlar ağırlığı olan yönetmenlerdi ve oyuncuların sanatsal alanı üzerinde aşırı müdahaleci davranabiliyorlardı. Onlar da oyuncudan yaratıcılık becerisi talep etmiyordu; çünkü oyuncunun rolünü nasıl oynaması gerektiğine daha provaya başlamadan karar vermiş oluyorlardı. Dönemin kimi yönetmenlerini tarif ederken 'despot' nitelemesini kullanan Stanislavski şunları söyleyecekti:

---

[15] Vasili Toporkov, **Stanislavski Provada**, Çev. Cüneyt Yalaz, Duygu Dalyanoğlu, Özgür Eren, İstanbul, Bgst Yayınları, 2017, s. 22.

> "(…) Gereksinmenin doğurduğu sahne yönetmeni, oyunun hemen hemen tek yaratıcısı durumuna gelmişti; çalışma odasına kapanır, kendi coşkularına, kendi görüş ve duyuşuna dayanarak ayrıntılı bir mise-en-scene (mizansen) döktürürdü. Oyuncunun coşkuları onu hiç ilgilendirmezdi. Sanırdı ki despotik istenciyle bir buyurdu mu, karşısındaki oyuncu o coşkuyu yaşayabilir, o duyguyu hissedebilir. İşte bu yönetmen tiyatroda herkese, temsille ilgili her konuda her zaman buyruklar savururdu ve bu buyruklar bütün oyuncuları kıskıvrak bağlardı. (…)
>
> Yönetmenin planında her şey bütün ayrıntılarıyla, bir bir saptanmış olurdu. Söz gelimi, oyuncu rolünü, piyes yazarının anıştırmalarını nasıl, nerede, ne doğrultuda anlayacaktı, hangi sesle konuşacaktı, nasıl oynayacak ve hareket edecekti, duruşunu nerede ve ne zaman değiştirecekti? Bütün sahneye giriş çıkışlar, duruşlarındaki değişiklikler, o zamanın yürürlükteki ilkelerine uygun olarak titizlikle çizilen taslaklarla gösterilirdi. Ayrıca dekor, giysiler, makyaj, tavır-hareket, yürüyüş biçimi, rolü oynama yöntemleriyle alışkanlıkları da önceden saptanırdı." [16]

Moskova Sanat Tiyatrosu 1989'da bu tür eğilimlerin hakim olduğu bir ortamda Nemiroviç Dançenko ve Stanislavski öncülüğünde kurulur. Stanislavski Moskova Sanat Tiyatrosu'nun kuruluşunun bir devrim niteliğinde olduğunu söylerken tiyatrolardaki bu atmosfere gönderme yapmaktadır. Nitekim eğitimden dekor tasarımına, oyunculuktan yönetmenliğe dek dönemin her alanına savaş açtıklarını ilan edeceklerdir.

> "Sanatı yenileme amacı ile giriştiğimiz yıkıcı ve devrimci atılımlarımızda oyunculukta olsun, sahnede kullanılan eşyada, dekorda, giysilerde, piyesin yorumunda, perdede, kısaca, tiyatronun ve piyesin neyinde ve neresinde olursa olsun, karşımıza çıkan her türlü basmakalıpçılığa savaş ilan ettik. Yeni olan, tiyatronun alışılmış düzenine ters düşen her şey bize güzel ve yararlı göründü. (…)
>
> Biz geleneksel oyunculuk biçimine, tiyatromsuluğa konuşma biçemindeki (üslubundaki) yapmacıklığa, tumturaklı (patetik) oyunculuğa, abartmalı oyunculuğa, sahneye koyuştaki kötü alışkanlıklara, kalıplaşmış dekor anlayışına, takım oyunculuğunu bozan yıldız dizgesine, o zamanın Rus sahnelerini doldurup taşıran hafif-farsikal piyesler salgınına karşı çıkıyorduk.'' [17]

Stanislavski, Rusya'da süregelen anlayışa her yönden karşı çıkarken, dönemin oyuncularının meslek ahlakını da eleştirmeyi ihmal etmez.

---

[16] Stanislavski, **Sanat Yaşamım**, s. 325.
[17] **A.e.,** s. 332.

> ‘’(…) Not defterine ‘’bazı aktörler ve aktrisler sahneyi ve sanatı, balığın suyu sevdiği gibi severler’’ diye yazmıştı. ‘’Onlar sanatın atmosferi içinde yeniden canlanırlar. Diğerleri ise sanatın kendisine değil, oyunculuk kariyerine ve başarıyla aşıktırlar; bunlar ise kulis atmosferinde dirilirler. İlki güzeldir, diğerleri ise tiksindirici.’’ ‘’Her zaman halkın gözü önünde olmak, kendini göstermek ve gösteriş yapmak, alkış almak ve iyi eleştiriler almak, vs. bütün bunlar ayartmadır. Oyuncuyu tapınılmaya alıştırır ve onu kirletir. Onun küçük, ihtiraslı kişiliği sürekli okşanmaya ihtiyaç duymaya başlar.’’ (…).’’ [18]

Ona göre, sahne sanatlarının temelinde kolektif çalışma prensipleri yatar. Hatta, çok yetenekli oyuncuların dahi, grubun uyumlu atmosferine katkıda bulunamıyorlarsa, gözden çıkarılabileceğini söyler.[19]

Stanislavski’nin mücadelesi tiyatro dünyasıyla sınırlı kalmaz. Kariyerinin ilerleyen yıllarında iyice yoğunlaşacağı opera alanında da benzer bir tutum sergiler. Bir yandan sanat ortamı için zararlı olduğunu düşündüğü geleneklere -örneğin yıldız şarkıcı sistemine- karşı çıkarken diğer yandan opera şarkıcılarını kollektif çalışmaya uymayan alışkanlıklarından arındırmak üzere ikna etmek için uğraşır. Fark edilebileceği gibi, Stanislavski’nin itirazlarının hedefinde yalnızca süregelen sanat anlayışı değil, etik değerler sorunu da vardır. Hatta etik değerlerin Stanislavski için birincil önemde olduğunu söylemek yanlış olmaz. Öyle ki Opera Stüdyosu’ndaki seminerinde, çalışacağı sanatçıları seçerken önceliğinin yetenek olmadığını ilan eder: “Stüdyomuzun çekirdeği, ortalama yetenekte diyebileceğimiz ama işini seven iyi şarkıcılardan; yıldız olmanın ya da kişisel şöhret kazanmanın cezbediciliğiyle dengesini yitirmeyen, bir bütünün içinde bir araya getirilmiş kültürlü şarkıcılar ve oyunculardan oluşacaktır. [20]

Stanislavski’nin dönemindeki Rusya’ya dair genel bir izlenim oluşturmak üzere özetlediğimiz bu koşullar, itirazlarının gerekçelerini ve Sistem’deki önerilerin hedeflerini anlamamızı kolaylaştırmaktadır. Zira Stanislavski’nin itirazları sadece Moskova Sanat Tiyatrosu’nun kuruluşunun değil, Sistem’in doğuşunun da başlıca

---

[18] Sonia Moore, **Oyunculuk Eğitimi İçin Bir El Kitabı**, İstanbul, Bgst Yayınları 2009, s. 28.
[19] **A.e.**
[20] Konstantin Stanislavski, Pavel Rumyantsev, **Stanislavski On Opera**, ed: Elizabeth Reynolds Hapgood, Newyork and London, Routledge, 1998, s. 2.

tetikleyicileridir. Devrimsel niteliğe sahip tüm girişimler gibi, Stanislavski sistemi de mevcut sorunların ve eksiklerin giderilmesi ihtiyacıyla köklenmiştir. Sıradaki başlıkta yer vereceğimiz sanat yaşamından da anlaşılacağı gibi, Stanislavski kariyeri boyunca yalnızca geleneksel anlayışa ve uygulamalara değil, kendi yöntemlerine eleştirel bir gözle bakmaktan vazgeçmez. Bir yandan oyuncuya yalnızca aktarıcı rolü biçmiş olan ve onu basmakalıp, mekanik bir icracı konumuna hapseden anlayışla, diğer yandan farkında olarak ya da olmayarak bu rolü benimseyen oyuncularla ve başarı odaklı yaklaşımlarla mücadele edecektir.

1.2. Stanislavski'nin Sanat Yaşamı ve Sistem'in Doğuşu

1.2.1. Çocukluk ve Yetişkinlik Yılları

Konstantin Stanislavski, 1863'te Rusya'da doğar. Varlıklı ve sanat meraklısı bir ailenin oğlu olarak tiyatroyla ve operayla iç içe büyür. "*Alekseyev"* adını verdikleri bir aile tiyatroları vardır. Bu tiyatronun oyuncuları aile üyeleri; izleyiciler ise aile çevresindeki tanıdıklardır. Stanislavski piyesler, vodviller ve operetlerden oluşan ilk denemelerini[21] bu aile tiyatrosunda gerçekleştirir.[22] İlerleyen yıllarda operaya yoğunlaşan Stanislavski şan dersleri almaya başlar. Ancak opera şarkıcısı olmak yolundaki çabaları sonuçsuz kalacaktır.

> ''O günlerin Moskova'sında opera bir yeniden doğuş çağını yaşamaktaydı. İtalyan operasının parlak başarıları sona ermişti. Ulusal opera doğmak üzereydi. Çaykovski ve Rus operasının öteki ışıkları sahnede parlamaya başladı. Kendi aile çevremizde yaptığımız operet çalışmalarından aldığım cesaretle sesime güvendiğim için, operaya gizlice girmeye karar verdim. O günden sonra, operet temsillerine çıkmakla birlikte, ünlü tenor Fyodor Kommisarjevsky'den ders almaya başladım. (…) Derken, Kommisarjevki'nin öğrencileri olarak seçilmiş sahnelerden meydana gelen bir temsil vermeyi kararlaştırdık. Ben iki arya söyleyecektim: Faust'un birinci sahnesinden Mephistoteles'in aryası ve Damgomski'nin Deniz kızı operasından birinci perdede Miller'in aryasını; Kommisarjevski de Faust olacaktı. Öteki sahneler Kommisarjevski'nin başka öğrencilerine bırakıldı. Bu sahnelere çıkacak gerçek opera

[21] Stanislavski, **Sanat Yaşamım**, s. 21.
[22] Benedetti, **Stanislavski: Bir giriş**, s. 18.

> yıldızlarının sesleri benim sesimden çok daha üstündü. İkinci provada sesim kısıldı, söyledikçe sesimin kısıklığı daha da arttı. [23]

Sesindeki yetersizlik nedeniyle sorunlar yaşayamaya devam eden Stanislavski, bu eğitim süreci boyunca çok şey öğrenmiş olsa da opera şarkıcısı olmaktan vazgeçer. Hâlihazırda dağılmakta olan aile çevresindeki topluluğa verilen opera ve operet temsillerine dönmeme kararı alır.[24] Ancak opera sanatına olan ilgisi bu deneyimle sınırlı kalmayacak, ilerleyen yıllarda operacılarla hem 'Sistem' üzerine çalışmalar yapacak hem de çok sayıda opera yönetecektir.

1885 yılında, yirmi iki yaşındayken bir drama okuluna girer. Ancak ailesinin işinde çalışmaya başlaması nedeniyle tam zamanlı olarak katılamadığı bu okulu yetersiz bulur ve bir ay geçmeden bırakır. Benedetti'nin de belirttiği gibi, okulun eğitimi Stanislavski'ye aradığı şeyleri; örneğin, bütünlüklü bir çalışma metodu ve doğal yaratıcılığından yararlanmasını sağlayacak araçları sunmaktan uzaktır. Hocalar sadece kendi yapabildiklerini göstermekte ve istedikleri sonuçları belirtmekte; onlara nasıl ulaştıklarını ya da ulaşılabileceğini öğretmemektedir. Stanislavski'ye göre hocaların yapabildikleri tek şey, kendi kendilerine elde ettikleri kimi teknik numaraları aktarmaktır. [25]

Stanislavski, yirmi beş yaşında iken babasının maddi desteği ile "Sanat ve Edebiyat Derneği" adıyla yarı profesyonel bir tiyatro kurar. Bu tiyatroda **Alexander Fedotov** ile çalışma fırsatı bulur ve oyunculuğunu geliştirecek teknikler öğrenir. Bu çalışmaların ona sağladığı katkıların başında, fiziksel gevşeme tekniklerini öğrenmiş olması ve başka aktörleri taklit etmekten vazgeçmesi gelir. 1890 ile 1896 yılları arasında dernekte yönetmenlik yapmayı dener. Ancak bu deneme, amatör oyuncuların eğitimsiz ve yetersiz oluşu nedeniyle başarısız olur. Bu deneme sürecinde yaşadığı hayal kırıklığı Stanislavski'yi harekete geçirecek ve ileride tiyatro tarihinin en etkili

---

[23] Stanislavski, **Sanat Yaşamım**, s. 131,132.
[24] **A.e.,** s. 143.
[25] Benedetti, **Stanislavski: Bir giriş**, s. 20.

topluluklarından biri olarak kabul edilecek olan Moskova Sanat Tiyatrosu'nun kuruluşunu tetikleyecektir. [26]

1.2.2. Moskova Sanat Tiyatrosu, Tiyatro Stüdyosu ve Sistem'in Doğuşu

Moskova Sanat Tiyatrosu 1898 yılında Stanislavski ve Nemirovich Danchenko önderliğinde kurulur. Tiyatronun açılış oyunu **Alexei Tolstoy**'un 'Tsar *Fiyodor İvanoviç'* oyunudur. Stanislavski'nin yönetmenlik ve oyunculuk kariyeri, ünlü yazar Anton Çehov'un oyunlarının ağırlıkta olduğu bir repertuvarla bu tiyatroda yükselişe geçer ve bu çatı altında yönettiği ve oynadığı oyunların başarısı uluslararası çapta heyecan yaratır. Moskova Sanat Tiyatrosu yalnızca başarılı prodüksiyonlar üreten bir tiyatro değildir. Özellikle Stanislavski-Çehov iş birliğinin ürünleri, psikolojik gerçekçi oyunculuğun en yetkin örnekleri olarak tiyatro tarihindeki yerini alır. Moskova Sanat Tiyatrosu yönetim anlayışıyla da başta star sistemi olmak üzere, 19. yüzyıl Rusya sahnelerindeki genel geçer kabullerin çoğuna darbe vurur. Oyunculuk mesleğindeki etik kurallara bir çerçeve kazandırmak için önemli çaba gösterilir. Örneğin, bir oyuncunun, bir gün Hamlet'i oynarken ertesi gün figüran olabilmesi gerektiği görüşü Moskova Sanat Tiyatrosu'nda hayata geçer.

Stanislavski, 1898-1904 yılları arasında Çehov oyunlarının ağırlıkta olduğu bir repertuvarla ilk Avrupa turnesine çıkar. Halihazırda şöhreti Rusya sınırlarını aşmış olan Stanislavki, bu turneyle hem prestijini daha da artırır hem de tiyatroya bakışını zenginleştirme fırsatını bulur. Ancak Moskova Sanat Tiyatrosu'yla birlikte kazandığı başarı, zaman içinde tiyatronun durumunun ve Stanislavski'nin bu kurumla ilişkisinin kötüleşmesine engel olamayacaktır. Çehov'un ölümünün ardından tiyatronun finansal zorluklar içine girmesi, kendine sağlam bir yön çizememesi ve başta sembolizm olmak üzere doğalcılığın bir eleştirisi olarak yükselen sanat anlayışları karşısında eski başarılarını tekrar eden bir kurum olarak algılanması kötüye gidişin başlıca nedenleri

[26] Kayla Bussel, ''Acting in Opera: A Stanislavsky Approach'', East Tennesse State University, East Tennessee State University, Undergraduate Honor theses, 2012, s. 4,5.

arasındadır. Stanislavski ile tiyatronun kurucu ortağı ve sanatçısı Dançenko arasında fikir ayrılıkları ve anlaşmazlıklar yaşanmaktadır.[27] Dançenko'ya ve diğer hissedarlara göre tiyatrolarının halihazırda başarılı oldukları çizgiden vazgeçmelerine gerek yoktur. Ancak Stanislavski, prodüksiyonları tatmin edici bulmamaya başlamıştır. Ona göre tiyatroya başarı kazandırmış prodüksiyonlar artık kendi klişelerini yaratmaktadır. Benedetti'nin ifadesiyle, Stanislavski, "ölü doğalcılığa" düşme tehlikesiyle yüz yüze olduklarını fark etmektedir.[28]

Stanislavski, sanatsal dönüşüm ihtiyacı içinde yeni arayışlara girer. Böylece, kendi kurduğu bir toplulukla deneysel çalışmalar yapmakta olan Meyerhold'la ve onun karşı gerçekçi oyunculuk anlayışıyla ilgilenir. Meyerhold'un ''bir oyunu doğaçlama yoluyla keşfetme'' düşüncesinden özellikle etkilenmektedir. [29] Stanislavski'nin girişimi ile Meyerhold yönetimindeki "**Tiyatro Stüdyosu**" kurulur. Ancak bu stüdyo yeterince başarılı bulunmaz ve kapanır. Bu başarısızlığının kaynağını irdeleyen Stanislavski'ye göre temel sorun oyuncuların tekniklerinin olmayışı ve oyunun sadece yönetmenin parlak fikirleri üzerine inşa edilebilmiş olmasıdır. Eski alışkanlıklarına bağlı olan ve uygun tekniklere sahip olmayan oyuncuların tiyatral bakımdan zorlu bir yükün altında ezilmiş oldukları kanısındadır. Böylece dönemin yükselen değeri olan ''yönetmen tiyatrosu'' fikrinden uzaklaşarak, oyuncunun yaratıcı yeteneklerinin oyuna hizmet edecek biçimde nasıl işlenebileceğini araştırmaya yoğunlaşır. Daha da önemlisi, sadece gerçekçi ve doğalcı anlayıştakilere değil; her tür oyuna uygun bir oyunculuk metodu oluşturmayı hedefler. [30]

> ''Her şey netleşti. Yetenekli bir yönetmenin yardımıyla, bu genç, deneyimsiz oyuncular kısa sahne parçalarında yeni keşiflerini gösterebildiler; fakat ustaca işlenmiş karakterleri olan, dahası teatral yönden geleneksel biçimde yazılmış muazzam önemdeki oyunlarda, bütün yapabilecekleri olgunlaşmamışlıklarını açığa vurmaktan ibaretti. Yönetmen bunları gizlemek için elinden geleni yapmıştı; onlar yönetmenin elindeki kirden başka bir şey değildi; hakikaten ilginç olan fikirlerini gerçekleştirmek adına onları güzel gruplara ve

[27] Emrah Yaralı, Kerem Karaboğa, ''Sistem'in Kısa Tarihçesi'', **Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi,** 11. sayı, Kasım 2005, s. 117-119.
[28] Benedetti, **Stanislavski: Bir giriş**, s. 39,40.
[29] **A.e.,** s. 40,41.
[30] **A.e.,** s. 41,42.

> kalıplara sokabilirdi. Ancak, oyuncularının hiçbir tekniği olmadığından, tüm yapabildiği fikirlerini, ilkelerini ve keşiflerini tanıtmaktı; onları hayata geçirecek hiç kimse yoktu (…).'' [31]

Stanislavski, Moskova Sanat Tiyatrosunda iyice su yüzüne çıkan sanatsal ve idari tartışmaların yanı sıra oynadığı oyunlardaki yetersiz performansı nedeniyle de hayal kırıklığı yaşamaktadır. Bir mesleki krizin eşiğine gelmiştir. 1906 yılında Finlandiya'ya gider. Bu gezi, onun hem kendi oyunculuğu hem de genel olarak oyunculuk sanatı üzerine daha fazla kafa yormasına imkân sağlar. Oynadığı her rol üzerine tekrar düşünür ve yirmi yıldır tutmakta olduğu not defterlerine başvurarak oyunculuk sorunlarıyla yüzleşir.[32] Bu yüzleşme Stanislavski'nin bir 'oyunculuk grameri' oluşturma arayışının önemli adımlarından biri olacaktır.

Stanislavski'nin sonradan 'Sistem' olarak adlandıracağı bu gramerin ilk uygulama denemeleri, Moskova Sanat Tiyatrosu bünyesinde gerçekleşir. Stanislavski, tüm prodüksiyonlarında yöntemini öğretme ve oyunlara uygulama çabası içerisine girer. Ancak bu Dançenko ve tiyatronun diğer kadrolu hissedarlarının çoğu tarafından olumlu karşılanmamaktadır. Dançenko, bu çok uzun süren deneysel çalışmaların finansal sorunlara yol açtığını; ciddi bir zaman, enerji ve para kaybına sebep olduğunu düşünmektedir. Moskova Sanat Tiyatrosu'nun deneysel çalışmalardan vazgeçmemesi gerektiğini savunan Stanislavski'ye her sezon sadece bir deneysel prodüksiyon yönetme izni verilir. Deneysel prodüksiyonların ilki, bir bakıma Sistem'in ilk meyvesi de olan "*Taşra'da Bir Ay"* oyunudur. 1909 yılında sahnelenen bu Turgenyev oyununun başarı kazanmasından da cesaret alan Stanislavski, Sistem'in Moskova Sanat Tiyatrosu'nun resmi çalışma metodu olmasını önerir; fakat bu isteği kabul görmez. Dançenko'nun sert bir dille reddettiği Stanislavski, kariyerindeki bir eşiğe daha gelmiştir. Dançenko'ya tiyatrodaki oyun yönetmeye ve oynamaya devam edeceğini ancak tüm idari görevlerinden feragat ettiğini bildirir. Kendine kalan zamanın tümünü 'Sistem'i öğretmeye ve geliştirmeye harcayacaktır. [33]

---

[31] **A.e.,** s. 41.
[32] **A.e.,** s. 42,43.

1.2.3. Birinci ve İkinci Stüdyolar

Stanislavski, Dançenko'yla yaşadığı tartışmaların ardından, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun değil, kendinin finanse edeceği bir stüdyo açmaya karar verecektir. Otobiyografisinde, "benden yardım isteyen gençler için kendi imkanlarımla bir stüdyo kurdum" sözleriyle anlatmaya başladığı **"Birinci Stüdyo"**, 1912 yılında açılır. Bu stüdyodan, sonradan uluslararası bir ün kazanan, Sistem'in Amerika Birleşik Devletleri'nde yaygınlaşmasına ön ayak olan ve dahası Sistem'den esinlenerek kendi oyunculuk metotlarını geliştiren çok önemli isimler yetişmiştir. Aralarında **Yevgeni Vahtangov, Mikhail Çehov, Richard Bolevslavski** gibi isimlerin bulunduğu bu oyuncular **Sulerhitsky** ve Stanislavski tarafından yönetilmektedir.

Stanislavski bu süreçte Moskova Sanat Tiyatrosu'nun prodüksiyonları ile stüdyo çalışmalarını birlikte yürütmektedir. Stüdyoyu sistemini öğretmek ve geliştirmek umuduyla kurmuştur ancak birçok sorun nedeniyle bu dileği tam olarak gerçekleşmeyecektir. Her şeyden önce, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun prodüksiyonlarından dolayı stüdyoya yeterli vakti verememektedir. Öğrencilerin çoğu da Sistem üzerine yoğunlaşmak yerine, kendi denemelerine yönelmektedir. Moskova Sanat Tiyatrosu'nun Birinci Stüdyo'nun varlığıyla bir türlü barışamamış olması nedeniyle giderek daha fazla sorun ve huzursuzluk çıkmakta ve mesleğinde ün kazanmak isteyen genç oyuncular, Stanislavski'den uzaklaşmaktadır. Dahası Moskova Sanat Tiyatrosu'yla bağları giderek zayıflayan Stanislavski'nin, buranın prodüksiyonlarında sergilediği oyunculuk performansı başarısız bulunmakta ve buna neden olarak stüdyodaki çalışmaları gösterilmektedir. Bu sorunlara, 1914'te başlayan Birinci Dünya Savaşı'nın olumsuz etkileri de eklenir ve Sulerjitski'nin önderliğinde kurulmuş olan Birinci Stüdyo son bulur. [34]

Stanslavski Sistem'in geliştirilmesi hedefinden vazgeçmez ve 1916 yılında, yine Sulerjitski'yle birlikte yeni bir stüdyo daha kurar. "**İkinci Stüdyo**" olarak anılan bu

[33] Yaralı, Karaboğa, ''Sistem'in Kısa Tarihçesi'', s. 118-126.
[34] **A.e.,** s. 126-128.

stüdyo da, henüz rayına girme şansı bulamadan Sulerjitski vefat edecek ve Şubat Devrimi'nin getirdiği karışıklıklar baş gösterecektir. Bu dönemde, Moskova Sanat Tiyatrosu'ndaki artarak devam eden sorunlara bir de Stanislavski'nin oyuncu olarak yaşadığı kriz eklenmiştir. Dançenko'nun yönettiği bir oyunun provasında ciddi bir psikolojik çöküntü yaşar ve ardından oyundan çıkarıldığı haberini alır. Stanislavski, bu olaydan sonra -bir istisnai durum dışında-, ömrünün sonuna kadar yeni bir rol üstlenmeyecektir.

1.2.4. Üçüncü Stüdyo ve Bolşoy Opera Stüdyosu

1917 yılında I. Dünya Savaşı'nın yıkıcı etkileriyle mücadele etmekte olan Rus halkı; sadece kendi ülkelerinin değil, dünya tarihinin de dönüm noktalarından olan Şubat ve Ekim Devrimlerini yaşamıştır. Şubat Devrimi'yle Rus İmparatorluğu'ndaki monarşi sona ermiş, Ekim Devrimi'yle Bolşeviklerin iktidarı ele geçirmiştir. Bu devrimler Rusya'nın siyasi, ekonomik ve sosyal yapısını kökten değiştirecektir. Yeni hükümetin komünist rejimi kurmaya başlamasıyla birlikte kamulaştırma politikalarına geçilmiş, Stanislavski ve ailesi tüm servetini yitirmişti. Fabrikadaki pozisyonunu da kaybetmiş olan Stanislavski'nin tek gelir kapısı tiyatrodur. Ancak bütün bu olumsuzlukların aksine, sanatsal açıdan oldukça verimli bir döneme girmiştir. 1918'de Moskova Sanat Tiyatrosu'nun da bağlı olduğu "Akademik Tiyatrolar" oluşumunun başına atanan yönetici, Bolşoy operacılarının oyunculuklarını geliştirmek için Moskova Sanat Tiyatrosu'na iş birliği teklifinde bulunur. Bu teklif, Stanislavski'ye sistemini operacılar üzerinden deneyimleme fırsatı yaratır ve "**Opera Stüdyosu**"nun oluşumuna ön ayak olur. Tezin ilerleyen bölümlerinde Stanislavski'nin opera şarkıcılarıyla yürüttüğü çalışmalar detaylandırılırken, Bolşoy ile Moskova Sanat Tiyatrosu arasındaki iş birliği süreci ve Opera Stüdyosu dahilindeki çalışmalara da değinilecektir.

Opera Stüdyosu'nun oluşumuna paralel olarak, Habima Tiyatrosu'yla yaptığı görüşmeler çerçevesinde, "Moskova Sanat Tiyatrosunun Üçüncü Stüdyosu" ya da

kısaca "Üçüncü Stüdyo" olarak adlandırılan stüdyo da başlamıştı. [35] Vakhtangov'un yönettiği bu stüdyo, Sistem'in gelişiminde özellikle önemli bir çalışma ortamı yaratır. Stanislavski'in verdiği seminerler ve Vakhtangov'un çalışmaları dahilinde, psikoloji ağırlıklı yaklaşımın ve uzun masa başı çalışmalarının dışına çıkılmış, beden ve yaratıcılık arasındaki ilişkiyi açığa çıkaran çalışmalara ağırlık verilmiştir. Doğaçlamalar ve fiziksel eylemler ön plandadır. Bu stüdyodaki çalışmalar, Stanislavski'nin sonradan "fiziksel eylemler yöntemi" olarak anılan analiz tekniğinin bazı parçalarının prodüksiyonlar üzerinde ilk kez denenmeye başlanması bakımından da ayrıca önemlidir.

1.2.5. Amerika Turnesi, Sistem'in Kitaplaşma Süreci ve Sonrası

Devrimden sonra Moskova Sanat Tiyatrosu'nun mali sorunlarının artmasıyla birlikte, tiyatroya başarı ve ün kazandırmış Çehov oyunlarının ağırlıkta olduğu bir repertuvar hazırlanır ve Amerika Birleşik Devletleri'ne turneye çıkılır. 1922-1924 yılları arasında yapılan bu turneler Amerika Birleşik Devletleri'nde büyük heyecan yaratır. Amerikan tiyatrosunda büyük bir değişimi tetikleyecek, psikolojik gerçekçilik ana akım oyunculuk anlayışı olarak sarsılmaz bir güç kazanacak ve Amerikan sineması da bu anlayışın temsilcileri olarak benimsediği yeni idoller yaratacaktır.

Turne dönüşü Rusya'ya dönmeyip ABD'de yaşamayı seçen bazı Moskova Sanat Tiyatrosu oyuncuları, Amerika'da oyunculuk dersleri vermeye başlamışlardır. Mali zorluklar içinde yaşayan Stanislavski, Amerika'da yaygınlaşan şöhretiyle gelen teklifi kabul eder ve Sistem'in kitaplaşma süreci başlar. Sıradan okura da hitap edecek bir kitap olması yönündeki baskılardan, düzenlemeye, telif haklarından çeviriye kadar hemen her aşamada Stanislavski'nin kontrolünden büyük oranda çıkmış olan bu kitaplardan ilki, ABD'deki ilk baskısını 1924'te yapmış olan *Sanat Yaşamım (My Life in Art)* adlı otobiyografidir. Bu kitabın revize edilmiş Rusya baskısı 1926'da yayımlanacaktır.

---

[35] Bora Tanyel, Uluç Esen, ''Stanislavski ve Oyunculuk Yöntemi Üzerine'', **Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi,** 6. sayı, 1996, s. 354.

Stanislavski, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun 30.yıl kutlamalarının yapıldığı 1928 yılında geçirdiği kalp rahatsızlığından sonra oyunculuğu bırakır. Yaşamına prodüksiyonlar üreterek, eğitim vererek ve Sistem'i hem geliştirmek hem de kitaplaştırmak için çalışarak devam eder. Bu doğrultudaki dönüm noktalarından biri "Opera Dramatik Stüdyo"nun kuruluşuyla başlayan dönemdir. 1935 yılında kurulan bu Stüdyo'da, filizlerini daha önce attığı *'Fiziksel Eylemlerle Analiz'* yöntemine yoğunlaşır. Sistem'in Amerikan versiyonunda oldukça etkin bir rol oynayan *'coşku belleği'* tekniğinden oldukça uzaklaşmış, psiko-fiziksel eylem kavramına daha da yakınlaşmıştır.[36]

1938'de Fiziksel Eylemlerle Analiz Yöntemi'ni sınamak ve tanıtmak amacıyla Tartuffe oyununu sahneye koymaya karar vermiştir. Stanislavski uzmanı Benedetti'nin belirttiği gibi, gerçekçi bir oyun yerine şiirsel, klasik bir oyunu seçmiş olmasının nedeni Sistem'in farklı türlere uygulanabilirliğini, evrenselliğini kanıtlamaktır. 1938'de oyun henüz prova aşamasındayken vefat eder. Bu nedenle, yeni yönteminin bütünlüklü bir açıklamasını yapma imkanı olmamıştır. Geriye sadece bazı taslaklar ve notlar bırakabilmiştir. 1938 yılındaki vefatına değin Sistem'i geliştirmeye devam eden Stanislavski'nin geldiği son noktanın açıklanması ve geliştirilmesi görevi, kendinden sonraki meslektaşlarına kalmıştır.[37]

[36] **A.e.,** s. 69.
[37] Benedetti, **Stanislavski: Bir giriş**, s. 76.

İKİNCİ BÖLÜM

STANİSLAVSKİ SİSTEMİ

Stanislavski'nin ömür boyu süren arayışının ürünü olan Sistem, kendi ifadesiyle oyuncuların karakterler yaratmalarına, insan ruhunun yaşamını ortaya çıkarak, onu sanatsal bir formda sahnede somutlaştırmalarına imkan tanıyan bir oyunculuk yöntemidir. Stanislavski sistemindeki çalışmalar, ana hatlarıyla iki bölümde sınıflandırılabilir:

1) Oyuncunun kendi üzerindeki içsel ve dışsal çalışması
2) Oyuncunun rol üzerindeki içsel ve dışsal çalışması

Oyuncunun kendine dönük iç çalışması, bir karakteri yaratmak, onu oyunun dünyasında yaşatabilmek ve tekrar tekrar canlandırmak için gerekli olan yaratıcı ruh halini çağırabilmesini kolaylaştıran psikoteknik çalışmaları içerir. Oyuncunun kendine dönük dışsal çalışması ise, bir rolü bedensel olarak somutlaştırmak ve iç yaşamını ayrıntılarıyla ifade edebilmek için yaptığı hazırlıktır. Bu hazırlık; gevşeme, konsantrasyon, imgelem gibi başlıkların yanı sıra nefes, ses, artikülasyon, beden egzersizleri ve mesleki disiplin konusunu da kapsar.

Oyuncunun rol üzerindeki içsel ve dışsal çalışması ise; karakterin ve oyunun analizini, rolü içselleştirmek ve fiziksel olarak somutlaştırmak için yapılan tüm çalışmaları ve prova sürecini kapsar. Masa başı analizlerinden birim ve amaçların tespitine, verili koşulların araştırılmasından fiziksel eylemlere, tempo ve ritim farkındalığından doğaçlamalara kadar, Sistem'in barındırdığı birçok başlık role hazırlığın bileşenleridir.

Stanislavski sistem'i uzun süreli, düzenli ve derinlemesine bir çalışma gerektiren bir oyunculuk yöntemdir. Bu durum, Sistem'in Opera Bölümlerindeki müfredat ve oyunculuk dersleri için ayrılan zaman dikkate alınarak yeniden uyarlanmasını gerektirir. Tezin bu bölümünün hazırlanmasının başlıca amacı, Sistem'in **opera** öğrencileri için en işlevsel olabilecek başlıklarının neler olabileceğini seçmek ve

açıklamaktır. Bunların incelemesine geçmeden önce, Stanislavski'nin metodolojisinin omurgasını kuran temel kavramlara değinilmiştir. Sistem'in araçları (teknikleri) kullanılırken bir kılavuz işlevi gören bu kavramlar, Stanislavski'nin bir oyuncuda ya da şarkıcı-oyuncuda aradığı nitelikleri ve metodunun nihai hedeflerini açığa çıkarır.

2.1. 'Sistem'in Temel Kavramları ve Hedefleri

2.1.1. İnanç ve Gerçekçilik

Stanislavski'nin gerçekçilik akımının etkisiyle biçimlendirdiği metodu, oyuncunun sahne üstündeki kurmaca gerçekliğe inanabilmesi prensibiyle işler. "Stanislavski'ye göre hakikat ve inancın birbirinden ayrılması mümkün değildir. "Birbirleri olmadan var olamazlar ve her ikisi olmadan deneyimleme veya yaratıcı çalışma olamaz.[38]" Zira, sahnede inanmadan yapılan eylemler yanlış notaya basmak ya da detone olmakla eş değer etkiler uyandırır. Performansçıyı ve izleyiciyi oyunun/müziğin dünyasından -belli bir süre olsa da- dışarı atar ve yabancılaşmaya neden olurlar. Dolayısıyla oyuncu her şeyden önce sahnede çevresini saran dünyaya, bu dünyada olup bitenlere ve bu dünya içinde yapmakta, söylemekte olduklarına inanmayı becermelidir.

> ''İnsan ruhunun sahne üzerindeki yaşamı inandırıcı olmalıdır. Yalanla dolanla, hilecilikle bağdaşmaz yaşamın böylesi. İnandırıcı olabilmek için de yalanın sahnede gerçek olması ya da gerçekmiş gibi görünmesi gerekir. Sahne üzerindeki gerçek, aktörün de sahne ressamıyla seyircinin de içtenlikle ve kesinlikle inandığı bir şeydir. Bu nedenle, alışkanlık, böylesine inançla benimsenebilmek için, sahnede gerçeğin gölgesine sahip olmalı, yani gerçeğe benzemeli ki aktör de, seyirci de inanabilsin.'' [39]

Stanislavski'nin ''sahnede gerçeğin gölgesine sahip olmak'' derken bahsettiği durum, bir oyun metninde geçen olayı ve durumu gerçekten o anda yaşanıyormuş gibi seyirciye sunmakla ilgilidir. Seyirci ancak bu yolla sahne üzerinde olup bitene

---

[38] Konstantin Stanislavski, **An Actor's Work: A Student's Diary**, Ed: Jean Benedetti, London and Newyork, Routledge, 2008, s. 154.
[39] Stanislavski, **Sanat Yaşamım**, s. 484.

inanacak ve oyunla duygusal bir bağ kuracaktır. Sahne üzerinde gerçeklik yaratmak için, bunu hissetme yeteneğinin geliştirilmesi gerekir. Toporkov, oyuncunun gerçeklik hissini müzisyenin müzikal kulağına benzetir. Bu nitelik belirli bir ölçüde doğuştan gelir, ancak geliştirilebilir. Sahne üzerindeki gerçeklik ve organik davranışlar, oyuncunun durmaksızın kendi üzerinde çalışmasını, yaşamı dikkatli bir şekilde takip etmesini ve etrafında olup bitenlere dair tam bir kavrayışa sahip olmasını gerektirir.[40] Nitekim Stanislavski'nin sistem'i, bir organizma olduğunu sıklıkla hatırlattığı oyuncunun, kendi doğasının yasalarını pratiğe dökme çalışmasıdır.

