



**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANASANAT DALI
TİYATRO TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

KARAKTER YARATIMINDA OYUNCUNUN İYİLEŞMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Serdar KÖTÜK**

**Tez Danışmanı
Prof. Dr. Alev Meral TOKGÖZ**

**İSTANBUL
Haziran 2022**



**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANASANAT DALI
TİYATRO TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

KARAKTER YARATIMINDA OYUNCUNUN İYİLEŞMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Serdar KÖTÜK**

**Tez Danışmanı
Prof. Dr. Alev Meral TOKGÖZ**

**İSTANBUL
Haziran 2022**

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Tiyatro Anabilim/Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı Öğrencisi Serdar Kötük tarafından hazırlanan "*Karakter Yaratımında Oyuncunun İyileşmesi*" konulu çalışması jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi: 23/06/2022

Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu:

İmzası

Jüri Üyesi : Prof. Alev Meral Tokgöz
Haliç Üniversitesi

Jüri Üyesi : Dr. Öğretim Üyesi Ece Özınan
Haliç Üniversitesi

Jüri Üyesi : Dr. Öğretim Üyesi Sercan Özınan
Bahçeşehir Üniversitesi

Bu tez yukarıdaki jüri üyeleri tarafından uygun görülmüş ve Enstitü Yönetim Kurulu'nun kararıyla kabul edilmiştir.

(Enstitü Müdürünün Ünvanı, Adı, Soyadı)
Müdür

KARAKTER YARATIMINDA OYUNCUNUN GYGLEGMESG

ORIJINALLIK RAPORU

%7

BENZERLIK ENDEKSI

%7

INTERNET KAYNAKLARI

%1

YAYINLAR

%3

OGRENCI ODEVLERI

TUM KAYNAKLARI ESELESTIR (SADECE SEÇILI OLAN KAYNAGI YAZDIR)

%5

★ acikbilim.yok.gov.tr

Internet Kaynagi

Alintilari cikart

Kapat

Bibliyografyayi Cikart

Kapat

Eselemeleri Cikar

Kapat

23/06/2022

TEZ ETİK BEYANI

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Karakter Yaratımında Oyuncunun İyileşmesi” başlıklı bu çalışmayı baştan sona kadar danışmanım Prof. Dr. Alev Meral TOKGÖZ’ün sorumluluğunda tamamladığımı, verileri/örnekleri kendim topladığımı, deneyleri/analizleri ilgili laboratuvarlarda yaptığımı/yaptırdığımı, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallara uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul ettiğimi beyan ederim.

Serdar KÖTÜK

ÖNSÖZ

Dünyada pek çok alanda değişime zemin hazırlamış 19.yüzyılda Moskova Sanat Tiyatrosu, o güne kadar süregelen tiyatro akımına yenilik katmıştır. Öncülüğünü Konstantin Stanislavski'nin yaptığı bu yeni sistem, oyuncunun geleneksel hikâye anlatıcılığından beslenen gerçek yaşamın bir izdüşümü olduğunu ileri sürmüştür. Oyuncuyu, o döneme kadar hakimiyetini koruyan romantizm akımının karşısına, gerçekliğin tam anlamıyla yansıtıldığı yeni bir sahne anlayışının içine sokmuştur. Metot oyunculuğunun da temelleri bu dönemde atılmıştır.

Psikoloji alanında çığır açan ve yankısı sonraki yıllarda artarak devam edecek çalışmalar arka arkaya yapılmıştır. Tüm bunlara paralel olarak insan ruhunun derinliği, karmaşıklığı ve zenginliği oyuncunun karakter yaratımında yeni yöntemler geliştirmesini doğurmuştur. Bu çalışmada oyuncu ile karakter arasındaki bağın oyuncuya tesiri ele alınmıştır. Alışlagelmiş olarak oyuncunun karaktere katkısını ele alan çalışmaların aksine, karakterin oyuncudaki etkisine odaklanılarak “oyuncunun iyileşmesine” yönelme olmuştur.

“Karakter Yaratımında Oyuncunun İyileşmesi” başlıklı yüksek lisans tez çalışmam sürecinde engin bilgi ve akademik tecrübesiyle daima beni destekleyen sayın tez danışmanım Prof. Dr. Alev Meral TOKGÖZ'e, bu yolda her zaman göstermiş olduğu desteği ve bilgisiyle Dr. Öğr. Üyesi Ece Özınan'a, ihtiyacım olduğunda daima yardımlarını esirgemeyen Arş. Gör. Ediz Akşehir'e ve her zaman yanımda olan aileme teşekkürü bir borç bilirim.

Haziran, 2022

Serdar KÖTÜK

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

TEZ ETİK BEYANI	i
ÖNSÖZ.....	ii
İÇİNDEKİLER	iii
ŞEKİL LİSTESİ.....	v
ÖZET.....	vi
ABSTRACT	vii
1. GİRİŞ	1
2. GENEL BİLGİLER.....	5
3. GEREÇ VE YÖNTEM	6
4. BULGULAR.....	7
4.1. Sahnedeki Yaratım Sürecinin Psikolojik Alt Yapısı	7
4.1.1. Psikanalitik Teori	7
4.1.2. Bilinçsiz Zihin	8
4.1.3. Bilinçli-Bilinçsiz Yaşam	9
4.1.4. Kritik Değerlendirme	10
4.2. Hikâye Anlatıcısı Olarak Oyuncu ve Sahnedeki Yaratım Süreci.....	10
4.2.1. Hikâye Anlatıcısı Olarak Oyuncu	10
4.2.2. Anlatmak ve Göstermek	13
4.2.3. Anlatıcının Sahneye Çıkması	18
4.2.4. İki Dünya Arasındaki Oyuncu.....	19
4.2.5. Karakter Yaratmak	23
4.2.5.1. Oyuncunun karakter yaratmadaki rolü	24
4.2.5.2. Oyuncunun rolü kendi kişiliği içerisinde yaratması yaklaşımı	26
4.2.5.3. Oyuncunun rolü kendi kişiliği dışında yaratması yaklaşımı	29
4.2.6. Role Hazırlık ve Sahnedeki Yaratım Süreci.....	30
4.2.6.1. Sistemin iç aksiyonu	32
4.2.6.2. Eylem	32
4.2.6.3. Büyülü eğer	35
4.2.6.4. İmgelem	37
4.2.6.5. Konsantrasyon	38
4.2.6.6. Birimler ve amaçlar	40
4.2.6.7. İnanç ve gerçeklik duygusu.....	41
4.2.6.8. Coşku belleği.....	42
4.2.6.9. Duygu- düşünce alışverişi.....	43
4.2.6.10. Duruma uyum.....	44
4.2.6.11. Kesintisiz çizgi.....	44
4.2.7. Sistemin Dış Aksiyonu	45

4.2.7.1. Fiziksel donanım	46
4.2.7.2. Kasların gevşemesi.....	47
4.2.7.3. Tutumluluk ve denetim	49
4.2.7.4. Konuşma-vurgulama-tonlama.....	49
4.2.7.5. Tempo ve ritim	50
4.2.8. “Karakter Ne Kadar Oyuncudur” Meselesi.....	51
4.3. Karakter Yaratımı ve Oyuncunun Sürece Bağlı Dönüşümü	52
4.3.1. Oyuncu ve Oyuncunun Dönüşümü	52
4.3.2. Ben, Öteki ve Ben-Öteki	54
4.3.4. Ben’den Öteki’ne Geçiş: Oyuncudan Karaktere Hareket.....	59
4.3.5. Role Hazırlık Sürecinde Ben ile Öteki’nin Karşılaşması ve İç İçe Geçiş	60
4.3.6. Rolün İnşası: Ben ile Öteki’nin Birleşimi	62
4.3.6.1. Rolü yaşamak.....	71
4.3.6.2. Ruhsal iletişim.....	77
4.3.6.3. Fizyolojik gerçekçilik-karakter gerçekçiliği	80
4.3.7. Rolden Çıkamamak	86
4.3.8. Duyguların Fizyolojisini Çözme: Oyuncunun Farkındalığıyla Başlayan Dönüşüm	88
4.3.9. Oyuncunun İyileşmesi	91
4.3.9.1. Stanislavski sisteminde oyuncunun iyileşmesine giden süreç	92
4.4. Sahne Farkındalığı Geliştirme	93
4.4.1. Ben ile Öteki Ayrımı ve Oyuncunun İyileşmesi	94
5. TARTIŞMA	96
6. SONUÇLAR	101
7. ÖNERİLER	102
KAYNAKLAR	104
ÖZGEÇMİŞ.....	108

ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa No.</u>
Şekil 4.1. Karakterin İç ve Dış Aksiyonunun Bütünleştirici Unsurları.....	31
Şekil 4.2. Verili Koşullar	67
Şekil 4.3. Verili Olmayan Koşullar.....	67
Şekil 4.4. Karakterin Bilinci-Bilinç Öncesi ve Bilinç Dışı Alanları.....	69
Şekil 4.5. Karakter Yaratımında Perspektif	70
Şekil 4.6. Rol Kişisinin Duygu Aktarımı	74
Şekil 4.7. Sahne ile Seyirci Arasındaki İletişimin Temsili	89

ÖZET

KARAKTER YARATIMINDA OYUNCUNUN İYİLEŞMESİ

Stanislavski sisteminin en önemli meselelerinden biri gerçekliktir. Sahnede yaşanan her şeyin seyirciye tam anlamıyla geçmesi ve seyircinin piyese tam anlamıyla inanması önemlidir. Zira göstermeye bağlı sanatlar arasında yer alan tiyatro, gerçekliğin yeniden yaratılmasını ve bu yaratıma seyircinin de dâhil olmasını gaye edinir. Aksi durumda piyese inanmayan seyirci ile sahnedekiler arasında sürekli bir mesafe olacaktır ve bu mesafe tiyatronun amaçlarına ulaşmasını engelleyecektir.

19.yüzyılda yaşayan ve “Moskova Sanat Tiyatrosu” gibi önemli bir oluşumu kuran Stanislavski, Büyük Rus devrimi öncesinin önemli isimleri arasındadır. O, tiyatroda gerçekliği oldukça önemsemiş ve tiyatronun seyircide yarattığı gerçeklik duygusuyla başarıya ulaştığını savunmuştur. Psiko-realist oyunculuk kavramını ileri süren ve gerçekliğin karakter yaratımındaki belli kavramlar üzerinden şekilleneceğine inanan Stanislavski geliştirdiği sistem oyunculuğuyla büyük saygı görmektedir ve bu alanda öncü olmaktadır.

Bu tez çalışmasında Stanislavski sistem oyunculuğu çerçevesinde karakter yaratımı süreci ele alınmış ve bu sürecin sonunda oyuncunun karakterden çıkarak nasıl iyileştiği incelenmiştir. Literatür taraması yöntemiyle hazırlanan tez çalışmasında başta Stanislavski eserleri olmak üzere, bu alandaki önemli kaynaklar derlenmiş ve sonuçları, araştırmayı şekillendirecek şekilde kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Karakter, Sistem Oyunculuğu, Stanislavski.*

ABSTRACT

PLAYER HEALING IN CHARACTER CREATION

One of the most important issues of the Stanislavski system is reality. It is important that everything that happens on stage is fully passed on to the audience and that the audience fully believes in the play. Because theater, which is among the arts related to showing, aims to recreate reality and to involve the audience in this creation. Otherwise, there will be a constant distance between the audience who does not believe in the play and those on the stage, and this distance will prevent the theater from reaching its goals.

Stanislavski, who lived in the 19th century and established an important formation such as the "Moscow Art Theatre", is among the important names before the Great Russian Revolution. He attached great importance to reality in the theater and argued that the theater achieved success with the sense of reality it created in the audience. Stanislavski, who put forward the concept of psycho-realist acting and believes that reality will be shaped through certain concepts in character creation, is highly respected with the system acting he developed and is a pioneer in this field.

In this thesis, the character creation process was discussed within the framework of Stanislavski system acting and how the actor recovered from the character at the end of this process was examined. In the thesis study, which was prepared by the literature review method, important sources in this field, especially Stanislavski's works, were compiled and the results were used to shape the research.

Keywords: *Character, Stanislavski, System Acting.*

1. GİRİŞ

19. yüzyıl tüm dünya için değişim yüzyılı olmuş; sanayi, bilim ve teknolojiadaki gelişmelerle birlikte yaşamın her alanındaki değişimlerin, imparatorlukların mücadelesine ve güç savaşlarına sahne olduğu bir çağ olmuştur. Toplumsal değişimler ve reformlar sanatta kendini göstermeye başlamış ve sanatın hemen hemen her dalında gerçekçilik ön plana çıkmıştır. Tiyatro sanatının da dâhil olduğu bu akımla, daha önceki dönem eserlerinde görülen romantik rüzgârlar, yerini aklın ve sağduyunun olduğu, karakterlerin realist fikirler ışığında perdede yansıdığı bir döneme bırakmıştır. Elbette ki bahsedilen durum dünyanın her yerinde aynı anda yaşanmamıştır. Özellikle 19. yüzyıl Avrupa'sında romantik eserlerin etkisini hissettirdiği belirtilmelidir. Aynı dönemde Moskova Sanat Tiyatrosu'nda ise Stanislavski'nin yarattığı yeni "sistemin" rüzgârları esmektedir. Bu yeni sistem temel fikirlerini gerçek yaşam, doğa ve insanın özünden almakta, sanatı yaşamın içerisinden çıkan malzemelerle kutsamaktadır (Benedetti, 1998, s. 2).

"Sahne gerçek hayatın izdüşümüdür" (Stanislavski, 1994, s. 23). der Stanislavski ve beraberinde ekler: "Gerçek oyuncu bu izdüşümü yakalayabilendir" (Stanislavski, 1994, s. 23). Bu cümleler Stanislavski'nin oyunculuk anlayışını özetlemek adına önemliydi. Zira o, modern dönem oyunculuğuna yön veren bir isim olarak yalnızca bu yeni sistemin özünü belirlemiyor, aynı zamanda da sınırlarını çiziyordu. Onun oyunculuk anlayışı, kurulu olduğu iç ve dış aksiyonun bileşenleriyle birlikte kendini var ediyor ve sahnedeki yaratım sürecini etkiliyordu. Oyuncu hem gerçek yaşamdan besleniyor, hem de bir hikâye anlatıyordu. Peki, oyuncu bu hikâyenin neresindeydi ve sahnedeki yaratma süreci ne şekilde şekilleniyordu (Benedetti, 1992, s. 21).