Çocuklar, Stanislavski'nin bahsettiği inanç ve gerçeklik duygusuna kolaylıkla ulaşabilmeleri nedeniyle oyunculara sıklıkla örnek gösterilirler. Kendi kurdukları kurmaca dünyaya organik bir şekilde inanır, hiçbir zorluk çekmeden o dünyanın koşulları içinde hareket ederler. Zorlanabildikleri anlar ancak izlendiklerini bildikleri anlardır. Bu durumlarda utangaç veya yapmacık olma eğilimine girebilirler. Oyuncular için temel sorunlardan biri, meslek yaşamlarında 'izlendikleri' ve 'beğenildikleri' ölçüde başarılı sayılıyor olmalarıdır. Bu nedenledir ki oyunculuğunu bu bilgi doğrultusunda yönlendirmiş olan birçok oyuncu, tıpkı izlendiğini fark eden çocuk gibi, ya sahne üzerinde kapanma, gizlenme, kas katı kalma eğilimine girebilir ya da yapmacık, göstermeci, teşhirci bir oyunculuk tarzı benimseyebilir. Stanislavski'ye göre en temel genel oyunculuk sorunları, bilinçli ya da bilinçsizce geliştirilen bu alışkanlıklardır. Oyuncu da tıpkı çocuk gibi, izlenildiğini düşündüğü anda, inanmakta olduğu kurmaca hakikatten kopma ve bu kopuşu seyirci odaklı düşüncelere saplanma riskiyle karşı karşıyadır. Oyuncunun bu açmazla baş edebilmesinin en verimli yolu sahnenin hakikatlerine odaklanmayı, onlara inanmayı ve inandığı hakikatlere uygun davranış ve eylemler örgütleyebilmeyi öğrenmektir.

Gerçekçilik ile ilgili değinmek gereken bir husus ise gündelik yaşam gerçeği ve sahne gerçekliğinin birbirinden ayrılmasıdır. Yaşam gerçekleri, insanın kendi iradesi dışında gelişebilen, dış etkenlere bağlı olan, çoğunlukla önceden bilinemeyen şeylerle ilgilidir.

---

[40] Toporkov, **Stanislavski Provada**.

Sahne üstü gerçeği ise sahnede ne olacağını bilerek sanki bilmiyormuş gibi davranmakla ilgilidir. Sonia Moore'un da belirttiği gibi, sahnede inanmak, oyuncunun kendini halüsinasyonlar görmeye zorlaması ya da hipnotize etmesi anlamına gelmez. İnançla kastedilen oyuncunun sahne üzerindeki şeye ya da kişiye seyircinin onların ne ya da kim olduğuna inanmasını istiyorsa oymuş gibi **davranmasıdır.** [41]" Stanislavski şöyle tarif eder:

> ''Sahne üzerinde gerçekçi olmanın asıl anlamı nedir?... Bu, sahnede günlük hayatımızdaki gibi davranmak anlamına mı geliyor? Hayır, değil. Bu anlamdaki gerçekçilik tam anlamıyla bir bayağılıktır. Sanatsal olan ile sanat dışı olan arasındaki ayrım, resim ile fotoğraf arasındaki fark kadar büyüktür. İkincisi her şeyi olduğu gibi yansıtır, ilki ise sadece gerekli olanı. Bu ressamın yeteneğini gerektiren, tuval üzerine seçip koyma işidir.'' [42]

-Her ne kadar doğalcılık akımının tiyatrodaki temsilcisi olarak tanınsa da- Stanislavski'nin gerçeklik tanımı, günlük hayatın birebir kopyasını sunmayı hedefleyen doğalcılarınkinden ayrılmaktadır. Nitekim Benedetti'ye göre Stanislavski doğalcılığa bütünüyle olumsuz bir anlam yüklemiştir.

> ''Onun için **Doğalcılık,** hayatın yüzeyindekilerin ayırt edilmeksizin kopya edilmesiydi. **Gerçeklikse,** malzemesini gerçek dünyadan ve doğrudan gözlemden edinirken, sadece yüzeyin altındaki yatan ilişkileri ve eğilimleri açığa çıkaran unsurları seçmekteydi. Geri kalanı atılmıştı.'' [43]

Bu bağlamda Stanislavski'nin sahne gerçekliğini yönetmenden veya tasarımcılarından ziyade **oyuncu** tarafından kurulan bir örgütlenme olarak gördüğünü fark edebiliriz. Bir başka deyişle, Sistem'in temel kavramlarından olan *inanç ve gerçeklik* noktasında en önemli sorumluluk oyuncuya verilmiştir.

---

[41] Moore, **Oyunculuk Eğitimi İçin Bir El Kitabı**, s. 62.
[42] Konstantin Stanislavski, ''Stanislavski'nin Mirası 1'', **Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi,** Çev. Metin Göksel, Gamze Ahıskanlı**,** 3. Sayı, 1990, s. 138.
[43] Benedetti, **Stanislavski: Bir giriş**, s. 30.

> **“**Bence, sahne üzerindeki gerçek, aktörün içtenlikle inandığı şeydir. Gene bana göre, açık seçik bir yalan bile tiyatroda sanata dönüşebilecek bir gerçeklik kazanmalıdır. Bunun için aktörün, imgelemini en üst düzeye getirecek biçimde geliştirmesi, çocukça bir saflığa ve güvene; gerçeğe, kendi ruhunun ve vücudunun gerçekliğine karşı sanatsal bir duyarlılığa sahip olması gerekmektedir. Bütün bu nitelikler, sahneye ilişkin kaba saba bir yalanı, tasarladığı imgesel yaşamın en ince gerçeğine dönüştürmesine yardım edecektir. Bu nitelikleri topyekün ele aldığımda, onlara gerçeklik duygusu adını veriyorum. (…) Yaratıcı ruh durumunun önemli öğelerinden biri olan *gerçeklik duygusu* hem uygulamaya konabilir, hem de geliştirilebilir.’’ [44]

2.1.2. Psiko-fiziksel Yaklaşım ve Yaşayan Karakter

Sistem, sadece oyunculuğun dinamiklerini değil, sahnede yaratmaya çalışılan yaşamın doğasını anlama çabasına dönük uygulamalarla doludur. Sistem’in oyunculuk araştırması insan ve insan yaşamı üzerinedir ve Stanislavski'nin oyuncunun sahnede organik bir yaşam inşa etmesi gerektiğine dair saplantısı çok belirgindir. Organik sözcüğü hem ‘gerçek insana’ bir gönderme yapmakta hem de sahnedeki ânların **her** performansta “ilk kez oluyormuş/ yaşanıyormuş” gibi canlandırılabilmesine gönderme yapar.

Stanislavski, tiyatro ya da opera sanatçıları için bir ayrım gözetmeksizin, her iki gruba da öncelikle “insana dair” olanın araştırılmasını ve yaratıcı malzemelerini insan davranışlarına ilişkin gözlemlerinden seçmelerini önermiştir. İnsanın düşünceleri, bir durumda sergilediği davranış biçimi, bir olaya verdiği tepkiler ve tüm bunların altında yatan sebepler oyuncunun araştırma sahasıdır. Sistem, insana dair bu ayrıntıların seyirciye aktarılabilmesini ve bu süreçlerin seyirci tarafından deneyimlenebilmesini hedefler.

> ‘’Aklı inandırmak ya da zihinsel ikna yeterli değildi; tiyatro seyircinin tüm varlığıyla hissedebileceği bütünsel bir insan deneyimi sunmalıydı. Bu deneyim soyut bir hakikatin saf bildiriminden daha uzun soluklu, daha derinlikli yankılanmalara sahip olabilirdi.

[44] Stanislavski, **Sanat Yaşamım**, s. 463,464.

> Seyirci karakterin davranışlarını, eylemlerinin ve kararlarının nedenlerini görmeli ve anlamalı; aynı zamanda, sürece dahil olup eylemleri onlarla birlikte yaşamalıydı.'' [45]

Sistem'in metodolojisi ''psikolojik olanın fiziksel olan ile bağlantılı ve ayrılmaz bir bütün olduğu'' önermesine dayanır. "Psiko-fiziksel" olarak adlandırılan bu yaklaşım, insanın zihinsel süreçlerinin (düşünce, duygu, algı) fiziksel süreçlerle (nörolojik, hormonal, fizyolojik vb.) etkileşim içinde olduğu bilgisi üzerinde temellenmiştir. Terimin performans sanatlarındaki kullanımı da, zihin ve beden arasındaki dolaysız ilişkiyi vurgular. Stanislavski'nin ki de dahil olmak üzere, psiko-fiziksel yaklaşımdaki oyunculuk metotları, duygusal deneyimlerin ve algılananın bedensel ifadesi ya da bedendeki hareketliliğin duygu durumuna etkisi üzerine çalışır. Psiko-fiziksellik Stanislavski sistemi'nin hem karakter analizi aşamasının hem de rolün psikolojik ve fiziksel inşasının merkezinde yer alır. Stanislavski'ye göre yaşayan bir karakter yaratabilmenin ön koşulu, oyuncunun zihin-beden bütünlüğünü kurmuş olmasıdır.

Oyuncu, duygu ve eylem üzerinde bağımsız olarak çalışabilir, ancak beden ve zihin oyuncunun sanatını oluştururken eşit derecede katılırlar. Bunun Sistem'in pratiğindeki anlamı şudur: Sahnedeki her eylemin bir gerekçesi, içsel olarak o eylemi haklılaştıran bir motivasyonu (ya da amacı) vardır; böylece verilen tepkiler, sergilenen davranışlar mantıklı, tutarlı ve gerçek görünür. Dikkat edilirse vurgu, karakteri içsel gerekçelerden eylemlere; yani 'içten dışa' doğru inşa etmek üzerinedir. (Bu yön Stanislavski'nin kariyerinin ilerleyen dönemlerinde değişecek olsa da, Sistem'in gelişim süresince değişmeyecek olan en temel unsur, içsel ve dışsal olanın bir arada özümsenmesi ilkesidir.)

Yaşamda, insanların karakterleri hakkındaki bilgimiz arttıkça, onların eylemleri ve neye nasıl tepki verecekleri -bir ölçüde- tahmin edilebilir görünür. Sahnedeki karakterleri tanımak için bu cümleyi sondan başlayarak kuralım: İnsanların eylemleri, ve neye nasıl tepki verdikleri, karakterleri hakkında bilgi verir. İşte, bir oyun/opera karakteri de bu yolla analiz edilebilir ve canlandırılabilir. Stanislavski ve birlikte

---

[45] Benedetti, **Stanislavski: Bir giriş**, s. 31.

çalıştığı Toporkov arasında gelişen bir diyalog; sahnede, yaşayan/organik bir karakter yaratabilmek için tavırdan ziyade eylemlerin/tepkilerin önemli olduğunu vurgulamaktadır. "*Dolandırıcılar"* isimli oyunun provaları esnasında Toporkov oynadığı karaktere ait 'doğru tonu' bulduğunu düşünmüştür. Ancak Stanislavski'ye göre, sahneye 'yaşayan bir insan' yerine bir tip, bir tavır taşımıştır.

> ''Kafanda hazırlamış olduğun bir şeyi yüklemişsin kendine, bu da seni yaşayan bir insan olarak etrafında olup bitene tepki üretmekten alıkoyuyor. Yaşayan bir insanı değil, bir karakter tipini oynuyorsun.'' [46]

Psiko-fiziksel yaklaşımın hedefi, oyuncunun zihinsel süreçlerle karakterin somutlaşmasını bir arada deneyimlemesidir. Aksi takdirde Stanislavski'nin yukarıda alıntıladığımız uyarısının da ima ettiği gibi, bir karakteri izleyicinin anlayacağı genellemelere dayandırarak, yüzeysel bir biçimini yansıtarak oynama riski belirecektir. Zira oyuncu, performansını; verili 'dışsal koşullar'a dair farkındalığından, bu dışsal koşulların karakterin psikolojisinde tetiklediği 'içsel koşullar' zincirinden ve bunların sahnede eylemlere dönüşmesinden üretmelidir. Bir başka deyişle, oyuncunun eylemleri, karakterin psikolojik motivasyonları ve dışsal koşullara verdiği tepkiler tarafından yönlendirilir. Dolayısıyla, iç ve dış etkiler merkezde durur ve hem karakteri analiz etmek için hem de onun nasıl davranacağını biçimlendirmek için kullanılırlar.

2.1.3. Bilinç Yoluyla Bilinçaltına Ulaşmak ve Yaratıcı Oyuncu

Oyuncunun yaratıcı gücünü nasıl ortaya çıkarabileceği, Stanislavski'nin yaşamı boyunca zihninde tuttuğu bir araştırma konusudur. Yaratıcı sürecin çoğu zaman insan iradesinin dışında geliştiğinin, doğrudan kontrol edilemeyeceğinin farkındadır. Yine de oyuncunun yaratıcı ruh durumuna geçmesinin rastlantılara bırakılmaksızın, belirli tekniklerle elde edilip edilemeyeceğini araştırmaktan vazgeçmez. Aksi takdirde oyunculuğun bazı kişilere bahşedilmiş bir yetenek olduğunu ve herkese

[46] Toporkov, **Stanislavski Provada**, s. 40.

öğretilemeyeceğini de kabul etmek durumunda kalacaktır. Bu nedenledir ki yaratıcı sürece geçiş için bir işleyiş mekanizmasının bulunup bulunmadığına, yaratıcılığın değişmez yasalarının olup olmadığına ilişkin sorular sormayı bırakmaz.

> (…) temel ruhsal yasalar, bilgiler, titiz alıştırmalar, uygulamalı alıştırmalar, solfej, arpej, gam, kontrpuan, kompozisyon, perspektif -bunlar aktörün sanatında eksiktir. Eksik olduğu için de aktörlük sanatı, çoğunlukla esine dayanan, daha çok belirli ve değişmez bir kalıba, bir yönteme sımsıkı yerleştirilerek yalın bir zanaat haline getirilmiş rastlantısal bir yakıştırma oyun olmaktan öteye geçememektedir. (…).'' [47]

Metafiziksel bir içeriğe de sahip olan bu sorular, yeteneği oyunculuğun en önemli ön koşulu olarak kabul eden pek çokları için oldukça naif ve gereksizdir. Daha önce de belirttiğimiz gibi, dönemin çoğu oyuncusu, oyunculuğun öğretilebileceğine inanmamaktadır. Ancak Stanislavski sistemi, varlığını bir bakıma bu tür sorulara borçludur. Ayrıca bu sorular, Stanislavski'nin kendi oyunculuk kariyeri için de hayati önemdedir. Çünkü -birinci bölümde sanat yaşamını özetlerken de değindiğimiz gibi- sahne üzerinde çok sayıda başarısızlık yaşamıştır. Benedetti Sistem'i analiz ederken bu durumun altını çizer:

> ''Stanislavski ''doğuştan yetenekli'' olsaydı, bir oyuncu olarak yeteneği -kimilerine göre dehası- dolaysız ve kendiliğinden bir çıkış yolu bulmuş olsaydı, 'sistem' diye bir şey olmayacaktı. Büyük yeteneklerini özgürce dışa vurmasını engelleyen bariyerleri ortadan kaldırmak yıllar süren ısrarlı ve aralıksız çabasının sonucu gerçekleşti. Oyunculuğun ''gramer''ine dönük araştırması bu mücadelenin sonucuydu.'' [48]

Stanislavski'ye göre yaratıcı süreci tetiklemek, bilinç yoluyla bilinç altına yaklaşabilmekle mümkündür. Bu cümlenin de ima ettiği üzere, Stanislavski'ye göre yaratıcılığın kaynağı bilinçaltıdır ve onu uyandırmak ancak bilinçle arasındaki ilişkiyi anlamakla mümkün olabilecektir.

---

[47] Stanislavski, **Sanat Yaşamım**, s. 168.
[48] Benedetti, **Stanislavski: Bir giriş**, s. 17.

> ‘’(…) İstediğimizde neden yürek atışımızı yavaşlatamıyoruz, neden yüzümüze kan gelmesini denetleyemiyoruz?’’ diye kendi kendine soran Stanislavski, bir insanın duygusal tepkilerinin çoğu kez onun denetimi dışında olduğunu gördü. Bu denetlenemeyen mekanizmalara, Stanislavski, bilinç-altı terimini önerdi. (…).’’ [49]

Sistem’in nihai hedefi, oyuncunun yaratıcı gücünün kaynağı olan bilinçaltını uyaracak tekniklere ulaşmaktır. Stanislavski bu arayışı, “1906 yılından bu yana yaşamımı adadığım, adamaya devam ettiğim ve canım gövdemde kaldıkça da adamaya devam edeceğim sorun işte budur!” [50] sözleriyle ifade eder. Sonia Moore, ‘’Stanislavski’nin ‘bilinç’ ve ‘bilinçaltı’’ ifadelerinin ‘kontrol edilebilen’ ve ‘edilemeyen’ anlamına geldiğini belirtir. Oyuncunun çalışması bilinçaltına bağlı bir süreç değildir. Ona göre, Stanislavski oyunculuğun rastlantısallığa ve sezgilere tabi olmasına izin vermez ve aslında ‘bilinçli aktivite’ Sistem’de başroldedir.” [51]

> (…) “Bir rol üzerinde yapılan bilinçli çalışmanın ilk döneminde aktör, rolünün ruhuna giden yolu, o rolün içinde, kendi içinde ve çevresinde olup biteni, tastamam anlamaksızın, sadece hisseder. Bilinçaltı ülkesine ulaştığındaysa ruhunun gözleri açılır, her şeyin, hatta en ince ayrıntıların bile farkına varır ve böylece hepsi yepyeni bir anlam kazanmış olur. Artık, hem rolünde hem kendi içinde beliren yeni duyguların, yeni kavramlarla görüşlerin ve davranışların bilincine varır. Organik yapı, yaratıcı aracımızın bütün önemli merkezlerini yönettiği için, bir insanın iç yaşayışı bu eşiğin ötesinde kendiliğinden, sade ve tam bir biçime girer. Bilinçlilik bunların hiçbirini bilmez: Duygularımız bile bu ülkede yollarını bulamazlar -onlarsız da asıl yaratıcılık olanaksızdır. (…) Bu yüzden, psiko-tekniğimizin temel amacı, bizi bilinçaltımızın görevini doğallıkla yapabileceği yaratıcı bir duruma eriştirmektir. (…) Yaratıcı çalışmasında aktöre yardım eden, onu bilinçaltının vaat olunmuş ülkesine ulaştıracak olan koşullarla araçları gözden geçireceğiz.[52]

Bilinç, oyuncunun zihinsel, bedensel ve duygusal olarak farkında olduğu şeyleri temsil eder. Bu bağlamda, karakterin fizikselliği, diyalogları, amaçları, eylemleri ve bunları kavramaya yönelik araçlar, bilinçli aktiviteleridir. Sahnede belli bir duyguyu ifade etmeyi isteyen oyuncu, söz konusu duyguyu tetikleyecek koşulları zihninde,

---

[49] Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi 1**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2011, s. 316.
[50] Stanislavski, **Sanat Yaşamım**, s. 480.
[51] Moore, **Oyunculuk Eğitimi İçin Bir El Kitabı**, s. 36,37.
[52] Konstantin Stanislavski, **Bir Aktör Hazırlanıyor,** Çev. Suat Taşer, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2011, s. 274-287.

bedeninde, eylemlerinde kuramıyorsa; bu duyguyu hissetmesi için bir nedeni yoksa, o duyguya erişmesini sağlayacak bilinçli araçları kullanmıyor demektir. İleride değineceğimiz 'Sihirli Eğer', 'Coşku belleği' gibi teknikler de bilinçli aktivitelerdir ve bilinç altını uyarmak üzere kullanılırlar.

2.1.4. Ansambl Oyuncusu ve Etik Yaklaşım

> "Nasıl ki, yaşamda insan davranışı diğer insanlarla ilişkilere bağlıysa bir *ensemble*'da da her rol tüm roller tarafından belirlenir. Stanislavski ''Sanatımızın temelini oluşturan kolektif yaratıcılık kesinlikle bir *ensemble* talep eder.'' der. ''Kim ki, onun uyumunu bozar, işte o, hizmet ettiği sanata karşı suç işler." [53]

'Ansambl oyuncusu' başlığı teorik bağlamda incelenmek için sınırlı, didaktik bir içerik barındırma riski yüksek olan bir başlıktır. Ancak Stanislavski Sistem'inin ana başlıkları arasında değinilmesi bir bakıma zaruri görünür; çünkü ilk bölümde de değindiğimiz gibi etik değerler, kolektif çalıma bilinci ve çalışma ortamının verimliliği, Stanislavski için olmazsa olmaz unsurlardır. Kurucusu olduğu Moskova Sanat Tiyatrosu *ansambl (ensemble) oyuncusu* düşüncesinin gelişiminde ve hayata geçmesinde katkı sahibidir.

'Ansambl' terimi, bir sanatçı topluluğunun uyumluluk, birlikte çalışma ve iş birliği bağlamındaki dinamiklerini; 'ansambl oyuncusu' ise bu doğrultuda ideal niteliklere sahip oyuncuları ifade eder. Bir ansambl oyuncusu, topluluğun bir parçası olarak grup dinamiklerini anlar ve bunlara katkıda bulunur. Şahsi başarısı yerine prodüksiyonun başarısını önceler, partnerleriyle etkileşim ve uyum içindedir, onların performanslarına destek olmaktan kaçınmaz. 19. yüzyıl Rusya'sındaki tiyatro ve opera dünyasını özetlerken değindiğimiz gibi, yıldız oyuncu/şarkıcı sisteminin son derece yaygın olduğu bir ortamda bu niteliklere sahip oyuncular bulmak ya da yetiştirmek kolay değildir. Ancak Stanislavski'ye göre tiyatro da opera da ansambl sanatlarıdır ve

---

[53] Moore, **Oyunculuk Eğitimi İçin Bir El Kitabı**, s. 40.

yetenekli oyuncuların varlığı bir gösterinin başarılı olması için yeterli değildir. Bir temsili bütün öğelerin uyumlu birlikteliği olarak düşünmek gerekir. Ona göre, çok yetenekli bir oyuncu bu uyumu bozuyorsa, çalışma ortamının atmosferine katkıda bulunamıyorsa onu gözden çıkarabilmek gerekir.

Onun ünlü, "Sanatta kendini değil, sanatı sevmeliyiz" sözü, gözden çıkarmayı önerdikleriyle benzer eğilimlere sahip oyunculara yöneliktir. Ona göre, sahne sanatlarının temelinde kolektif çalışma prensipleri; bu prensiplerin temelinde ise etik değerler yatar. Nitekim, yine önceki bölümde değindiğimiz üzere, Stanislavski'nin kariyeri boyunca sürdürdüğü mücadeleler yalnızca inandığı sanat ve eğitim anlayışıyla ilgili değildir. Etik değerler meselesi onun sanat anlayışının merkezinde durur. Moskova Sanat Tiyatrosu'nun sahip olduğu başarı ve prestijle yetinerek kendi klişelerini üretmemesi, deneysel yönünü yitirmemesi yönündeki itirazları da sistemini sürekli olarak sorgulamak, sınamak, yenilemek doğrultusundaki ısrarları da, onun etik anlayışının derinliğinin bir başka katmanını temsil eder. Stanislavski oldukça disiplinli bir eğitmen ve yönetmen olarak nam salmıştır. Oyuncularıyla çalışırken neden askeri disiplin uygulamak durumunda hissettiğini, kitabında -eğitmen Torstov'un geç kalan öğrencisine yönelttiği- şu cümleyle açıklar: "Yaratma arzusunu kışkırtmak çok zordur ama öldürmek çok kolaydır."

2.2. Sistem'in Araçları

2.2.1. Verili Koşullar

> ''Analizime *oyunun dış görünüşüyle* başlarım ve ilk önce, yazar tarafından öne sürülen dışsal koşulları ortaya çıkarabilmek için sözel metni ele alırım. Analizimin başlangıcında, duygularla değil -onlar soyut ve tanımlanması güçtür- duyguları canlandırabilecek olan, yazar tarafından önerilen, koşullarla ilgilenirim.'' [54]

[54] Konstantin Stanislavski, **Bir Rol Yaratmak,** Çev. Çiğdem Genç, Fırat Güllü, Bora Tanyel, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2008, s. 22.

‘Verili Koşullar’ bir oyunun dünyasını tanıtan malzemedir. Metnin içeriği; bu içerik dahilinde gerçekleşen tüm olaylar ve durumlar; bu olay ve durumların hangi dönem ve şartlar altında geçtiği; ‘karakterlerin kim oldukları, nerede oldukları, ne yaptıkları; oyun boyunca hangi olay ve durumlara maruz kaldıkları; neler söyledikleri ve haklarında neler söylendiği’ gibi, metinde bir kısmı ilk okumada dahi elde edilebilecek, bir kısmıysa prova sürecinde keşfedilecek olan tüm bilgiler, ‘verili koşullar’ başlığı dahilindedir. Bu bilgiler yalnızca oyuncunun değil, tüm kreatif ekibin (yönetmenin, kostüm, ışık ve dekor tasarımcıları vb.) hareket noktasıdır.

Verili koşullar Stanislavski sistemi’nin yakıtıdır. Bu nedenle Stanislavski’nin çalışması, metnin ayrıntılı incelemesi ile başlar.

> ‘’Bir kişinin psikolojik ve fiziksel davranışları yaşadığı çevrenin dışsal etkilerine tabidir ve bir eylem karakterin oyundaki verili durumlar içinde ne yaptığını ve neden yaptığını anlaşılır hale getirir. Karakter, verili durumlar içindeki bu eylemlerle inşa edilir…’’ [55]

Birçok Stanislavski uygulatıcısı, verili koşulları iki başlıkta ele alır. İlk başlıkta yazarın dolaysızca dile getirmiş olduğu, doğruluğu yoruma bağlı olmayan tartışılamayacak verilerdir. İkinci gruptaki veriler ise, yönetmen ve oyuncuların kendi dramaturjileri doğrultusunda yaptıkları yorumlardan ya da oyunla ve yazarla ilgili kuramsal araştırmalardan edindikleri bilgilerden sağladıkları verilerdir. Bu bilgiler -tam doğrulukta olsalar dahi- özünde bir tür ‘yorum’ niteliğindedir. Alt metne dönük dramaturji çalışmaları büyük oranda, bu bilgilerin açığa çıkarılmasına yöneliktir.

> “Eğer herhangi bir tümceyi, herhangi bir hareketi, kim olduğunuzu, nereden geldiğinizi, niçin, ne istediğinizi, nereye gideceğinizi, oraya varınca ne yapacağınızı tastamam bilmeden, makinemsi bir biçimde söyler ya da yaparsanız, düş kurma yetisinden yoksun olarak oynuyorsunuz demektir. O zaman, oynadığınız şey ister uzun olsun, ister kısa,

[55] Moore, **Oyunculuk Eğitimi İçin Bir El Kitabı**, s. 54.

gerçek olmayacaktır, siz de kurulu bir makineden, bir robottan öteye geçemeyeceksiniz."[56]

"Tekstin bölümlenmesi" başlığı altında göreceğimiz gibi, genellemelere düşmemek ve rolleri yüzeysel bir izlenime dayandırmamak üzere, oyun öncelikle parçalara bölünür ve her perdesine, her sahnesine, her karakterine dair verili koşullar ayrı ayrı tespit edilir. Oyunun her kesitinin ayrıntılı bir şekilde analiz edilmesinin ardından oyunun bütününe ulaşılır.

Oyuncu verili koşulları analiz etmeye metne belli soruları sorarak başlar: Kim?, Nerede?, Ne Zaman?, Neden? (Hangi amaçla?) Stanislavski'ye göre bu sorular hem oyuncuları hem de şarkıcı-oyuncuları canlandırdıkları karakterlerin hakikatlerine yaklaştıracaktır: "Bir parça için hayali bir hayat yarattığınızda, onunla ilgili tüm gerçekleri bildiğinizde ve bundan zevk aldığınızda – işte o zaman, o, gerçek olur[57].''

İlk olarak '*Kim*' sorusunu ele alalım. Karakterin kim olduğu, mesleğinin ne olduğu, yaşının kaç olduğu, kendisi ve çevresindeki karakterlerle ilgili neler söylediği, diğer karakterin bu karakter hakkında neler söyledikleri gibi en temel bilgiler bu soru aracılığıyla araştırılır. '*Kim'* sorusuyla ayrıca, karakterin oyundaki diğer karakterlerle ilişkisine ilişkin yanıtlar da aranmaktadır. Zira bir karakterin kim olduğunu belirleyen -doğasının yanı sıra- çevresidir. Bu nedenle tüm karakterler, çevresindekilerin kimler olduğu değerlendirerek analiz etmek durumundadır.

'Kim?', dramatik karaktere yönelik hazırlığın çoğunlukla ilk sorusudur. Şarkıcı-oyuncuyu karakter hakkında bilgi toplamaya ve onunla özdeşleşme fırsatına yönlendirir. Süreç, 'o' yerine 'ben' zamirinin kullanılmasıyla başlar. Örneğin, Carmen rolünü oynayan solist, 'Carmen kim' sorusu yerine 'ben kimim' sorusunu yanıtlar. Bu basit başlangıç, şarkıcının kendisini karakteriyle ilişkilendirmesini hızlandırabilecek ilk adımdır.

---

[56] Stanislavski, **Bir Aktör Hazırlanıyor,** s. 70.
[57] Stanislavski, Rumyantsev, **Stanislavski On Opera**, s. 10.

Diğer soru ise '*Nerede'* sorusudur. Sorunun birincil araştırması oyunun nerede; hangi coğrafyada geçtiğidir. Çünkü coğrafyaya belirleyicidir. Bu soruyla ikincil olarak oyunun/sahnenin mekan olarak nerede geçtiği tespit edilir. Bu yer, iç veya dış mekan olabilir; olaylar belli bir mevsimde, ısıda, ışıkta geçiyor olabilir. Mekana ait verili koşullar karakterin davranışlarını etkileyecek unsurlardır. Örneğin, evde yapılan bir sohbetle; sıcak bir sahilde, şatodaki bir davette, soğuk bir bahçede yapılan, farklı tepkileri ve davranışları tetikler.

Oyunun geçtiği dönemin araştırılması elbette gereklidir. Bu araştırma *'Ne zaman?'* sorusu ile yapılır. 'Sistem'le çalışılırken, oyunun geçtiği çağda gerçekleşen toplumsal, siyasal ve ekonomik durumlar, kültürel ve geleneksel öğelere önem verilir. Çünkü bunlar da insan davranışı üzerinde doğrudan etkisi olan unsurlardır. Bir oyunda açık bir şekilde verilen bir tarih, her açıdan irdelenmelidir. 1746 yılında geçen bir oyunu ya da operayı düşünelim. Bu tarihte geçerli olduğu bilinen görgü, davranış kuralları, değer yargıları, hitap biçimleri, sosyal eğilimler, moda olan yaklaşımlar, dönemin müziği, dansları gibi ayrıntılar, ne zaman sorusunun yanıtlarıdır. Bu bilgiler hem aktif olarak oyuna hizmet eder hem de oyuncunun performansının niteliğini belirler. Davranış biçimleri ve dil kalıpları dışında, olay ve durumlara karşı verilen tepkiler de çağdan çağa farklılaşabilmektedir.

Diğer bir soru ise *'Neden'* sorusudur. Oyuncu/şarkıcı sahnede nedensiz hareketler yaptığında, sözlerini belirli bir neden olmaksızın artiküle ettiğinde, söz konusu anlarda yaşayan bir karakter olması ya da oyuna hizmet eden bir anlam üretmesi pek mümkün değildir; o sadece konuşuyor ya da şarkı söylüyordur. Neden sorusu oldukça geniş kapsamlı bir sorudur. Dramaturji çalışmaları için özellikle önemlidir. Oyunculuk pratiğinde birçok uygulamacı *'neden'* sorusu yerine çoğunlukla karakter yaratmanın ana sorusu olan *'hangi amaçla'* sorusunu tercih eder. Bu eylemi *"neden yapıyorum"* sorusu, pek çok oyuncuyu akılcı, rasyonel yanıtlar aramaya ve psikolojik bir araştırmaya yönlendirirken; '*hangi amaçla yapıyorum*' sorusu, fiziksel eylemleri tetikleyen yanıtlar verdirebilmektedir. Amacın tespit edilmesi harekete geçmeyi kolaylaştırmaktır. Bu konuya "Amaçlar" başlığı altında detaylıca değiniyor olacağız.

Verili koşulların analizine ilişkin önemli bir noktaya temas etmek gerekir. Yukarıda 'Kim, nerede, ne zaman' gibi temel sorularla sınırlandırdığımız ve ihtiyaca göre sayısı artırılabilecek tüm analiz sorularının nihai hedefi, oyuncuya performansını üzerine temellendireceği zemini kurmaktır. Amaç soruları yanıtlayabilmek değil; yanıtlar aracılığıyla bir karakter inşa edebilmektir. Bu nedenle oyuncunun/şarkıcının her bir soruyu **oynanabilir, sahneye taşınabilir** olan yanıtları önceleyerek araştırması gerekir.

'' ''Analiz'' kelimesi genellikle zihinsel bir süreci ifade eder. Edebi, felsefi, tarihsel ve diğer araştırmalarda kullanılır. Ama sanatta herhangi bir *zihinsel* analiz, kendi başına ve kendisi için yapılırsa zararlıdır, çünkü onun matematiksel, kuru nitelikleri sanatsal canlılık ve yaratıcı heyecan itkisini dondurma eğilimindedir.'' [58]

2.2.2. Konsantrasyon ve İmgelem

''Her insan olgusal bir günlük hayat yaşar, ama imgesel bir hayatı da yaşayabilir. Bir oyuncunun doğası öyledir ki, ona göre bu imgesel yaşam genellikle çok daha anlaşılır ve ilginçtir. Bir oyuncunun imgelemi başka bir insanın yaşamını kendine çekebilir, uyarlayabilir, ortak ve heyecanlandırıcı nitelikler ve özellikler keşfedebilir. Kendi zevkine uygun, bu yüzden de oyuncunun kalbine yakın bir varoluş yaratmayı bilir (…) Bir oyuncu düşlerini sevmeli ve onları nasıl kullanması gerektiğini bilmelidir. Bu, en önemli yaratıcı yeteneklerden biridir. İmgelem olmadan yaratıcılık olamaz. Sanatsal imgelem alanından geçmemiş bir rol asla dikkat çekici hale gelemez. Bir oyuncu imgelemini her çeşit tema üzerinde nasıl kullanması gerektiğini bilmelidir. '' [59]

Oyuncu sahnedeyken kurgusal koşullar içinde yaşar; kurgusal bir karakteri var etmeye çalışır. Bu da sahnedeyken özel bir konsantrasyon becerisine sahip olmayı gerekli kılar. Oyuncu çoğu zaman, dekor, kostüm, ışık, aksesuar gibi bu koşulları destekleyecek unsurlarla veya simgesel uyaranlarla çevrilidir; ancak bunlardan yoksun da olabilir. Her iki olasılıkta da esas olan oyuncunun oyunun dünyasını tahayyül

[58] Stanislavski, **Bir Rol Yaratmak,** s. 18.
[59] **A.e.,** s. 28,29.

edebilmesi, karakterinin verili koşullarını veya karakteri belirli bir davranışa iten olayları imgesinde yeniden yaratabilmesidir. "Aktörün amacı, kendi tekniğini kullanarak piyesi bir tiyatro gerçeği haline koymak olmalıdır." [60] Sistem, bu noktadaki en önemli rolü imgelem gücüne ve onun içinde kalmayı sağlayacak konsantrasyon becerisine verir. Özellikle imgelem üzerine yapılan çalışmalar, hazırlık sürecinin hemen her safhasında ve Sistem'in tüm araçlarının içeriğinde mevcuttur.

> ''Şimdi size yalının yalını bir soru soracak olsam, 'Bugün dışarda hava soğuk mudur?' desem, siz de bir 'evet'le, yahut 'soğuk değildir' ya da 'farkında değilim' sözleriyle olsun karşılık vermeden önce, imgeleminizde caddeye çıkıp orada nasıl yürüdüğünüzü, taşıta nasıl bindiğinizi anımsamalısınız. Karşılaştığınız insanların nasıl sarınıp sarmalandıklarını, yakalarını nasıl kaldırmış olduklarını, adım attıkça karların nasıl gıcır gıcır ettiğini anımsayarak duygularınızı bir sınamadan geçirmelisiniz. Ancak ondan sonra soruma karşılık verebilirsiniz.'' [61]

Sistem oyuncudan hayal gücünü zenginleştirmesini talep eder. Çünkü hayal gücü ne kadar zenginse, amaçlar, fiziksel aksiyonlar ve verili koşulların yaratılması noktasındaki seçimler o kadar ilginç ve yaratıcı olacaktır. İmgelem çalışmalarında dikkat edilmesi gereken en önemli nokta, oyuncunun imgeleminin malzemesinin verili koşullar olduğudur. Sistem, oyuncuyu kendi düşünü kurmakta özgür bırakır; ancak bu özgürlüğün sınırları yok değildir. Sınırlar verili koşullarla çizilmiştir. Yönetmen aksini talep etmedikçe, oyuncunun yazarın temasından ve düşüncesinden çok fazla uzaklaşmaması gerekir.