Gerçekçiliğin Moskova Tiyatrosu odaklı olarak yükselişe geçmesinden önce, tiyatrodaki romantizm akımı, tüm kural tanımazlığıyla birlikte lirizm ve coşkuyla büyük bir ölçsüzlük ile insan ruhunun halini yansıtıyordu. Doğayı metafizik bir yaklaşımla ele alıyor, sürekli ideal olanı hayal ederek gerçekliği kendi sistemi içerisinde eritiyordu. Duygu ve eylemlerin yer yer aşırılıkla süslendiği bu tiyatro, Nutku'nun *Dünya Tiyatro Tarihi* adlı kült eserinde şu sözlerle anlatılır:

Romantik tiyatro ne kadar yaşamı idealize etmeye yönelik, yapay ve gerçekten uzaklaşan unsurla doluyorsa, gerçekçi tiyatro da o kadar gerçeğe dayalı unsurlarla bezeliydi. Yerde rüzgârla uçan yaprağa bakarak şiirler kaleme alan romantiklere karşı, gerçekçiler yaprağın hareketleri üzerinden soğuğu, yaşamın mevcut koşullarını, zamanın akıp gidişini anlatıyorlardı. O isimlerden biri olan Stanislavski gerçekçi (doğalcı) tiyatro anlayışının en önemli temsilcilerinden biri, bir oyunculuk teorisyeni olarak bu tiyatro anlayışına büyük katkılar sağlamıştı. Oyunculuğu sahne, seyirci ve oyuncu denkleminde ele alarak unsurların bir arada gerçek yaşamla ilişkisini değerlendirirken, tiyatronun gerçeğe dokunabilmesini sağlayacak adımları atan Stanislavski, tiyatroya inanç ve gerçeklik duygusunu sokarak, kendinden sonra gelen nesillere örnek olacak, sisteme dayalı bir oyunculuk türü ortaya koymuştur.

“Karl Mantzius, Romantik oyuncuyu „garip bir yaratık” olarak tanımlarken onu, uzun, dağınık, mümkünse kara kıvrıkcık saçlı, soluk bir yüz ve büyük melankolik gözler. İnce dudaklarında titrek bir gülüş... Gövdesini bir Romalı gibi sarmış, ağlamaklı bir ifadeyle sahnede dolaşiyor” diye tanıtır. Ünlü Amerikan şairi Walt Whitman ise bir yazısında şöyle söz eder Romantik oyuncudan: „Oyuncular ciğerlerinin bütün gücünü gösterebilmek için(...)hiçbir fırsatı kaçırmıyorlar. Eğer coşkun bir sahneyi canlandırmak istiyorlarsa ne kadar doğal olmayan hareket ve mimik varsa onları yapıyorlar” (Nutku, 2000, s. 76).

Stanislavski’yle birlikte gelişen gerçekçi tiyatrodaki sistem (metot) oyunculuğu, oyuncuyu gerçek yaşamın içinden alıyor ve sahnede tekrar bir başka gerçek yaşamın içine yerleştiriyordu. Bu anlayış, daha evvel romantikler ve onlardan önceki tiyatro anlayışlarının ötesinde, hatta gerçeğe dayalı tüm metotlardan farklı olarak gerçekçiliği oyuncu ve yaşam ekseninde, yine aynı malzemelerden yola çıkarak oluşturuyordu. Bu yöntemi Stanislavski tanımlarken “İnsanların havadan sudan konuştuğu, ama aynı zamanda ciddi olabildikleri, yaşam kadar karmaşık ve bir o kadar da kolay...” (Stanislavski, 1994, s. 43). cümlelerini kuruyordu.

Yaşamın içinde var olan duygular, eylemler, sözler, ilişkiler aynı şekilde sahneye yansıyor. En önemli özelliği ise oyuncunun sahnede “sahici” olma kaygısı duymaksızın sahici olması, çünkü role hazırlanışıyla birlikte sahnede gerçek bir an’dan kesitler sunacağını bilmesinde saklıydı. Böylece oyuncu yaşamın bir yansılamasını yaratmak veya kurguya hizmet etmek yerine, sahnede gerçeği tekrar ediyor, seyirci ile arasındaki oluşabilecek uzaklık mesafesini kapatıyordu (Benedetti, 1992, s. 21).

19.yüzyılın sonlarından itibaren davranışsal psikoloji alanında yapılan çalışmalar insan davranışlarının nedenlerine daha fazla yoğunlaşmış ve insanı, içinde bulunduğu ortam ve her türlü etmeni göz önüne alarak anlama yoluna gitmiştir. Söz konusu çalışmalardan yola çıkarak gelişen gerçekçi tiyatro da bilimsel yöntemlerden hareketle insana ve insanın davranışlarına anlam vererek, seyirciye insanı “karmaşık” yapısıyla sunarak gerçekliği temellendirmiştir. Bu süreçte en zor ve en büyük görev hiç şüphesizdir ki oyuncuya düşmektedir. Oyuncu iyi bir gözlem gücüne, empati yeteneğine ve en önemlisi karakter yaratım sürecinde sabra sahip olmalıdır. Her ne kadar “sabır” etmeni ironi barındırıyor gibi dursa da oyuncunun gerçekçi bir rol sunması adına çalışması ve çalışırken gerçeğe en yakın olduğu zamana dek sabırlı olması elzemdir (Benedetti, 1998, s. 12).

“Karakterizasyon, gerçek bir aktarımla, bir tür reenkarnasyonla birlikte olduğunda harika bir şeydir. Ve bir oyuncudan sahnedekeyken bir imaj yaratması istendiği için ve sadece kendini halka göstermekle kalmaz. Bu hepimiz için bir zorunluluk haline gelen bir şeydir. Başka bir deyişle, sanatçı olan tüm aktörler, imgelerin yaratıcıları, kendi bölümlerinde vücut bulmalarını sağlayan karakterizasyonlardan yararlanmalıdır” (Stanislavski, 1999, s. 43).

Stanislavski, oyuncunun karakterizasyon sürecini oldukça önemsiyor, sistem oyunculuğunu bu karakterizasyona ilişkin kurduğu süreçle yeniden inşa ediyordu. Karakter yaratmak ona göre, yapay bir kurmaca kılıf oluşturup onun içine girmek ve seyirciyi kandırmak değildi. Kendinden önceki tüm sistemlerde bu yapaylık örüntüsünü görüyor ve buna karşı çıkıyordu. Ona göre oyuncu yapay olan her şeyden uzak durmalı ve seyirciyi kandırmamalıydı. Oyuncunun görevi yaratmaktır. Bu yaratım süreci de karakterizasyonla mümkündür.

Stanislavski sistemine gelen eleştirilerin büyük bir bölümü “yaratım sürecine” ilişkindi. Onun gerçekliği yeniden inşa etme düşüncesi tiyatro eleştirmeleri, onun gibi teori üreten ve yorumlayan kişilerce çeşitli eleştiriler almaktaydı. Bu eleştiriler özellikle Stanislavski sisteminde gerçeğin karakterizasyon sürecindeki inşasına yönelikti. Karakter yaratmak başlı başına zor bir deneyim iken, o, karakter yaratma sürecinde oyuncunun bu sürece dâhil olması ve süreci gerçeği kendi karakterinde inşa ederek var etmesi gerektiğine inanıyordu. Bu durum çeşitli çevrelerce imkânsız bulunduğu gibi, karakter yaratma sürecini aynı zamanda tüm sorumluluklarıyla oyuncunun üzerine yüklüyordu. Oyuncu dış dünyadaki kimliği ile oyuncu kimliği arasında kalıyor ve onu aşmak için ayrıca mücadele etmesi gerekiyordu. Sistem oyunculuğunun oluşumunda Stanislavski kadar öğrencileri olan Evgeni Vakhtangov,

Michael Chekhov, Richard Boleslavski, Maria Ouspenskaya gibi isimlerin de görüşleri etkili olmuş, bu tür sürekli geliştirilebilir, belli kalıplara dâhil olmayan bir oyunculuk türü olarak varlığını sürdürmüştür. Zira 20.yüzyıldaki bilimsel gelişmeler, psikoloji çalışmaları ve davranışsal psikolojideki gelişmeler insanın her geçen gün yeniden keşfedilmesini sağlarken, sistem oyunculunun da değişmez, katı bir çerçevede sınırlı kalmasını engellemekte ve gelişmesini olanaklı kılmaktadır.

Stanislavski'nin açtığı yolda, öğrencileri ve sisteme katkı verenlerin ele aldığı en önemli konulardan biri olan oyuncu ve oyunculuk konusu bu tezin yazılmasındaki ana amaca hizmet etmektedir. “Karakter Yaratımında Oyuncunun İyileşmesi” başlıklı bu tez çalışması sistem oyunculğu ekseninde oyuncunun karakter yaratımı sürecini bir bütün olarak ele almakta ve karakter yaratımının oyuncuya tesirini incelemek amaçlı hazırlanmaktadır. Gerçekçi tiyatronun arka planda beslendiği davranışsal psikoloji, bilimsel gelişmeler, sosyal ve toplumsal hayat, yasalar ve dış koşullar göz önüne alındığında ortaya konan ürün olan “karakterin” zorlu bir yaratım süreci söz konusudur. Oyuncu sadece sahnedeki rolünü “görev bilinciyle ifa edip” sahneden inmemektedir. Oyuncunun role hazırlığı, karakteri yaratma sürecindeki araştırmaları, gözlemleri, karakterle kurduğu bağ ve karakteri kendi bünyesinde yaratma girişimi bir görevden çok daha fazlasını gerçekleştirdiğini göstermektedir.

Bu tez çalışmasında oyuncu ile karakter arasındaki bağın oyuncuya tesiri ele alınacak, alışlagelmiş olarak oyuncunun karaktere katkısını ele alan çalışmaların aksine, karakterin oyuncudaki etkisine odaklanılarak “oyuncunun iyileşmesine” yönelecektir. “Ben” ile “öteki” arasındaki mesafenin aşıldığı, öteki'nin ben'e yaklaştığı ve onu iyileştirdiği bu süreç, sadece karakter yaratmayı değil, aynı zamanda oyuncunun insani yönlerini de ortaya çıkararak gerçekçi tiyatronun diğer tiyatro anlayışlarından ayrılan yönünü, oyuncuya sunduğu katkıları ve oyuncudaki etkileri bir bütün olarak ele alacak, Stanislavski'nin dediği gibi “oyuncuyu mış gibi yapma sürgününden kurtararak” besleyecektir.

2. GENEL BİLGİLER

Bu tez çalışmasında Stanislavski'nin geliştirdiği sistem oyunculuğunun incelemesi yapılmıştır. Oyuncunun yeni bir karaktere hazırlanırken gerçek hayattan ne denli beslendiği ve gerçekçiliğin performans sanatında kazandığı önem üzerinde durulmuştur. Çalışmada Stanislavski sistem oyunculuğu çerçevesinde karakter yaratımı süreci ele alınmış ve bu sürecin sonunda oyuncunun karakterden çıkarak nasıl iyileştiği incelenmiştir.

Çalışmanın ön hazırlık aşamasında bu alanda daha önceden yazılmış kuramsal kitaplar, makaleler, tezler okunmuştur. Bunun yanı sıra çevrimiçi verilerden de yararlanılmıştır. Karakter yaratımında oyuncunun bilinç ve bilinçdışı düzeyde geçirdiği iyileşme evreleri yine Stanislavski metodu üzerinden kapsamlı bir şekilde değerlendirilmiştir.

3. GEREÇ VE YÖNTEM

“Karakter Yaratımında Oyuncunun İyileşmesi” tez çalışmasında yararlanılan başlıca kaynaklar olarak Konstantin Stanislavski’nin *Sanat Yaşamım, Oyuncunun El Kitabı, Bir Rol Yaratmak, Bir Aktör Hazırlanıyor*, Özdemir Nutku’nun *Modern Tiyatro Akımları, Dünya Tiyatro Tarihi*, Sania Moore’un *Stanislavski Sistemi*, Cahid Kınay’ın *Sanat Tarihi* kitapları gösterilebilir.

Karakter yaratımında oyuncunun bilinç ve bilinçdışı düzeyde geçirdiği süreçleri incelemek adına yararlanılan kaynaklardan başlıcaları ise Sigmund Freud’un *The interpretation of dreams ve Metapsikoloji*, Elinor Fuchs’ın *Karakterin Ölümü*, William. E Connolly’nin *Kimlik ve farklılık*, Stella Adler’in *Aktörlük Sanatı*, Marshall Edelson’ın, *Psychoanalysis: a theory in crisis*, Jean Benedetti’nin *Stanislavski: An Introduction ve Stanislavski And The Actor* isimli çalışmalarıdır.

Bu çalışmada oyuncu ile karakter arasındaki bağın oyuncuya tesiri ele alınmıştır. Öncesinde yapılan tez çalışmaları da detayla incelenmiştir ve kapsamlı bir literatür taraması yapılmıştır. Bunlara örnek olarak; Orhan Camcı’nın *Stanislavski Sistemine Dayanan Role Hazırlık Çalışmalarında Anlatıcılık Kaynaklı Egzersizlerin Kullanılması*, Ayşegül Altan’ın *Rolün İnşa Sürecinde Hayal Gücü ve Duyusal Hafıza: Rol İçin Yapılan Sıcak Sandalye Çalışmasının Stanislavski Yöntemi Eşliğinde İncelenmesi*, Engin Hepileri’nin *Stanislavski’den Yıldız Kenter’e Oyunculuk Eğitimi*, Fatma Kandemir’in *Bir Konstantin Stanislavski Yorumu Olarak Lee Strasberg’in Metot Oyunculuğu*, Özge Keskin’in *Oyunculukta Engellerin Oluşumu: Karakter ve Ben İlişkisi Sorunu ve Gizem Pilavcı’nın Günümüz Tiyatrosunda Hikâye Anlatıcılığı ve Farklı Anlatı Temsilleri Üzerine* başlıklı yüksek lisans tez çalışmaları söylenebilir.

4. BULGULAR

Stanislavski'nin öncülüğünü yapıp geliştirdiği sistem oyunculuğunda karakter yaratılırken oyuncunun geçirdiği aşamaların incelendiği bu tez çalışmasında oluşturulan bulgular, ilkin sistem oyunculuğunun kapsamlı tarifi ile başlaması gerekliliğini ortaya koymuştur. Bunu takiben psikanalizin verilerinden yararlanarak insan zihninin bilinç ve bilinçdışı düzeyde geçirdiği aşamalar anlatılmıştır.