Belirtmek gerekir ki, imgelem sözcüğü birçok oyuncuda -imge sözcüğüyle ilişkisi nedeniyle de- görsellikle sınırlı çağrışımlar üretmektedir. Oysa Sistem duygusal, duyusal, fiziksel ve zihinsel imgelemeyi de teşvik eden egzersizlerle yüklüdür. Oyuncu, karaktere ya da kurgusal koşullara dair hislerini tetiklemek üzere, karakterinin etrafındaki nesneleri ya da fiziksel çevrenin detaylarını görsel olarak canlandırabileceği gibi, bu nesnelere dokunduğunu ya da çevresini kokladığını da

---

[60] Stanislavski, **Bir Aktör Hazırlanıyor,** s. 53.
[61] **A.e.,** s. 70.

varsayabilir. Diğer birçok oyunculuk metodunda olduğu gibi, Sistem'de de, hayali seslerin dinlendiği ya da farklı kokuların, ısı derecelerinin, dokuların, hareketlerin etkisinin imgelendiği çeşitli egzersizler mevcuttur.

2.2.3. Sihirli Eğer

Oyuncunun verili koşullar analiz ettikten sonra, bu malzemeye inanması; bu koşulları zihninde ve bedeninde içselleştirmesi gerekir.

> ''Bu kuru malzemeyi yoğurup yaratıcı amaç haline getirmek için, ona ruhsal yaşam ve içerik vermeliyiz, teatral olgular ve koşullar ölü öğelerden, yaşayan ve hayat veren öğelere dönüştürülmelidir; onlara karşı tavrımız *teatral*den *insaniye* dönmelidir. Olgu ve olayların kuru kaydına yaşam ruhu nüfuz ettirilmelidir, çünkü yalnızca yaşayan şeydir yaşama yol açabilen. Bu yüzden yazar tarafından önerilen koşulları canlı biçimde yeniden yaratmalıyız.'' [62]

Bunun için başvurulan teknik 'Sihirli Eğer'dir. *Sihirli eğer*, oyuncuların kendini oyunun kurgusal dünyasına adapte edebilmeleri için kullanılır. ''Bir oyunun yaşamının içsel koşullarını yaratmak genel analiz sürecinin bir devamıdır ve zaten biriktirilmiş olan malzemeye hayat aşılamaktır.'' [63] Sihirli eğer, aslında temel bir sorudan ibarettir: "Eğer ben … koşullarda olsaydım ne yapardım?" Bu soru verili koşulların tespiti sırasında tespit edilen dışsal unsurları derinlere taşır. Araştırmaya dayalı entelektüel yanıtlardan, bu koşullara verilebilecek içsel tepkilere doğru inilir. Stanislavski, şarkıcı-oyunculara şunu tembihlemektedir: ''Yaratıcılığınız ancak ve ancak şu kelimeleri zihninizde bulundurduğunuzda başlayacaktır 'eğer öyle olsaydı.'' [64] Konuyu şu örnekle açıklar:

---

[62] Stanislavski, **Bir Rol Yaratmak,** s. 28.
[63] **A.e.,** s. 34.
[64] Stanislavski, Rumyantsev, **Stanislavski On Opera**, s. 9.

> ‘’Basit bir çiftçi, balık tutmaya giderken bir raydan bir civata somunu söküp alsaydı *eğer* ne olurdu? Şimdi siz de kendinize aynı problemi verin ve ekleyin: ‘Bu davanın yargıcı ben olsaydı *eğer*, ne yapardım?’ ‘’ [65]

Sistem’de bir oyunun ve karakterin dış koşulları *verili koşullar*ın analizi ile; karakterin iç koşulları ise; *sihirli eğer* ile araştırılır. Bu iç ve dış koşullar, birbiriyle dolaysızca bağlantılıdır.

> ‘’Bir oyunun içsel ve dışsal koşulları arasında doğrudan bir bağ vardır. Daha doğrusu karakterin içsel yaşamı, yaşamlarının dışsal koşullarında, bu yüzden de oyunun olgularında gizlenmiştir. İçsel ve dışsal koşulları ayrı ayrı değerlendirmek zordur. Eğer bir oyunun ve onun öyküsünün dışsal olgularından bu olguların içsel özüne doğru, çevreden merkeze, biçimden maddeye giderek nüfuz ederseniz kaçınılmaz olarak oyunun içsel yaşamına girersiniz.’’ [66]

*Sihirli Eğer’*le ilgili önemli bir nokta, oyuncunun bu soruyu kendisi adına değil, oynayacağı karakter için sorduğudur. Çünkü burada söz konusu olan “eğer”, oyuncunun canlandıracağı karakterin koşullarına dairdir. Örneğin, **Shakespeare**’in ‘Hamlet’ oyununda, Hamlet’in amcasını öldürmek istediğini ama bunu yapmadığını ya da yapamadığını görürüz. Sistem, oyuncuya kendisini Hamlet’in durumu ve şartları içinde araştırmasını ve onun koşulları içinde ne yapacağını imgelemesini önermektedir. Oyuncu, Hamlet’in yaşadığı dönemi ve kimliğini; yani, ‘Hamlet olsaydım’ koşulunu ihmal edip, sadece ‘ben ne yapardım’ sorusuna odaklandığında, cinayet işlemeyi planlayan bu karakterin kurgusal yaşantısına veya amacına inanmakta güçlük çekebilir ya da metinle ve karakterle tutarsız yönelimler içine girebilir.

> ‘’*Eğer* bir varsayımdır, bir şeyin gerçekten var olduğunu ima ya da iddia etmez. *Eğer* sayesinde oyuncu kendisi için problemler yaratır. Bu problemleri çözmek için harcadığı çabaysa onu doğal bir biçimde içsel ve fiziksel eylemlere götürecektir. *Eğer* imgelem, düşünce ve mantıklı eylem için kuvvetli bir uyarıcıdır.’’ [67]

---

[65] Stanislavski, **Bir Aktör Hazırlanıyor,** s. 47.
[66] Stanislavski, **Bir Rol Yaratmak,** s. 44.
[67] Moore, **Oyunculuk Eğitimi İçin Bir El Kitabı**, s. 53.

"Eğer"le başlayan bir soruya yanıt ararken dikkat edilmesi gereken bir başka nokta da şudur: Bu soru sözel olarak yanıtlanması için sorulan felsefi ya da ahlaki bir soru değil, oyunculuk malzemesi üretmek için sorulan bir sorudur. *Sihirli eğer*'in işlevselliği sorunun cevabının oyuncuyu sahnede harekete geçirip geçirmediğine, duygu durumunu uyarıp uyarmadığına bakılarak sınanabilir.

> "Bunu size, küçük yeğenimin en sevdiği oyunu anlatarak daha iyi açıklayabilirim belki. Küçük kız, 'Ne yapıyorsunuz?' diye sorar.
> 'Çay içiyorum,' karşılığını veririm.
> 'Peki' der, 'o çay değil de Hint yağı olsaydı nasıl içerdiniz?'
> 'Hintyağının tadını anımsamak, ona hissettiğim tiksintiyi göstermek zorunda kalırım.
> (…)
> 'Nerede oturuyorsunuz?' diye sorar.
> 'Sandalyede,' karşılığını veririm.
> 'Kızgın bir soba üzerinde oturuyor olsaydınız ne yapardınız?'
> 'Kendimi kızgın bir soba üzerinde düşünmeye zorlar, ölesiye yanmaktan nasıl kurtulabilirim diye karar vermeye çalışırım.' ''[68]

2.2.4. Coşku Belleği

Türkçe'ye 'Duygu Hafızası', 'Duygu Belleği', 'Duygusal Hafıza' gibi farklı biçimlerde de çevrilmiş olan bu terim, Sistem'in erken döneminde önemli bir yer tutar. Oyuncunun sahnede oluşturmak istediği duyguları kendi gerçek yaşamındaki deneyimler aracılığıyla uyarmasına ilişkin bir tekniktir. Stanislavski bu tekniği Fransız Psikolog Theodule Ribot'un (1839-1916) psikoloji alanında yaptığı çalışmalardan etkilenerek Sistem'e dahil etmiştir. Coşku belleği ifadesi, bedenin geçmiş deneyimlerle bağlantılı duyguları içeren bir hafızaya/belleğe sahip olduğuna ilişkin bir gönderme içerir. Dolayısıyla oyuncunun sahnede yüzeye çıkmasını istediği duyguları uyarabilmek için, benzer koşullar içeren anılarını imgeleminde yeniden canlandırması gerekir. Bu yolla bu imgelerle bağlantılı duygular uyarılacak ve role aktarılabilecektir.

[68] **A.e.,** s. 58.

Stanislavski'nin "*Bir Aktör Hazırlanıyor"*da verdiği şu örnek, tekniğin işleyişine dair basit bir açıklama sunar:

> ''Yönetmen, ''Anımsıyor musunuz,'' dedi, ''bir gezi sırasında şehrinize de uğrayan Moskvin'in, üzerinizde derin bir izlenim bırakmış olduğunu söylediniz bana. O ünlü aktörün oyununu, o zaman hissettiğiniz büyük coşkuyu, şimdi, altı yıl sonra yeniden duyabilecek biçimde anımsayabilir misiniz?'' [69]

Örnekten de anlaşılabileceği gibi Stanislavski, oyunculardan kendi kişisel geçmişlerinde deneyimledikleri duyguları bilinçli bir şekilde yeniden üretmelerini istemektedir. Benedetti bu tekniğin dayandığı 'duygu belleği' kavramını şöyle açıklar:

> ''Duyusal (Duygu) Hafıza(sı): Buna göre, sinirsel 'sistem' tüm önceki deneyimlerin izlerini taşır. Her zaman elde edilebilir olmasa da, bunlar zihinde kaydedilir. Ani bir uyarıcı -bir dokunuş, bir ses, bir koku- hafızayı tetikleyebilir. Geçmiş olayları yeniden yaratmak, geçmiş duyguları canlı bir biçimde yeniden yaşamak mümkündür. Sadece bu değil; benzer deneyimler birleşme eğilimindedir. Belli bir olayın hatırası benzer olayların, benzer duyguların hatıralarını çağrıştırır. Sevgi, nefret, haset, korku deneyimleri bir araya gelir; bunlar öylesine damıtılmıştır ki; kişi, görünürde hiçbir belirgin nedene bağlı olmayan bir duygu baskınına uğrayabilir.
>
> Oyuncu karakterle kaynaşmaya başladığında, oyunun sunduğu dramatik durumlarla bireysel olarak meşgul hale geldiğinde, kendi Duygu Hafızası otomatik biçimde harekete geçer. Bir sonraki safhada, duygularını güçlendirecek hatıraları bulmaya kasten çalışabilir.'' [70]

Stanislavski, *Bir Aktör Hazırlanıyor'*da konuyla ilgili bir örnek verir. Kitapta, oyunculuk eğitmeni Torstov, bir doğaçlamayı henüz tamamlamış olan öğrencilerini duygusuz ve makinemsi oynamaları nedeniyle eleştirirken duygu belleği kavramını şöyle örneklendirir:

---

[69] Stanislavski, **Bir Aktör Hazırlanıyor,** s. 162.
[70] Benedetti, **Stanislavski: Bir giriş**, s. 46, 47.

> "Bunu size tam olarak, belleğin bu çeşidini ilk kez tanımlamaya çalışan Ribot'nun yaptığı gibi, bir öyküde açıklayabilirim:''
> ''İki gezgin, denizin kabarması üzerine, ıssız bir kayalığa sığınırlar. Kurtulduktan sonra izlenimlerini anlatırlar. Biri, yaptığı her şeyi en ince ayrıntısına varıncaya kadar anımsar; nasıl, niçin, nereye gitmiş, nereye tırmanmış, nereden inmiş, nereye atlamış, nereden atlamış, hepsini bir bir söyler. Ötekinin belleğinde ise hiçbir anı kalmamıştır." [71]

Torstov, bu öyküden hareket ederek, egzersizi duygusuzca oynadıklarını düşündüğü öğrencilerini, belleğinde anı kalmayan ikinci gezgine benzeterek eleştirmektedir. Aynı eserde duygu (coşku) belleği şöyle tarif edilir:

> ''Coşku belleğimizin gerçekte neye benzediğini gözünüzün önüne getirebilir misiniz? İmgeleminizde, her birinde birçok oda, her odada sayısız dolaplar, raflar ve bir kıyıda da birinin içinde küçük bir tesbih bulunan kutular canlandırın. İstenen evi, odayı, dolabı, rafı bulmak oldukça kolaydır. Ama istenen kutuyu bulmak oldukça zordur. Hele, bugün bir an için parlayıp sonra gözden kaybolan o küçük tesbih tanesini bulacak keskin göz nerede? (…)
>
> Belleğinizin arşivleri de işte böyledir. Onun da birçok bölümleri, o bölümlerin de bölümleri vardır. Kimi bölümlere yaklaşmak daha kolaydır. Sorun, bir zamanlar akan yıldız gibi parlayan coşkuyu yeniden ele geçirmektir. (…) İkide bir canlanan bu anılardan yararlanmayı bilirseniz, o zaman, yeni yeni anılar biçimlenirken sizin duygularınız da her seferinde daha kolaylıkla harekete getirilebilir…'' [72]

Vurgulamak gerekir ki, tekniğin amacı duyguları bilinçaltından zorla çıkartmak değil, oyuncunun yaşamda bizzat deneyimledikleri aracılığıyla sahne için gerekli hislerin benzerlerini kışkırtacak zeminin hazırlanmasıdır. Oyuncu; geçmişinde yaşadığı benzer bir olayı, durumu, koşulları ve o koşulardaki dış uyaranları araştırır. Çünkü duyguların tetiklenmesi için dış uyaranlara (etkilere) ihtiyaç vardır. Stanislavski için 'eylemler' de önemli dış uyaranlardır.

> ''Benim yöntemim şudur: Değişik coşkuların kendiliğinden ortaya çıkmasına yol açan eylemlerin bir listesini yaparım… Sözgelimi sevgiyi ele alalım. Bu insan tutkusunun bileşimi içine ne gibi olaylar girebilir? Sevginin ortaya çıkardığı eylemler nelerdir?'' [73]

---

[71] Stanislavski, **Bir Aktör Hazırlanıyor,** s. 161.
[72] **A.e.,** s. 168.

2.2.5. Fiziksel Eylemler Yöntemi

'Fiziksel Eylemler Yöntemi' veya 'Fiziksel Eylemlerle Analiz Yöntemi', oyuncuların bir rolü inşa ederken takip etmeleri gereken bir yaklaşımı ifade eder. Stanislavski'nin bu yaklaşımı Moskova Sanat Tiyatrosu'nun çıkış yaptığı ilk dönemlerindekinden farklılıklar içerir. Bu yönteme kariyerinin ilerleyen dönemlerinde yoğunlaşmıştır ve yaşamının son yılına kadar da üzerinde çalışmaya devam eder. Bu bakımdan, Stanislavski'nin bu yeni yaklaşımla birlikte, o zamana dek Sistem'in pratiğinde yüz yüze kaldığı kimi yetersizlikleri, çıkmazları gidermek ve daha efektif bir prova yöntemi sunmak üzere, oyuncuya bir karakter yaratmak yolunda farklı bir başlangıç noktası önerdiğini söylemek yanlış olmaz. Stanislavski özellikle oyuna hazırlık dönemi için daha efektif bir yaklaşım aramaya odaklanmış ve provaların daha ilk okumadan başlayarak farklı bir bakışla ele alınması gerektiği kanaatine ulaşmıştır. Bu yöntem oyuncunun metin üzerinde teorik araştırmalar yapması yerine, oyunun dünyasını araştırmasını ve tüm analiz sürecine bedenini de dahil etmesini sağlar. Bu bağlamda özellikle prodüksiyonların prova süreçlerinde hem yönetmen hem de oyuncular için bir kılavuz işlevi görmektedir.

'Fiziksel Eylemler' ya da 'Fiziksel Eylemlerle Analiz Yöntemi', Stanislavski'nin geçmiş çalışmalarından çeşitli teknikler içerir. Örneğin 'sihirli eğer' sorusu, bu yöntemin merkezindedir. Bununla birlikte, bu yöntem yazarın metniyle sınırlı değildir; oyuncu, karakterin repliklerini kendi sözcükleriyle yorumlar ve bu da ona rolle daha hızlı bir bağlantı kurma imkanı sunar. Bu yöntemde koşullar ve bu koşulların doğal olarak tetiklediği eylemler büyük bir öneme sahiptir.

Başlıklar halinde detaylıca aktaracağımız üzere bu yöntemde; 'metnin parçalara bölünmesiyle başlayan ve sonra yeniden bütüne bakılmasıyla tamamlanan analiz süreci eşliğinde, oyuncunun çalışma alanlarının haritası çıkarılır. Bu harita içindeki bölgeleri tek tek ele alan oyuncu -ve yönetmen- karakterin eylemlerindeki 'amaç'ları

---

[73] Konstantin Stanislavski, **Oyuncunun El Kitabı,** Çev. Gürkan Aylan, Düşünen Adam Yayınları, 1994. s. 28.

keşfeder ve -'sihirli eğer' sorusu eşliğinde- bu amaçları gerçekleştirebilmek için yapılacak olan eylemleri seçmeye çalışır. Zira, amacın tespit edilmesi harekete/eyleme geçmeyi kolaylaştırmaktır. Amaçlar doğrultusunda ortaya çıkan bu psiko-fiziksel eylemler, oyuncunun karakteri oluştururken aynı anda içselleştirip derinleştirmesine de imkan tanır.

Bu yöntem, psikolojik ve fiziksel olanın birbirine bağlı olduğu ilkesine ve fiziksel bir eylemin -gerçeğe uygun biçimde icra edilmesi durumunda-, o eyleme bağlı duyguları da harekete geçireceği varsayımına dayanır. Bir başka deyişle, fiziksel eylemlerle analiz yönteminin temelinde, dış aksiyonlar aracılığıyla iç aksiyonları tetikleme amacı yatar. Bilimsel araştırmalarda elde edilen veriler ışığında bugün halen yaygın kabul gören bu yaklaşım, psikolojik gerçekçi oyunculuğun kurucu ismi olarak anılan Stanislavski'nin, oyuncuya fiziksel olandan psikolojik olana (dıştan içe) doğru ilerlemesini öğütlüyor olması bakımından dikkat çekicidir. Bu nedenledir ki, fiziksel eylemlerle analiz yöntemi, ilk dönemlerinde büyük oranda içten-dışa (psikolojik olandan fiziksele yönelik) yaklaşımla yoğrulmuş olan Sistem'in gelişim süreci içinde önemli bir dönüşüm noktasıdır.

> ''(…) Bu yeni yaklaşım Stanislavski'nin geliştirmeye çalıştığı oyunculuk kuramında, kontrol edilmesi zor psikolojik eylemler yerine, gözlemlemesi ve düzenlenmesi daha kolay fiziksel eylemleri öne çıkarmasına neden oldu. Bir role yaklaşırken oyuncudan rolün ruhsal durumlarından değil, yazar tarafından oyun içerisinde belirtilmiş fiziksel eylemlerinden yola çıkmasını istemeye başladı. Onun yaratıcı sürecine ''içsel'' olandan değil, görünen, somut eylemlerden başlaması fikri onun kuramında belli bir değişimin habercisidir. (…).'' [74]

2.2.5.1. Amaçlar ve Eylemler

Bir metinde gelişen olaylar ve durumlar çoğunlukla sebep-sonuç ilişkisi içinde gerçekleşmektedir. Sistem'de karaktere ait davranış ve tepkiler, bu tepki ve

[74] **A.e.,** s. 10.

davranışları 'haklılaştıran' gerekçelerin sonuçları olarak ele alınır. Bunun anlamı, metindeki her sözün, sahne üzerinde gerçekleşen her eylemin bir nedeni olduğudur. Bu cümle "sahne üzerindeki her eylemin bir amacı vardır" şeklinde de kurulabilir. Bir oyuncunun sahne üzerinde yürüdüğünü düşünelim. Oyuncu sahnede sadece yürüyorsa, bu bir yer değiştirme hareketidir. Ancak belirli bir amaçla/nedenle yürüyorsa artık anlamlı bir 'dramatik eylem'den söz ediyoruz demektir. Sistem'de eylem kavramı karakterin ne yaptığını önerir; ancak yukarıda örneklendirdiğimiz şekilde tanımlandığında, eylemler karakterin sahnedeki hareketleri olmanın ötesine geçer ve karakterin psikolojisinin fiziksel yansıması olarak ortaya çıkarlar. Bu nedenledir ki, Stanislavski, rolün eylemlerin belirlenmesi yoluyla kavranması ve oluşturulması sürecini 'Fiziksel Eylemler/Aksiyonlar Yöntemi' olarak adlandırılmıştır.

Basit fiziksel hareketler kolayca icra edilebilir; yemek yemek, koşmak, oturmak vb. Ancak bu basit hareketler verili koşullara bağlı olarak yapıldığında psiko-fiziksel eylemlere dönüşür. Stanislavski sistemi'nin teorik sınıflandırmalarındaki "psikolojik eylemler" (ya da iç aksiyon) ve "fiziksel eylemler" (ya da dış aksiyon) gibi terimler de içsel ya da dışsal hareketliliğe değil, bu içerikteki eylemlere gönderme yaparlar ve birbirleriyle sıkı sıkıya örülmüş olmalıdırlar.

> ''Yöntemde sahne üzerindeki aksiyon ikiye ayrılır**: fiziksel aksiyon** ve **iç aksiyon. Fiziksel aksiyon** seyircinin tanık olduğu ve oyuncunun içinde yer aldığı fiziksel yaşantıdır -olayların gelişimi rolün eylemleri, vs. **İç aksiyon** ise oyuncunun içinde yer aldığı fiziksel yaşantıya nüfuz etmiş olan, seyircinin ise seyrederek ortaklık hissedeceği tavırlar, duygulanımlardır. (…).'' [75]

Dikkat edilirse, 'fiziksel eylemler', 'amaç' kavramıyla iç içedir. Örneğin 'koşmak' elbette bir eylemdir. Ama 'kaçırmak üzere olduğu otobüse yetişmek **amacıyla** durağa doğru koşmak' Stanislavski'nin aradığı fiziksel eylemdir. 'Araba sürmek' aktivitesi, 'doğurmak üzere olan karısını hastaneye yetiştirmek için araba sürmek' olarak gerekçelendirilip, bir amaçla yoğrulduğunda artık dramatik bir eyleme dönüşür.

[75] Tanyel, Esen, ''Stanislavski ve Oyunculuk Yöntemi Üzerine'', s. 343.

‘Kaçmak’ fiilini ele alalım: ‘Kaçmak’ tek başına ele alındığında da yeterince güçlü gözükebilir; ancak oyuncu sadece ‘kaçmak’ fiiliyle yetinmeyip, ‘ısırılmaktan korktuğu için bir köpekten kaçtığını’ belirlediğinde, kaçmak fiilinin altı doldurulmuş olur. Benzer şekilde ‘su içmek’ fiili, ‘uzun bir süredir su içmemiş birinin susuzluğunu gidermek için içtiği’ imgesi eşliğinde, sıradan bir aktivite olmaktan çıkar. Görüldüğü gibi, amaçlar karakterin istekleridir. Dolayısıyla karakterin hangi eylemi, neden yaptığı sorusu, amaç kavramından bağımsız olarak cevaplanamaz. Stanislavski, “Amaç, doğru yolu gösteren ışıktır.” [76] diyerek amaçların oyuncuya rota çizdiğini vurgular. ‘Doğru yol’ ifadesiyle kastettiği, oyuncunun farklı kaygılar ya da istekler (sahnede boş kalmama, izleyicinin beğenisini kazanma, duygu sergileme vb.) tarafından yönlendirilmeksizin, performansını karakterin çizgisine ve oyunun dünyasına dayandırabilmesidir.

Sistem’de bir eylemin hangi amaçla yapılacağı, bir sözün hangi amaçla söylendiği verili koşullar baz alınarak belirlenir. Stanislavski, oyuncunun metindeki amaçları bulurken hangi temel ilkelerle hareket etmesi gerektiğini şöyle maddeler:

> ‘’1) Doğru amaçlar, taban ışıklarının bizden yana olan yönünde bulunmalıdır. Doğru amaçlar seyirciye doğru değil, öteki aktörlere doğru yöneltilmelidir.
>
> 2) Doğru amaçlar, kişisel olmakla birlikte, canlandırdığınız karakterin amaçlarına da benzemelidir.
>
> 3) Doğru amaçlar, sanatımızın şu biricik amacını gerçekleştirmekle görevli olduklarından, yaratıcı ve sanatlı olmalıdır: İnsan ruhunun yaşama serüvenini yaratmak, bunu da sanatlı bir biçim içinde ortaya getirmek.
>
> 4) Doğru amaçlar, ölü, basma kalıp, yapmacık değil, gerçek, canlı, insanoğluna ait olmalıdır.
>
> 5) Doğru amaçlar öylesine gerçeğe uygun olmalı ki, bu amaçlara önce siz kendiniz inanabilmelisiniz, sonra sizinle oynayan aktörler, daha sonra da seyircileriniz inanabilsinler.
>
> 6) Doğru amaçlar ilginizi çekecek, sizi harekete geçirecek güce sahip olmalıdır.
>
> 7) Doğru amaçlar, oynadığınız rolden alınma kesin ve tipik amaçlar olmalıdır. (…) Doğru amaçlar, rolünüzün örgüsü içine açık seçik olarak katılmış olmalıdır.

---

[76] Stanislavski, **Bir Aktör Hazırlanıyor,** s. 114.

8) Doğru amaçlar, rolünüzün iç yapısına uygun düşecek değere ve öze sahip olmalıdır. Doğru amaçlar sığ ya da yüzeyden olmamalıdır.

9) Doğru amaçlar canlı olmalı, rolünüzü ileri itmeli, durgunlaştırmamalıdır.''[77]

Stanislavski'nin öğrencilerinden birinin aktardığı bir prova anısı aracılığıyla, Sistem'de 'eylem'in ne denli öncelikli olduğunu ve eylem-amaç ilişkisinin sahnede nasıl kullanıldığını örneklendirebiliriz. Tiyatroya yeni bir oyuncu alınacaktır ve Stanislavski, *Tartuffe* oyununun provalarına çağırdığı oyuncu adayını kendisine oynatmayı düşündüğü rolün sırası geldiğinde sahneye çağırır. Oyuncudan provaya başlamasını ister. Bu ani davet karşısında şaşıran oyuncu, hazırlığı olmadığını ve karakterin repliklerini de ezbere bilmediğini söyler. Stanislavski, "metni ezberlememiş olmanız çok iyi" diyerek oyuncudan metni bir kenara bırakmasını ister ve ona direktifler vermeye başlar: "Şu çitin arkasına gidin, orada genç bir adam var. Çitin bu tarafına geçip, size doğru gelmek niyetinde. Onu bekleyin onun nerden geldiğini anlamaya çalışın. Biraz sonra adam çitten atlayıp size gelecek. Onunla ilgili herhangi bir plan düşünün. Mesela saklanın ve onu korkutmak amacıyla bir oyun kurun." Dikkat edilirse, Stanislavski'nin yapmaya çalıştığı şey, verili koşulları baz alarak kurulmuş sınırlı bir doğaçlama ile önce amaçları ve eylemleri kurmak, sonra da metni bu eylemlerin üzerine inşa etmektir. Nitekim Sistem'de kullanılan çoğu egzersiz, oyuncuyu söz kullanılmadan bir dünya yaratabilmek üzere psiko-fiziksel eylemler aramaya yönlendirir. Bu örnekte de metin başlangıçta sadece bir araç olarak kullanılmış ve oyuncuya metindeki koşullara uygun bir **amaç** verilerek doğaçlama aracılığıyla işe eylemlerden başlaması sağlanmıştır.

[77] **A.e.,** s. 116.

2.2.5.2. Süreklilik Çizgisi ve Üstün Amaç

Fark edilebileceği gibi birimler ve amaçlar arasında organik bir bağ vardır; her amaç, kendini çevreleyen birimi yaratır. Bu organik ilişki, eylemleri de kapsar. Birimler ve amaçlar çeşitlendikçe, eylemler (ifade, davranış, ton vd.) de çeşitlenecektir. Böylece oyuncu, performansını bir yandan derinleştirme diğer yandan zenginleştirme imkanı bulur. Dahası, karakterin değişen, dönüşen -belki de tekrar eden- amaç çizgisinin takibi kolaylaşır. Analiz sürecinde birimler aracılığıyla ortaya çıkmış ve 'sihirli eğer' ile organikleşmiş eylemler dizisinden yola çıkıp tekrar bütüne dönüldüğünde; bir başka deyişle, tüm önemli amaçların ve eylemlerin bir sentezi yapıldığında (literatürümüzde -'skor', 'kesintisiz eylem' , 'eylem çizgisi', 'baştan sona eylem' gibi terimlerle de anılan zincir), rolün fiziksel yaşam çizgisi ortaya çıkmaktadır. Bu çizgi karakterin sahnelerini ve davranışlarını bir dramatik mantık çerçevesinde birbirine bağlar. Oyuncuya, oyunun başından sonuna dek sürdürdüğü eylemlerin, karakterin amaçlarıyla uyumlu olup olmadığını denetleme imkanı veren bu çizgidir.

> ''Eğer sahne üzerinde içteki çizgi kesintiye uğrarsa, aktör söyleneni ya da yapılanı artık anlamayacağı gibi, hiçbir istek ya da coşku duymaz hale gelir. Aktör de, rol de bu kesintisiz çizgiler boyunca yaşar. Yapılan işe hareket ve canlılık katan bu çizgilerdir. Bu çizgileri kesintiye uğrattınız mı yaşam durur. Bu çizgiler yeniden birbirine bağlandı mı, yaşam sürüp gider (…) Bir rolün sürekli bir varlığı, kesintisiz bir çizgisi olmalıdır.'' [78]

Stanislavski'ye göre ''Eğer, bir rolün içindeki bütün küçük amaçlar değişik doğrultulara yönelmişse, o zaman kesintisiz, başı bütün bir çizgi elde etmek olanaksız hale gelir [79].'' Böyle bir durumda eylemler bir bütün oluşturamaz; tersine, bölük pörçük, ilgisiz ve düzensiz görünür. *Bir Aktör Hazırlanıyor* isimli kitapta konuyu açıklayan bazı örnekleri art arda sunmuştur. Kitapta, yönetmen Torstov sınıftaki öğrencilerine gelişi güzel bir dizi hareket gösterir ve hemen ardından şunu sorar: "Az önce dans etmekte olduğumu söyleyebilir misiniz?" Öğrencilerin hayır yanıtının

[78] **A.e.,** s. 245.
[79] **A.e.,** s. 268.

ardından aynı hareketleri uyumlu geçişlerle, kesintisiniz bir düzende yapar ve "bu hareketlerden bir dans oluşturulabilir mi?" sorusunu sorar. Öğrencilerin yanıtı bu kez olumludur. Hemen ardından aynı örneği uyumsuz, birbirinden kopuk sesler üzerinden verir. Bu kez, ağzından dökülenlerin bir şarkı olarak nitelenip nitelenemeyeceğini sormaktadır. Öğrencilerin olumsuz cevabının ardından, daha uyumlu geçişlere sahip bir melodiyi seslendirerek şarkının bağlantıları kopmamış bir çizgi içinde algılanabildiğinin fark edilmesini sağlar. Konuyu kağıda çizdiği bir takım çizgilerle sürdürür ve bir desen oluşabilmesi için devamlılığın ne denli önemli olduğunu bir kez daha vurgular.[80] Stanislavski, kitabın baş karakteri Torstov'un öğrencilerine gösterdikleri aracılığıyla şu cümlesini örneklendirmektedir: "Eğer bir rolü bu, baştan sona eylem çizgisini göz önünde bulundurmadan oynayacak olursanız, dedim; sistemin sadece, birbirini tutmayan kesimlerindeki birtakım alıştırmaları yapmış olmaktan öteye geçemezsiniz[81]."

Sistem'de 'eylem çizgisi', Türkçe literatürde 'üstün amaç' ya da 'üstün görev' olarak anılan ve karakterin nihai amacı olarak tarif edebileceğimiz amaçla sıkı sıkıya ilişkilidir. Stanislavski'nin deyişiyle, "bu baştan sona çizgi, piyesin bütün küçük birimleriyle amaçlarını canlandırarak üstün-amaca doğru yönetir. [82]'' Üstün amaç terimi, bir oyun karakterinin ulaşmaya, gerçekleştirmeye çalıştığına inanılan nihai hedefi veya asıl arzuyu ifade eder. Stanislavski bu kavram aracılığıyla, oyuncunun metinde üstü kapalı olan bir ana fikri veya metnin özünü oluşturan bir arzuyu benimsemek suretiyle, tek tek çalıştığı tüm anları gündelik amaçlardan daha üstün bir ideal tasavvuru altında birleştirmesini istemektedir.

'Üstün amaç'ın belirlenmesi demek, karakterin oyun boyunca sürdürdüğü eylemlerin nihayetinde hangi ihtiyacı karşılamak, hangi arzuya ulaşmak istediğinin seçilmesi demektir. Bu istek belirlendikten sonra oyun boyunca akılda tutulmalıdır. Stanislavski'nin deyişiyle "aktörün, bir piyesteki bütün bireysel, küçücük amaçları,

[80] **A.e.,** s. 244,245.
[81] **A.e.,** s. 267.
[82] **A.e.,** s. 266.

bütün imgesel düşünceleri, duyguları ile eylemleri, entrikanın üstün-amacını gerçekleştirmeye yönelmelidir.[83]" Bu amaç metinde açık seçik durumda olmadığından, seçimi oyuncu ve yönetmen yapar. Sahne üzerinde oynanabilir değildir; çoğunlukla karakterin bilinçdışındadır ya da evrensel nitelikte bir genellemeden ibarettir. Örneğin, 'insanlar tarafından kabul görmek', 'sevilmek' ya da 'elindekileri kaybetmemek üzere değişimin önüne geçmeye çalışmak' gibi cümleler yaygın kullanılabilen üstün amaç cümleleridir. Stanislavski'nin Shakespeare'in Hamlet oyunu üzerinden verdiği örnekten de anlaşılabileceği üzere, oyuncunun seçeceği üstün-amacın ona oyun alanları açacak, dramatik çatışmayı güçlendirecek zenginlikte olması önemlidir.

> ''Hamlet'te üstün amaç babasını yürekten seven oğul ile ahlaksız anne arasındaki çatışmadır diyelim. Bu bir üstün amaç için yeterli değildir. Çünkü önemsiz düzeye indirilmiş bir düşünceyle karşı karşıyayız. Eğer üstün amacımı hayatın derin, engin bir kavramına dayandırırsam, her şey çok daha başka olur.
>
> Şu amaca sahip olduğumu düşünün: Hamlet, şehit düşen babasının ruhunu kurtarmak için tüm sarayı ve içindeki şeytanları yok etmek amacıyla etrafındakileri harekete geçirmelidir. Ağır bir amaç üstlendim. Fakat bunu yerine getirmeliyim. Babamı kurtaracak olan amaca erişememek benim için nasıl bir işkencedir bilemezsiniz. Bu yenme isteği ile dolu amacı gerçekleştirmeyi denerken, mücadele edecek, derinden sarsılacak ve doğal olarak diğerlerinden daha güçlü olacaksınız. ''[84]

Yeniden belirtmek gerekir ki üstün amaç metinde açık seçik bulunan ya da delillendirilebilen bir şey değildir. Bu kavram, karakterin oyunda sunulan yaşamının daha büyük bir resmini ya da hikayesini yansıtır. Bu bağlamda, oyundaki karakterler, hatta oyun yazarının kendisi dahi üstün amacının ne olduğunun bilincinde olmayabilir. Stanislavski kavramı açıklamak için Dostoyevski, Tolstoy ve Çehov'un hem oyunlarından hem de gerçek yaşamlarından örnekler verir.

---

[83] **A.e.,** s. 264.

[84] Konstantin Stanislavski,''Oyuncuyla Yaratıcı Çalışma-Yönetmenlik üzerine Tartışma'', Çev. Metin Göksel, **Mimesis Tiyatro/Çeviri- Araştırma Dergisi**, Sayı 1, Ocak 1989, s. 97,98.