Ruh-beden-zihin bütünlüğü içerisinde ele alınan oyuncunun geleneksel hikâye anlatıcılığından gerçek hayatın bir projektörü gibi yansıtan ve gösteren rollere bürünmesi açıklanmıştır. Bu bağlamda ilk klasik örnekler üzerinden detaylı açıklamalar yapılmıştır.

Karakter yaratma aşamasında oyuncunun rolüne, kendi kişiliğini ne ölçüde yansıttığına, içsel ve fiziksel eylemlerine aşama aşama bakılmıştır.

4.1. Sahnedeki Yaratım Sürecinin Psikolojik Alt Yapısı

4.1.1. Psikanalitik Teori

Psikanalitik teori, kişinin kişiliğini ve kişilik gelişimini anlamamıza yardımcı olur ve psikanaliz, psikopatolojiyi tedavi etmek için klinik bir yöntemdir. Sigmund Freud, psikanaliz yöntemini akıl hocası ve arkadaşı Josef Breuer'den geliştirmişti. Breuer'in Anna adında bir hastası vardı. Zamanının çoğunu hasta babasıyla birlikte geçirmişti. İçinde kötü bir öksürük gelişmişti, ancak bu öksürüğün nedeni için herhangi bir fiziksel temel kanıt yoktu. Konuşma güçlüğü yaşıyordu. Bir süre sonra, her zamanki Almancası yerine sadece İngilizce konuşmaya başladı. Babasının ölümünden sonra ayaklarında ve ellerinde his kaybı, bazı felçler ve istemsiz spazmlar gibi birtakım problemler yaşamıştı. Breuer ve Freud, Anna gibi örnek olay incelemelerine dayanarak "Histeri" üzerine bir kitap yazdılar. Onlara göre histeri, bazı travmatik deneyimlerin sonucuydu. Travmayla ilgili duygular doğrudan ifade edilmemiş, ancak bu tür duygular yaşamda buharlaşmamıştır. Bu duygular kendilerini zayıf ve belirsiz davranışlar olarak ifade etmişlerdir. Kişi bu duyguların

serbest bırakılmasına izin verdiğinde, hastalarda semptomlar durmaya başlamıştır. Bu yöntemi benimseyerek hastaları Anna'nın tüm semptomlarını ortadan kaldırdılar (Edelson, 1988, s. 29).

Freud'a göre bilinçli zihin mevcut algıların, anıların, düşüncelerin ve duyguların farkındadır; ancak buz dağının görünmeyen kısmı da vardır. Bu bilinçli zihin altında, önbilinçli bir zihin mevcut hafızayı taşır. Bu bilinç öncesi zihinden, bir kişi anıları bilinçli zihne geri getirebilir. Zihnin iki katmanı hakkında ihtilaf yoktur. Freud'a göre zihindeki en büyük şeyler bilinçaltında saklıdır. Travmayla ilişkili dürtülerimiz veya içgüdülerimiz, hatıralarımız ve duygularımız gibi bilinçli bir düzeyde kolayca elde edilemeyen her şey bilinçaltındadır. Bir buzdağı gibi, bilinçaltı da kişiliğin önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Freud'un psikanalitik kuramı, bilinçaltının önemini vurgular ve en büyük ölçüde kişilerde davranışı yönetir (Gay, 1989, s. 81).

4.1.2. Bilinçsiz Zihin

Sigmund Freud, zihnin yapısının ve işlevinin özelliklerini tanımladığı, zihnin topografik bir modelini geliştirmiştir. Bu modelde bilinçli zihin (farkında olduğumuz her şey), buzdağının görünen kısmı olarak görülürken, bilinçdışı zihin, uzak tutulan ve önbilinç alanı tarafından aracılık edilen ilkel istek ve dürtülerden oluşan bir "kazan" deposu olarak görülmektedir. Bununla birlikte, Freud, bazı olayların ve arzuların, hastalarının kabul edemeyecekleri kadar korkutucu veya acı verici olduğunu bulmuştur. Freud, bu tür bilgilerin bilinçdışı zihin olarak adlandırdığı bir bölgede kilitli olduğuna inanıyordu. Bu, bastırma süreci aracılığıyla gerçekleşen bir durumdur. Freud'un teorisinin birincil varsayımı, bilinçaltı zihnin, insanların şüphelendiğinden daha büyük bir dereceye kadar davranışı yönettiğidir. Gerçekten de psikanalizin amacı bilinçdışını bilinçlendirmektir (Gay, 1989, s. 85).

Freud id, ego ve süperegö (Freud'un "psişik aygıt" dediği) varlıklarını içeren daha yapısal bir zihin modeli geliştirmiştir. Bunlar beynin içindeki fiziksel alanlar değil, önemli zihinsel işlevlerin varsayımsal kavramsallaştırmalarıdır. İd, kişiliğin biyolojik temellerini temsil eden en eski ve en ilkel psişik ajanıdır. Organizmayı zevk aramaya motive eden, temel içgüdüsel dürtülerin, özellikle cinsel (libidinal) dürtülerin deposudur. Ego, dış dünyanın doğrudan etkisinin bir sonucu olarak ortaya çıkan kimliğin bir modifikasyonudur. Doyumun gerçekliğin talepleriyle uyumlu

olması için libidinal dürtü enerjilerini düzenlemesi anlamında kişiliğin "yürütücüsüdür." Akıl, gerçeklik testi ve sağduyunun merkezidir ve emrinde, gerçekçi olmayan veya yasaklanmış dürtü enerjilerinin ifadesini saptırabilen, bastırabilen veya dönüştürebilen bir dizi savunma stratejisine sahiptir. Süperegö, onun "ideal"ini temsil eden ego içindeki bir başka farklılaşmadır. Süperegö, çocuğun içe yansıtma veya özdeşim yoluyla ebeveyn figürlerinin otoritesini ve ihtişamını üstlendiği Oidipal dramının bir sonucu olarak ortaya çıkar. İd zevk peşinde koşarken ve ego gerçeklik ilkesi tarafından yönetilirken, süperegö psişik aygıtı idealist hedefler ve mükemmellik peşinde koşmaya davet eder. Ahlakî sansürün ve vicdanın kaynağıdır (Edelson, 1988, s. 33-40).

4.1.3. Bilinçli-Bilinçsiz Yaşam

Zihinsel yaşamın bilinçli ve bilinçsiz olana bölünmesi, topografik bir hipotezi, yani zihinsel yaşamın psişik bölümlere veya bölgelere ayrılabilceğini düşündürür. Bilinçsizlik, hem bastırılmış bir fikir ya da dürtüye atfedilebilecek bir nitelik hem de fikrin sürgün edildiği bir bölge ya da "il" olarak adlandırılmıştır. Bilinç ve onun öncüsü ("önbilinç") de psişik bir bölge olarak formüle edilmiş ve egonun işleyişine atfedilmiştir. O halde psişik çatışma, bilinçli egonun baskıcı güçlerine karşı mücadele eden bilinçsiz fikirler meselesi olarak görülmektedir (Gay, 1989, s. 90).

"Bilinçsizlik" içgüdüsel temsilciler veya deşarj arayan dürtülerden oluşur. Bu dürtüler mantıksızdır (çelişmeye tabi değildir) ve zamansızdır (zamansal olarak düzenlenmez), gerçeğe yönelik değildir. Zevk ilkesi tarafından yönlendirilirler. Ayrıca birincil süreç olarak da karakterize edilirler. Bu, arzulu içgüdüsel dürtülerin yönlendirilmediği ve serbestçe hareket ettiği ve bu nedenle yer değiştirebileceği veya çeşitli nesnelere bağlanabileceği anlamına gelir. İkincil süreç, ego ile ilişkili daha sonraki bir gelişimsel başarıdır. Gerçekliğe yönelik bir süreç olarak, içgüdüsel dürtülerin deşarjını gözden geçirir, sansürler veya bağlar (Edelson, 1988, s. 39-40).

İçgüdüler içsel kaynaklardan doğar ve tatmin gerektiren sabit bir güç veya baskı uygular. İçgüdüsel dürtü enerjilerinin amansız baskısı, sinir sisteminin uyarılmamış bir durumda ("sabitlik ilkesi") kalmasını mümkün kılar ve dolayısıyla içsel ihtiyaçların tatminini sağlamak için psişik adaptasyonları motive eder. Bir içgüdü'nün baskısı "motor" bir faktördür, yani psişik çalışma talebidir. Bir içgüdü'nün amacı, gerilimi azaltma yoluyla tatmin olmaktır. Bir içgüdü'nün nesnesi, doyuma

ulaşılabilecek her şeydir. Bir içgüdünün kaynağı, bir tür “açlık” ya da “ihtiyaç” olarak deneyimlenen somatik bir süreçtir. Gerçekten de Freud, içgüdüleri sıklıkla somatik süreçlerin “psişik temsilcileri” olarak tanımlamıştır (Gay, 1989, s. 93-94).

4.1.4. Kritik Değerlendirme

Freud’un psişik aygıt teorisi öngörücü bir davranış teorisi değildir; ancak Freud’un teorisi yanlışlanamaz. Ne doğruluğu kanıtlanabilir ne de çürütülebilir. Diğer bir deyişle bilinçaltının nesnel olarak test edilmesi ve ölçülmesi zordur. Genel olarak, Freud’un teorisi bilimsel olmamakla birlikte mevcut teoriler içerisinde en açıklanabilir olanıdır. Ayrıca, Freud’un teorilerine ilişkin kanıtların çoğu, temsili olmayan bir örneklemden alınmıştır. Çoğunlukla kendini, hastalarını ve sadece bir çocuğu (örneğin Küçük Hans) incelemiştir. Buradaki temel sorun, vaka incelemelerinin bir kişiyi ayrıntılı olarak incelemeye dayanması ve Freud’a atıfta bulunularak söz konusu kişilerin çoğunlukla Viyana’dan orta yaşlı kadınlar (yani hastaları) olmasıdır (Edelson, 1988, s. 34-44). Fisher ve Greenberg (1996), Freud’un teorisinin bir bütün olarak değil, belirli hipotezler açısından değerlendirilmesi gerektiğini savunmaktadır. Freud’un sözlü ve anal kişilik kavramlarını ve depresyon ve paranoya hakkındaki fikirlerinin bazı yönlerini destekleyen kanıtlar olduğu sonucuna varmışlardır.

4.2. Hikâye Anlatıcısı Olarak Oyuncu ve Sahnedeki Yaratım Süreci

4.2.1. Hikâye Anlatıcısı Olarak Oyuncu

İnsanoğlu doğduğu ilk andan itibaren çevresindeki şeyleri taklit etme ihtiyacı gütmüştür. Bu ihtiyaçla birlikte bebeklerin şekillenen ilk hareketlerinde çevresel unsurların etkili olduğu, hatta çıkarılan seslerin dahi yine çevredeki seslerin taklit edilmesiyle şekillenilerek oluştuğu görülmektedir. İnsanın doğasında var olan *taklit etme* konusu yalnızca günümüzde değil, insanlık tarihinin en eski dönemlerinde de var olan ve insanın bilinçaltına yerleşen bir davranıştır. Avrupa’da Üst Paleolitik Çağ’dan (M.Ö 40-10 bin yıl önce) kalan duvar resimlerinde hareket eden insan silüetlerinin yaptıkları ritmik hareketlerin çevrelerindeki hayvan ve nesnelere benzediği düşünülmektedir. Dolayısıyla taklit, insanın kendi kimliğini bulmasında geliştirdiği ilk davranış biçimlerinden biridir (Nutku, 2000, s. 23).

İnsan taklit ederek anlatmaya, kendini ifade etmeye gayret eder. Carpenter (2006) taklit etmenin erken dönemde iletişim kurma biçimi olduğunu savunmuş ve taklitle birlikte insanın kendi dilini bulabileceğini ifade etmiştir (Carpenter, 2006, s. 49). Taklit, yetişkinler için kötü, ancak bebek ve çocuklar için iyi olarak adlandırılan bir davranış tipidir. Taklit eden insan iletişim kurmaya, anlatmaya ve aktarmaya çalıştığı için taklit aynı zamanda “anlatma çabası” ile ifade edilmektedir. Bu anlatma çabası da taklitle birlikte bir hikâyenin anlatıldığı gerçeğini yaşamımıza sokmaktadır. Bir ressam, şair veya oyuncunun sanatsal bir ürün ortaya çıkardığında yaptığı şey de taklit ederek (taklit edilen değişmekle birlikte doğa) hikâye anlatmaktır (Şener, 2006, s. 21).

Hikâye yüzyıllardır insan yaşamına, varlığına, doğaya, kültüre ve en önemlisi sanata konu olmuş, bu alanlarda kendini var etmiştir. Pratik olarak yaşamın içerisinde, sokakta olan, kültüre sinen, eşyada dile gelen hikâye, sanatta en üst perspektifte kalıcılık sağlamış, sanat eseriyle birlikte zamana karşı direnme özelliği elde etmiştir. Hikâyesi olan her sanat eseri, ölümsüzlüğe karşı kafa tutan bir zaman ayracıdır. Sanat eseriyle birlikte hikâyenin de yaşaması, kendini var etmesi onun zamandan bağımsız olarak insan zihnine yerleşebilmesini sağlayacaktır (Andaç, 1999, s. 2).

Hikâyenin yüzyıllardır yaşamımızda var olduğu gerçeği gibi, hikâye anlatıcısının varlığının geçmişe dayandığı da bir gerçektir. Antik Yunan’dan itibaren varlığı bilinen hikâye anlatıcısı Hindistan’da harikatha, Almanya’da moritat, İngiltere’de minstrel, Fas kültüründe naqqal gibi isimlerle anılmış, zaman içerisinde homo narran’ı ortaya çıkaracak bir benlikle varlığını kabul ettirmiştir. Zira onun tarihsel süreçte ilk olarak karşımıza çıktığı Antik Yunan kültüründeki varlığı “Dionysios” ya da “symposion” gibi anılan şöenlerde üstlendiği rollerle varlığını kabul ettirmiştir. Bu süreçte hikâye anlatıcısı kimi zaman bir şair, kimi zaman toplumu eğlendiren biri, kimi zaman kültür elçisi olarak anılmıştır. Hatta uzmanlaşmış bir ozan için rhapsodos tabiri kullanılarak onun bir kelime işçisi olduğu savunulmuş, hikâyeleri üretebilen varlığı onurlandırılmıştır (Pilavcı, 2018, s. 4-5).