> ''Dostoyevski *Karamazov Kardeşler*'i ömrü boyunca süren, *Tanrı'yı arama çabası* yüzünden yazmak zorunda kaldı. Tolstoy bütün yaşamını, *benliğini kusurlarından arıtma* yolunda savaşarak tüketti. Anton Çehov, burjuva yaşayışının *bayağılığı* ile uğraştı…'' [85]

Stanislavski, bir rolün oluşturulması sürecini ve amaçlar, eylem çizgisi ve üstün amaç arasındaki döngüyü şöyle özetler:

> ''(…) Zamanı gelmeden karar vermeye kalkışmam. Önce gideceğim yeri -sağı ya da solu- gösteren bir anahtar olur. Fakat sezgimi kamçılayarak bizi yönlendirecek bir araç ararım, sonunda havayı koklaya koklaya öyle bir yere ulaşılır ki "Bu kesinlikle üstün amaçtır, ondan başkası olamaz." denir.
>
> Bir sahneyi oynadığınızı düşünün. Amacınız nedir? Nereye yöneleceğinizi bilmek istiyorum. Oyuncuya "Oynamaya başla ve devam et" derim. İlk amaç bu sahnede aşılmıştır, artık ona ihtiyaç duyulmaz. Sonraki birimi ele alalım. Yeni bir durum keşfediyorum. Şimdi, önceki amaç geçersizdir. Daha güçlü bir çözüm tarafından aşılmıştır. (…)
>
> Üstün amaca ulaşana dek bütün oyunu böyle geçersiniz. Üstün amaca yükselmiş, bu amacın bütün birimleri ve bütün alt amaçları kucakladığını iyice anlamış bir oyuncu sonuçta güçlü bir eylem yönüne sahip olacak, rol büyük ölçüde bilinçsizce yaratılacaktır. Bilinçaltına çekilen bütün alt amaçlar, büyük amaçlar tarafından emilerek yansıtılırlar ve sizi meşgul eden sorunlar olmaktan çıkarlar. Üstün amaç bulunduktan sonra her şey onu elle tutulur hale getirmemizi sağlar.'' [86]

2.2.5.3. Metni Bölümlendirmek

Stanislavski sistem'i bir metni anlamak ve içselleştirebilmek için, onu parçalarına bölerek analiz etmeyi önerir. Bu öneri hem yönetmenler hem de oyuncular içindir. Belirtmek gerekir ki, fiziksel eylemler yönteminde metnin birimlerine bölünmesi aslen analiz sürecinin ilk adımıdır. Ancak yöntemin kuramsal açıklamasını yaparken 'amaç' ve 'eylem' kavramını tanımaksızın metnin en küçük parçalarına kadar bölünmesi mümkün olmadığından, bu başlığı sona bırakmayı tercih ettik.

---

[85] Stanislavski, **Bir Aktör Hazırlanıyor,** s. 263.
[86] Stanislavski,''Oyuncuyla Yaratıcı Çalışma-Yönetmenlik üzerine Tartışma'', s. 97.

Metni birimlere bölmek, oyuncuların karakterlerin duygusal durumlarına ve hedeflerine odaklanmalarına yardımcı olan önemli bir adımdır. Her birim, karakterlerin içsel çatışmalarını ve motivasyonlarını anlamalarına katkı sağlar. Bu bir bakıma, geniş bir bölgeyi tanıyabilmek üzere onu bölge bölge, bölüm bölüm incelemek gibidir. Bu yaklaşımla oyuncu -ya da yönetmen- parçalanan her birimi analiz ederek tanımlamaya çalışır; bölümlenmiş her birim; üzerinde çalışılabilecek, doğaçlama yapılabilecek alanlardır. Birimler bölünüp incelendikçe karakterin eylemlerinin nedenleri de daha netleşir ve böylece amaçların belirlenmesi kolaylaşır. Oyuncular her birimi incelerken karakterlerinin iç dünyasını daha fazla keşfederler ve sahnelerin derinliğini artırırlar. Metin, büyük parçalardan -örneğin perdelerden- başlanarak daha küçük parçalara ayrılır. Böylece oyuncunun elinde çok sayıda yönetilebilir ve üzerinde çalışılabilir bilgi ve çalışma alanı toplanır. Bu, oyuncuya her anı içselleştirme imkanı tanır. Stanislavski, *Bir Aktör Hazırlanıyor*'da konuyu oldukça basit bir şekilde açıklar.

> '' ''…tutun ki, bu bir hindi değil de, beş perdelik bir piyestir, *Müfettiş*'dir. Bunu bir lokmada yutabilir misiniz? Hayır; ne bütün bir hindiyi bir lokmada yutabilirsiniz, ne de beş perdelik bir piyesi. Bu yüzden parçalamalısınız; ilkin, büyük parçalara ayırmalısınız, şöyle'' (diyerek kızartılmış hindinin butlarını, kanatlarını, yumuşak yerlerini kesip doğradı, boş tabağa koydu).
>
> İşte büyük bölümler önünüzde hazır. Ama bu bölümleri de bir lokmada yutamazsınız. Şu halde bunları da daha küçük parçalara bölmelisiniz. şöyle…'' dedi, hindiyi lime lime ederek büsbütün bir kuşa çevirdi.'' [87]

Bir oyun en büyük parçalar olan perdelerden oluşabilir. Perdeler, perde yoksa sahneler en büyük parçalardır. Oyun öncelikle sahneler veya bölümler halinde ayrılır. Her sahne genellikle bir ana olayı veya dizi olayı içerir ve karakterler arasındaki ilişkilerin gelişimine odaklanır. Sahnelerin incelenmesindeki amaç, oyunun iç yapısını ve karakterlerin gelişimini anlamaktır.

[87] Stanislavski, **Bir Aktör Hazırlanıyor,** s. 109.

Sahne daha sonra birimlere ayrılır. Bir birim, bir sahnede gerçekleşen bir dizi olayı veya bir karakterin içsel bir değişimini temsil edebilir. Oyuncular, bu daha ufak birimlerde karakterlerinin iç dünyalarını, duygusal durumlarını, motivasyonlarını inceleyerek derinlemesine çalışır. Sistem'de, bu birimlerin içindeki en küçük kesitler; örneğin belirli bir düşünceyle başlayıp, yeni bir düşünceyle biten ya da içsel, duygusal ya da dışsal değişim/dönüşüm noktalarını içeren birimler de saptanır. Bu en küçük birimleri, 'parça'; -oyunculuk eğitiminde daha aşina olunan- 'ân' veya İngilizce karşılığını baz alarak 'bit' sözcükleriyle adlandırabiliriz. (İngilizce 'bit'/ 'beat'; Rusça 'kycok'/ 'kusok'). Stanislavski bu parçaları zaman zaman 'bölümler', 'olaylar' ve 'gerçekler' gibi sözcüklerle; yani ön plana çıkarmak istediği niteliklere göre de isimlendirebilmektedir. Ancak Stanislavski'nin kitaplarının İngilizce baskılarındaki çeviri tercihleri ve Sistem'i Amerika'da öğreten Rus oyuncular, bu parçaların oyunculuk jargonunda 'bit' ya da 'beat' sözcükleriyle yaygınlaşmasına ön ayak olmuşlardır. [**]

Basit bir fikir değişiminden, taktik değiştirmeye; bir farkına varma halinden, haber almaya kadar her şey 'ân'/'bit' olarak belirlenebilir. Bunlar oyuncuya, oyunun bütününde ortaya çıkan eylem çizgisindeki her bir eylemi, ayrı ayrı keşfetme imkanı tanır. Bir başka deyişle, karakterin herhangi bir eyleminin dramatik içeriğini, imkanlarını keşfetmek amacıyla kullanılırlar. Bu parçalar bir paragraf genişliğinde olabilir, birkaç cümleden oluşabilir ya da bazen bir tek sözcük kadar küçüktür. Bir parçanın ne uzunlukta olduğu ve nasıl tanımlanacağı tamamen oyuncunun -ya da yönetmenin- prova sürecindeki kavrayışına ve yapacağı doğaçlamalara bağlıdır.

> ''Piyesi belli başlı organik olay bölümlerine, en büyük birimlerine ayırdınız. Şimdi de bu birimlerden her birinin içindeki en önemli olanını bulup çıkarın. Böylece, bütün piyesin iç taslağını elde etmiş olacaksınız. Her büyük birim, sırayla, kendisini bileştiren orta ve

[**] Özellikle, müzikte 'vuruş' anlamına gelen 'beat' sözcüğü, eylem dizisinin bütününü tanımlamak için müzik literatüründen alınan 'skor' sözcüğüyle bağlantısı nedeniyle Batı'lı pratisyenler arasında oldukça yaygınlaşmıştır. Harrison, Martin, The Language of Theatre. Psychology Press, Carcanet Press, UK, 1998. s. 26-288.

küçük parçalara bölünür. Bu bölüntüleri biçimlendirirken, çoğu zaman çeşitli küçük birimleri katıştırmak gerekir.'' [88]

Shakespeare'nin *Hamlet* oyununu ele alalım. Oyunun tamamını analiz etmek için parçalanması gerekir. Oyun beş perde olduğundan, en büyük parçalar bu beş perdenin her biridir. Daha sonra her perde sahnelerine ayrılır. Bu kez her bir sahnedeki en önemli olayların ne olduğu analiz edilir ve sahnenin bölümleri belirlenir. Bundan sonra bu bölümlerin içindeki daha küçük birimlerin analizine geçilir. Bunun için parçalanmış birimler, ânlar teker teker incelenir. Böylece giderek ölçeği büyütülmüş bir harita çıkarılmış olur. Hamlet oyununun açılış sahnesini örneklendirelim. Açılış sahnesi şu şekilde parçalanabilir:

I. Perde I. Sahnenin Bölümleri

1. Muhafızların nöbet değişimi
2. Horatio'nun gelişi
3. Hayaletin ortaya çıkışı
4. Hayaletin ortaya çıkışıyla Danimarka'daki olumsuz durumun ilişkilendirilmesi
5. Hayalet'in yeniden ortaya çıkması
6. Hamlet'e hayaletten bahsetme kararı

Çalışma bu şekilde bölümlerin daha küçük birimlerle ayrılmasıyla devam eder. Amaçlar, bu birimlerden elde edilir. Bunun için her birime, içeriğini en iyi şekilde tanımladığı düşünülen bir ad koymak gerekir. Bu ad, Stanislavski'nin ifadesiyle 'birimin özünü billurlaştıran' bir ad olmalıdır. Bu adlandırma o birimin temel amacını da ortaya koyar. Örneğin, I. Perde. I. Sahne şu şekilde **ilk aşamada** şu şekilde parçalanıp adlandırılabilir:

[88] Stanislavski, **Bir Aktör Hazırlanıyor,** s. 114.

1.Perde 1. Sahne I. Bölüm

(1. Tanıma)

BERNARDO *Kim var orada?*

FRANCISCO *Hayır, sen söyle: Dur ve kendini tanıt.*

BERNARDO *Tanrı Kralı korusun!*

FRANCISCO *Bernardo?*

BERNARDO *Ta kendisi.*

(2. Nöbet değişimi)

FRANCISCO *Tam zamanında geldin.*

BERNARDO *Saat on ikiyi vurdu: Haydi gidip yat sen, Francisco.*

FRANCISCO *Rahatlattın beni, sağ olasın: Hava feci soğuk, ta içime işledi.*

BERNARDO *Sakin geçti mi nöbetin?*

FRANCISCO *Yaprak bile kıpırdamadı.*

BERNARDO *İyi geceler öyleyse….*

Bu ana bölümlerden sonra sahne giderek daha küçük birimlere ayrılarak çok sayıda çalışma alanı yaratılabilir. Unutulmaması gereken bir nokta, parçalama ve isimlendirme işleminin öncelikle oyunun ve karakterlerin analizi için gerçekleştirildiğidir. Dolayısıyla, oyunun dünyasına ve olayların akışına uygun, tutarlı amaçların belirlenmesi, kritik bir öneme sahiptir. Bu aşamaya, oyunun ruhuna aykırı, tutarsız, uydurulmuş veya rastgele seçilmiş amaçlar yerleştirmek, analiz hedefinden sapıldığı anlamına gelir. Bunu belirtmekle birlikte, analiz amacıyla belirlenmiş birimlerin, isimlerin ve amaçların değişime açık olduğu da akılda tutulmalıdır. Oyun keşfedilip, yeni katmanlar ortaya çıktıkça amaçların ve birimlerin çeşitlenmesi beklenir. Prova süreci içinde yönetmenin, oyuncunun anlayışına ya da sahnenin ihtiyaçlarına göre bazı birimler farklı biçimlerde de bölümlenebilir veya farklı isimlerle anılabilir. Örneğin, Hamlet'in açılış sahnesinde, muhafızları fazlasıyla tedirgin eden gerilimli bir atmosfer yaratmak isteniyorsa 2 numaralı 'Nöbet Değişimi' adlı birim daha fazla bölünebilir ve farklı isimlerle tanımlanabilir:

1.Perde 1. Sahne I. Bölüm

(1. Sorgulama)

BERNARDO *Kim var orada?*

FRANCISCO *Hayır, sen söyle: Dur ve kendini tanıt.*

BERNARDO *Tanrı Kralı korusun!*

FRANCISCO *Bernardo?*

(2. Rahatlama-Rahatlatma)

BERNARDO *Ta kendisi.*

FRANCISCO *Tam zamanında geldin.*

BERNARDO *Saat on ikiyi vurdu: Haydi gidip yat sen, Francisco.*

FRANCISCO *Rahatlattın beni, sağ olasın: Hava feci soğuk, Ta içime işledi.*

(3. Son durumu anlama/kontrol)

BERNARDO *Sakin geçti mi nöbetin?*

FRANCISCO *Yaprak bile kıpırdamadı.*

BERNARDO *İyi geceler öyleyse.*

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
STANİSLAVSKİ, SİSTEM VE OPERA

3.1. Stanislavski ve Opera

Stanislavski'nin operacılarla yoğun ve uzun dönemli bir iş birliği içine girmesine yol açan ortamı, dönemin Rus Operası'ndaki gelişmeler hazırlar. Gerçekçilik akımı operayı da etkilemiştir. Öyle ki, gerçekçilik akımının opera alanındaki en net örnekleri, Rus Operası'nda verilir. * Repertuvardaki birçok eser, devrim zamanının ihtiyaçlarına yanıt verecek şekilde uyarlanır. Bu dönemde opera çevrelerinde tiyatro camiasındakine benzer tartışmalar yaşanmaktadır. Operayı toplumda yaygınlaştırmak ve halkın anlayacağı dile yaklaşmak isteyenlerle, modernist sanatçılar arasında bir gerilim mevcuttur. Ekim Devrimi'nin ardından yaşam gerçekliğinin operaya nüfuz edebilmesinin imkanlarını arayan yöneticiler için, adı gerçekçilik akımıyla adeta özdeşleşmiş olan Moskova Sanat Tiyatrosu önemli bir rehberdir.

Moskova Sanat Tiyatrosu'nun da bağlı olduğu "Akademik Tiyatrolar" oluşumunun başına atanan yönetici, Bolşoy operacılarının oyunculuklarını geliştirmek üzere Moskova Sanat Tiyatrosu'nun devreye girmesini ister. Moskova Sanat Tiyatrosu ve Bolşoy Operası'nın iş birliği eşliğinde, Nemiroviç Dançenko, Lujski ve Stanislavski, konu üzerinde çalışırlar. Dancenko ve Lujski, opera yönetme konusunda fikir birliğine varırken, Stanislavski operacılarla oyunculuk çalışacağı bir kurs açmayı önerir. Böylece, kardeşlerinin yardımını da alarak Bolşoy Tiyatrosu'nun Opera Stüdyosu'nu yönetmeye ve oyunculara uyguladığı yöntemlerle şarkıcı-oyuncular yetiştirmeye girişir.[89]

---

* Bu bağlamdaki tartışmalar 1932 yılında Sosyalist Gerçekçilik doktrininin ilan edilmesiyle büyük ölçüde son bulacak; opera üreticileri bu anlayış doğrultusundaki eserlere, uyarlamalara, prodüksiyonlara yöneleceklerdir. Ancak Opera ve Gerçekçilik arasındaki ilişkinin bu dönemden sonra da sorgulanmaya devam edeceğini hatırlatalım. Zeynep Gülçin Özkişi, "20. yüzyılda opera, 20. yüzyıl modernizminin operaya etkileri ve modernist ve postmodernist estetik bağlamında opera, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007, s. 87.

İlk buluşma Bolşoy Operası'nın ev sahipliğinde gerçekleşir. Stanislavski'nin deyişiyle heyecan uyandıran bir açılıştır. Ancak süreç tam olarak böyle devam etmez. Stüdyonun ilk sezonuna katılan sanatçılar profesyoneldir ve içlerinden bir grup Stanislavski'nin opera hakkındaki fikirlerini kabul etmemektedir. Stanislavski, profesyonel opera şarkıcılarından kimi tiyatro oyuncularından da aşina olduğu itirazlarla karşılaşmıştır. Stüdyo'nun öğrencilerinden olan Rumyantsev'in sözleriyle "kendilerini eski geleneklere adamış saf opera şarkıcılığı yandaşları" sesi gerçekten iyi olan bir şarkıcının oyunculukla ilgili özel bir eğitime ihtiyacı olmadığını kanıtlama çabası içine girmiştir.[90] İtirazların kaynağıyla ilgili olarak Micheal Anthony Barry'nin yorumu da benzerdir: "Bazı şarkıcılar, vokal ustalıktan sonra ikincil sırada gördükleri performans üzerinde çalışmanın boşa zaman tüketen bir şey olduğunu" düşünmekte ve oyunculuk üzerine çalışmaya gerek görmemektedir.[91] Ancak bu çalışmalara Rusya'daki rejim değişikliğinin, çalkantılı siyasi yaşamın getirdiği zorluklara rağmen dört elle sarılan şarkıcıların sayısı da az değildir. Stanislavski, ikinci sezona devam etmeyi kabul etmek için farklı koşullar talep eder. Stüdyo çalışmalarına katılacak üyeler, mesleğe yeni başlayan, genç şarkıcılar arasından seçilmeli ve bu grup sahneye çıkmadan önce Stanislavski'nin çalışmalarına katılarak, derinlikli bir oyunculuk eğitimi almış olmalıdır.

> ''İlkin, konservatuar eğitiminde görmediğiniz, bir operaya hazırlık kursundan geçeceğiz. Bu eğitimi bitirene kadar opera sahnemize ayak basmaya uygun olmayacaksınız; yani sanat hayatınızın amacı olarak, sadece güzel değil aynı zamanda bu düşünce ve ilhamla bilinçlenmiş bir şarkı söyleme biçimini seçene kadar opera sahnesine çıkmayacaksınız. Bu biçimde şarkı söylemek, istisnasız hepiniz için doğru olan bir biçimdir.''[92]

---

[89] Micheal Anthony Barry, ''Acting in opera: a consideration of the status of acting in opera production and the effect of a Stanislavski inspired rehearsal process'', University of Birmingham, Doctoral dissertation, 2015, s. 18.
[90] Stanislavski, Rumyantsev, **Stanislavski On Opera**, s. 2.
[91] Barry, ''Acting in opera: a consideration of the status of acting in opera production and the effect of a Stanislavski inspired rehearsal process'', s. 18.
[92] Stanislavski, Rumyantsev, **Stanislavski On Opera**, s. 2.

Stanislavski'nin bundan sonraki çalışmaları, öğrenci profiline uygun bir eksende devam edecektir. Grubun yapısı onu kökten bir değişim için opera şarkıcılarına yönelik eğitimin yeniden düzenlenmesi gerektiği düşüncesine sevk eder. İşe en baştan, oyunculuğa girişteki temel alıştırmalar, egzersizler ve oyunlarla başlamak durumundadır.''[93] Stanislavski amatör sanatçıların oluşturduğu bu gruplar için o güne dek sanat okullarında hiç değinilmemiş olan farklı konuları da içeren bir müfredat hazırlar. "Kuramla uygulamadan oluşan ve Stanislavski Sistem'i denen bu düzenleme, yalnızca harekette değil, içsel coşkularda, bakışta, vb. ritim duygusunun gelişmesine ilişkin çeşitli alıştırmaları" içermektedir. [94] Bu hazırlık ve eğitim süreci, Stanislavski açısından da oldukça verimli sonuçlar üretir. Öncelikle Stanislavski'nin içindeki opera tutkusu canlanmıştır.

> '' (…) Böylece bir zamanlar yaşlı Kommisarjevski'yle yaptığımız opera çalışmaları günlerinden kalma içimdeki uyuşuk duygular yeniden canlandı, bu sanata karşı beslediğim sevginin küllenen ateşi yeniden harladı. Bu arada hiçbir zaman tatmin edemediğim bir istek, bir özlem daha baş kaldırdı içimde: şarkı söylerken ritmik, dramatik biçimde oynamak.'' [95]

Diğer yandan sisteminin başka bir performans alanında da sınanıp geliştirilme imkanını bulmuştur. Bu çalışmalarda üzerinde en fazla durulan konu, şarkıcıların seslendirdikleri sözleri dramatik yönden anlamlandırılmasıdır. Bu yöndeki çalışmalar, Stanislavski'nin Sistem'deki bazı başlıkları geliştirmesi için de bir zemin hazırlar.

> '' (…) Stüdyo'nun Stanislavski açısından asıl önemli özelliği ise, şarkıcılarla ve opera eserleri üzerinden çalışırken, '**sistem'ini ritim ve tempo** gibi tiyatral unsurlar yönünden geliştirmesindeydi. Stüdyo'nun yarattığı bu birikim, ''Oyuncunun Çalışması''nın ikinci cildindeki (*Bir Karakter Yaratmak*) ''Konuşma ve Şarkı Söyleme'', ''Tonlamalar ve Duraklar'', ''Konuşmada Hız ve Tartım'' gibi bölüm başlıklarının kaynağını oluşturacaktı.''[96]

---

[93] **A.e.,** s. 2.
[94] Stanislavski, **Sanat Yaşamım**, s. 559.
[95] **A.e.,** s. 557.
[96] Yaralı, Karaboğa,''Sistem'in Kısa Tarihçesi'', s. 137.

"Başlangıçta Stanislavski'nin Bolşoy'un deneyimli kadrosuna 'sistem' hakkında verdiği seminerlerle başlayan stüdyo, sonradan Moskova Konservatuvarı öğrencileriyle Bolşoy'un genç şarkıcılarının katıldığı bir okula" [97] dönüşür. Stüdyodaki çalışma planı uyarınca sabah oturumlarında Sistem'in temelleri öğretilmekte ve öğleden sonra repertuvar çalışmalarına geçilmektedir. Sistem'in opera şarkıcılarına öğretilmesi sürecinde Stanislavski'nin yardımcıları kız kardeşi Zinaida Sokolova, erkek kardeşi Vladimir Alexeyev, N. V. Demidov gibi isimlerdir. Örneğin kız kardeşi parçalardaki içsel durumların yaratılmasına yardım etmekte, Demidov ise Sistem'in psikolojik temellerini açıklamaktadır. [98]

Bolşoy operası ile Moskova Sanat Tiyatrosu arasındaki iş birliği, Rus Operası'nın yanı sıra, Stanislavski'nin sanat yaşamı açısında da oldukça verimli bir dönemin ilk adımıdır. Stanislavski'nin yaşamının sonuna dek opera şarkıcılarıyla farklı oluşumlar altında çalışmasına vesile olur. Bolşoy'un sanatçılarına verilen derslerin ardından Opera Stüdyo'su olarak anılan dönem başlar. Stüdyo, 1924'ten itibaren 'Stanislavski Opera Stüdyosu' adını alacak, bir süre sonra da Bolşoy'dan ayrılacaktır. Yine de 1921-1926 yılları arasındaki süreçte yapılan çalışmalar çoğunlukla 'Opera Stüdyosu' başlığı altında incelenir. Stüdyo'da, 1921'de **Massenet**'nin 'Werther'i, 1922'de **Çaykovski**'nin 'Yevgeni Onegin'i ve 1925'te **Cimarosa**'nın bestelediği 'Gizli Evlilik' olmak üzere konser formunda üç prodüksiyon sahnelenmiştir.

Bu dönem, Stüdyo'nun öğrencilerden biri olan Rumyantsev tarafından kaleme alınmıştır. Pavel Ivanoviç Rumyantsev 1920 yılında Bolşoy Tiyatrosu'nun Opera Stüdyosu'na katıldığında, henüz Moskova Konservatuarı'nda öğrencidir. Yine de Stanislavski'nin opera eğitimi için nasıl bir metodoloji kurduğunu anlamımıza yardımcı olan en kapsamlı başvuru kaynaklarından biri, onun anıları ve notlarından oluşan 'Stanislavski On Opera' adlı kitabıdır.

---

[97] **A.e., s.** 136.
[98] Stanislavski, Rumyantsev, **Stanislavski On Opera**, s. 3.

Stanislavski'nin şarkıcı-oyuncularla birlikteliğine değinen kaynakların çoğunda olduğu gibi bu tezde de Rumyantsev'in tanıklık ettiği çalışmalar ele alınmıştır. Zira onun anıları ve notları, Stanislavski'nin opera eğitimi için nasıl bir metodoloji kurduğunu anlamımıza yardımcı olan yayımlanmış kaynakların en kapsamlı olanlarından biridir. Ancak belirtmek gerekir ki, onun şarkıcılarla yürüttüğü çalışmalar Opera Stüdyosu'yla sınırlı değildir. Stanislavski, farklı oluşumların çatısı altında da opera sanatçılarıyla çalışmış ve vefat ettiği 1938'e kadar çok sayıda operayı sahneye taşımıştır.

1922 Yevgeni Onegin (Çaykovski)
1926 Il Matrimonio Segretto (Cimarosa)
1926 Çar'ın Gelini (Rimski - Korsakov)
1927 La Boheme (Puccini)
1928 Mayıs Gecesi (Rimski - Korsakov)
1928 Boris Godunov (Moussorgski)
1930 Maça Kızı (Çaykovski) - Prodüksiyon Planı
1932 Altın Horoz (Rimski - Korsakov)
1933 Sevil Berberi (Rossini)
1935 Carmen (Bizet)
1935 Don Pasquale (Donizetti)
1939 Rigoletto (Verdi)- Meyerhold (**Verdi**'nin 'Rigoletto' operası vefatı nedeniyle yarım kalmış ve **Meyerhold** tarafından tamamlanmıştır.) [99]

Stanislavski'nin Opera-Dramatik Stüdyo'da 1935-1938 yılları arasında yaptığı çalışmalar özellikle önemlidir. Bu stüdyodaki çalışmaları hem birçok Stanislavski uzmanı hem de Rus pratisyenler tarafından, Stanislavski'nin gerçek mirası olarak kabul edilir. Bu stüdyoda Stanislavski ve asistanları dışında, akrobasiden tiyatro

[99] Yaralı, Karaboğa, ''Sistem'in Kısa Tarihçesi'', s. 155,156.

tarihine kadar birçok farklı disiplinde uzman olan 36'dan fazla pedagog da görev alır.[100] Opera-Dramatik Stüdyo'nun müfredatı ve eğitmen kadrosu, Rusya'da opera eğitiminin kendini vokal teknikle sınırlamayarak disiplinler-arası çalışmayı önemsediğini ve bu bütüncül bakış açısını oldukça erken bir tarihte köklendirmiş olduğunu işaret eder.

Opera-Dramatik Stüdyo'nun temel araştırma konusu 'Fiziksel Eylemlerle Analiz Yöntemi'dir (Fiziksel Eylemler Yöntemi). Stanislavski, bu dönemde yapılan çalışmalarının bir bölümüne 'Bir Rol Yaratmak' adlı kitabında yer vermiş ve Fiziksel Eylemler Yöntemi'nin adım adım uygulanışını gösteren bir program da sunmuştur. Tezin ikinci bölümünden de anımsanacağı gibi yöntem, bir oyunun veya karakterin sahne üzerinde ve eylemler yoluyla analiz edilmesi için gerekli araçları kapsar. Belirtmek gerekir ki Fiziksel Eylemlerle Analiz Yöntemi büyük değişimler gerektirmeksizin opera eserlerine de uygulanabilir bir içeriğe sahiptir. İkinci bölümde detaylarıyla aktardığımız ve son bölümde de opera sahneleri üzerinden örneklendireceğimiz yönteme -tekrara düşmemek adına- bu bölümde yer vermiyor olacağız.

3.2. Sistem ve Opera

Henüz 22 yaşında bir konservatuar öğrencisi olan Rumyantsev'in anlattıkları, hem Stanislavski'nin sistemini opera şarkıcıları için nasıl entegre ettiğine dair detaylı bir kaynak olması bakımından, hem de başlangıçta Stanislavski'nin önerilerinin kendi sanatıyla ilgisini kurmakta zorlanmış bir tenora ait olması bakımından değerlidir. Rumyantsev yalnızca egzersiz, öneri ve uygulamaları aktarmakla kalmaz, öğrencilerin Sistem'e nasıl yanıtlar verdiklerini de anlatır. Bu başlık altında seçtiğimiz örnekler büyük oranda onun aktardıklarından derlenmiştir.

[100] Diego Moschkovich, ''Approaching Stanislavski's work at the Opera-Dramatic Studio'', Part 1., Stanislavski Studies, 8:2, 2020, p. 223-236.

Opera sanatını iyi tanıyan Stanislavski, tiyatro ve opera arasındaki farklılıkların farkındadır ve eğitim içeriğini buna göre belirler. İlk hedefi opera şarkıcılarıyla ortak bir dil kurmak, bir terminoloji birliği sağlamaktır. İkinci adım ise kendi ifadesiyle, "bir rolü yaşama sanatıyla rolün müzikal biçimini ve şarkı söyleme tekniğini birleştirmeye"[101] çalışmaktır. Parçalar ve sahneler üzerinden çok sayıda hazırlayıcı egzersiz ve doğaçlama yapılır ve son aşamada, yapılan çalışmaların geçerliliği performanslar aracılığıyla sınanır. [102] Oyuncu eğitiminde kurduğu terminolojiyi opera şarkıcıları için de işlevsel olacak şekilde uyarlamak isteyen Stanislavski, opera eğitimine uygun bir ortak dil oluşturmak ister. Rumyantsev, bu hedefle yola çıkan Stanislavski'nin programını kaba hatlarıyla şöyle özetler:

> "Stanislavski oyunculuk sistemi" teorisi; günlük müzik egzersizleri, çok çeşitli vücut pozisyonlarına temel oluşturmak amacıyla yapılan hareketler, kas gerginliğinden kurtulma egzersizleri, oyunlar ve son olarak en ilginç ve temel çalışma olan aryaların ve lirik balatların söylenmesi (öğrencilerin, "sistemin" tüm bileşenlerini sentezlediği uygulama aşaması) şeklindeydi. Herhangi bir Stüdyo prodüksiyonunu sahnelemeye başlamadan önce öğrenciler tüm bu hazırlık çalışmalarını yaparlardı. (…) ''Günün yarısı sınıf aktivitelerine, diğer yarısı da performans hazırlıklarına ayrılırdı.[103]

3.2.1. Şarkıcı-Oyuncunun Teknik ve İçsel Hazırlığı

İlk çalışmalar şarkıcı-oyuncuların teknik ve içsel hazırlıklarına yöneliktir. Bu ön hazırlık aşamasında özellikle fiziksel gerginliklerin giderilmesi; beden farkındalığı ve hareket, nefes ve diksiyon başlığı altında sınıflandırılabilecek konular ve uygulamalar çalışılır. Bunlara temel oyunculuk eğitiminde kullanılan çok sayıda uygulama eklenir. Stanislavski, stüdyodaki çalışmalarla eş zamanlı olarak '*Bir Aktör Hazırlanıyor*' ve '*Bir Karakter Yaratmak*' kitaplarını yayına hazırlamaktadır. Bu vesileyle, opera şarkıcılarına, henüz basılmamış olan bu kitaplardaki derslerden oluşan bir eğitim de verir. Opera Stüdyosu'nun eğitimlerinde doğaçlamalar her aşamada önemli bir yer

---

[101] Stanislavski, Rumyantsev, **Stanislavski On Opera**, s. 2.
[102] **A.e.,** s. 2.
[103] **A.e.,** s. 2,3.

tutar. Opera şarkıcısının ihtiyaçları ile oyuncununkiler arasında ayrım yapabilen Stanislavski için müzik, bu Stüdyo'daki çalışmaların anahtarıdır. Bu nedenle tüm doğaçlamalar müzik eşliğinde yapılır.

Stanislavski, şarkıcı-oyunculara müzik eşliğinde çeşitli oyunlar da oynatır. Bu oyunlardan, öğrencilerin müziğin ritmini ve karakterini dinleyebilme yeteneğini geliştirebilmeleri için yararlanmaktı. Oyunların bir diğer hedefi ise şarkıcıların doğaçlama yeteneklerini müziğin yön verdiği şekilde belirli bir içerik ve form ile ifade edebilmelerini sağlamaktı. Bu doğaçlamalardaki akışı, seçilmiş oyunun içeriğine ve olay örgüsüne göre kendisi de doğaçlama yapan bir müzisyen yönetirdi. Müzisyen, oyunun içeriğiyle ritmi ve müzikal formu birleştirerek farklı anlamlar üretmekte özgürdü. Şarkıcı-oyuncular "bu müzikal işaretlere son derece duyarlı olmalıydı ve aynı zamanda kendi doğaçlamalarını da sunmalı ve duyduğu şeye sadık kalarak müzikle birlikte hareket etmeliydi.''[104]

3.2.1.1. Beden Farkındalığı ve Denetimi

> *"*Oyuncular, sahnede, genellikle yeterince el kol hareketi yapmazlarsa, seyircinin sıkılacağından korkarlar ve bu yüzden bir sürü hareket yaparlar," derdi, "ama sonuç rastgele ve saçmadır. Özellikle geniş bir sahnede, kendini kontrol altında tutmak hepsinden daha gereklidir ve bu, ancak, kişinin tüm kasları üzerinde tam bir kontrole sahip olmasıyla başarılabilir.''[105]

Bilindiği gibi, her tür performans sırasında, performansçının bedenindeki gereksiz gerginlikler hem hareket kabiliyetini olumsuz etkileyebilir, hem de risklidir. Opera şarkıcıları da bundan azade değildir. Vokal performansın kas kontrolüyle yakından ilişkili olduğu ve kasların doğru kullanımının ses kalitesini artırdığı düşüncesi, bugün hem bilimsel çalışmalar hem de deneyimlerle tekrar tekrar sınanmış bir bilgidir. Şan tekniği, sadece ses aygıtının değil, tüm bedenin dengede olmasını talep eder. Sahne

[104] **A.e.,** s. 12.
[105] **A.e.,** s. 4.

performansı alanlarına destek olacak bilimsel ve yenilikçi çalışmaları her zaman önemseyen bir eğitimci olan Stanislavski, Isadora Duncan'ın modern dans eğitiminde kullandığı tekniklerden, Hatha yoga'dan uyarladığı hareketlerden ve -Diksiyon ve İfade başlığı altında değineceğimiz- Volkonski'nin önerilerinden yararlanarak derlediği bir egzersiz dizisi oluşturur. Şarkıcılardaki istemsiz kas gerilimlerinin yoğun olduğunun farkındadır ve bu sorunu çözmek amacıyla Stüdyo'daki öğrencileri bu egzersizleri rutin olarak yapmaya yönlendirir. Gerilimleri çözüp, kasları serbest bırakmayı sağlamak üzere düzenlenmiş olan egzersizlerde, ayaklardan boyuna kadar tüm bedendeki kas gruplarına ilişkin farkındalık yaratmaya uğraşılır. Rumyantsev'in kitabındaki şu alıntılar, Stanislavski'nin yaptırdığı gevşeme/ısınma egzersizlerinin bugün halen geçerliğini koruduğunu göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

> "Önce el kaslarınızı gevşetin, böylece tamamen serbest kalırlar ve birer ip gibi bileklerde hareketsizce asılı dururlar. Onları önce ayrı ayrı sonra birlikte ileri geri sallayın" dedi Stanislavski. "Bu hareketten sonra parmaklar o kadar gevşemiş olmalı ki eklem yerlerinden sarkıyor olsunlar. Sonra kolunuzu omzunuza kaldırın, bütün gerginlikten kurtarın ve dirseğinizin eklemden sarkmasına izin verin. Kolunuzun alt kısmını dirseğinizden aşağı doğru hafifçe ve serbestçe sallayın." (…) İhtiyacımız olan şey; kolların, dirseklerin, ellerin ve parmakların kaldırılması için sekizlik bir nota, ayrıca rahatlamaları ve pozisyona geri dönmeleri için de yine sekizlik bir nota. Enerjiyi patlatmak ve sonra onu serbest bırakıp rahatlamak için yardımınızı istiyoruz.''
>
> ''Omuz ve göğüs kaslarını gevşetmek için gövde hafifçe öne eğilmeli, kollar hareketsiz bir şekilde sarkmalı ve bel kasları oldukça serbest olmalıdır. Bu egzersizlerden sonra kişi, vücuttaki tüm kaslarını yavaş yavaş gevşetebilir ve sonra kendini bir çuval gibi yere bırakabilir.''
>
> "Bacak kaslarını serbest bırakmak için tek ayak üzerinde durmak, kaldırılan bacaktaki ayağı gevşetmek, hareketsiz hale getirmek, ayak parmaklarındaki hissin kayboluşunu zihinsel olarak takip etmek gerekir. Ardından ayakla döner hareketler yapın.'' [106]

Ona göre bir şarkıcı için düzenli ses çalışmak ne kadar gerekliyse, bu egzersizleri rutin olarak yapmak da o kadar önemlidir. Stanislavski bu noktada da şarkıcıların itirazlarıyla karşılaşmıştır. Bazı şarkıcılar düzenli olarak yapmaları beklenen kas gevşetme egzersizlerinin şarkı söyleme becerisini geliştirmekle ilgisi olmadığı ve bu

[106] **A.e.,** s. 5.

nedenle de gereksiz olduğu kanaatindedir. Rumyantsev, Stanislavski'nin bu itirazlara, "Şarkı söyleyen mankenler için bu tarz egzersizler gerçekten de gereksiz" olduğunu, "ama yaşayan insanlar için, eğer sahnede yaşayarak var olmak istiyorlarsa, bu egzersizler zorunludur." [107] cümlesiyle karşıladığını aktarır.

Stanislavski, sesin üretimi ve kontrolünde görevli kasların (diyafram, inter-costal kaslar, gırtlak kasları vd.) kasılmasını "çalışma kasılmaları'', bedenin, sesin oluşumunda işlevi olmadığı halde gerilen kaslarını (omuzlar, bilekler, diz kapakları vd.) ise "gereksiz gerilimler" olarak ikiye ayırır. Kendisinin düzenlediği bir dizi egzersizin temel amacı, çalışma kasılmaları ile diğerlerinin birbirinden ayırt edilmesi ve gereksiz gerilimlerin çözülmesidir. Onun ifadesiyle "egzersizler sakinlik, özdenetim ve güç duygusu kadar kişinin kas yapısını net bir şekilde anlamasına" yardımcı olmak için tasarlanmıştır. Dahası, bunların etkilerinin performansa da yansıyor olması gerekir. [108]

> *''*(…) Stanislavski'nin kendisiyle yaptığımız çalışmalardan hepimiz, birinin iki elini birden, sanki güçlü duygular ifade edecekmiş gibi, kalbinin üstüne koyup bastırmasının artık demode olduğunu ve sahnede iki ayak üzerinde sıkıca durulmaması (klasik heykeller gibi) gerektiğini biliyorduk, boyundaysa en ufak bir gerginlik olmamalıydı (şarkı söylerken omuzları yukarı kaldırmayı Tanrı yasaklamıştır). Ayrıca bize şu da anlatıldı; eğer birisinin bilekleri ve dirsekleri gerginse, gerçekten çivilenmiş gibidir ve bu, onun yaratıcılık gücünün sonudur.'' [109]

Bedene yönelik eğitimler, elbette ki gevşeme egzersizlerinden ibaret değildir. Sahnede beden kullanımına, örneğin yürüme becerisine dönük çalışmalara da ağırlık verilir.

> ''Pürüzsüz yürüyüşü öğrenmek için egzersizler çok yavaş bir müzikte başlatılırdı. Çok yavaş bir zaman aralığında (adagio), iki ölçü boyunca, vücudun ağırlığının en ufak bir aksama olmadan, belli belirsiz ve pürüzsüz bir şekilde bir bacaktan diğerine geçmesi için sadece tek bir adım atılırdı. Öğrencinin ayak tabanı ve ayak parmaklarının hareketi, bu başlangıç egzersizinde büyük öneme sahipti. (…)

---

[107] **A.e.,** s. 5.
[108] **A.e.,** s. 5.
[109] **A.e.,** s. 13.

> ‘’(…) Yavaş yavaş yürüyüş tempomuz arttı; ilk yarım ölçü, sonra dörtlük, en sonunda da sekizde bir adım atıldı – ancak neredeyse koşma noktasına geldiğimiz en yüksek hızda bile hareketin pürüzsüzlüğü korunmalıydı. Stanislavski, iyi geliştirilmiş bir yürüme kapasitesi olmayan oyuncunun kolları da yok gibidir’ derdi (…).
>
> (…) “Müzik başladığı andan itibaren tamamen onun gücü altındasınız. Sinirleriniz, kanınız, kalp atışınız müziğin verdiği ritimle uyumlu olmalı. Bu ritmi yakalamak için onunla yaşayın, tüm varlığınıza nüfuz etmesine izin verin, bu kolay bir mesele değildir. Adım adım ilerlemek gerekir. En basit şey ölçülerin vuruşudur, vurgulardır.’’ [110]

Stanislavski, şarkıcıların eğitiminde dans ve eskrimin de önemli olduğuna inanmaktadır. Tüm oyuncu-şarkıcılar dans edebilmeli; mazurkadan vals’e, polonez’den İskoç danslarına uzanan bir yelpazede farklı türleri tanıyor olmalıdır. Rumyantsev’e göre “Stanislavski için eskrimle ilgili asıl mesele; dikkatin ve iradenin yoğunlaşması, oyuncunun bir partnerle içsel bir ilişki geliştirmesi ve rakip çalışması için en iyi eğitim yolunun yapılan düellolar olmasıdır.”[111]

> ‘’Bir oyuncuyu sahnede her türlü aksiyonu gerçekleştirmeye hazırlamak için eskrim, fiziksel eğitimin gerekli bir parçasıydı. Stanislavski eskrime özel bir değer verdi çünkü ince uzun kılıçlarla düello yapmak, bir oyuncunun bacaklarının ve tüm vücudunun çalışma gerginliğiyle, kollarının ve özellikle ellerinin son derece esnek bir hafiflikle kullanımını birleştirmeye zorlar ve bu ancak, oyuncunun, fiziksel aygıtı olan tüm bedenine yönlenmiş keskin bir dikkatle başarılabilir.’’ [112]

Başlık altında ele aldığımız alıntılar ağırlıklı olarak Bolşoy Stüdyo’sundaki çalışmalardan seçilmiş örnekler olsa da, Stanislavski’nin opera yönetirken de fiziksel egzersizlerin yapılması noktasında son derece titiz davrandığı bilinmektedir. Gevşeme ve ısınma egzersizleri, onun Bolşoy’daki stüdyodan Opera-Dramatik Stüdyo’ya ve yönettiği operaların provalarına değin her döneminde ısrarla yaptırdığı çalışmalar arasındadır. Stanislavski'nin gevşeme egzersizlerine bu kadar vurgu yapmasının nedeni sadece bedenin, nefesin ve sesin geliştirilmesiyle sınırlı değildir. Bu egzersizler

[110] **A.e.,** s. 6,7.
[111] **A.e.,** s. 7.
[112] **A.e.,** s. 6,7.

aynı zamanda uygulayıcıları daha sakin ve rahat bir ruh haline taşıyarak bilinçaltını etkileyebilir. Stanislavski, öğrencilerine basit bir kas gevşetme egzersizinin dahi oyuncuları bilinçaltına yaklaştırabilme ihtimali taşıdığından söz eder.

3.2.1.2 Diksiyon

Operada diksiyon konusuna olağanüstü önem verilmesi gerektiğine inanan Stanislavski'nin şarkıcılara koyduğu hedeflerin başında net bir artikülasyona, etkileyici bir diksiyona sahip olmak gelir. Ona göre iyi diksiyon, şarkı sözlerinin seyirciye net ve renkli biçimde ulaştırılmasının ön koşuludur. Öyle ki, Pavel Rumyantsev'e göre, Stanislavski'nin şarkıcılarla yaptığı çalışmaların ana motifi onun şu iki cümlesiyle özetlenebilir: "Başarımızın yüzde ellisi diksiyona bağlı. Seyirciye ulaştırılmayan tek bir kelime olmamalı." [113]

Vurgu, tonlama ve telaffuz dışında özel olarak egzersizler uygulattığı bir diğer teknik başlık ise nefesti. Yoga egzersizlerinin de devreye girdiği teknik çalışmalarda, derin nefes alma, solunumu uzatma, nefesin doğru bölgelere yönlendirilmesi gibi hedeflere yönelik çalışılmaktaydı. Stanislavski, öğrencilerinin anlaşılır ve ifadeli bir sözel beceriye sahip olmaları için 'konuşma' eğitmeni olarak, dönemin en tanınmış konuşma eğitmenlerinden biri olan Volkonski'yi Stüdyo'ya çağırmıştı. Kendisi de konuşmayla ilgili derslerinde hali hazırda Volkonski'nin 1913 yılında yazdığı ("İfadeli söz" şeklinde çevirebileceğimiz *(Vyrazitel'noe slova)* kitaptan yararlanmaktaydı. İki başlığın üzerinde özellikle duruyordu: 'Ünlü ve ünsüzlerin artikülasyonu' ve 'Sözün yönetimi'. Ünlü ve ünsüzler ona göre opera şarkıcıları için olmazsa olmaz sayılan 'iyi yerleşmiş ses' niteliğinin temelleriydi.

Diksiyon başlığı altında toplanan derslerde 'sözün yönetimi'yle ilgili çalışmaların ağırlıklı konusu vokal tekniklerle temel oyunculuk tekniklerini entegre etmekti. Stanislavski'nin, diksiyon dersleri kapsamında sadece sözcüklerin telaffuzuyla veya

[113] **A.e.,** s. 4.

duygusuyla ilgilenmeyerek aynı zamanda opera şarkıcıların doğal konuşma becerileri üzerine de çalışmış olması dikkat çekicidir. Şarkıcıların şiirsel metinleri doğal bir şekilde ifade etmeye, gerçekçi bir iletişim biçimi kurmaya ve gündelik yaşama aykırı olmayan vurgu ve tonlamalarla konuşmaya dönük çalışmalar önemli bir yer tutar. Örneğin bir arya, tirat gibi ele alınıp 'konuşulur'. Bu yolla şarkıcının opera eserlerindeki kendinden çok uzakta duran dünyalara, kendine yabancılaşmadan erişebilmesi sağlanmaya çalışılır.

3.2.1.3. Konsantrasyon, İmgelem ve İletişim

> "İlk olarak, tamamen konsantre değilsin, alışık olmadığın bir ortamda geceleri doğayı dinlemenin nasıl bir şey olduğunu aklında tutmuyorsun. İkincisi, bunun bir sonucu olarak kelimelerin hiçbir şeyi harekete geçirmiyor. Hiçbir imgeyi canlandırmıyorlar.'' [114]

Aynı anda hem şarkı söylemek hem de oyunculuk sergilemekle yükümlü olan opera şarkıcıları, tiyatro oyuncularınkinden farklı koşullar ve zorluklarla yüz yüzedir. Eserin sözlerinin ve sözlere eşlik eden şan partisinin takibi, şef ile sürekli bir iletişim halinde olma zorunluluğu, müzikteki eslerin sayılması gerekliliği, melodik çizginin takibi, operatik bir teknikle şarkı söylemek gibi operaya özel koşullar, şarkıcının oyuna konsantre olması ve an'da kalması açısından zorluklar barındıran önemli teknik problemlerden yalnızca bir kaçıdır. Ciddi teknik beceriler talep eden operada, operacıların şarkı sözlerinin yoğunlukta olduğu pasajlarda oyundan koparak yalnızca şarkı söylemeye konsantre olmaları durumuyla sık karşılaşılır. Nitekim performanslar sırasında şarkıcıların çoğunun, şarkı sözlerinin bittiği bölümlerde oyunculuk yapmaya başladıkları görülür. Bu durum, hem performansın bütünlüğünün bozulmasına hem de şarkıcının karakterlerin dünyasından uzaklaşılmasına yol açar. Rumyantsev'in de dile getirdiği gibi, bu tür kopuklukların Stanislavski'nin oyunculuk anlayışı dahilinde yeri yoktur. [115] Opera Stüdyosu'nda izlediği performanslar nedeniyle, müzik dünyası ile

[114] **A.e.,** s. 29.
[115] **A.e.,** s. 65.

oyun dünyası arasındaki ilişkinin sürekliliğinin sağlanamaması üzerine yoğunlaşılması gerektiğinin farkındadır. Öğrencilerde rastladığı bu tür kopuklukları 'konsantrasyon sorunu' başlığı altında ele almıştır ve ona göre çözüm büyük oranda, metnin dünyasında kalmayı sağlayacak 'iç konsantrasyon'u kurmakta, odağı, karakter aracılığıyla yansıtılan dünyadaki imgelere yöneltmiş olmakta yatmaktadır.

> "…Bir oyuncu, dikkatini ona sunulan nesneye anında sabitleyebilmelidir, böylece gerçek hislerle tepki verebilir ve ayrıca dikkatini aynı hızda geri alabilmeli ve gerçek hayatına dönerek duygularını durdurabilmelidir." [116]

Odak Nesnesi, 'bir kişi, bir ân, bir anı, bir resim, bir durum, bir olay vs.' birçok şey olabilir. Ona göre, bir imgeyi 'odak nesnesi' haline getirmek için "gerekli olan tek şey, görüntünün net bir şekilde sınırlandırılması ve tam olarak tanımlanmasıdır[117]." İmgeler odak nesnesi aracılığıyla çoğalacaktır.

> "Zihinsel imgene perçinleşmiş yoğun dikkatinin odak noktasından ayrılma ve geri kalanını bırak bilinçaltın yapsın. Yiyecek bütün malzemeleri tencerenize atın, onlar zamanı geldiğinde kendiliğinden hazır olacaktır -tabii ki düşüncelerinde ve aksiyonlarında mantıklı olursan. (…)
>
> "Şimdi gidip çalış, şarkının derinliklerine in, vurguları ve gölgeleri ressamların yaptığı gibi geliştir. Hala çok fazla sorunun var: dikkatini üzerinde sabitlediğin o kişi; kelimelerin, kendi yaşam deneyimin ve okumalarından türeyen hayal gücün tarafından sağanak gibi üstüne yağan imgelerdir. (…).'' [118]

İmgelerin eksikliği ya da iç konsantrasyon sağlanamaması durumunda şarkıcılar sıklıkla rolden kopar ve müziği takip etmeye odaklanır. (Bunun tersi de geçerlidir.) Böylece temsil giderek bir tür konser performansına benzer; şarkıcı şarkısını seyirciye dönük şekilde seslendirmeye başlar ve konçertant bir tavra bürünür. Performansçının metnin dünyasına konsantre olamaması durumu, her sanat dalı için bir problemdir.

---

[116] **A.e.,** s. 31.
[117] **A.e.,** s. 17.
[118] **A.e.,** s. 17.

Ancak opera alanında, operaya özel bazı tipik sahne davranışları ve alışkanlıkları doğurmuştur. Örneğin, ünlü bir arya icra edilirken, şarkıcı aryaya girdiği andan itibaren -hem seyircinin hem de kendisinin beklediği-, zorlu tiz notaların bulunduğu pasajı düşünmeye başlar. Söz konusu pasaj geldiğinde şarkıcı adeta oyunu bırakır, bakışlarını seyircinin üzerinde bir noktaya sabitler, iki elini paralel bir şekilde yana açar, göğsünü öne doğru çıkarır. O ânlarda, salondaki ve operadaki yaşam, o tiz notayı çıkarabilmek üzere adeta durmuştur. (Nitekim bu anlar kimi zaman seyircinin alkışıyla sonlanır.) Böylece aryanın oyunla olan bağı unutulur. Bu noktadan sonra librettonun dünyasına dönmek, hem şarkıcı hem de izleyici için oldukça zordur. Dramaturjik bir bütünlük içerisinde devam etmesi gereken eserde, karakterin eylemleri takip edilemez hale gelir. Stanislavski, seyirciyi etkilemek uğruna ses becerilerini ön plana çıkararak libretto ve karakterin iç dünyasını yok etme teamülüne karşıdır. '*Bir Aktör Hazırlanıyor'* adlı kitabında bu tür alışkanlıklara ilişkin itirazını dile getirir. Kitapta, eğitmen Torstov, Figaro'nun son perdesindeki bir tiradı okurken, sahnede beğeni kazanmak için kullanılan kalıplardan yararlanmıştır. Parçayı bitirdiğinde öğrencilerine okurken onlarla nasıl bir ilişki kurduğunu sorar ve yanıtlarında kararsız kalan öğrencilere şunları söyler:

> "Bir rolde ben size kendimi gösterdim,'' (…) ''Kendimi göstermek için de Figaro'nun tiradını, onun sözlerini, hareketlerini, onunla ilgili olan her şeyi kullandım. Ben size rolün kendisini değil, rolün içinde kendimi, kendi niteliklerimi gösterdim: kendi biçimimi, yüzümü, jestlerimi, duruşlarımı, özelliklerimi, hareketlerimi, yürüyüşümü, sesimi, söyleyiş biçimimi, konuşmamı, ses uyumlarımı, huyumu, tekniğimi, kısaca, duygudan başka her şeyi gösterdim.'' [119]

Fark edilebileceği gibi konsantrasyonu yok eden kimi alışkanlıklar zamanla seyirciyle kurulan iletişimi de tehdit etmektedir. Yukarıda yer verdiğimiz örnekte Torstov seyircinin eserle ve kendisiyle kurması gereken iletişimin niteliğini değiştirmiştir. Benzer durumlara opera eserinde birden fazla icracının sahnede olduğu bölümlerinde de rastlanabilir. Örneğin, düet, terzet vb. bölümlerde, operacıların şarkı sözlerini

[119] Stanislavski, **Bir Aktör Hazırlanıyor,** s. 199,200.

birbirine değil, seyirciye dönük olarak söyledikleri sık görülür. Bu tür alışkanlıkları sorgulamakla birlikte, bunların temelinde çok haklı teknik kaygılar olduğunu da atlamamak gerekir. Şarkıcıların seslerini seyirciye ulaştıramama endişesi ve orkestra şefini görmek istemek gibi pek çok haklı gerekçe söz konusudur. Ancak özellikle ikili sahnelerdeki 'seyirciye dönüşlerin', hem karakterlerin hem de şarkıcı-oyuncuların birbiriyle ilişkisini yok ettiği göze çarpar. Michael Anthony Barry, Stanislavski'nin bu bölümler konusunda özellikle titiz olduğunu belirtir.

> ''Stanislavski'nin sürekli mücadelesi, şarkıcıların hitap ettikleri sahnedeki kişiye bakmak yerine öne doğru şarkı söylemelerini, seyircilere bakmalarını engellemekti. 'Bunu opera sanatçılarının çalışmalarındaki en kötü ve en engelleyici alışkanlık olarak görüyordu. (…).'' [120]

Solo icralarla ilgili olarak, şarkıcının seslendirdiği sözlerin muhatabının 'kim' olduğu sorusu, üzerinde durulması gereken zorlu bir sorudur. Örneğin bir arya ya da lied seslendirilirken de sözlerde tasvir edilen duygu ve düşüncelerin 'kim'e yönelik olduğu konusu atlanır ve şarkıcı bunları seyirciye söyleme eğilimine girebilir. Stanislavski'nin bu konudaki önerileri ise 'dikkatin odak noktası' ya da 'dikkat nesnesi' ile ilgili söylediği cümlelerden anlaşılmaktadır: Rumyantsev'in balad çalışmalarına ilişkin notları, onun bu konudaki yaklaşımını anlamamızı sağlar:

> '' (…) Bir insan düşüncelerini yansıttığında, kendisiyle iletişim halindeyken dahi, bir diyalog vardır; zihni kalbiyle konuşuyor gibidir. Haliyle monologda tereddüt, şüphe, sertlik, zayıflık ve kıskançlık olacaktır – yani sıradan bir tartışmanın tüm unsurları. Yansıtmaların daha derin olmalı. Söylediklerini o kadına söyle. O nerede?"
>
> "…buna dikkat et: sana kelimesini kullanıyor, böylece doğrudan ona hitap ediyor. Gördüğün gibi metni hala ne kadar dikkatsizce okuyup tartıyoruz. Şimdi, eğer düşüncelerini büyük bir boşluğun ötesinden ona doğru çevirirsen, bu seni sözlerine daha fazla eylem eklemeye ve mesafe seni zorluyormuş gibi ta öteden sözlerini ona ulaştırmaya zorlayacaktır. Sesinin volümü burada hiçbir işe yaramaz. O zaman dikkatinin odak noktası nedir?
> – Ona şarkı söylemeliyim." [121]

---

[120] Barry, ''Acting in opera: a consideration of the status of acting in opera production and the effect of a Stanislavski inspired rehearsal process'', s. 20.

Dikkat edilirse, odak noktası salonun belirli bir noktasında ya da seyirci üzerinde değil, imgeler üzerinde toplanıyor olmalıdır. Bu imgeler sahneden, eserden, karakterin dünyasından toplanır. Performansçı sahne üzerindeyken, her zaman biriyle, bir nesneyle, bir olayla, bir durumla, ya da bir ânla ilişki içinde olmalıdır. "Bir nesneden, bir konudan, bir anlıkta olsa bir şey almak ve vermek psikolojik bir ilişki anını belirler. [122]''

> ''Bir insanın sizinle ilişki kurması için size bakması, ya da söz söylemesi mi gerekir? Yumun gözlerinizi, tıkayın kulaklarınızı, susun, zihninizde kiminle ilişki kurduğunuzu bulmaya çalışın. Herhangi bir nesneyle herhangi bir yoldan ilginiz olmadığını gösteren tek bir saniye bulmaya çalışın.'' [123]

Ancak bilindiği gibi bu noktada da bir zorluk vardır. Opera şarkıcısı çoğu zaman, eşlikçinin bastığı bir akor'dan ya da orkestra şefinin batonunun bir hareketinin hemen ardından eserin dünyasının içine girmek durumundadır. Son derece trajik bir arya'nın ya da neşeli bir olayı anlattığı bir resitatif'in barındırdığı imgelere çok büyük bir hızla adapte olması gerekir. Stanislavski, bu ustalığı kazanmanın en önemli adımı olarak konsantrasyon çalışmalarını işaret eder. İcracının hızla ve kolayca odaklanmayı öğrenmiş olması gerekir. Stüdyo'daki katılımcılardan birinin eserin dünyasının içine girmek için çok az bir zamanı olduğundan yakınması üzerine şunları söyleyecektir.

> "O zaman gerçek hayatta olayların nasıl olduğunu hatırla. Şu veya bu olaya ilişkin hayalinde canlı bir resim oluşturmak için gerçekten bu kadar çok zaman ihtiyacın oluyor mu? Sana şu anda bir uçağın düştüğü, tanıdığın bazı insanların öldüğü söylense, bir uçağın düşmesine hiç tanık olmamana rağmen hemen bütün bir resmi hayal edersin. Bu neden böyle? Çünkü bunların hepsi senin hislerine çok yakın, çok fazla içindesin, içeriden harekete geçirilmiş durumdasın. Böyle bir durumda konsantre olmak için çok zamana ihtiyacınız olur mu? Kendi doğanız bunu sizin için anında yapar. Bir oyuncu, bu süreci ve sürecin kendisine rehberlik etmesini öğrenmelidir. O trajik tabloyu hayal etmen ne

[121] Stanislavski, Rumyantsev, **Stanislavski On Opera,** s. 32.
[122] **A.e.,** s. 189.
[123] **A.e.,** s. 187.

kadar sürdü? Bir saniye belki iki ve sonra hemen ayrıntıları incelemeye ve onlardan etkilenmeye konsantre oldun. Bunun anahtarı nedir? Senin niyetli dikkatin! ‘’ [124]

Sistem'in konsantrasyon ve anlam dünyasındaki imgelerle ilişkili olarak operacılara sunduğu tüm öneriler, -bir kez daha- onları sözün ve sahnenin dünyasından kopmamaya teşvik etmek içindir. Zira, Stanislavski, şiirle bağı kopmuş bir şan performansının etkileyiciliğini kaybettiğine, çünkü duygulardan uzaklaştığına inanır.

"Seyirciyi ve onlar üzerinde yarattığınız etkiyi unutun ve onları etkilemeye çalışmak yerine, kendinizi küçük fiziksel, gerçekçi eylemlerle, küçük fiziksel gerçeklerle ve onların gerçekliğine içten bir inançla sınırlayın!" [125]

3.2.2. Esere ve Performansa Yönelik Hazırlıklar

Oyuncunun teknik ve içsel hazırlığına dönük çalışmaların ardından performans aşamasına, örneğin *lied* formundaki eserlere geçilir. Bilindiği gibi lied'ler şairlerin bir tema üzerine yazdıkları şiirlerin bestelenmesi ile kurulur. Dolayısıyla lied'lerde aslen şiir de müzik kadar önemli bir unsurdur. Bu nitelikleriyle Stanislavski'nin eserin analizi ve şarkıcının ifade becerisi üzerine yoğunlaşması için idealdirler. Çünkü Stanislavski'nin opera şarkıcılarına yönelik eleştirilerinin büyük bölümü, anlam ve ifadenin vokal tekniğe feda edilmiş olduğu noktasında toplanır. Nitekim, Bolşoy Opera Stüdyosu'nun ilk sezonunda profesyonel şarkıcıların Stanislavski'ye itiraz etmelerinin kaynağında ses kontrolü ve ifadeyi eşit önemde değerlendirmekteki ısrarı vardır.

Lied formundaki eserler üzerine yapılan çalışmaların öncelikli hedefi, grubun oyunculuğa dair bakış açısını derinleştirmek, süregelen klişeleri, şablonları elimine etmektir. Çünkü şarkıcıların pek çoğu icra esnasında, eserin temasını ve şiiri unutarak,

[124] **A.e.,** s. 30.
[125] Stanislavski, **An Actor's Work: A Student's Diary**, s. 164.

şan'a odaklanır ve eserin anlam dünyasından uzaklaşır. Bu kopukluk, şarkıcının öğrenilmiş davranış kalıplarına başvurmasının hem sebebi hem de sonucudur. Performans sırasında eli sürekli olarak piyanoya dayamak, önde birleştirip sıkıştırmak, kalbin üzerine koymak gibi, günümüz sahnelerinde de rastlanan birçok davranış kalıbı buna örnektir. Rumyantsev, Bolşoy Opera Stüdyosu'ndaki ilk gözlemlerini paylaşırken, **Nikolay Rimski-Korsakov'**un *Romans'*ları üzerine yapılan bir çalışmayı aktararak bu şablonlardan bazılarına dikkat çeker.

> ''Stanislavski'nin önünde duran, bir konser piyanosunun kapağına hafifçe eğilmiş genç bir kadın şarkıcı görüyorum. Rimski-Korsakov'un "Dingin, dingin gök mavisi denizdir" (Serene, serene is the sky blue sea) adlı romansını söylüyor. Bu baladı daha önce konservatuvardayken öğrenmiş. Yüz kasları, yapmacık bir gülümsemeyle gergin bir şekilde sabitlenmişti (o günlerde tüm şarkıcıların olağan "maskesi"), ki böylece seyirciye, bir hafiflik izlenimi ve şarkının en yüksek, hareketli notalarında bile hiçbir çabaya gerek kalmadığı izlenimi verilsin.''[126]

Rumyantsev kitabında, Stanislavski'nin bu tür yorumların ardından yaptığı eleştirilerin içeriğini şu örnekler aracılığıyla aktarır:

> "… Sesinin rezonansı iyi, parlak ama söylediği şarkı ne hakkında ve neden piyanoya doğru geldin… Bunlar bende eksik kaldı. Bize kendini mi göstermek istedi? Burada oldukça sert ve hatta kızgın bir şekilde konuşacağım çünkü tüm gerçeği söyleyeceğim. Bunun nedeni, sanat arayışınızın en başında, kendinizi bütün varlığınızla o sanata adamazsanız, basmakalıp gösterişçi şarkıcılığa giden yolda yokuş aşağı yuvarlanacaksınız. (…).'' [127]

> "(…) müzikal biçim ve müzikal olarak eğitilmiş bir ses, sanatın bir kopyasını yaratabilir, duyanı etkileyebilir, bir iki saniye hayal gücünü harekete geçirebilir. Çoğu şarkıcı bunula yetinir çünkü gereken tek şeyin bu olduğunu düşünürler.'' [128]

Stanislavski'nin derslerinde, şarkıcının bir parçayı seslendirirken ya da söze dökerken hangi postür, davranış veya tutumda olunması gerektiğine ilişkin kalıplar yoktur.

---

[126] Stanislavski, Rumyantsev, **Stanislavski On Opera,** s. 13.
[127] **A.e.,** s. 13,14.
[128] **A.e.,** s. 16.

Çalışmalarda bunun yerine, eserin dünyasına ve karakterin koşularına odaklanılmaktadır.

3.2.2.1. Eserin Dünyası: Verili Koşullar, Sihirli Eğer ve Amaçlar

Daha önce de değindiğimiz gibi, Sistem'de librettolar, imgeden ve bedenden ayrı düşünülmeyecek şekilde, psiko-fiziksel yaklaşımla çalışılır. Karakterin şarkıda tasvir edilen duygusal yolculuğunu anlamla birleştirebilmenin yollarından biri, parçayı sözlü bir monolog temsil ediyormuş gibi ele almak suretiyle, lirik metni harekete geçirmektir.[129] Bu çalışmayı yapmak için hangi parçaların seçileceği konusu önem kazanır. Nitekim, -belirttiğimiz gibi- Stanislavski'nin Korsakov ve Çaykovski gibi bestecileri tercih etmesi, monolog gibi değerlendirilmeye uygun eserler üretmiş olmalarından kaynaklanır. Şarkıcının karakterin içinde bulunduğu koşullara, duygu durumuna yaklaşması ve asla yabancılaşmaması için parçaları içselleştirmeyi öğrenebilmesi önemlidir. Bir eserde yazarın ya da şairin yazmış olduğu her cümle, her duygu ve düşünce, artık eseri icra eden kişinin kendi ifadesi haline gelmeli; şarkıcı bir aktarıcı değil, şairin sesi olmalıdır. Rimski-Korsakov'un '*Gürcistan Tepeleri*' isimli baladı üzerine yapılan bir çalışmadan Rumyantsev'in aktardıkları, Stanislavski'nin yaklaşımını tarif etmek için iyi bir örnektir. Balad'daki sözler Puşkin'indir; Stanislavski, baladı çalışmakta olan şarkıcıyı "Puşkin sensin" diyerek uyarır. "Puşkin sensin" ifadesi, Kudinov isimli öğrenciyi oldukça şaşırtmıştır.

> "(…) "Gördüğün gibi, kendi depresif ruhundan, kendi üzüntünden, kendi aşkından söz ediyorsun. Böylece Puşkin'in depresyonu, üzüntüsü ve aşkı artık senin." Genç şarkıcının şaşkın yüzünü görünce ve diğer öğrencilerin, Kudinov'un Puşkin'e dönüşmesi fikrine gizli gizli güldüklerini duyunca Stanislavski açıklamaya devam etti:
> Elbette, sen kendin olarak kalacaksın Kudinov ve sana Puşkin'sin dediğimde, kendini Puşkin'in yerine koyduğun için düşüncelerin ve hislerin bundan etkilenmelidir anlamına geliyor.'' [130]

[129] Dunbar, "Stanislavski's System in Musical Theatre Actor Training: Anomalies of Acting Song'', Stanislavski Studies, Volume 4, 2016, s. 6.
[130] Stanislavski, Rumyantsev, **Stanislavski On Opera**, s. 27,28.

Bu basit uyarı, özellikle düşük tempolu eserlerde 'ne oynayacağı' kaygısına düşen birçok operacı için önemlidir. Sıklıkla yaşanan bu kaygı nedeniyle opera öğrencileri derslere çoğunlukla yüksek tempolu, hareketli eserleri getirmeyi tercih ederler. Stanislavski'nin uyarısı o güne kadar benzer tercihlerde bulunmuş olan Rumyantsev'in, bunun yalnızca önyargıdan kaynaklanan bir kaygı olduğunu kavramasını sağlar.

> ''Stanislavski'yi dinledik büyülendik, ilham aldık ve fark ettik ki anlamsız, donuk balad diye bir şey yok, düşüncelerimizde onlara karşı yaklaşımımız sığ. Bu yüzden, Puşkin, Rimski-Korsakov ve Çaykovski'nin hakkını vereceksek, hayal gücümüzü geliştirmek zorundayız ve gerçekten de şairlerin yerine geçmeliyiz.'' [131]

Stanislavski, parçaların birer tirat gibi değerlendirildiği çalışmalarda korrepetisyonla da ilgilenmeyi ihmal etmemiştir. Şarkıcıyla birlikte eseri icra etmekte olan eşlikçiden de şairin yerine geçmesini ve yoruma dahil olmasını ister. Stanislavski, Stüdyo'da sadece şarkıcıya değil, korrepetitör'e de aynı yönelimleri vermektedir.

> "Hayır! Bunun herkesten saklanılan bir sır olması çok önemli. Şarkını, diğerleri senin harika sırrını bilmeye layık değilmiş gibi söyle. "Ve sen," dedi piyaniste dönerek, "sanki bu sırra ortak olmuşsun gibi çalmalısın. En nihayetinde, siz şu an burada Rimski-Korsakov'un yerine bulunuyorsunuz." [132]

Görüldüğü gibi, şarkıcının karaktere yabancılaşmaması için onunla özdeşleşmesi ve söylediklerini içselleştirmesi önemlidir. Ancak Stanislavski şarkıcı-oyuncudan şairin yerine geçmesini isterken, bu özdeşleşmenin sadece sözlerin içselleştirilmesinden ibaret olmadığını sıklıkla vurgular. Sadece sözler değil, karakterin içinde bulunduğu tüm koşullar da içselleştirilmelidir. Karakterin koşulları şarkıcının zihninde ne kadar

---

[131] **A.e.,** s. 28,29.
[132] **A.e.,** s. 21.

netse, hayal gücü de o kadar zengin olacaktır. Bu nedenledir ki, Stanislavski'yle yapılan solo çalışmaları, bir tirat çalışmasında olduğu gibi, "O kim? Sen kimsin? Neden denize bakıyorsun? Bu nerede oluyor? Ne zaman?" gibi sorular eşliğinde yürütülür. "Tüm baladlarda, ne kadar kısa olurlarsa olsunlar, daha büyük bir çalışmanın tohumu vardır. Her birinde üstün amaca hizmet eden bir olay örgüsü, çatışma, çözüm, hikayenin başından sonuna kadar süren aksiyon ve belirli koşullar vardır'' [133] ve şarkıcı öncelikle sorduğu sorularla koşulları bulmalı, sonra imgeleminde bu koşulları hayal ederek ruhsal ve fiziksel dünyasını inşa etmelidir. Verili koşulların yanı sıra 'amaçlar' konusu da öncelikli başlıklar arasındadır. Stanislavski'nin opera şarkıcılarının karakterin amaçlarını belirlemesi gerektiği noktasındaki ısrarı, tiyatro oyuncularından talep ettiğiyle aynı derecededir.

> ''Kelimeleri sevmeli onları müziğe bağlamayı öğrenmelisiniz. Bir opera oyuncusu, yalnızca sesi görsel biçimde ürettiğinde yaratıcıdır. Kendiniz için bir kural koyun: tek bir kelimeyi bile amaçsız olarak söylememek. Kelimelerin ve müziğin organik birliği olmadan opera sanatı diye bir şey yoktur.'' [134]

Dolayısıyla tezin ikinci bölümünde ele aldığımız, *verili koşullar*, *amaçlar*, *üstün amaç*, *fiziksel eylem* gibi araçlar, opera eserlerinin büyük bölümünde de işlevseldir. Eserde verilmiş koşullar, 'sihirli eğer' tekniğinin sorusunu yanıtlamak üzere şarkıcının zihninde yeniden yaratılır. Bu tür çalışmalar sırasında Stanislavski, eserlerdeki karakterlerin yaşadıkları koşullara bağlı olarak farklı tepkiler ve davranışlar sergileyebildiği ve bunların günümüz insanlarından farklı olabileceği konusunda şarkıcıları sıkça uyarır.

> "Eğer Yunanlı bir kadınsanız, mesela Aspasia, deniz hayatınızın tanıdık, samimi bir unsurudur ama Kuzeyliyseniz ve denize ilk defa bakıyorsanız, bu şarkıda denize karşı tavrınız tamamen farklı olur. Modern bir kadınsanız ve bir sahil beldesine yeni geldiyseniz, üçüncü bir seçenek ortaya çıkacaktır.'' [135]

---

[133] **A.e.,** s. 22.
[134] **A.e.,** s. 22.

Görüldüğü gibi, Stanislavski'nin odağında eserdeki dünyaya ait imgeler, karakterin duygu durumu ve tüm bunların içselleştirilmesi hususu vardır. Ona göre bu dünyayı kurmak şarkı söylemeyi zorlaştırmaz; aksine sözcüklerin içerdiği düşünce netleştikçe şarkıcının sesi de o kadar iyi duyulacaktır. Çünkü gerçek hislerle beslenen nefes ve ses desteği şarkıcıyı daha da güçlendirecektir. Dahası, Stanislavski'ye göre operacılar tiyatroculara göre karakteri analiz etmek konusunda daha da şanslıdırlar; çünkü ellerinde sadece metin değil, müzik ve ritim de vardır.