Hikâyeyi yazan ve anlatan kişinin aynı kişi olması durumu sıklıkla karşılaşılan bir durum değildir. Bu durum yalnızca yazar-anlatıcı-gösteren bağlamında ele düşünülmemeli, aynı zamanda hikâyenin özü ve onu anlatanın konumu açısından da düşünülmelidir. Shakespeare’in aynı zamanda Hamlet, Hamlet’in Othello olması durumundan farklı olarak, oyuncunun hikâyenin bir

parçası olması durumundan bahsedilmektedir. Yazar, bulunduğu konum itibarıyla sahnede olmak için dünyaya gelmemiştir. O, genelde masa başında tasavvur edilir. Oysa oyuncu sahnede olmak, varlığını sahnede temellendirmek için dünyaya gelmiştir. Bu noktada sahnedeki kişinin aynı anda hem bir hikâyenin yaratıcısı hem de anlatıcısı olması mümkün müdür? Şayet mümkünse bu hikâyeye ve oyuncuya ne katacaktır? Bu soruların yanıtlanması, aynı zamanda oyuncunun sahnedeki rolünün ve amacının da çözümlenmesi demektir. Oyuncunun sahnedeki varlığının bir yaratma süreci olduğunu, oyuncunun varlığıyla birlikte bu sürece hizmet ettiğini dile bilmek bu çözümlmeyi daha kolay hale getirecektir (Benedetti, 1992, s. 12).

Oyuncunun aynı zamanda hikâye anlatıcısı olması, onun gerçek yaşamla ilişkisi konusunda düşündürmüştü, özellikle 19.yüzyılda bilimsel gelişmelerin sanat ve edebiyat üzerindeki etkisiyle birlikte sanatçının sahnedeki rolü, performansı ve sahneden seyirciye geçirdikleriyle birlikte hikâyenin neresinde olduğunu, gerçekliği nasıl kurduğunu ve dizayn ettiğini meselesini gündeme getirmiştir. Sanatçı aynı zamanda bir insan olup sanatıyla gerçeği yeniden kurarken, dış dünyanın gerçeğinden ne kadar beslendiği merak edilmiştir. 19. yüzyılda yükselişe geçen bilimsel bilgi, sanatçının ele aldığı hikâyeyi kurgularken insan fizyolojisi, psikolojisi ve her türlü karmaşık yapısını da hikâyede düşünmesini olanaklı kılmıştır. O güne kadar insanları eğlendirme, hoş vakit geçirme veya bir sanat dalı olarak tiyatro meseleleriyle birlikte ele alınırken, tüm bu estetik ve öğretici kaygılarından farklı şekilde, meselesini gerçeklik ve sahnedeki gerçekliğin hikâyeye bütünlüğü açısından yeniden kurmaya başlamıştır. İşte bu noktada oyuncu, hikâye anlatıcısı olarak yalnızca duyduğu veya uydurduğu hikâyeyi anlatan kişi değil, o hikâyeye bütünleşen, hikâyeye varlığını, bedenini, sinirlerini, psikolojisini katan kişi olmuştur. Bu durum seyirci kadar anlatıcının da ne yaşadığına odaklanırken; anlatılan ve gösterilenin, yaratılan karakterin ve yaratma eyleminin de oyuncuyla ilişkilendirilmesini sağlamıştır (Kandemir, 2014, s. 9-11).

Çalışmamızın bu başlığı altında hikâye anlatıcısı olarak oyuncunun hikâyeyi anlatma ve göstermeye çalışmasını, tiyatrodaki hikâyenin oyuncuya bağlı olarak yol alışıyla birlikte oyuncunun anlatıcı olması, anlatıcının da sahneye çıkması ekseninde aktarmaya çalışacağız. Her ne kadar karmaşık ilişkiler yumağı gibi görünse de bahsedilen durum oyuncunun sahnede hem anlatıcı hem de gösterici olduğunu gözler önüne serecek, bu anlamda modern tiyatroya uzanan yolda, bir yandan da geçmişten

gelen gelenekle, yüzyıllar evvel hikâye anlatıcısı olarak ortaya çıkan, toplumda her türlü görevi üstlenen şaman, meddah ve türevi anlatıcılarla da bağ kuracaktır.

4.2.2. Anlatmak ve Göstermek

Sahne sanatlarının en önemli özelliklerinden biri edebi metinle sahnenin performans unsurunu birleştirmesi, dolayısıyla hem anlatma hem de gösterme gayesiyle hareket etmesidir. Sahnedeki oyuncu çıkıp bir hikâyeyi doğrudan okumaz veya ondan bahsetmez. Onun yaptığı şey hikâyeye can vermek, hikâyenin seyircinin aklında kalacak şekilde canlandırmasını yapmak, dolayısıyla edebi metni yorumlayarak yeniden üretmektir. Yeniden üreten oyuncu, hem anlatıcı hem de göstericidir (Benedetti, 1992, s. 2).

Anlatmak, bir konu hakkındaki metni açıklayıcı bir dille bir başkasına aktarmaktır. Anlatma eylemi söz konusu olduğunda edebi metnin varlığı devreye girer. Zira edebi metnin sunduğu olay veya durum, anlatıcı tarafından bir başkasına okunma veya yorum katılma suretiyle aktarılacak metnin ele alınması ve aktarılması sağlanır. Bu süreçte edebi metnin anlattığı gerçeklik, anlatıcının dünyasında yeniden ele alınırken aynı zamanda onun yorumuyla yeni anlam da kazanır. Özellikle yazılı edebiyatın olmadığı dönemlerdeki sözlü kültürde anlatılan destan ve öyküler, dilden dile gelerek yeniden yorumlanmış, bu sebeple de zaman içerisinde anonimleşmiştir. Bu öykülerin birçok varyantının olması da metinleri anlatan kişilerin kendi duygu dünyasından beslenerek metinlere yorum kazandırmasıyla ilgilidir. “Anlatmak”, “anlatmaya çalışmak” ve “anlatmak istemek” aynı şey değildir. Bu nedenle her anlatılan aynı zamanda anlatmaya çalışılan ve anlatmak istenen olmadığından ötürü anlatıyı dinleyen kişinin zihninde yeniden şekillenen şey olarak da değerlendirilmelidir (İnce, 2002, s. 66).

Hikâye anlatıcısı olarak oyuncu anlatırken gösterendir. Bu da onu edebi metnin anlatıcısından ayırdığı gibi, sahne sanatlarını edebiyatın alanından ayırarak “gösteri” temeliyle farklı bir noktaya çeker. Hikâye anlatıcısının gösterdiği şey performansla bütünleşen hikâyedir. Hikâye salt kendi varlığıyla anlatılan olay iken, sahnede bir performans, adeta yaşanan bir an’a dönüşür. Walter Benjamin, hikâye anlatıcısının “gösterme” yönlü rolünü “yerleşik bir çiftçi” ile “ticaret yapan bir denizci’ye benzetir. Hikâye anlatıcısı yerleşik bir insanın durumunu gösterebildiği gibi, zamanın içerisinde kaybolan bir insanın olayına da tanıklık edebilir. Dolayısıyla

gösterme, anlatmadan farklı olarak zamanın içerisinde kaybolmayı gerektirir (Benjamin, 2014, s. 79).