3.2.2.2. Müziğin Bir Analiz Aracı Olarak Değerlendirilmesi

Bilindiği gibi, farklı armonik yapılar insanlar üzerinde farklı etkiler bırakırlar. Müziğin armonik yapısının etkileri bilimsel araştırmalar aracılığıyla da defalarca gösterilmiştir. En basit örnekle, bir enstrümandan çıkan bir majör akor, onu algılayanda çoğunlukla olumlu imgeler çağrıştırırken, minör akorun ise algılayanı daha karamsar imgeleri çağırmaya ya da daha derinlikli düşüncelere itebildiğine sık rastlamışızdır. Benzer şekilde, temposu düşük ve minör şarkıların bizi fiziksel olarak daha kapalı, daha hareketsiz bir postüre yöneltebildiği; temposu daha yüksek, ritmi üç dörtlük, altı sekizlik ya da dokuz sekizlik majör tonda bir şarkının ise bizi hareketlendirdiğini sıkça deneyimlemiş ya da gözlemişizdir. Bu olgular, elbette ki opera sanatı için de geçerlidir. Besteci, müziği aracılığıyla hem seyirciyi hem de şarkıcıyı eserin dünyasında gelişen olayların etkisi altında bırakmak, onların duygu durumunu ateşlemek ister. Nitekim her operada uvertür olarak adlandırdığımız bir giriş müziği ve her sahnede şan partisiyle paralel bir eşlik vardır. Müziğin tüm bu bölümlerinin içinde oyunun üslûbu, atmosferi, olay örgüsü, gerilimin düzeyi gibi en temel unsurlar da dahil olmak üzere birçok veri saklıdır. Uvertür, oyun başlamadan önce şan'a paralel olarak ilerleyen, eşlik müziği ise tüm oyun boyunca melodik ve ritmik ölçüler aracılığıyla seyirciye ve şarkıcı-oyuncuya sahne üzerinde gerçekleşecek olaylar ve durumlarla ilgili ipuçları

[135] **A.e.,** s. 17.

verir. Hem seyirciyi hem de şarkıcıyı esere hazırlar ya da eserin dünyasının içinde tutar.

Şarkıcının eylemleri bu göstergeler eşliğinde ve onlardan esinlenerek gerçekleşir. Doğal olarak, bestecinin ateşlemeye çalıştığı duyguların ve düşüncelerin sahne üzerindeki şarkıcı tarafından içselleştirilmesi, hissedilmesi beklenir.

> "…müzik, hislerinizin tonunu verir. Bu hisler, eğer doğru bir şekilde harekete geçirilirse, güç ve rezonansı elde ederler. Bu yüzden en dikkatli dinleyeceğiniz şey müzik olsun. Ne yaptığınızın nedenini ve bunu nasıl yapacağınızı müziğin içinde duymak zorundasınız, böylece belli belirsiz göze çarpmayan her hareketiniz müzikle uyum içinde olacak. Bu, gözle görülür bir şekilde belli olmamalı; gözün gördüğü tek şey, orkestradan ve kendinizden gelen seslerle uyum içinde olmanızdır. Sahne üzerindeyken sizde hayat bulan bu özel türden uyumun elde edilmesi, operanın tüm temel fikridir." [136]

Tiyatro ve opera performansçısı arasındaki en temel fark, opera şarkıcısının müzikle olan ilişkisidir. Tiyatro'da müzik bir oyunun dramatik yapısının yardımcı öğelerinden biridir; fakat operada müzik, dramatik yapının sese dönüşmüş halidir. Bir operanın serimi, düğümü ve çözümü başından sonuna kadar müzik eşliğinde gelişir. Libretto ve müzik iç içe geçmiştir, karakterin duygu ve düşünceleri seyirciye şarkılar aracılığıyla aktarılmaktadır. Eserdeki karakterler de yine şarkılar aracılığıyla birbirine söz söylemekte, karakterin ne yaptığı ve ne hissettiği şarkılar eşliğinde şarkıcı-oyuncunun sesinde ve bedeninde somutlaşmaktadır. Her cümle, her kelime notalara dökülmüş, metin ve müzikle birbirine bağlanmıştır.

Tüm bunlardan dolayı, opera şarkıcılarının müziğe göre hareket etme; eserdeki tüm durumları, olayları, düşünceleri, duyguları müziğin içinden anlama ve aktarma zorunluluğu vardır. "Müziği dinleyin. Metnin ardında yatan şeyi, en derin düşüncelerinizi açığa çıkaracaktır.[137] " diyen Stanislavski için müzik, şarkıcı-oyuncunun bilinç yoluyla bilinçaltına ulaşmasını sağlayabilecek en etkili araçtır.

---

[136] **A.e.,** s. 12.
[137] **A.e.,** s. 15.

Tiyatrodan farklı olarak opera'da, performansçının imge dünyasına ve bilinçaltına uzanan yolda kendisine hem müzik hem libretto birlikte rehberlik eder. Müziğin varlığı bu bakımdan şarkıcı-oyuncu için bir avantajdır.

> "Siz şarkıcılar ne kadar şanslısınız," derdi büyük stüdyodaki çalışma odasında yer alan koltuğuna yerleşirken. "Besteci size en önemli unsurlardan birini sağlıyor –içsel duyularınızın ritmi. Biz oyuncuların boşluktan kendimiz için yaratmamız gereken şey budur. Tek yapmanız gereken müziğin ritmini dinlemek ve onu kendinize ait hale getirmek. Yazılmış kelime yazarın temasıdır, ancak melodi bu temanın duygusal deneyimidir.'' [138]

Müziğin yol göstericiliğinden yararlanma avantajına sahip olmakla birlikte, şarkıcının tek amacının eserin notalarını kusursuzca seslendirmek olmadığını da akıldan çıkarmamak gerekir. Müzik bir bakıma hem amaç hem de araç olmalıdır. Şarkıcı-oyuncu müziği hem duygu durumunu hazırlayan, hem de kendisini eserin dünyasının içinde tutan bir araç olarak da kullanabilmelidir. Şarkıcı prova sürecinde iken, bestecinin sunduğu verileri işlemeyi öğrenmeli; performans sırasında da zihninin yanı sıra bedenini de müziğin yönlendirmelerine açık tutabilmelidir. Bu nedenle Stanislavski, operacıların müzikal ritim duygusunun gelişmiş olması gerektiğini sıklıkla vurgular. Pavel Rumyantsev, Stanislavski'nin genç şarkıcıların eğitim sürecindeki temel hedefinin müzikal, vokal teknikleri ile bedenlerindeki bölgeleri birleştirmek olduğunu söyler. Bunu bir açıdan, müziğin ritmi ile şarkıcı oyuncunun iç ritminin uyumlanması olarak da anlayabiliriz. Zira Stanislavski'ye göre bir operadaki melodik çizgi ve ritmik öğeler, şarkıcı-oyuncunun canlandıracağı karakter için gerekli olan iç ritmi bünyesinde barındırır. Stanislavski ile performansını izledikten sonra yeniden çalıştırdığı öğrencisi arasında geçen bir diyalog, Stanislavski'nin söz ettiği ritim-duygu-müzik bağlantısını ortaya koyar. Bir önceki performansında başarısız olan öğrenci Stanislavski ile çalışmasından sonra, "sanki yeni bir şarkı söylüyormuş gibi hissettiğini" söyler ve Stanislavski şöyle yanıtlar:

---

[138] **A.e.,** s. 22.

> "Neden? Çünkü dizelerin ve müziğin doğru iç ritmini kavrayabildin. Bu mesele bu iç ritimde yatıyor. O, duygularınızın yakın arkadaşıdır ve doğru anlaşıldığında, gerçek duyguları beraberinde uyandıracaktır. (…) Sizi farklı bir şekilde hareket ettiren, farklı nefes almanızı sağlayan içsel ritimdir. Bu ritim, duygularınızı coşturur, uyandırır, onlara güç ve keskinlik verir.''[139]

Konuyla ilgili bir başka örnek vermek üzere Mozart'ın *Figaro'nun Düğünü* operasından Figaro'nun ''Non pui andrai'' isimli aryasını ele alabiliriz. Bu aryada bir askerlik teması işlenir. Ve bu askerlik teması, Mozart tarafından bestenin içerisine melodik ve ritmik kalıplar olarak yerleştirilmiştir. Besteci tarafından yazılmış olan notaların ritmik kalıpları ve melodi dikkatli bir şekilde dinlendiğinde bu tema hemen açığa çıkar. Çünkü askeri marşlarda yer alan noktalı notalar, köşeli melodiler ve ritmik öğeler bu aryada fazlasıyla mevcuttur. Dolayısıyla Figaro'yu ve ona eşlik eden Cherubino'yu canlandıran şarkıcı-oyuncu, bu öğelerin yardımıyla bir asker grubunun nizami ve ritmik bir şekilde yürüyüşünü imgelerse; beden hareketleri, eylemler, duygular -yani performans- için önemli bir oyun alanı açılabilmektedir. Bu imgeleri seçip değerlendiren bir şarkıcı-oyuncu; yalnızca libretto'da verilmiş olanları değil, müziğin içinde saklı olan koşulları ve formları da sahnede psiko-fiziksel eylem üretmek üzere kullanmış olmaktadır. Stanislavski'nin bir performans sırasında sahnede bedenini gizleyerek yürüyen bir şarkıcıya, piyanistin çaldığı müzikteki tartımlarla bağlantılı olarak fısıltıyla yönelttiği şu direktifler, müziğin ritmi, iç ritim ve bedenin ritmi arasındaki bağlantıyı etkili biçimde özetler: "Çalan bu üçlükler sadece nota değil, onlar senin kalp atışların. Bak, nasıl da çarpıyor![140] "

[139] **A.e.,** s. 12-21.
[140] **A.e.,** s. 21.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

FİZİKSEL EYLEMLERLE ANALİZ YÖNTEMİNİN OPERA SAHNELERİNE UYGULANMASI

Bu bölüm İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Opera Anasanat dalı öğrencileriyle Mozart'ın *Figaro'nun Düğünü* operasındaki sahneler üzerine yapılan oyunculuk çalışmalarından seçilmiş bölümlerden oluşmaktadır. Bu çalışmalarda öğrenciler operanın sahnelerini, ilk kez tanıştıkları Stanislavski Sistemi'nin araçlarını kullanarak çalışmışlardır. Çalışmanın ilk aşamasında Stanislavski Sistemi genel hatlarıyla öncelikle teorik bazda tanıtılmış, ardından Sistem'i oluşturan temel konular ve tekniklerin, egzersizler, doğaçlamalar ve opera sahneleri aracılığıyla deneyimlenmesi sürecine geçilmiştir.

Tezin bu son bölümünde bu çalışmaların tümüne değinilmemiş ve bölüm "Fiziksel Eylemlerle Analiz" yöntemine ilişkin çalışmalarla sınırlandırılmıştır. Bu doğrultuda bölüm kapsamında Sistem'in önceki bölümlerde yer verdiğimiz çeşitli araçlarına zaman zaman değinmekle birlikte, özellikle 'Fiziksel Eylemlerle Analiz Yöntemi' başlığı altında incelediğimiz adımlardan nasıl yararlanılabileceğini örneklendirmeye çalıştık. Bu örnekler, seçilmiş üç sahne üzerinden verilecektir. Bölüm kapsamında, bu sahnelere ilişkin çalışmaları detaylandırılacak, ancak bundan önce Figaro'nun Düğünü operasının kısa tanıtımı yapılacak ve konusu özetlenecektir.

4.1. Figaro'nun Düğünü Operası

Figaro'nun Düğünü operası Wolfgang Amadeus Mozart tarafından 1786 yılında bestelenmiştir. Eser, 1784 yılında Pierre Beaumarchais tarafından tiyatro oyunu olarak kaleme alınmıştır. Lorenzo Da Ponte, orijinal dili Fransızca olan "Figaro'nun Düğünü veya Çılgın Gün" *(La Folle Journée, Ou Le Mariage de Figaro)* adlı metni, opera librettosu olarak İtalyanca'ya çevirmiş ve uyarlamıştır *(Le nozze di Figaro)*. Da Ponte

bu uyarlamayı Mozart'ın siparişi üzerine yapmış, eseri libretto olarak altı haftada yazmıştır.

1732 doğumlu Pierre Beaumarchais'nin eserlerinde Fransız İhtilalini hazırlayan iklimin esintilerini bulmak mümkündür. Amerikan bağımsızlık hareketini Fransa'da destekleyen öncülerden de olan Beaumarchais'nin, asillere ve saraya yönelik tepkisi, Figaro'nun Düğünü eserinde de görülür. Ancak eserin opera uyarlamasında tiyatro oyununda bulunan bazı sahneler çıkartılmış, politik bağlam törpülenmiştir. Nitekim, Beaumarchais'nin tiyatro oyunu soylularla alay ettiği gerekçesiyle, Fransa'da sansüre uğrarken, opera uyarlaması bir sınırlamaya tabii tutulmamış ve Viyana'da büyük başarı kazanmıştır. Prömiyeri 1786 yılında Viyana'da Burgtheater'de yapılmış olan operanın ilk iki temsilinde orkestrayı Mozart yönetmiştir. Eser günümüze dek popülerliğini sürdürmüştür. Opera'nın uvertürü ayrıca ün kazanmıştır ve orkestraların repertuvarlarındaki yerini halen korumaktadır.

Figaro'nun Düğünü Operası dört perdeden oluşur. 'Opera buffa' türünde yazılmıştır. Birinci perde sekiz sahne, ikinci perde on bir sahne, üçüncü ve dördüncü perdeler on dörder sahneden oluşur.

Operadaki Karakter ve Ses türleri

Figaro (Bas bariton)	Kont Almaviva'nın uşağı, Susanna'nın nişanlısı.
Susanna (Soprano)	Hizmetçi, Figaro'nun nişanlısı.
Kont Almaviva (Bariton)	Şato'nun sahibi, Soylu, Kontes'in kocası.
Kontes Rosina (Soprano)	Kont'un karısı.
Cherubino (Mezzo-soprano)	Kont'un yaveri. Askerlik çağındaki genç erkek.
Marcellina (Mezzo-soprano)	Figaro'nun -oyunun sonunda anlaşılan- annesi.

Dr. Bartolo (Bas)	Doktor, Figaro'nun -oyunun sonunda anlaşılan- babası.
Don Basilio (Tenor)	Müzik öğretmeni.
Don Curzio (Tenor)	Noter.
Barbarina (Soprano)	Antonio'nun kızı.
Antonio (Bas)	Bahçıvan.
Köylüler, uşaklar (Koro)	

4.2. Seçilmiş Sahneler Üzerine Öğrencilerle Yapılan Çalışmalar

Fiziksel Eylemlerle Analiz yönteminin opera sahnelerine uygulanması çalışmalarına ilişkin olarak, Figaro'nun Düğünü operasından seçilen üç bölüm şunlardır.

1. Birinci Perde, Birinci Sahne'deki No 1 Figaro-Susanna Düeti *(Cinque, dieci, venti, trenta)*,
2. Üçüncü Perde, İkinci Sahne'deki No 17 Kont-Susanna Düeti. *(Crudele per che finora)*.
3. Üçüncü Perde, Dördüncü Sahne'deki No 18 Kont Resitatifi. *(Hai gia vinta la causa)*.

Bu bölümler üzerinde yapılan performans çalışmalarına geçmeden önce, Figaro'nun Düğünü operası bir bütün olarak ele alınmış ve perdeler ve sahnelerdeki olay örgüsü çıkarılmıştır.

4.2.1. Metni Parçalara Ayırma

Hatırlanacağı gibi Sistem'de metin en büyük parçadan başlayarak en küçük parçaya kadar ayrılır. Bu çalışmada, -bir tiyatro metnindeki detaylı bölümleme işlemine girmeksizin- opera librettosu önce perdelere, sonra sahnelere, en son da birimlerine

ayrılmıştır. Bu yapı, en büyük parçadan en küçük parçaya doğru olay örgüsünün takip edilmesini ve şarkıcının zihninde kalmasını kolaylaştırmıştır. Birimlerine ayrılan sahnelerden bir kısmı ise, performans çalışması sürecinde amaçlandırılacak ve eylemlere dökülecektir.

4.2.1.1. Perdeler

Bu bölümde oyunun başından sonuna kadar gelişen hikayesi, konusu ve akış düzeni olay sırasına göre sıralanmış, perdelerine ayrılmış, bu perdelerdeki karakterlerin kimler oldukları ve perdelere göre mekanın neresi olduğu belirtilmiştir.

BİRİNCİ PERDE

Mekan:

Kont Almaviva'nın şatosunda Kont ve Kontes'in odalarına açılan bir oda

Birinci Perdedeki Karakterler

Figaro
Susanna
Kont
Marcellina
Bartolo
Cherubino
Basilio
Koro

Olaylar:

Figaro ve Susanna'nın yatak odasıdır. Figaro yatağı ölçüp biçer, odaya yerleştirmeye çalışır. Susanna ise düğün törenlerinde giymeyi planladığı düğün tacını prova eder. Susanna, Figaro'ya -Kont'un kendilerine tahsis ettiği- bu odada kalacak olmaktan memnun olmadığını, Kont'un son günlerde kendisine yakınlaşmak için fırsat kolladığını ve odanın Kont'un yatak odasının hemen bitişiğinde olmasını tehlikeli

bulduğunu açıklar. Bunun üzerine Figaro, Kont'un Londra'ya gitme planını aslında Susanna'ya yaklaşmak için yaptığını fark eder. Figaro, Kont'un bu gizli niyetini engellemek için ona karşı planlar yapacağını söyler, çıkar.

Figaro ve Susanna'nın evliliklerine engel olmak isteyen diğer karakter, Marcellina'dır. Marcellina, Figaro ile evlenme planlarını çok önceden yapmış, -Figaro'nun isteği üzerine- ona iki bin altın borç vermiş ve bu borcu geri ödeyemediği takdirde, kendisi ile evlenmek zorunda kalacağına dair bir anlaşma imzalatmıştır. Figaro bu borcu ödemediği için Marcellina hakkını arar ve ona dava açar. Marcellina'ya destek olan karakter ise Dr. Bartolo'dur. Bartolo'nun Figaro'ya geçmişten gelen bir öfkesi vardır. Çünkü Figaro, Kontes'i -daha Kont ile evlenmeden önceki bir zamanda- Bartolo'nun evinden kaçırmış ve Kont'a teslim etmiştir (bu olay Sevil Berberi Operası'nda geçer). Bu nedenle Marcellina'ya yardım eder, Figaro'dan öç almayı planlar ve çıkar. Marcellina odada yalnız kalır, Susanna'nın geldiğini fark eder ve ona sataşır. Bu sataşma bir süre sonra karşılıklı atışmaya döner. Birbirlerine 'kibarlık gösterisi' yaparak iğneleyici sözler söylerler. Çünkü ikisi de Figaro ile evlenme niyetindedir. Bu sataşma Susanna'nın Marcellina'ya yaşlılığı ile ilgili sarf ettiği sözlerle son bulur. Bu sözler Marcellina'yı rahatsız eder, Marcellina hızla çıkar.

Cherubino içeri girer, içeride Susanna vardır. Cherubino, her fırsatta tüm kadınlara aşkını dile getiren, hayalperest ve çapkın bir karakterdir. Çapkınlığı, oyun boyunca başına bela açar. Susanna'nın yanına Barbarina ile uygunsuz şekilde Kont'a yakalandıklarını ve bu nedenle Kont'un kendisini şato'dan kovduğunu anlatmaya gelir. Tüm kadınlara ithafen yazdığı canzonetta'yı -aşk şarkısını- Susanna'ya verir ve kendisinden yardım ister. Susanna'ya aşk'a dair düşüncelerini anlatır. Bu esnada Kont'un odaya gelmek üzere olduğunu anlarlar. Bu nedenle Susanna Cherubino'yu odadaki koltuğun arkasına saklar. Kont odaya girer ve Susanna'ya aşk sözcükleri söyler ve gün doğumunda kendisiyle birlikte bahçeye gelme teklifinde bulunur. Cherubino Kont'un söylediği her şeyi duyar. Odanın dışından Basilio'nun sesi duyulur. Basilio'nun odaya gireceğini anlayan Kont, odada Susanna ile görünmek istemediği için Cherubino'nun saklandığı koltuğun arkasına saklanır. Cherubino Kont'un kendisiyle aynı koltuğa saklandığını fark eder ve ona çaktırmadan koltuğun

üzerine çıkar. Durumun farkında olan Susanna, Cherubino'nun üzerine bir örtü örterek saklanmasına yardım eder. Aynı koltukta hem Cherubino hem de Kont saklanmaya çalışır, Kont Cherubino'nun da aynı koltuğa saklandığından habersizdir.

Basilio girer, Susanna'ya Kont'tan bahseder, Kont'un ona olan ilgisinden söz eder. Masanın üzerindeki canzonetta'yı gösterir, kendisine mi yoksa Kontes'e mi yazıldığını sorar, konuyu Cherubino'nun çapkınlıklarına getirir. Kontes'e karşı da bir ilgisi olduğunu sezdiğini, şato'da bu durumun kulaktan kulağa konuşulduğunu ve Cherubino'yu bu konuda uyarması gerektiğini açıklar. Bunu duyan Kont, bir hamleyle saklandığı yerden çıkar. Cherubino'nun derhal şato'dan kovulması gerektiğini söylediği bir sırada, Susanna konuyu dağıtmak için bayılma numarası yapar. Basilio ve Kont, Susanna düşmesin diye onu tutar ve koluna girerler. Susanna'yı oturtmak için -Cherubino'nun saklandığı- koltuğa doğru yönelirler. Susanna Cherubino'nun saklandığı koltuğa doğru götürdüğünü fark eder ve birden kendine gelir. Kont, Cherubino ile Barbarina'yı uygunsuz bir şekilde yakaladığını Basilio ve Susanna'ya tariflerle anlattığı bir sırada koltuğun üzerindeki örtüyü kaldırır ve altında Cherubino'nun saklı olduğunu görür. Cherubino'nun önceden beri Susanna ile yalnız başına bu odada olması, Kont ve Basilio tarafından aralarında gizli bir ilişki olduğu şüphesini uyandırır. Susanna bu yanlış anlaşılmanın önüne geçmek için Cherubino'nun -şato'dan kovulmasıyla ilgili- kendisinden yardım istediğini, odaya bu sebeple geldiğini açıklar.

Genç köylüler ve Figaro girer. Figaro, yeni evlenen kızlar ile ilgili kendisine tanınmış olan feodalite hakkını kaldırdığı için Kont'u öven sözler söyler ve Susanna'yla düğün törenlerinin başlaması için Kont'a ricada bulunur. Kont, Figaro'ya düğün töreni ile ilgili isteğinin biraz gecikeceği cevabını verir. Çünkü evliliğin gerçekleşmesini istemez, düğünü engelleyebilmek için Marcellina'nın yardımına ihtiyaç duyar. Basilio'dan Marcellina'yı bulmasını ve getirmesini ister. Cherubino yaptıklarından dolayı Kont'tan af diler. Kont, Cherubino'yu affeder ama onu Sevilla'daki askeri birliğine tayin eder. Figaro bunun üzerine Cherubino'yu kenara çeker ve -tariflerle- askerlikle ilgili nasihatlerde bulunur, eski rahat yaşamının artık geride kaldığını anlatır, gözünü korkutur.

İKİNCİ PERDE

Mekan:

Şato. Kontes'in yatak odası

İkinci Perdedeki Karakterler:

Kont

Kontes

Susanna

Figaro

Cherubino

Marcellina

Bartolo

Basilio

Antonio

Olaylar:

Kontes, Kont'un artık kendisine eskisi gibi ilgili olmamasından dolayı yakınır. Çünkü Kont'un Susanna'ya duyduğu gizli aşktan dolayı karısı ile ilişkisi bozulmaya başlamıştır. Susanna gelir, Kontes ile durum değerlendirmesi yaparlar. Sonra Figaro gelir ve Kont'a karşı yaptığı planları anlatır. Planlardan biri, -Kont'u kıskandırmak için- gizli bir aşığın ağzından Kontes'e sahte bir aşk mektubu yazmak, diğeri ise Kont'a Susanna ile yalandan bir buluşma ayarlamaktır. Plana göre, bu buluşmaya Susanna kılığında Cherubino gidecek ve Kont'a suçüstü yapılacaktır. Figaro planlarını anlattıktan sonra çıkar.

Cherubino gelir ve Kontes'e kendi yazdığı canzonetta'yı söyler, Susanna gitarla ona eşlik eder. Susanna -Figaro'nun yaptığı buluşma planı için- Cherubino'yu giydirir, bu sırada Cherubino elindeki mühürsüz tayin emrini Kontes'e gösterir. Susanna Cherubino'ya kıyafetleri giydirmeyi bitirir ve Cherubino'nun bir hanım gibi davranması için ona prova yaptırır, yatak odasının kapısını içeriden kilitler. Prova biter

ve Susanna kendi odasına geçer (Figaro ve Susanna'nın odalarına açılan bir geçiş kapısı vardır).

Kontes'in yatak odasının dış kapısı çalar, kapıyı çalan Kont'tur. Bu sırada Cherubino ve Kontes odada yalnızdırlar. Kont, içeriden gelen konuşmalar duyar, kapıyı dinler, açmaya yeltenir ama kapının kilitli olduğunu fark eder. Bunun üzerine daha da şüphelenerek içeriye seslenir. Cherubino, Kont'a yakalanma korkusuyla yandaki başka bir odaya saklanır (soyunma odası olarak da geçer) ve kapıyı içerden kilitler. Kontes Kont'un ıslarla çaldığı yatak odasının kapısını açar, Kont içeriye girer, Kontes'in telaşlı olduğunu fark eder. Kapının kilitli olması ve kapının geç açılması, Kontes'in -Figaro'nun yazdığı sahte mektuptaki- gizli aşığıyla baş başa olduklarını şüphesini uyandırır ve aldatıldığını düşünür. O sırada Cherubino saklandığı yan odada bir şeyler düşürür ve bu sesi duyan Kont şüphesinde haklı olduğunu düşünürek yan odanın kapısına yönelir. Kapıyı açmaya çalışır, kapı açılmaz çünkü kilitlidir. İçerdeki kişinin odadan dışarı çıkması için seslenir. Kontes, içerdeki kişinin Susanna olduğu yalanını atar. Bu sırada Susanna, Kont ve Kontes'in yatak odasına geri döner, olanları görür, bir köşeye saklanır. Kont, içerden gürültü duyduğu odanın kapısını kendisi açmaya karar verir, Kontes'i de yanına alır ve odadan çıkarlar. Yan odadaki kişi kaçamasın diye de yatak odasının kapısını arkadan kilitler (Yan odanın kapısı yatak odasının içine açılan bir kapıdır). Kont ve Kontes gidince Susanna saklandığı köşeden çıkar, Cherubino'nun saklandığı odanın kapısını çalar, onu oradan çıkarır. Cherubino kaçıp gitmek ister fakat Kont yatak odasının büyük kapısını dışardan kilitlediği için bu mümkün olmaz. Kont'un geri gelip kendisini yakalaması korkusu ile yatak odasının penceresinden atlar ve Susanna Cherubino'nun saklandığı yan odaya girer, saklanır.

Kont ve Kontes yatak odasına geri dönerler. Kont içerden gürültü duyduğu kilitli olan yan odanın kapısının açılmamasından ve içerideki kişinin dışarı çıkmamasından dolayı öfkelenir ve hançerine sarılır. -İçerideki kişinin duyacağı şekilde- içeride saklanan kişiye seslenir, onu ölümle tehdit eder. Kontes, Kont'a yan odada Cherubino'nun saklı olduğunu itiraf eder. O sırada odanın kapısı açılır ve içeriden Susanna çıkar. Kont ve Kontes içeriden çıkanın Susanna olmasına anlam vermezler. Kont bu odaya girer, içeride bir başkası olup olmadığını kontrol eder. Bu sırada Susanna -gizlice- Kontes'e

Cherubino'nun pencereden atlayıp kaçtığını ve onun yerine odaya kendisinin girdiğini açıklar. Kont girdiği odada kimseyi bulamaz, Kontes'ten şüphelendiği için pişman olur ve Kontes'ten özür diler.

Figaro gelir. Kont Figaro'ya mektubu kimin yazdığını sorar, Figaro cevap veremez. Bu sırada bahçıvan Antonio içeriye girer ve balkondan birinin atladığını, bu yüzden bahçedeki karanfillerin ezildiğini haber verir. Figaro, atlayanın kendisi olduğunu söyleyerek Cherubino'yu kurtarmaya çalışır, ayağı burkulmuş numarası yapar. Antonio atlayanın bir kağıt düşürdüğünü açıklar. Bu kağıt, Cherubino'nun mühürsüz askeri tayin emridir. Figaro yine durumu kotarmak için Cherubino'nun giderken -mührün basılması için- bu kağıdı kendisine bıraktığı yalanını söyler. Marcellina, Bartolo ve Basilio içeriye girerler. Marcellina, Figaro'nun kendisinden aldığı ve ödemediği iki bin altınla ilgili daha önce yaptıkları anlaşmayı hatırlatır. Borcun ödenmesini talep eder.

ÜÇÜNCÜ PERDE

Mekan:

Şatoda bir salon

Üçüncü Perdedeki Karakterler:

Kontes

Figaro

Susanna

Cherubino

Marcellina

Bartolo

Barbarina

Antonio

Don Curzio

Koro

Olaylar:

Kont, kendi kendine etrafında dönen şüpheli durumlarla ilgili kafa karışıklığını dile getirdiği bir an'da, Susanna ve Kontes -odanın dışında- bahçede buluşma planını gerçekleştirmek üzere hazırlanırlar. Kontes, Susanna'yı Kont'un yanına gönderir. Susanna, Kontes'in baş ağrısına iyi gelen koku şişesini isteme bahanesiyle bir konuşma başlatır, buluşma için onu ikna etmeye çalışmasına başlar. Susanna, Kont'a kur yaparak aklını karıştırır. Kont, Susanna'nın da kendisine ilgisi olduğuna inanmaya başlar. Kont'u bu buluşmaya gelmeye ikna eder, Kont'un yanından ayrılır. Odadan çıkarken Figaro ile karşılaşan Susanna, Marcellina'nın açtığı davayı daha sonuçlanmadan kazandığını dile getirir (Susanna'nın durumla ilgili öngörüsüdür). Kont, Susanna'nın Figaro'ya söylediklerini duyar, arkasından bir iş döndüğünün farkına varır. Bu duruma karşı Kont, Figaro ile Susanna'nın evliliğinin gerçekleşmemesi için bir plan tasarlar.

Don Curzio, Marcellina, Bartolo ve Figaro girer, Kont hala odadadır. Don Curzio, Marcellina'nın Figaro'ya açtığı davanın sonuçlandığını haber verir. Marcellina'nın davayı kazandığını ve Figaro'nun borcunu ödemediği için Marcellina ile evlenmek zorunda kaldığını açıklar. Figaro böyle bir durum karşısında, ailesinin izni alması gerektiğini ifade eder. Aslında soylu bir aileden geldiğini, çok küçük yaşlarda haydutlar tarafından kaçırıldığını, on yıldır ailesini aradığını, onların izni olmadan bu evliliğin gerçekleşemeyeceğini açıklar. Ve çocukluğundan kalan kolundaki doğum lekesini gösterir. Bu doğum lekesini tanıyan Marcellina, Figaro'nun kendi oğlu olduğunu anlar. Figaro'nun Marcellina ve Bartolo'nun evlilik dışı oğlu olduğu ortaya çıkar. Böylece Marcellina'nın Figaro'ya açtığı dava hükümsüzleşir. Figaro ile Marcellina birbirlerine sarılırlar. Bu sırada borcun yarısını ödemek için gelen Susanna, bu sarılmayı yanlış anlar, evlilikle ilgili anlaşmaya varıldığını düşünür ve gitmeye kalkar. Figaro Susanna'yı durdurmaya ve durumu açıklamaya çalışırken, Susanna Figaro'ya tokat atar. Figaro olanları Susanna'ya açıklar, Susanna'yı sakinleştirir. Olay aydınlığa kavuşur, Marcellina artık hükümsüz olan anlaşmayı Figaro'ya geri verir. Ve çifte düğün yapılması üzerine karar alınır. Bartolo Marcellina'ya, Figaro da Susanna ile aynı gün evleneceklerdir. Tüm karakterler çıkarlar.

Barbarina ve Cherubino gelir. Barbarina Cherubino'yu şato'da saklayabilmek için ona genç kız elbisesi giydirmiştir. Barbarina Cherubino'ya onu bu kılıkta şato'daki diğer kızların arasında saklayacağını açıklar ve iki karakter de çıkarlar. Kontes gelir. Kont'un, Susanna'ya olan gizli arzusundan dolayı kendisine eskisi gibi ilgili davranmadığı için, -kendi kendine- Kont'a olan özlemini dile getirir. Ve Figaro'nun yaptığı buluşma planında önemli bir değişiklik yapar. Kont'la buluşmaya kadın kılığında Cherubino'nun değil Kontes kılığında Susanna'nın gitmesi üzerine karar kılar. Bu yeni plana göre, Kontes de Susanna'nın kılığına girecektir. Kontes çıkar, Antonio ve Kont girer. Antonio, şato'da bulduğu Cherubino'ya ait olan şapkayı Kont'a gösterir. Cherubino'nun Sevilla'ya gitmediğini, hala şato'da olduğunu ve kılık değiştirerek genç kız kıyafeti içinde şato'da gizlendiğini açıklar. Kont, durumu anlamaya çalışır. Antonio, Cherubino'nun çıkardığı elbiseleri göstermek üzere Kont'la beraber çıkar. Susanna gelir, Kontes'e Kont'un bahçedeki buluşmayı kabul ettiğini anlatır. Kontes buluşma yerini Kont'a bildirmek üzere Susanna'ya bir mektup yazdırır. Buluşma yeri 'koruluktaki çamların altı'dır. Kontes, mührün yerini tutması için yakasından çıkardığı bir iğneyi mektuba iliştirir. Mektubun arkasına da Kont'un mührü geri göndermesine dair bir not yazdırır.

Genç köylü kızlar korosu gelir, Kontes'e olan sevgilerini dile getirir ve çiçekler verirler. Bu kalabalığın içinde yabancı bir kız göze çarpar. Bu kız kılık değiştirmiş olan Cherubino'dur. Cherubino, kalabalığın içinde Kontes ve Susanna'nın dikkatini çeker fakat Barbarina onlara bu yabancıyı kendi yeğeni olarak tanıtır. Kont ve Antonio gelir, bu yabancı kız onların da dikkatini çeker. Antonio, ona yaklaşır, örtüsünü açar ve gerçek ortaya çıkar. Cherubino'nun hala şato'da olduğu, askeri birliğe gitmediği ve camdan atlayanın aslında Figaro değil Cherubino olduğu anlaşılır. Kont, Cherubino'yu cezalandıracağını söyler. Bu esnada Barbarina Cherubino ile evlenmek istediğini açıklar, Kont Barbarina'nın bu isteğini -önceden kendisine verdiği bir sözden dolayı- kabul eder.

Nikah töreni başlar. Danslar edilir ve koro hep bir ağızdan, Kont'un feodalite hakkından vazgeçmiş olması ile ilgili onu öven sözler söylerler. Bu esnada Susanna bir fırsat yaratır ve buluşma yerinin yazılı olduğu iğneli mektubu gizlice Kont'a verir,

iğne Kont'un eline batar. Kont mektubu okurken, Figaro ve Susanna Kont'u gözlemlerler.

DÖRDÜNCÜ PERDE

Mekan:

Şato'nun bahçesi. Gece vaktidir.

Dördüncü Perdedeki Karakterler:

Kont
Kontes
Figaro
Susanna
Marcellina
Cherubino
Bartolo
Antonio
Basilio
Barbarina
Don Curzio
Beş pelerinli adam

Olaylar:

Barbarina, Kont'un Susanna'ya geri götürmesi için kendisine verdiği mektuptaki mühüre iliştirilmiş olan iğneyi kaybeder, iğneyi arar, bulamaz. Marcellina ve Figaro Barbarina'yı görür, ne yaptığını sorarlar. Barbarina durumu açıklar, Figaro bu sayede Kont ile Susanna'nın buluşmasından haberdar olur ve buluşma yerini öğrenir. Bunun üzerine Figaro, kaybolan mektuptaki iğnenin yerine Marcellina'nın elbisesinden çıkardığı başka bir iğneyi verir. Kendi yaptığı planın Kontes tarafından değiştirildiğinden habersiz olduğu için, Susanna'nın kendisini aldattığını düşünür. Marcellina'ya Susanna'dan öç alacağını söyler. Marcellina, Susanna'nın Figaro'yu aldattığına ihtimal vermez.

Buluşma yerine önce Barbarina gelir, Figaro'yu görür ve kaçar. Figaro aldatıldığını sandığı için Bartolo, Basilio, Don Curzio ve beş pelerinli adamdan yardım ister, orada beklemelerini söyler. Basilio Figaro'ya yaptıklarının saçma olduğunu ve gençliğinde de kendisinin aynı hatalara düştüğünü açıklar. Diğerleri çıkar ve Figaro kendi kendine kadınların güvenilmez olduklarını dile getirir. Susanna ve Marcellina buluşma yerine gelirler. Marcellina bir yere saklanır. Kontes Susanna'nın yanına gelir, kısa bir süre yanında durur. Figaro uzaktan gizlice onları gözetlerken, Kontes üşüdüğünü söyleyip yanlarından ayrılır. İzlendiğinin farkında olan Susanna, Figaro'ya bir oyun oynayarak ona duyuracak şekilde -Kont'a ithafeder şekilde- bir aşk şarkısı söyler. Figaro, Susanna'nın bu şarkıyı gerçekten Kont için söylediğini zanneder. Susanna çıkar, Kontes -yaptıkları plan gereğince- Susanna'nın pelerinini giymiş olarak sahneye gelir.

Cherubino şarkı söyleyerek gelir, Susanna kılığındaki Kontes'i fark eder. Susanna kılığında olduğu için Kontes'i tanımaz. Kontes eliyle yüzünü kapatır. Kafasına taktığı Susanna'nın şapkası ve karanlığın da etkisiyle Kontes'i Susanna zanneder, elini tutmaya, öpmeye çalışır. Kontes Cherubino'nun hamlelerinden kurtulmaya çalışır. Bu sırada olanları gören Kont saklandığı yerden çıkar, onlara doğru yaklaşır. Aynı şekilde Figaro da gizlice onlara doğru gider. Kontes ve Cherubino birbirlerine döndükleri bir sırada Kont'u fark ederler. Kont Cherubino'ya tokat atmak için bir hamle yapar, Cherubino bu tokattan kaçmayı başarır ve tokadı Figaro yer. Figaro ve Cherubino kaçıp saklanırlar. Kont ve Susanna kılığındaki Kontes baş başa kalırlar. Susanna kılığındaki Kontes'in başında Susanna'nın şapkası vardır ve bir şekilde gerçek kimliğini saklayıp Susanna gibi görünmeyi başarır. Figaro ve Kont onun Kontes olduğunu anlamazlar. Kont cebinden pırlanta bir yüzük çıkarır, Susanna zannettiği Kontes'in eline bu yüzüğü takar. Bunu gören ve öfkelenen Figaro bu anı bozmak için gürültü yapar, Susanna kılığındaki Kontes ve Kont bu sesi duyup kaçarlar.

O sırada bir köşede saklanmış olup bitenleri izleyen Kontes kılığındaki Susanna ise planın bozulma tehlikesini fark eder ve Figaro'nun dikkatini dağıtmak için sesini değiştirir, -Kontes taklidi yaparak- Figaro'ya seslenir. Figaro, Susanna'yı Kontes zanneder. Susanna bir an için sesini değiştirmeyi unutur ve kendi sesiyle konuşur.

Figaro onun Susanna olduğunu anlar ama anlamamazlıktan gelir, Susanna'ya bir oyun oynar. Kontes kılığındaki Susanna'ya övgüler yağdırır. Bunun üzerine Susanna Figaro'nun Kontes'e kur yapmasını kıskanır, Figaro'ya tokat atar. Sonunda bu karışıklık çözülür, Figaro Susanna'nın kendisini aldatmadığını, her şeyin bir oyun olduğunu anlar.

Kont karanlıkta Kontes'i aramaya koyulur, bulamaz. Bu sırada Figaro Kont'u tuzağa düşürmek için Kontes kılığındaki Susanna'ya -Kont'un dikkatini çekecek şekilde- aşk sözcükleri söyler, kur yapar. Susanna da ona aynı şekilde karşılık verir. Kont olanları görür, Kontes tarafından aldatıldığını zanneder, tuzağa düşer. Ve Kont herkesi duruma tanık olmaları için çağırır. Antonio, Basilio, Don Curzio ve Bartolo gelir, Kontes kılığındaki Susanna onlara görünmemek için bir yere saklanır. Kont'un seslenmesi ile herkes saklandığı yerden teker teker çıkmaya başlar. Barbarina, Cherubino, Marcellina, sonra da Kontes kılığındaki Susanna saklandıkları yerden çıkarlar. Ve sahnedeki tüm karakterler Kont'un Kontes'i affetmesini söylerler fakat Kont bu isteği reddeder. Bu esnada Susanna kılığındaki Kontes saklandığı yerden çıkar, taktığı pelerinin şapkasını indirir ve kendisini Kont'a gösterir. Kont başından beri Susanna zannettiği kişinin aslında karısı olduğunu anlar, foyası meydana çıkar. Kont hatasını anlar, pişman olur ve Kontes'ten özür diler. Kontes Kont'u affeder ve sahnedeki tüm karakterler kutlama yapmak üzerine sözler söylerler.

4.2.1.2. Sahneler

Öğrencilerle yapılan çalışma sürecinde librettodaki tüm perdeler sahnelere ayrılmıştır. Tez kapsamında ise sadece örneklendireceğimiz sahnelerin bulunduğu birinci ve üçüncü perdelerdeki olay örgüsüne değinilecektir.

4.2.1.2.1. Birinci Perdedeki Sahneler

SAHNE 1

No 1 Figaro-Susanna Düet

Figaro, Kont'un hediye ettiği yatağı odalarına yerleştirmek için ölçüm yapar. Susanna, kendi elleriyle yaptığı düğün tacının provasını yapar, Figaro'nun ilgisini çekmeye çalışır. Figaro ve Susanna evlenecek olmaktan duydukları memnuniyeti dile getirirler.

Resitatif

Susanna, -Figaro'ya- Kont'un hediye ettiği yataktan ve kalacakları odadan memnun olmadığını açıklar.

No 2 Figaro-Susanna Düet

Figaro, Kont ve Kontes'in yatak odalarının kendi odalarının hemen yanında olmasının işlerini kolaylaştıracağını, Susanna ise bu durumu -Kont'tan dolayı- tehlikeli bulduğunu tarifler ve taklitlerle anlatır.

Resitatif

Figaro, Kont'un Susanna'ya olan ilgisini ve iptal ettiği feodalite hakkını Susanna ile yeniden kullanmak istediğini öğrenir.

SAHNE 2

Resitatif

Figaro, Kont'un Londra'ya gitme planının, Susanna'ya yakın olmak istemesiyle ile ilgili olduğunu anlar.

No 3 Figaro Arya

Figaro, Kont'un Susanna'ya yakın olabilmek için kurduğu planı -her ne pahasına olursa olsun- bozacağını açıklar ve çıkar.

SAHNE 3

Resitatif

Marcellina ve Bartolo gelirler. Marcellina Bartolo'ya Figaro ve Susanna birlikteliğini bozmak ve Figaro'yla evlenebilmek için yaptığı planı anlatır, Bartolo ile iş birliği yapar.

No 4 Bartolo Arya

Bartolo, Marcellina'nın planı aracılığıyla Figaro'dan intikam alma planını anlatır ve çıkar. Bartolo'nun Figaro'dan intikam almak istemesinin nedeni, önceki bir zamanda (Sevil Berberi operasında geçer) Figaro'nun Kontes'i Bartolo'nun evinden kaçırmasıdır.

SAHNE 4

Resitatif

Marcellina odadadır. Susanna'nın geldiğini görür ve ona sataşır.

No 5 Marcellina-Susanna Düet

Susanna, Marcellina'nın sataşmasına aynı şekilde karşılık verir. Birbirine sahte 'kibarlık gösterisi' yaparak laf dalaşına girerler. Susanna Marcellina'ya yaşlı olmasıyla ilgili iğneleyici sözler söyler, bu sözler Marcellina'yı rahatsız eder ve Marcellina hızla çıkar.

SAHNE 5

Resitatif

Susanna odadadır. Cherubino gelir, -Susanna'ya- Barbarina'yla uygunsuz bir haldeyken Kont'a yakalandığını ve bu sebepten Kont'un kendisini şato'dan kovduğunu anlatır. Cherubino, Susanna'nın elindeki Kontes'e ait olan kurdeleyi alır karşılığında ise tüm kadınlara ithafen yazdığı 'canzonetta'yı verir. Susanna'dan -içine düştüğü durumun çözümü için- yardım ister.

No 6 Cherubino Arya

Cherubino, aşkla ve kadınlarla ilgili düşüncelerini anlatır, Susanna Cherubino'nun anlattıklarını dinler.

SAHNE 6

Resitatif

Kont'un geldiğini duyan Susanna, Cherubino'yu odadaki koltuğun arkasına saklar. Odaya gelen Kont Susanna'ya kur yapar ve gün doğumunda kendisiyle birlikte bahçeye gelme teklifinde bulunur. Cherubino her şeyi duyar. Bu sırada Basilio, Kont'u aramaktadır. Kont, Basilio'nun sesini duyar, odaya doğru geldiğini anlar ve Basilio'ya yakalanmamak için Cherubino'nun saklandığı koltuğun arkasına saklanır. Cherubino bunu fark eder ve Kont'a yakalanmamak için koltuğun üzerine çıkar. Susanna, Cherubino'nun koltukta saklanmaya devam etmesi için üzerine bir örtü örter. Kont, Cherubino'dan habersiz bir şekilde Cherubino ile aynı koltuğa saklanır.

SAHNE 7

Resitatif

Basilio, Susanna'nın odasına girer, Susanna'ya Kont'u görüp görmediğini sorar. Ve lafı Kont'un Susanna'ya olan ilgisine getirir, Susanna bununla ilgilenmez. Sonra Cherubino'dan ve onun çapkınlıklarından bahseder. Basilio, -Cherubino'nun yazdığı- masanın üzerinde duran canzonetta'yı göstererek kendisine mi yoksa Kontes'e mi yazıldığını sorar. Basilio, Cherubino'nun tüm kadınlara, hatta Kontes'e dahi ilgisinin olduğunu, kendisini uyarması gerektiğini söyler. Kont bu sözleri duyar, saklandığı yerden çıkar ve durumu anlamaya çalışır.

No 7 Kont, Susanna, Basilio Terzetto

Kont, Basilio'nun söylediklerinden dolayı, Cherubino'nun şatodan derhal kovulmasını emreder. Susanna konuyu dağıtmak için numaradan baygınlık geçirir. Kont ve Basilio Susanna'nın kolundan tutar ve oturtmak için Cherubino'nun saklandığı koltuğa doğru götürürlerken Susanna birden ayılır ve kendine gelir. Kont, Cherubino ile Barbarina'yı uygunsuz bir şekilde yakaladığını anlattığı bir sırada koltuğa doğru yönelir, bu yakalanışı tarif ederken koltuktaki örtüyü kaldırır ve Cherubino'nun örtünün altında

olduğunu görür, anlam veremez. Kont ve Basilio, Cherubino'nun Susanna'nın odasında ortaya çıkmasından dolayı, aralarında gizli bir aşk ilişkisi olduğunu düşünür ve bu şüpheli durumla ilgili düşüncelerini dile getirirler.

Resitatif

Susanna, Cherubino ve kendisi hakkındaki şüpheyi ortadan kaldırmak için Cherubino'nun odada oluşunun asıl nedeninin kendisinden yardım istemesi olduğunu ve Kont gelince de Cherubino'nun korkup koltuğun arkasına saklanmak zorunda kaldığını açıklar. Kont, Susanna'ya kur yaparken Cherubino'nun her şeyi duyduğunu fark eder. Figaro, köyün kızları ve delikanlılarıyla içeriye girer.

SAHNE 8

No 8 Koro

Koro, gençlikle ilgili sözler söyler.

Resitatif

Figaro, Kont'un feodalite hakkından vazgeçmiş olmasından duyduğu memnuniyeti dile getirir, Kont'u över. Kont, bu hakkın zaten adaletsiz bir hak olduğunu ve kaldırılmasının doğru olduğu cevabını verir. Figaro, Kont'tan evlilikleri için bir tören yapmasını ister, Kont bu düğünü yapacağını ama biraz gecikmesi gerektiğini açıklar. Kont, Basilio'dan Marcellina'nın bulunmasını ister, onun yardımına ihtiyacı vardır.

No 9 Koro

Koro gençlikle ilgili sözler söyler.

Resitatif

Cherubino, Kont'tan af diler ve kendisini bağışlamasını ister. Susanna ve Figaro bu isteği desteklerler. Kont Cherubino'yu affeder. Bunun üzerine, Cherubino'yu kendi askeri birliğine bir subay olarak tayin ettiğini söyler ve gider. Figaro bu durumla ilgili Cherubino ile konuşmak ister.

No 10 Figaro Arya

Figaro, Cherubino'ya askerlikte nelerle karşılaşacağını tariflerle anlatır. Eski aylak yaşamının artık bittiğinden söz eder.

4.2.1.2.2. Üçüncü Perdedeki Sahneler

SAHNE 1

Resitatif

Kont, mühürsüz tayin emri, Susanna'nın yan odada kilitli olması, Kontes'in kapıyı açtığındaki telaşı, bir adamın pencereden atlaması ve Figaro'nun bunu üstlenmesi durumlarıyla ilgili kafa karışıklığı içindedir.

SAHNE 2

Resitatif

Kont, Cherubino'nun Sevilla'da olup olmadığını düşündüğü bir sırada, Susanna ve Kontes -salonun dışında- planlarını gerçekleştirmek için hazırlık yaparlar. Kontes, Susanna'nın Kont'a gidip bahçede buluşma teklifinde bulunmasını, kendisine yardım etmesini ve bu durumdan Figaro'nun haberinin olmaması gerektiğini tembihler. Susanna, Kont'un yanına gider. Susanna, Kontes'in baş ağrısına iyi gelen koku şişesini isteme bahanesiyle, Kont'u bahçeye davet etmek için bir konuşma başlatır. Kont'a karşı ilgisi varmış gibi davranır, Kont'a kur yapar.

No 17 Kont-Susanna Düet

Susanna'nın kur yapması işe yarar ve Kont, Susanna'nın da kendisine ilgisi olduğuna ikna olmaya başlar, bunun üzerine Susanna'ya yakınlaşmaya çalışır. Fakat Susanna, Kont'un yakınlaşma çabalarını ona sezdirmeden, nazik bir şekilde engellemeye çalışır. Kont'un ısrarlı soruları üzerine Susanna bahçeye geleceğini, bu buluşmadan memnun olacağını dile getirir. (Kont birinci perde altıncı sahnede Susanna'ya sabaha karşı bahçede buluşma teklifinde bulunur. Bu sahnedeki Susanna'nın bahçeye geleceğini söylemesi de belirtilen sahne ile ilgilidir.) Kont Susanna'nın bahçeye geleceğinden

emin olmak için ısrarcı bir şekilde ona sorular sormaya devam eder. Susanna, Kont'un güvenini kazanacağı şekilde cevaplar verir, ona aşk sözcükleri söyler.

Resitatif

Susanna, koku şişesini istemeye gelmesinin bahçede buluşma konuşması yapabilmek için uydurulmuş bir bahane olduğunu itiraf eder. Susanna Kont'un güvenini kazanır ve Kont, Susanna'nın kendisine ilgisi olduğundan, bahçedeki gizli buluşmaya geleceğinden, kendisini kandırmadığından emin olur. Susanna, Kont'u türlü oyunlarla kandırır ve planını gerçekleştirmek için bu gizli buluşmaya ikna eder.

SAHNE 3

Resitatif

Susanna Kont'un yanından ayrılır ve odanın dışında Figaro ile karşılaşır. Figaro'ya daha -dava sonuçlanmadan- davayı kazandığını söyler. (Susanna'nın durumla ilgili öngörüsüdür.)

SAHNE 4

No 18 Kont Resitatif

Susanna'nın Figaro ile konuştuklarını duyan Kont, bir tuzağa düştüğünü ve arkasından kendi aleyhine birtakım işlerin döndüğünü fark eder. Figaro'nun Susanna'yla evlenememesi için plan tasarlar.

Kont Arya *(No 18'in devamı)*

Kont, Susanna'nın Figaro'yla değil kendisiyle birlikte olması gerektiğini, Susanna'yı hak edenin kendisi olduğunu ve Figaro'dan öç alacağını ifade eder.

SAHNE 5

Resitatif

Kont, Figaro, Marcellina, Bartolo ve Don Curzio odadadır. Marcellina'nın Figaro'ya açtığı dava sonuçlanır. Don Curzio, anlaşma şartlarını hatırlatır. Borcunu geri ödemediği için Marcellina ile evlenmek zorunda kalan Figaro, bu evlilik

gerçekleşmeden önce ‘bir asil olan’ ailesinin iznini alması gerektiğini açıklar. Sahnedeki karakterler bu duruma anlam veremezler. Figaro, ailesinin -ve kendisinin- aslında bir soylu olduğunu, bebekken haydutlar tarafından ailesinden kaçırıldığını ve başkaları tarafından bulunduğunda üzerinde altın ve mücevherler olduğunu ve kolunda çocukluğundan kalan bir doğum lekesi olduğunu açıklar. Figaro kolundaki doğum lekesini gösterir, Marcellina Figaro’nun kolundaki lekeyi tanır ve onun kendi öz oğlu olduğunu anlar. Figaro’nun aslında Marcellina ve Bartolo’nun evlilik dışı oğlu olduğu ortaya çıkar.

No 19 Sestetto

Dava hükümsüzleşir. Kont, bu olanlara anlam veremez. Marcellina ve Figaro birbirine sarılırlar. Susanna, -olanlardan habersiz bir şekilde- borcun yarısı olan bin altını Kont’a getirir ama Marcellina’nın Figaro’ya sarıldığını görür ve anlaşmadaki şartların yerine geldiğini düşünerek öfkelenir. Gitmeye kalkar, Figaro Susanna’yı durdurur, durumu açıklamaya çalışır. Fakat Susanna Figaro’ya tokat atar. Figaro Susanna’ya işin aslının ne olduğunu açıklar, Susanna durumu anlar ve sakinleşir. Bu olanlar Kont’un işine gelmez, Kont yanlarından ayrılır.

Resitatif

Marcellina artık hükümsüz olan anlaşmayı Figaro’ya verir. Çifte düğün yapılması kararlaştırılır. Bartolo ve Marcellina, Susanna ve Figaro aynı gün evleneceklerdir.

SAHNE 7

Resitatif

Cherubino, Kont’un kendisini askere göndermesi ile ilgili emrine uymaz ve Sevilla’daki askeri birliğe gitmez. Barbarina Cherubino’ya şato’da saklanmasında yardım eder, Cherubino’yu genç kız kılığına sokar. Barbarina Cherubino’yu genç kız kılığında diğer kızlarla birlikte Kontes’e çiçekler sunmaya göndereceğini, kendisine bu konuda güvenmesini söyler.

SAHNE 8

Kontes Resitatif

Kontes içine düştüğü durumdan yakınır ve kocasını geri kazanabilmek için hizmetçisinin yardımına muhtaç kaldığını dile getirir.

No 20 Kontes Arya

Kontes, Kontla olan eski zamanlardaki aşk dolu ilişkisine duyduğu özlemi dile getirir.

SAHNE 9

Resitatif

Antonio şato'da Cherubino'nun kendi kıyafetlerini bulur, ona ait olan şapkayı Kont'a gösterir ve Cherubino'nun kılık değiştirdiği bilgisini verir. Kont Cherubino'nun tayin emrine uymadığını, hala şato'da olduğunu anlar. Cherubino'nun kıyafetlerini görmek üzere odadan çıkarlar. İçeriye Kontes ve Susanna girer.

SAHNE 10

Resitatif

Kontes, Susanna'ya Kont'la yaptıkları konuşma ilgili sorular sorar. Kontes, buluşma yerini Kont'a bildirmek üzere Susanna'dan bir mektup yazmasını ister.

No 21 Susanna Kontes Düet

Kontes, Kont'a buluşma yerini bildirmek üzere bir mektup yazdırır. Buluşma yeri, 'koruluktaki çamların altı'dır.

Resitatif

Susanna mektubu yazmayı bitirir. Kontes Susanna'ya yakasından çıkardığı bir iğneyi verir, iğnenin mektubun mührünün yerini tutmasını tembih eder. Susanna, -Kontes'in isteği üzerine- mektubun arkasına Kont'un mührü geri göndermesine dair bir not iliştirir.

SAHNE 11

No 22 Koro

Genç köylü kızlar korosu ellerinde çiçeklerle gelir, Kontes'e olan sevgilerini dile getirirler.

Resitatif

Köylü kızlar çiçekleri Kontes'e verirler. Köylü kızların arasında yabancı bir kız Kontes'in ve Susanna'nın dikkatini çeker. Barbarina yalan söyleyerek -aslında Cherubino olan- yabancı kızın kendi yeğeni olduğunu açıklar.

SAHNE 12

Resitatif

Antonio ve Kont gelir, bu yabancı kız onların da dikkatini çeker. Antonio bu yabancı kızın yanına gider, örtüsünü açar. Kızın Cherubino olduğu ortaya çıkar. Kont Cherubino'nun itaatsizliğinden ötürü onu cezalandıracağını söyler. Bunun üzerine Barbarina Kont'a Cherubino ile evlenmek istediğini açıklar. Kont Barbarina'nın bu isteğini -önceden kendisine verdiği bir sözden dolayı- kabul eder.

SAHNE 13

Resitatif

Cherubino'nun ortaya çıkması ile, balkondan atlayanın Figaro olmadığı, bunun bir yalan olduğu fark edilir.

No 23 Final

Kont olanlardan dolayı Kontes'le konuşmak ister ama düğün hazırlıkları ve karşılamalardan ötürü Kontes daha sonra konuşmak istediğini belirtir.

SAHNE 14

Düğün töreni başlar. Çiftler danslar eder. Koro, Kont'u öven sözler söyler. Kalabalığı fırsata çeviren Susanna, Kontes'in yazdırmış olduğu -üzerine iğne iliştirilmiş olan- içinde buluşma yerinin yazdığı mektubu gizlice Kont'a verir ve Kont'un yanından ayrılır. İğne Kont'un eline batar. Susanna ve Figaro Kont'un gözlemlerler.

4.2.2. No. 1, No. 17 ve No. 18'in Fiziksel Eylemler Yöntemiyle Analizi

4.2.2.1. No.1 Susanna-Figaro Düeti *(Cinque, dieci, venti, trenta)*

Bu düetin performans çalışması sırasında parça önce birimlerine ayrıldı. Parçadaki karakterlerin verili koşulları özetlendi. Her bir birimin amacı bulundu ve her birim için varyasyonlu eylemler denendi.

4.2.2.1.1. No. 1 Susanna-Figaro Düetindeki Verili Koşullar

No. 1 Susanna-Figaro düeti, oyunun ilk sahnesidir.

- Sahne Kont'un şatosunda, Figaro ve Susanna'nın yerleşecekleri odada geçer. Odaları Kont ve Kontes'in odalarının hemen yanındadır.
- Sahnede sadece Figaro ve Susanna vardır.
- Figaro, Kont'un kendilerine hediye ettikleri yatağı ölçerek odaya yerleştirmeye çalışmaktadır ve bu işleme son derece yoğunlaşmıştır.
- Susanna kendi elleriyle yaptığı düğün tacını denemektedir ve sonuçtan çok memnundur.

Figaro karakterinin oyundaki verili koşulları:

- Kont'un uşağı, Susanna'nın evlenmek üzere olduğu nişanlısıdır.
- Kont'u, nişanlısı Susanna'dan uzak tutabilmek ve evlenmelerinin önündeki tüm engelleri yok edebilmek için oyun boyunca birçok plan yapmak zorunda kalır.

- Cherubino'nun Sevilla'ya askeri birliğe gitmemiş olmasından dolayı onu korumak için birçok yalan söylemek zorunda kalır.
- Önceki bir zamanda Marcellina'dan iki bin altın borç para alır ve bu borcu ödeyemediği takdirde Marcellina ile evleneceğine dair bir anlaşma imzalamak zorunda kalır.
- Marcellina'nın Figaro'ya açtığı dava Figaro'nun aleyhine sonuçlanır. Fakat kolundaki doğum lekesi, onu bu davadan kurtarır.
- Marcellina'nın aslında öz annesi, Bartolo'nun da öz babası olduğunu öğrenir.
- Kont'u tuzağa düşürmek için Cherubino aracılığıyla yaptığı buluşma planı, Kontes tarafından değiştirilir. Figaro'nun bu plan değişikliğinden haberi olmadığı için Susanna tarafından aldatıldığını zanneder ve bu nedenle Kont ve Susanna'nın buluşmalarını ifşa etmeyi ve onlardan öç almayı planlar.
- Susanna ile Kont'un buluşacakları yeri Barbarina'dan öğrenir.
- Kont ile buluşan kişinin nişanlısı Susanna değil Susanna kılığına girmiş olan Kontes olduğunu ve aslında aldatılmadığını öğrenir.
- Susanna ile evlenmelerinin önündeki Kont engeli aşılır.
- Susanna'ya kavuşur.

Susanna karakterinin oyundaki verili koşulları:

- Şato'da hizmetçidir, Figaro'nun evlenmek üzere olduğu nişanlısıdır.
- Kont'un oyun boyunca kendisine yakınlaşma çabalarını reddeder.
- Kont'un kendisini elde etmek için yaptığı tüm planlara karşı duran Figaro'ya oyun boyunca yardım eder.
- Cherubino'ya içine düştüğü çıkmaz durumlardan kurtulması için yardım eder.
- Aşık rolü yaparak Kont'u bahçede buluşmaya ikna eder, buluşmaya Kontes kılığında gider.
- Figaro'nun Marcellina ve Bartolo'nun öz oğlu olduğunu öğrenir.
- Figaro'ya kavuşabilmek ve Kont tehlikesinden kurtulabilmek için yapılan her türlü plana uyum sağlayarak hareket eder.
- Susanna'nın Figaro ile evlenmesinin önünde engel oluşturan Kont'tan kurtulur.
- Figaro'ya kavuşur.

4.2.2.1.2 No. 1 Susanna Figaro Düetinin Birimleri

Bu başlık altında yapılan çalışmada öğrencilere öncelikle metnin Stanislavski Sistemi'nde neden ve nasıl parçalandığı konusu anlatıldı. Ardından, öğrencilerin metinlerin nasıl bölümlendirilebileceğine ilişkin pratik yapabilmeleri için librettodaki hemen tüm sahneler üzerine çalışıldı. Dolayısıyla, bu düetle ilgili performans çalışılmasına geçmeden önce yapılan masa başı çalışmalarında Figaro'nun Düğünü operasındaki pek çok sahne hali hazırda birimlerine ayrılmıştı. Böylece, metindeki değişim an'larını görme ve tespit etme alışkanlığını bir düzeyde kazanmaya başlamış olan öğrencilere, dersin performansa dayalı bu bölümünde, metni parçalama işlemine ilişkin farklı bir yöntem tanıtıldı ve onlardan sadece kendi replikleri üzerinden bir bölümlendirme yapmaları istendi. Daha açık bir ifadeyle, sahnenin bir bütün olarak bölümlendirilmesi yerine farklı bir yöntem seçilerek, iki karakterin replikleri birer tirat gibi ele alınarak, bu şekilde birimlere ayrıldı. Olay örgüsü çok kalabalık olmayan Susanna-Figaro Düeti bu tür bir bölümlendirme için özellikle uygundu. Çünkü düetin büyük bölümünde iki karakter de farklı iki aktiviteyle meşgul oldukları halde, tepkileri ve sözleri oldukça benzerdi. Dolayısıyla ilk aşamada öğrencilerden yalnızca kendi repliklerini takip etmeleri istendi. Susanna karakteri üzerine çalışan öğrenciler kendi repliklerini alt alta dizdiler. Aynı işlem Figaro karakterini oynayacak olan erkek öğrenciler tarafından da yapıldı. Ardından her öğrenci oluşturdukları metni 'birim'lerine ayırmaya çalıştı.

Öğrencilerden birimleri en iyi şekilde tanımlayan başlığı bulmaları; daha net bir ifadeyle belirledikleri birimleri 'isimlendirmeleri' istendi. Çalışmada öğrencilerle birlikte belirlenen birimler ve bu birimler için seçilen isimler şöyle şekillendi:

Figaro Karakterinin Birimleri

FİGARO BİRİM 1) Yatağı yerleştirmek üzere ölçüm yapılması.
-Beş… on… yirmi… otuz… otuz altı… kırk üç…
-Beş…

-On…

-Yirmi…

-Otuz…

-Otuz altı…

-Kırk üç…

FİGARO BİRİM 2) İşlemin tatmin edici şekilde bitirilmesi ve son kontrol.

-Evet, sevgilim çok güzel duruyor.

Tam sana göre oldu.

-Evet! Görüyorum.

-Çok güzel duruyor.

-Çok güzel duruyor.

FİGARO BİRİM 3) Susana'nın yanıtlanması ve hislerinin paylaşılması.

- Tam sana göre oldu sevgilim…

Bu düğün günü sabahı çok mesuduz/ mesutsun, canım kocamla/kocanla

Çok güzel bulduğu/bulduğum bu düğün tacını ben/sen.

Susanna Karakterinin Birimleri

SUSANNA BİRİM 1) Tacının görünüşünden duyulan memnuniyet.

- Şimdi evet çok mutluyum tam bana göre oldu!

SUSANNA BİRİM 2) İlgi talebi/isteği.

(Figaro'ya)

-Biraz bana bak Figaro.

-Bak bana,

-Bana bak…

Şimdi düğün tacıma bak biraz.

-Şimdi düğün tacıma bak biraz…

-Biraz düğün tacıma bak Figaro…

Şimdi düğün tacıma bak biraz...

SUSANNA BİRİM 3) Hissedilen mutluluğun dile getirilmesi.
-Şimdi evet çok mutluyum,
-Şimdi evet çok mutluyum.
Tam bana göre oldu…
Elimle yaptım/ yaptın, ben/sen, Susanna, elimle yaptım/yaptın.

4.2.2.1.3. No. 1 Susanna Figaro Düetinin Amaçlandırılması ve Eyleme Dökülmesi

Yapılan uygulamalar dahilinde, bu aşamaya kadar karakterlerin verili koşulları ve önemli olaylar-durumlar saptanmış, ardından libretto parçalara ayrılarak öğrencilerin çalışma alanlarının haritası çıkarılmış oldu. Bu bölümde ise yukarda belirtilen araştırmaya bağlı olarak, karakterlerin sahnelerdeki eylemleri (ne yaptıkları) ve eylemlerin amaçları (neden yaptıkları) saptanmaya çalışılmıştır. Bu çalışma ‘’Sihirli Eğer’’ sorusu eşliğinde yapılmıştır.

İsimlendirilmiş birimlerin amaca ve eyleme dökülmesi için artık bu birimlerde karakterin ne yaptığının ya da ne yapmak istediğinin “fiil” şeklinde etiketlenmesi aşamasına geçildi. Düetin büyük bölümünde Susanna’nın amacının Figaro’nun ilgisini çekmek, Figaro’nun amacının ise yatağı odaya yerleştirmek olduğu fark ediliyor. Sona doğru ise ikisi de amacına ulaşmış olan karakterlerin düğünleriyle ilgili heyecanlarını birbirleriyle paylaştıklarını görüyoruz.

Amaçların ve eylemlerin nasıl tespit edildiğini aktarmak üzere Susanna’nın ilk birimini detaylandıralım. Hatırlanacağı gibi, Susanna’nın ilk birimi, ‘düğün tacının görünüşünden duyulan memnuniyet’ olarak isimlendirilmişti. Nitekim bu birime ait repliklerden, Susanna’nın kendi eliyle yaptığı düğün tacını beğendiğini anlıyoruz. Replikler yalnızca bu beğeniyi ifade ettiğinden bu birime nasıl bir amaç bulunacağı sorulduğunda öğrenciler oldukça zorlandı. Çünkü yapılıp bitirilmiş bir işleme amaç bulmak kolay değildi. Amaç tespitinde zorlanan öğrencilerden piyano eşliğinde bu birimi canlandırmaları istendi. Ardından yapılan değerlendirmede, öğrencilerin

tamamının, parçayı seslendirirken yüzlerinde 'memnuniyet', 'mutluluk' ifadesi oluşturmaya çalıştığı, yani duygu oynamaya yöneldiği fark edildi. Bu tespitin ardından duygu ve amaç arasındaki farkların altı yeniden çizildi. Birimin amacının ne olduğunu bulmak üzere, gerçek yaşamda bir kıyafeti üzerimizde denediğimizde 'ne yaptığımız' sorusu üzerinden ilerlenmeye başlandı ve bu araştırma neticesinde amaç, 'düğün tacını denemek' olarak tezahür etti. Böylece repliklerde "art arda tekrarlanan; *"evet", "çok mutluyum", "tam bana göre oldu", "tam bana göre oldu"* gibi onay cümlelerinde, bir önceki çalışmada sadece mutluluk hissini oynamaya çalışan öğrenciler artık; "düğün tacını prova etmek, ters çevirmek, öne arkaya hareket ettirmek, bir yerini düzeltmek, kafalarına farklı açılardan bakmak, düğün tacının yüzlerine düşen gölgesini ayarlamak…" vb. 'eylemler' üretmeye başladılar. Bu eylemleri 'memnuniyet, tatmin' gibi ifadelerle birleştirdiklerinde, hem ifadelerinin canlandığını hem de organikleştiğini fark etme imkanı buldular. Bu nedenle "düğün tacını denerim"/ " düğün tacını prova ederim" gibi amaçlar sabitlendi.

Susanna'nın 2. biriminde onu ısrarcı bir biçimde Figaro'ya seslenirken, düğün tacının kendisine ne kadar da yakıştığını göstermek isterken görüyoruz. Bu amacın önündeki engel ise Figaro'nun yatağı yerleştirmek için uğraşmakta oluşudur. Bunu, Susanna'nın seslenişine karşılık vermeyecek kadar yoğunlaşmış olmasından ve yatakla ilgili repliklerinden anlıyoruz. Bu bağlamda Susanna'nın, 'ilgi talebi/isteği' olarak isimlendirdiğimiz birimdeki amacı son derece açık görünüyor: "Figaro'nun dikkatini kendi üzerime çekmek istiyorum."

Son bölümde, Susanna'nın dikkat çekmek için yaptığı eylemlerin işe yaradığına ve Figaro'nun kendisine karşılık verdiğine şahit oluyoruz. Bu bölümü kapsayan birimde, Susanna'nın artık ilgisini üzerine çekmeyi başardığını, Figaro'yla 'heyecanını paylaşmak istediğini', onunla 'evlenecek olmaktan duyduğu mutluluğu ilan ettiğini/dile getirdiğini' görüyoruz.

Karakterin ne yapmak istediği somut olarak ortaya konduğunda, şarkıcı-oyuncu bu amacı gerçekleştirmek için yapabileceklerini, yani sahnedeki eylemlerini seçebilmekte; taktik, strateji geliştirebilmektedir. Bu sonuçları deneyimleyerek fark

eden öğrencilerin, sahnede, özellikle boş kaldıkları, ne yapacaklarını bulamayıp, sadece duyguları düşündükleri birçok an'da eylem üretebilmek üzere amaç aramaya yöneldikleri fark edildi. Bu eylemleri tespit ederken, 'sihirli eğer' yöntemi kullanıldı ve "Eğer ben.……. dım (olsaydım), ne yapardım?" sorusundan sıklıkla yararlanıldı. Bir kez daha önemle belirtelim ki, öğrencilerin çalışma sürecinde belirledikleri amaçlar kesin sonuçlar olarak görülmemelidir. Farklı öğrencilerle, hatta aynı öğrencilerle yapılan farklı provalarda değiştirilebilir. Yönetmen ve şarkıcı-oyuncu farklı amaçlar denemekte özgürdür.

Bu sahnedeki amaçlar şu şekilde belirlenmiştir:

Figaro

- Beş… on… yirmi… otuz… otuz altı… kırk üç...

Amaç: yatağı yerleştirmek için ölçüm yaparım.

Susanna

-Şimdi evet çok mutluyum tam bana göre oldu!

Düğün tacımı denerim.

Figaro

-Beş..

Yatağı yerleştirmek için ölçüm yaparım.

Susanna

-Biraz bana bak Figaro

Düğün tacımın ne kadar yakıştığını göstermek için sana seslenirim.

Figaro

-On…

Yatağı yerleştirmek için ölçüm yaparım.

Susanna

-Biraz bana bak Figaro.

Düğün tacımın ne kadar yakıştığını göstermek için sana seslenirim.

Figaro

-Yirmi…

Ölçüm yapmaya devam ederim.

Susanna

-Bak bana,

Senden bana bakmanı isterim.

Figaro

-Otuz…

Ölçüm yapmaya devam ederim.

Susanna

-Bana bak…

Bana bakman için ısrar ederim.

Susanna

-Şimdi düğün tacıma bak biraz.

Dikkatini çekmek için sana düğün tacımı gösteririm.

Figaro

-Otuz altı…

Ölçüm yapmaya devam ederim.

Susanna

-Şimdi düğün tacıma bak biraz…

Dikkatini çekebilmek için seslenmeye devam ederim.

Figaro

-Kırk üç…

Ölçüm yapmaya devam ederim.

Susanna

-Biraz düğün tacıma bak Figaro…

Şimdi düğün tacıma bak biraz!...

Dikkatini çekmek için daha fazla uğraşırım.

Figaro

-Evet, sevgilim çok güzel duruyor.

Tam sana göre oldu.

Yaptığım işlemi kontrol ederim.

Susanna

-Bak biraz.

Dikkatini çekmek için ısrar etmeye devam ederim.

Figaro

-Evet! Görüyorum.

Yaptığım işlemi kontrol etmeye devam ederim.

Susanna

-Bak biraz.

Bana bakman için ısrar etmeye devam ederim.

Figaro

-Çok güzel duruyor.

Sana bakar ve seni onaylarım.

Susanna

-Şimdi evet çok mutluyum,

(Figaro ile birlikte)

-Şimdi evet çok mutluyum.

Tam bana göre oldu…

Sana memnuniyetimi gösteririm.

Figaro (Susanna ile birlikte)

-Şimdi çok güzel duruyor.

Tam sana göre oldu…

Sana memnuniyetimi gösteririm.

Susanna ve Figaro

Bu düğün günü sabahı çok mesuduz/ mesutsun, canım kocamla/kocanla,

Çok güzel bulduğu/bulduğum bu düğün tacıma ben/sen,

Susanna, elimle yaptım/ yaptın, ben/sen, Susanna, elimle yaptım/yaptın…

Mutluluğumu ve gururumu ilan ederek seninle paylaşmak isterim.

4.2.2.2. No. 17 Kont-Susanna Düeti *(Crudele per che finora)*

Bu düetin performans çalışması sırasında parça önce birimlerine ayrıldı. Parçadaki karakterlerin verili koşulları özetlendi. Her bir birimin amacı bulundu ve her birim için varyasyonlu eylemler denendi.

4.2.2.2.1. No. 17 Kont-Susanna Düetindeki Verili Koşullar

Düet, üçüncü perde'nin ikinci sahnesidir. Şato'da bir salonda geçmektedir.

Kont karakteri için oyundaki verili koşullar şu şekildedir:

- Şato'nun sahibidir.
- Kontes (Rosina) ile evlidir.
- Evli olmasına rağmen Susanna'ya karşı gizli bir ilgisi vardır, onu elde etmek ve 'yeni evlenen kızların ilk gecesini kendisiyle geçirmesi üzerine' sahip

olduğu feodalite hakkını iptal etmiş olmasına rağmen Susanna ile yeniden kullanmak ister. Bulduğu her fırsatta Susanna'ya ilgisini gösterir, ona yakınlaşmaya çalışır.

- Karısına olan ilgisi azalmıştır.
- Kont, aşkını itiraf etmek üzerine Susanna'nın odasına gittiği bir sırada şato'da kendisini arayan Basilio'ya yakalanmamak için odadaki koltuğun arkasına saklanmak zorunda kalır.
- Cherubino, şato'da yaptıklarıyla Kont'un ayağına dolanır. Kont'un Susanna'ya olan gizli ilgisini açık ve net bir şekilde saklandığı koltuğun arkasından duyar. Kont ise, Cherubino'nun kendisine daha fazla bela olmasını engellemek için onu Sevilla'daki askeri birliğine gönderir.
- Kontes'in yatak odasının kapısının kilitli olmasını, kapının geç açılmasını, yan odada birinin saklanmasını ve o kişinin dışarıya çıkmamasını; Figaro'nun yazdığı sahte mektuptaki Kontes'in 'sözde aşığı' ile bağdaştırır. Kontes tarafından aldatıldığını zanneder, karısını kıskanır.
- Kendisinden bağımsız gelişen; balkondan birinin atlaması ve bunu Figaro'nun üstlenmesi, bahçede bulunan Cherubino'nun mühürsüz tayin emri, Susanna'nın Figaro'ya -dava daha sonuçlanmadan- davayı kazandığını söylemesi gibi olayları son perdeye kadar çözüme kavuşturamaz.
- Susanna'nın kendisine karşı ilgisi olduğuna ikna olur ve Susanna'yla gizlice buluşacağını zannettiği -aslında bir tuzak olan- buluşmaya gider.
- Buluşma yerinde Susanna sandığı kişinin Susanna kılığındaki Kontes olduğunu öğrenir. Kontes'ten af dilemek zorunda kalır.
- Kont'un oyunun başından beri devam eden Susanna ile ilgili arzuları gerçekleşmez. Susanna ile birlikte olamaz.

Susanna karakterinin oyundaki verili koşullarının birçoğu önceki bölümde belirtildiğinden, bazı koşullar bu bölümde tekrar edilmemiştir. Bu düete ilişkin olarak ise şunlar eklenebilir:

- Kont onun efendisidir.
- Susanna daha önceden kararlaştırılmış bir planı uygulamaktadır.
- Kont'u ona karşı ilgi duyduğuna ikna etmekle görevlidir.

4.2.2.2.2. No. 17 Kont-Susanna Düetininin Birimleri

Kont Karakterinin Birimleri:

KONT BİRİM 1) Susanna'yı baştan çıkarmaya çalışması.

-Zalim! Şimdiye kadar neden beni böylesine mahvettin?

Neden? Zalim! Neden beni böylesine mahvettin?

-Yani bahçeye gelecek misin?

KONT BİRİM 2) Israrlı davet.

-Kesin geleceksin değil mi?

-Beni bekletme olur mu?

KONT BİRİM 3) Gerçekleşecek olan buluşmaya dair hislerin dile getirilmesi.

-O kadar mutluyum ki, kalbim neşeyle dolu!

-Affedin beni aşkı tanıyan herkes, yalan söylüyorsam eğer!

-O kadar mutluyum ki, kalbim neşeyle dolu!

Susanna Karakterinin Birimleri:

SUSANNA BİRİM 1) Kont'un kur girişimine karşılık verme.

-Efendim, kadınların evet demek için bir zamanı vardır...

-Eğer bundan memnuniyet duyacaksanız gelirim.

-Evet!

-Hayır!

BİRİM 2) Buluşma teklifine yanıt.

-Kesinlikle geleceğim.

BİRİM 3) Gerçekleşecek olan buluşmaya dair hislerin dile getirilmesi.

O kadar mutluyum ki

Kalbim neşeyle dolu

O kadar mutluyum ki
Kalbim neşeyle dolu
Kalbim neşeyle dolu
Kalbim neşeyle dolu
Kalbim neşeyle dolu

4.2.2.2.3. No. 17 Kont Susanna Düetinin Amaçlandırılması ve Eyleme Dökülmesi

Görüldüğü gibi, Kont kendisine gösterdiği beklenmedik ilgiyi sorgulamakta, bir yandan da yakınlaşma isteğini belli etmektedir. Dolayısıyla replikler ne şekilde ilerlerse ilerlesin, düet boyunca 'Susanna'yla yakınlaşmak' amacı bir şekilde devam eder. Susana karakteri de istekli görünmektedir. Dolayısıyla bu bölümde Kont'un önündeki engel aslında Susanna değil, kendisinin şüpheleridir. Kont, Susanna'nın kendisiyle gerçekten birlikte olmak istediğine ikna olmak ister. Bu engel Susanna karakteri için de, Kont'u 'ikna etmek', 'kendisinin de istekli olduğunu göstererek, emin olmasını sağlamak' gibi amaçlar üretmektedir. Kont, ikna olabilmek için -daha önce kendisine teklifte bulunduğu bahçede buluşma ile ilgili- gerçekten gelip gelmeyeceğine dair sorular sorar. Susanna, Kont'un sorularını bahçeye geleceğine dair olumlu bir şekilde yanıtlar, ona kur yapar. Ama yine de Kont'un yakınlaşmalarını nazikçe engellemeye çalışır çünkü Susanna gerçekten değil, plan gereği ona ilgisi varmış gibi davranmaktadır. Dolayısıyla, Susanna karakterinin amaçları arasında, bir yandan Kont'a olan ilgisini göstermek, bir yandan da onun fiziksel olarak kendisine fazla yakınlaşmasını engellemek vardır. Düetin sonunda Susanna amacına ulaşır. Kont, içinde bulunduğu bu durumdan memnuniyetini dile getirir. Kont, Susanna'nın da kendisini reddetmeyeceğine, sonraki buluşmaya geleceğine ikna olmaya başlarken aynı sözler tekrarlanır ve sahne biter.

Dikkat edilirse birçok 'kur yapma' sahnesinde görüldüğü gibi, bu düet boyunca da, Susanna hem Kont'a karşı duyguları olduğunu göstermeye hem de onun fiziksel yakınlaşma hamlelerinden kaçmaya çalışmaktadır. Dolayısıyla düet boyunca

Susanna'nın eylemlerinin tümü bir yandan 'Kont'u hoş tutmak ve ikna etmek' bir yandan da 'fiziksel olarak ondan uzakta durmak' amaçları eşliğinde gerçekleşmektedir. Bir başka deyişle Susanna'nın amaçları ve eylemleri hemen her zaman ikilidir.

Çalışmada düetteki amaçlar şu şekilde belirlenmiştir:

Kont

-Zalim! Şimdiye kadar neden beni böylesine mahvettin?

Neden? Zalim! Neden beni böylesine mahvettin?

Tutkulu bir fiziksel yakınlaşma sağlamak için bana hissettirdiklerini dile getirir, seni sorgularım**.**

Susanna

-Efendim, kadınların evet demek için bir zamanı vardır... (Kont'tan kurtulmaya çalışarak)

Fiziksel olarak senden kaçarken, sorunu senin hoşuna gidecek şekilde yanıtlamak isterim.

Kont

-Yani bahçeye gelecek misin?

Anladığım şeyden emin olmak isterim.

Susanna

-Eğer bundan memnuniyet duyacaksanız gelirim.

Sözlerini boyun eğen bir tonda onaylayarak sana kur yaparım.

Kont

-Kesin geleceksin değil mi?

Buluşacağımıza dair bana güvence vermeni isterim.

Susanna

-*Evet!*

Seni onaylarım.

Kont

-*Beni bekletme olur mu?*

Buluşmaya gerçekten geleceğine dair beni ikna etmeni isterim.

Susanna

-*Hayır!*

Kararlı bir yanıt vererek hiçbir şüphen kalmasın isterim.

Kont

-*Beni bekletme olur mu?*

Bir kez daha şüphelerimi gidermeni isterim.

Susanna

-*Kesinlikle geleceğim.*

Bahçeye geleceğimden emin olmanı isterim.

Kont

- *O kadar mutluyum ki, kalbim neşeyle dolu!*

Hislerimi dile getirip memnuniyetimi göstermek isterim.

Susanna (Kont ile birlikte)

-*Affedin beni aşkı tanıyan herkes, yalan söylüyorsam eğer!*

Sözünden dönmeyeceğine dair bana güven vermeni isterim/Sözümden dönmeyeceğimden emin olmanı sağlamak isterim.

Kont (Susanna ile birlikte)

-*O kadar mutluyum ki, kalbim neşeyle dolu!*

Hislerimi dile getirerek duygularımı sana göstermek isterim.

Kont

-Bahçeye gelecek misin?

Bana güvence vermen için bir kez daha sorarım.

Susanna

-Eğer bundan memnuniyet duyacaksanız gelirim.

Sözlerini boyun eğen bir tonda onaylayarak sana kur yaparım.

Kont

-Kesin geleceksin değil mi?

Buluşacağımıza dair bana güvence vermeni isterim.

Susanna

-Mutlaka geleceğim.

Kararlı bir yanıt vererek hiçbir şüphen kalmasın isterim.

Kont

-Gelirsin değil mi?

Emin olmak için sana bir kez daha sorarım.

Susanna

-Evet!

Seni onaylarım.

Kont

-Beni bekletme olur mu?

Buluşmaya gerçekten geleceğine dair beni ikna etmeni isterim.

Susanna

Hayır!

Kararlı bir yanıt vererek hiçbir şüphen kalmasın isterim.

Kont

-Gelirsin değil mi?

Emin olmak için sana bir kez daha sorarım.

Susanna

-Hayır!

Seni onaylamam.

Kont

-Hayır mı?

Duyduğumu doğru anladığımdan emin olmak isterim.

Susanna

-Evet, tabi siz de memnun olursanız…

Yanıtımın olumlu olduğunu söyleyerek endişeni gidermek isterim.

Kont

-Beni bekletme olur mu?

Buluşmaya zamanında geleceğinden emin olmak isterim.

Susanna

-Hayır!

Kararlı bir yanıt vermeye çalışarak şüphelerini gidermek isterim.

Kont

-Gelirsin değil mi?

Şüphelerimi tamamen gidermeni isterim.

Susanna

-Evet!

Bahçeye geleceğimden emin olmanı isterim.

Kont

-Beni bekletme olur mu?

Bir kez daha şüphelerimi gidermeni isterim.

Susanna

-Evet!

Seni tam da dinlemeden yanıtımı bir kez daha tekrarlarım.

Kont

-Evet mi!

Senden verdiğin tuhaf cevabı açıklamanı isterim.

Susanna

-Hayır! Kesinlikle geleceğim.

Yanıtımı düzeltir ve senin emin olmanı sağlamak isterim.

(Susanna ve Kont birlikte)

O kadar mutluyum ki

Kalbim neşeyle dolu

O kadar mutluyum ki

Kalbim neşeyle dolu

Kalbim neşeyle dolu

Kalbim neşeyle dolu

Kalbim neşeyle dolu

Hislerimi dile getirerek duygularımı/ heyecanımı sana göstermek isterim.

4.2.2.3. No. 18 Kont Resitatifi *(Hai gia vinta la causa)*

4.2.2.3.1. No. 18 Kont Resitatifinin Verili Koşulları

Bu sahne üçüncü perde dördüncü sahnededir ve bir önceki bölümde verili koşulları incelenmiş olan No. 17 Kont-Susanna Düeti ile bağlantılı bir bölümdür**.** İki bölüm arasında iki resitatif vardır. İncelemekte olduğumuz Kont resitatifi'in hemen öncesindeki bu iki resitatifteki olaylar şu şekilde gelişmiştir: Kont, Susanna'nın da kendisine ilgisi olduğundan tam olarak emin olmuştur. Susanna kapıdan çıkarken Figaro ile karşılaşır ve ondan Marcellina'nın kendisine verdiği borç ile alakalı davayı kendisinin kazandığına dair sözler duyar. Fakat Susanna'nın çıktığı odada bulunan Kont bu sözleri işitir. Bu resitatif Kont'un bu sözleri duymasıyla başlar. Kont Susanna'nın Figaro'ya söylediği sözleri anlamlandırmaya çalışır. Daha dava sonuçlanmadan davanın kazıldığının söylenmesi, Kont'un kendi arkasından birtakım işler çevrildiğinin farkına varmasına neden olur. Bunun üzerine Susanna'nın Figaro'yla evlenmesini engellemek için plan tasarlamaya başlar. Tuzağa düşürüldüğünü fark eden Kont öfkelenmiştir ve bunu tasarlayanlara bir ceza vermek istemektedir. İçinde olduğu durumu ölçüp biçer, sorgular, anlamaya çalışır ve plan yaparak çözüm üretmeye çalışır. Örneğin, Figaro'nun davayı kazanması için Marcellina'dan aldığı iki bin altını geri ödemiş olması ihtimalini düşünür, ancak Figaro'nun bu kadar parası olmadığını bilmektedir. Durumu açığa kavuşturmak için plan yapar ve resitatif biter. No.18 resitatif'in devamı olan aryada ise Kont Susanna'nın Figaro ile değil kendisiyle birlikte olması gerektiğinden söz eder ve öç almaya karar verir. Dolayısıyla bu resitatifteki verili koşullara Kont'un daha önce söz ettiğimiz koşullarının yanı sıra yeni bir haber almış olmasını ekleyebiliriz.

4.2.2.3.2. No. 18 Kont Resitatifinin Birimleri

BİRİM 1) Davanın sonucuna ilişkin haberi sindirme.
-Davayı kazanmış mı?
-Neler duyuyorum?

BİRİM 2) Tuzağa düşürüldüğünü anlayarak öfkelenme.
-Nasıl bir tuzağa düştüm ben böyle?
-Hain,

BİRİM 3) Cezalandırma kararı.
Sizi öyle bir cezaya çarptıracağım ki,
Karar benim isteğime göre verilecek…

BİRİM 4) Neler olduğunu ve olabileceğini anlamaya çalışma.
-İhtiyar kadını satın alırlarsa?
-Parayla?
-Fakat nasıl?
-Ve bir de Antonio var ki; Figaro'ya
Yeğenini eş olarak vermeyi reddedecek.

BİRİM 5) Plan kurma.
-Şu ahmağın gururunu yerle bir edeyim biraz.
Her şey planıma gayet uygun.
Oyun tamamdır.

4.2.2.3.3. No. 18 Kont Resitatifinin Amaçlandırılması ve Eyleme Dökülmesi

Bu resitatifte Kont'un temel amacı, aldığı haberi sindirerek bu haber doğrultusunda ne yapacağını planlamaktır. Birimler bu doğrultuda ele alındığında amaçları şöyle belirmiştir:

Kont

-Davayı kazanmış mı?
-Neler duyuyorum?

Duyduğum haberi anlamlandırmak isterim.

-Nasıl bir tuzağa düştüm ben böyle?

-Hain!

Tuzağa düştüğümü anlayarak öfkemi ifade ederim.

-Sizi öyle bir cezaya çarptıracağım ki,

Karar benim isteğime göre verilecek…

Cezalandırma kararımı ilan ederim/açıklarım.

İhtiyar kadını satın alırlarsa?

Parayla?

Fakat nasıl?

Ve sonra Antonio var ki; Figaro'ya

Yeğenini eş olarak vermeyi reddedecek.

Durumu anlamaya çalışarak ihtimalleri sorgularım/ hesap yaparım.

-Şu ahmağın gururunu yerle bir edeyim biraz.

-Her şey planıma gayet uygun.

-Oyun tamamdır.

Planımı kurarım/planımı uygulamaya karar verdiğimi dile getiririm.

4.2.3. Ritim, Duygu ve Müzik

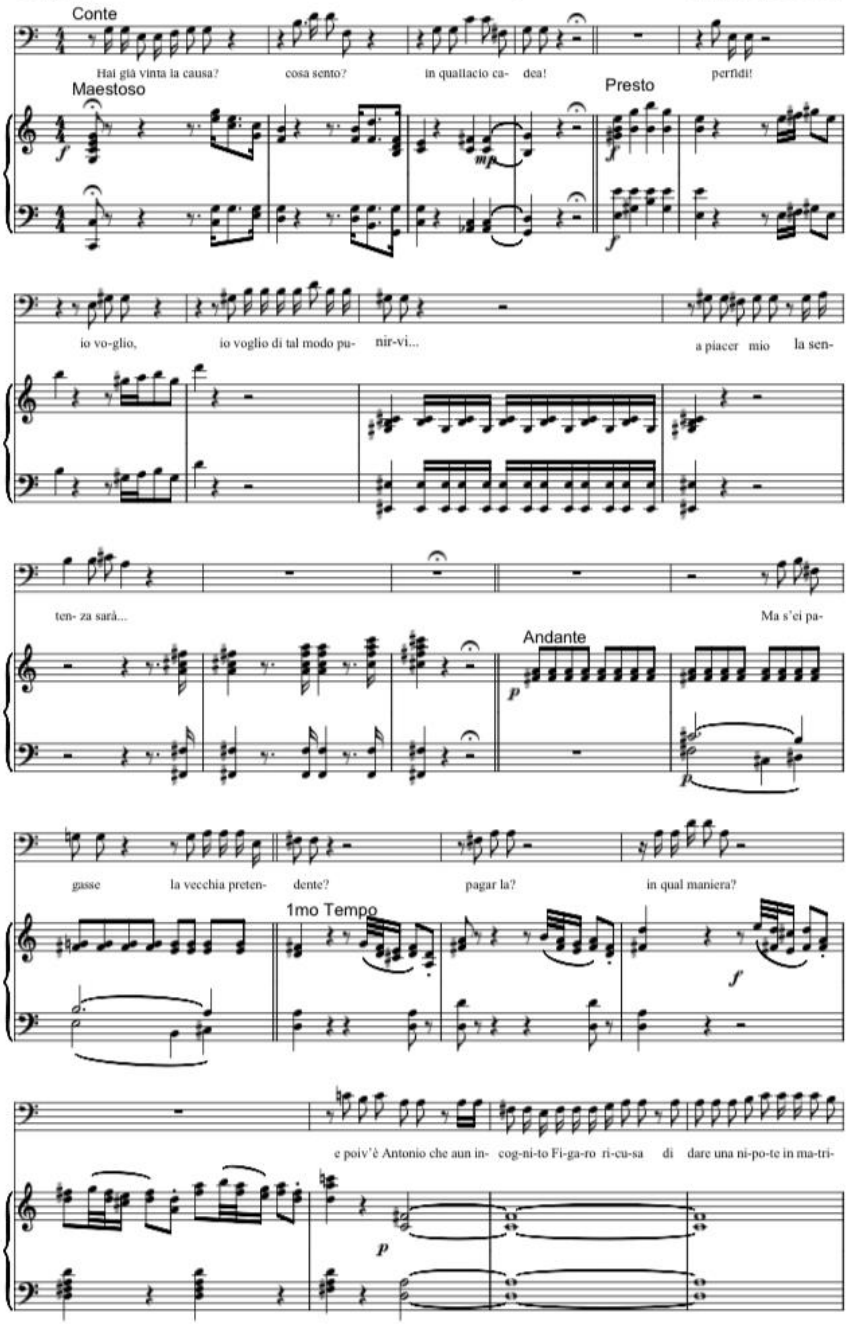
Ritim-duygu-müzik bağlantısına üçüncü bölüm'de 'Müziğin Bir Analiz Aracı Olarak Değerlendirilmesi' başlığı altında detaylı bir şekilde değinilmişti. Başlık altında, bir operadaki melodik çizginin ve ritmik öğelerin bir karakter için gerekli olan iç ritmi önerdiğine ve bu 'iç ritmin durumlar ve duygularla bağlantısından söz edilmişti. Figaro'nun Düğünü'yle ilgili performans çalışmalarında, çalışılan sahnelerin librettosunun parçalanıp birimlere bölünmesinin, amaçların tespit edilip eylemlere dökülmesinin ardından, bu analizin, müziğin sağladığı verilerle uyuşup uyuşmadığını

araştırdık. Bu doğrultuda, müziğin ritmik ve melodik olarak değiştiği bölümlerle, belirlediğimiz birimlerin, amaçların ve eylemlerin örtüşüp örtüşmediğini; tespit ettiğimiz birimler ve eylemler arasındaki geçişlerin müzikle paralellik gösterip göstermediğini kontrol ettik. Bu çalışma, öğrencilerin libretto ile müzik arasındaki bağlantıyı daha net görmelerinin yanı sıra birimler ve amaçları belirlemek suretiyle yaptıkları metin analizinin sağlamasını yapmalarına da imkan tanıdı.

Bu çalışmaların nasıl yürütüldüğünü örneklemek üzere No. 18 Kont Resitatifinin müziğini örnek olarak verebiliriz. Eserin notaları şu şekildedir:

Le nozze di Figaro (KV 492)
1 May, 1786

"Vedrò mentr'io sospiro"

W.A. Mozart (1756-1791)

Ricordi, Milano
transcribed by Michael Bednarek mb@doh.health.nsw.gov.au

Birinci ve ikinci ölçüyü inceleyelim: Ölçü sonlarında kullanılan onaltılık notalar ve noktalı vuruşların dizilişine, armonik ve melodik yapısına baktığımızda; "'Hai gia vinta la causa?" (Davayı kazanmış mı?) ve ''Cosa sento?'' (Bu duyduğum da ne?) cümlelerinin, çalışma sırasında belirlenmiş olan ''duyduğum haberi anlamlandırmak isterim" amacıyla ve bu doğrultuda seçilmiş olan eylemlerle uyumlu olduğu,

Beşinci ölçüdeki dörtlük notalara, altıncı ölçünün sonundaki onaltılık ve sekizlik notaların dizilişine, armonik ve melodik yapısına baktığımızda, "Per fi di" (Alçak) kelimesi için bulunmuş olan, "tuzağa düştüğümü anlayarak öfkemi ifade ederim" ya da ''sana hakaret ederim'' vb. amaçlarla uyumlu olduğu,

On bir, on iki, on üç, on dört ve on beşinci ölçülerdeki noktalı sekizlik es'lere ve sekizlik, on altılık, dörtlük notaların dizilişine, armonik ve melodik yapısına baktığımızda ise; ''Ma s'ei pagasse la vecchia pretendente?'' (İhtiyar kadını satın alırlarsa?) cümlesi için belirlenen, "durumu anlamaya çalışırım", "ihtimalleri sorgularım" amaçlarının ve bu doğrultuda seçilmiş olan eylemlerin kendilerine ait bir müzikal yapıları olduğu görüldü.

Bu saptamaların sonuçlarının somut olarak görülüp deneyimlenmesi için performans çalışmalarına geçildi. Çalışılan bölümün müziği bir korrepetitör tarafından önce şan partisi olmadan çalındı ve müziğin şarkıcı-oyuncuların imgelerinde ne canlandırdığı ve müziğin kendilerine nasıl bir yönlendirme yaptığı üzerine toplu halde bir değerlendirme yapıldı. Bu sohbetin ardından, söz konusu bölüm, öğrenciler tarafından icra edildi. İcra süresi sırasında önceden belirlenen eylemleri yapan öğrencilerin, müzik ve bu eylemler ile kendilerine bir hareket skoru üretmeyi başardıklarını fark ettikleri görüldü. Ardından yapılan değerlendirme sohbetinde, ortaya çıkan skorun duygularını tetiklediğini söyleyen öğrenciler, her eylemin müziğin içinde, müzikle birlikte yürütülme imkanı bulunduğunu bizzat deneyimleyebildiklerini ifade ettiler.

SONUÇ

Opera şarkıcılarının eğitimiyle oyunculuk eğitimi elbette ki farklılıklar gösterir. Bu nedenledir ki bu tez çalışmasında, Sistem'in opera bölümlerindeki oyunculuk derslerinde baştan sona uygulanması gerektiği fikri önerilmemiştir. Bunun yerine, Sistem'in bazı başlıkları elenmiş ve Stanislavski'nin vokal teknikler ile oyunculuk becerilerinin nasıl entegre edildiğini gösteren örneklere ağırlık verilmeye çalışılmıştır. Stanislavski, müziğin, 'şarkıcı-oyuncuların' hem hazırlık sürecinin hem de rol yaratma aşamasının anahtarı olduğu fikrine sıkı sıkıya bağlıdır. Müziği opera şarkıcılarıyla sürdürdüğü eğitimin merkezinde tutar. Ancak müziğin tek odak noktası olmadığı fikrini benimsetmek için de yoğun bir çaba içindedir. Tam da bu noktada belirtmek gerekir ki, bu tez çalışmasının 'temel amacı' Stanislavski sistemi'nin opera şarkıcılarının eğitimi için önemli bir kaynak olabileceğini göstermek olsa da bu inceleme yoluyla savunulmaya çalışılan 'temel cümle' Stanilsavski'nin bu çabasıyla paraleldir: Vokal teknikte başarı opera şarkıcılığının ön koşulu olsa da tek kriteri değildir. Stanislavski sistemi opera şarkıcısını, tıpkı bir oyuncu gibi sahne üzerinde kurulmuş dünyaya, karakterini biçimlendiren ve çevreleyen koşullara inanmakla yükümlü olduğunu noktasında uyarır.

Bunun yanı sıra belirtmek gerekir ki Stanislavski'nin opera şarkıcıları için hazırladığı müfredatı biçimlendiren koşullarla, oyuncular için tasarladığı Sistem'i biçimlendiren koşullar oldukça paraleldir. Nitekim, Stanislavski'nin sunduğu tüm önerilerin, kendi döneminin opera ve tiyatro ortamındaki iyi ve kötü performanslar, eğilimler üzerine biçimlendiği sezilebilmektedir. Bir başka şekilde ifade edersek, iyi bir performanstan beklentileri de kendi ifadesiyle 'savaş açtığını' belirttiği sorunlar da hem tiyatro hem de opera sahneleri için geçerlidir. Bunun bir sonucu olarak Stanislavski'nin oyunculara ve opera şarkıcılarına yönelik önerilerinin temel olarak örtüştüğü fark edilmiştir. Bunların başlıcaları şöyle özetlenebilir:

- Stanislavski'ye göre opera şarkıcıları da oyuncular gibi inanma becerilerini geliştirmekle yükümlüdür. İnanç ve hakikat birbirleri olmadan var olamazlar.

Dolayısıyla opera sahnesindeki kurgusal gerçekliğe inanmaksızın yaratıcı bir ruh hali içine girmek ve inandırıcı olmak zordur.

- Stanislavski, oyunculara da şarkıcılara da repliklerini ya da şarkı sözlerini duygu dolu bir şekilde aktarmaya çalışmak yerine karakterin iç dünyasına, koşullarına, amaçlarına odaklanmalarını önermektedir. Bu bağlamda 'verili koşullar' kavramı, her iki grubun çalışmasının da hareket noktası olarak karşımıza çıkar. Oyuncu da şarkıcı da duygulanmak için kendini zorlamaktan kaçınmalı; duyguların iç ve dış koşulların bir sonucu olarak tezahür ettiğini akılda tutmalıdır.

- Etkili bir performans sahne üzerinde canlı bir dünya kurulabildiği takdirde gerçekleşebilir. Sistem'in yaratılan karakterin boyutlanıp derinleşmesini sağlayacak araçları opera şarkıcıları için de işlevsel olabilmektedir. Şarkıcılar karakterlerini bu araçların da yardımıyla, 'yaşayan bir organizma' olarak ele alıp bütüncül bir anlayışla canlandırmayı hedeflemelidir.

- Her iki performans türünde de rutinleşme ve mekanikleşme riski vardır. Stanislavski bu riski azaltmanın performansın her anında karakterin ve eserin dünyasının koşullarına inanabilmekten geçtiğini söyler. Sistem'in içeriğinde duyguların sahne üzerinde tekrar tekrar canlandırılmasına yardımcı olan teknikler mevcuttur ve bu teknikler opera şarkıcılarına da yanıt verebilmektedir.

- Stanislavski Sistem'in hemen her başlığında rollerin yüzeyine, dışsal ifadesine ve seyircinin beğenisine odaklanan oyunculuk anlayışına yönelik eleştirilerde bulunmaktadır. Benzer itirazları opera performansları için de geçerlidir. Eleştirdiği unsurlar, yapmacıklık, abartı, duygulanma ve duygulandırma arzusu, kalıplaşmış jestler, takım çalışmasını bozan yıldız sistemi gibi her dönem karşılaşılabilen sahne alışkanlıkları olarak özetlenebilir.

Tezin ikinci bölümünde modüller halinde ele alınan 'Sistem'in incelenmesi üçüncü bölümde Stanislavski'nin operacılarla yaptığı çalışmalarla devam etmiş; son bölümde

ise operacıların sahne eğitiminde yararlanılabilecek içeriğin uygulama örneklerine yer verilmiştir. Figaro'nun Düğünü operası üzerinden opera öğrencileriyle yapılan bu uygulama çalışmasında Sistem'in şarkı söylerken oyunculuk yapmanın barındırdığı sorun ve zorluklara da önemli oranda yanıt verebildiği görülmüştür. Opera öğrencilerinin librettolara yaklaşımının dönüşümünü gösteren en somut sonuçlar, 'Fiziksel Eylemlerle Analiz Yöntemi'nin eşliğinde yapılan çalışmalarda görülmüştür. Yöntemle birlikte opera öğrencileri oyunu, perdeler, sahneler ve daha küçük birimler aracılığıyla parçalara bölerek bütününü görebilme, kendilerine bir oyunculuk haritası çizebilme imkanı bulmuşlardır. Bu yöntemin sunduğu kazanımlara ilişkin gözlemler şöyle özetlenebilir:

- Fiziksel Eylemler Yöntemi öğrencilerin librettolardaki dramatik çatıyı görebilmelerini sağlamıştır. Opera öğrencileri librettoyu anlamlı bir bütün haline getirebilmiş, bunun bir sonucu olarak da seslendirdikleri bölümleri 'bağımsız birer şarkı' gibi değil, metnin parçaları olarak algılamışlardır. Bu da bu tür eserlerde sıklıkla karşılaşılan 'konser atmosferi'ne özgü davranışların elimine edilmesine yardımcı olmuştur.

- Yöntem dahilinde uygulanan stratejiler, opera metninde gerçekleşen olay ve durumların ve akış düzeninin tespitini kolaylaştırmıştır. Karakterlerin arzuları, hedefleri, kim oldukları, eser boyunca ne yaptıkları, nelere maruz kaldıkları (hangi engellerle karşılaştıkları) ve tüm bunların hangi koşullarda (zaman ve mekan vd.) geçtiği gibi temel hususlar, nesnel ve detaylı şekilde kavranabilmiştir.

- Opera öğrencileri canlandıracakları karakterlerin eylemlerini, bu eylemlerin hangi amaçlara bağlı olduğunu ve oyun boyunca birbiriyle bir ilişki içinde bulunduğunu anlayabilmiştir. Bu bakımdan yöntemin öğrencilerin eserleri seslendirişleri sırasına sergiledikleri eylemlerinin çeşitlenmesine, bir başka ifadeyle oyunculuk malzemesi üretebilmelerine yardımcı olduğu görülmüştür.

- Özellikle düetler üzerinde yapılan çalışmalarda, amaçlar ve eylemler üzerinden ilerlemenin sahne üzerindeki partner ilişkisini geliştirdiği, göz teması ve etkileşimi artırdığı, bunun da sahneyi daha canlı ve sahici kıldığı görülmüştür.

- Çalışılan düetlerde ve resitatifteki ânların tek tek tespit edilip isimlendirilmesi, sahnelerdeki ân değişimlerinin fark edilmesini sağlamıştır. Parçalara bölme sürecinde elde edilen her birim, öğrencilere imgelerini kullanıp geliştirebilecekleri bir oyunculuk alanı sunmuştur.

- Tespit edilen ânlar dahilinde, libretto ve müzik arasındaki ilişki, yani ritmik ve melodik tartımlar ve değişimler daha da netleşmiştir. Bu farkındalık müzikle librettonun eşzamanlı çalıştığının altının çizilmesini sağlamış ve müziğin oyunculuğa yardımcı olduğu fikrini benimsemesini kolaylaştırmıştır.

- Fiziksel Eylemlerle Analiz Yöntemi aracılığıyla çalışılan eserlerdeki en dikkat çeken dönüşüm, oyunun anlam dünyasına dair bir kavrayış geliştirmiş olan öğrencilerin eserle ilgisi olmayan jest ve mimikleri, klişeleşmiş davranış kalıplarını büyük oranda azaltmış olmalardır.

KAYNAKÇA

Altar, Cevat Memduh: **Opera Tarihi 3**, 1. Cilt, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2001.

Barry, Micheal Anthony: ''Acting in opera: a consideration of the status of acting in opera production and the effect of a Stanislavski inspired rehearsal process'', University of Birmingham, Doctoral dissertation, 2015.

Benedetti, Jean: **Stanislavski: Bir giriş**, Çev. Kerem Karaboğa, İstanbul, Habitus Kitap, 2012.

Bussel, Kayla: ''Acting in Opera: A Stanislavsky Approach'', East Tennesse State University, East Tennessee State University, Undergraduate Honor theses, 2012.

G. Brockett, Oscar: **Tiyatro Tarihi**, yay.haz. İnönü Bayramoğlu, 'y.y', Dost Kitabevi, 2000.

Hauser, Arnold: **Sanatın Toplumsal Tarihi**, çev. Yıldız Gölönü, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1984.

Moore, Sonia: **Oyunculuk Eğitimi İçin Bir El Kitabı**, İstanbul, Bgst Yayınları 2009.

Moschkovich, Diego: ''Approaching Stanislavski's work at the Opera-Dramatic Studio'', Part 1., Stanislavski Studies, 8:2, 2020.

Nutku, Özdemir: **Dünya Tiyatrosu Tarihi 1**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2011.

Stanislavski, Konstantin: **An Actor's Work: A Student's Diary**, Ed: Jean Benedetti, London and Newyork, Routledge, 2008.

Stanislavski, Konstantin: ''Stanislavski'nin Mirası 1'', **Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi,** Çev. Metin Göksel, Gamze Ahıskanlı**,** 3. Sayı, 1990.

Stanislavski, Konstantin: ''Oyuncuyla Yaratıcı Çalışma-Yönetmenlik üzerine Tartışma'', Çev. Metin Göksel, **Mimesis Tiyatro/Çeviri- Araştırma Dergisi**, Sayı 1, Ocak 1989.

Stanislavski, Konstantin: **Sanat Yaşamım**, Çev. Suat Taşer, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2011.

Stanislavski, Konstantin, Rumyantsev, Pavel: **Stanislavski On Opera**, Ed: Elizabeth Reynolds Hapgood, Newyork and London, Routledge, 1889.

Stanislavski, Konstantin: **Oyuncunun El Kitabı,** Çev. Gürkan Aylan, Düşünen Adam Yayınları, 1994.

Stanislavski, Konstantin: **Bir Aktör Hazırlanıyor,** Çev. Suat Taşer, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2011.

Stanislavski, Konstantin: **Bir Rol Yaratmak,** Çev. Çiğdem Genç, Fırat Güllü, Bora Tanyel, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2008.

Şener, Sevda: **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Ankara, Dost Kitap Evi, 2015.

Tanyel, Bora, Esen, Uluç: ''Stanislavski ve Oyunculuk Yöntemi Üzerine'', **Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi**, 6. Sayı, 1996.

Toporkov, Vasili : **Stanislavski Provada**, Çev. Cüneyt Yalaz, Duygu Dalyanoğlu, Özgür Eren, İstanbul, Bgst Yayınları, 2017.

Yaralı, Emrah, Karaboğa Kerem: ''Sistem'in Kısa Tarihçesi'', **Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi**, 11. Sayı, Kasım 2005.