Anlatma ve gösterme bahsinde Platon'un diegesis-mimesis kavramlarına dayalı bakış açısı önemlidir. Zira anlatma-gösterme olgusuna ilişkin yapılan en eski tanımlamalar bu iki kavram üzerinden şekillenirken, “oyun” ve beraberinde sanat olgusunda da sıkça başvurulmuş kavramlar olmaktadır. Diegesis anlatım iken, mimesis ise taklit olarak Türkçeye çevrilebilir. Platon ilk olarak “Devlet” adlı eserinde bu kavramlardan bahsetmiş, şiirin iki türlü anlatılabileceğini söylemiştir. Platon sanatların taklit yoluyla ortaya çıktığını savunur. Bu taklit anlatılarak veya gösterilerek sunulabilir. Önemli olan taklit ürünü olsa da onu doğası ve amacına uygun olarak sunmak, sanatın yapısına uygun şekilde var etmektir. Platon'dan sonra öğrencisi Aristo da sanatın özünde taklidin olduğunu düşünmüş, fakat diegesis-mimesis konusunda Platon'dan ayrılmıştır. Daha sonraki dönemlerde sanat üzerine yapılan araştırmalar, bilhassa tiyatro dalında, hikâye anlatıcısının anlatma ve göstermeye ilişkin önemine farklı perspektiflerden bakış açısı geliştirmişlerdir (Benedetti, 1998, s. 1).

Hikâye anlatıcısı yaşanmış, yaşanabilir veya yaşanması muhtemel olayları anlatan, bu olaylar üzerinden oluşturduğu dünyayı okura/izleyiciye sunan, kişilerin bu şekilde hoşça vakit geçirmelerini sağlayan ve aynı zamanda da onları dış dünyanın gerçekliklerinden uzaklaştırarak kendi içerisinde bir anlatım dili yaratan kişidir. Hikâye anlatıcısının yaptığı şey, yaşamsal bir deneyimi yaşanan anı ayrıştırmadan sunmak, onu tüm öğeleriyle bir bütün olarak ele almak ve anlatım diliyle birlikte geçmiş ile gelecek arasında köprü kurmaktır. Zira hikâye anlatıcısı geçmişin geleneğinden, geleceğin ise sürekliliğinden beslenerek bir dünya oluşturur. Bu geniş düşünme biçimiyle bezeli olan dünya hikâyenin zaman içerisindeki hareketini ve dış dünyaya saldırdığı kökü de beslemektedir (Sütçü, 2013, s. 81).

Walter Benjamin hikâye anlatmanın insanın özgürleşmesini sağlayan bir yol olduğunu, bu noktada hikâye anlatıcısı sanatçının deneyimiyle özgürleştiğini söyler. Oyuncu sahnede bir hikâye anlatarak kalıplarını kırar ve başka bir kalıbın, başka bir varlığın, hikâyenin içine dâhil olur. Her ne kadar dâhil olduğu yeni kalıba kendi deneyimleriyle katkıda bulunsa da özne olarak kendinden sıyrılması, başka bir dünyayı deneyimlemesi ve başka bir evin içine girmesi onu özgürleştirir. Benjamin her ne kadar günümüzde hikâye anlatıcılığının hükmünün kalmadığını savunsa da onun kendini tüketmek yerine var etmek üzere kurulu bir eylem olduğunu ve onu

yaşatanlarla birlikte yaşayacağını söylemekten de geri durmaz (Benjamin, 2001, s. 7).

Kimileri hikâye anlatmayı yaşamdaki fazla enerjiden kurtulmak ve onu atmak olarak tanımlarken, bu tanım hikâyenin doğasına aykırıdır. Zira hikâye anlatmanın kökeninde oyun oynama güdüsü, oyun oynama güdüsünün kökeninde ise taklit yeteneği bulunmaktadır. İnsanoğlu taklit ederek hayatın ondan talep edeceği her şeye hazırlanır. Oyuncu sahnede anlattığı hikâyeyle birlikte yaşamın yeni deneyimlerine hazırlanır. Bu noktada hikâye bir inşa etme sürecidir. Onun yalnızca bir enerjiyi atmak üzerinden tanımlanması veya betimlenmesi, sadece “haz aracı” olduğu fikrini ortaya çıkarırken, hikâye anlatanın faydasına odaklanmakta, seyirciyi ise yok saymaktadır. Ancak hikâye anlatımı seyircisiz anlamsızdır (Huizinga, 2013, s. 4).

Oyuncu hikâye anlatarak kolektif bir dünyada iletişim kurmaya çalışan, bu iletişim ağının ortak noktasını besleyen kişi haline gelir. Bir söz ve olayı alıp naklederken onu kendi üslubu, deneyimi, bilgisi ve varlığıyla birlikte besleyerek diğerlerine aktarır. Böylece iletişim ağında yer aldığı gibi, bu ağa katkı da sağlar. Hikâye anlatımının anonimliğini ifade eden o kolektif ağ içerisinde, oyunun hikâyeye kattıkları, hikâyenin beslenmesini ve iletişim dilini geliştirmesini sağlar. Aslında hikâyeyi kolektif kılan da oyuncunun kendinden kattıklarıdır (Sütçü, 2013, s. 80).

Oyuncu hikâye anlatarak yaşamın somutluklarına katılır. Hikâye anlatma; hayatın pratik meseleleriyle ilgilenme, o meseleler üzerinde paylaşımda bulunma, o meseleleri benimseme ve onlara ortak olmadır. Oyuncu hikâyeyi anlatarak aynı zamanda hikâyenin dünyasına ortak olur ve yaşamın ilkeleri ışığında o hikâyelere kafa yorar. Üstü açık veya örtük olan meseleleri kendi üslubuyla ele alır, meselelere “akıl verir” ve onları kendi içinde çözümlemeye çalışır. Bu çözümleme girişimi hikâyenin içerisinde müşterek bir yaşam kurmanın da ilk ve en önemli adımlarından biridir (Sütçü, 2018, s. 82-83).

Anlatma ve gösterme meselesini daha özel bir bağlam içerisinde ele aldığımızda, babası tüccar olmasına rağmen erken yaşlardan itibaren sanatla ilgilenen, zamanının büyük bir bölümünü tiyatroya ayıran ve tiyatroyu sistemsel şekilde ele alan Stanislavski, oyuncunun güzelliğin ve gerçeğin öğretmeni olduğunu ve maharetlerinin göstermek üzerine olduğundan bahsetmiştir. O, geliştirdiği sistem oyunculuğuyla birlikte anlatma ve gösterme bahsini çağdaş tiyatronun son yüzyılına damgasını vuracak şekilde ele almış, kendine has şekilde tiyatroyu bir “bilim” gibi görmüş ve her aşamasıyla incelemiştir. Buraya kadar bahsedilen anlatma ve gösterme

meselesinde oyuncunun “genel” durumu üzerinden ilerlenmiştir. Bu aşamadan sonra karakterin anlatma ve gösterme noktasında Stanislavski’deki konumundan bahsedilecektir.

Haziran 1897’de Rusya’da Stanislavski ve başarılı yazar-yapımcı Nemirovich Danchenko, oyunculuk şirketlerini birleştirmeye ve popüler olarak MAT olarak bilinen Moskova Sanat Tiyatrosu’nu kurmaya karar verdiler. Bu, Stanislavski’nin deyimiyle, "klişe gelenekler" ve "ham oyunculuk" ile "umutsuz" olan tiyatronun o sıradaki mevcut durumuna bir yanıtı. 1898’de Çehov, MAT’nin oyununu, Seagull’u üretmesine izin verdi. Bu prodüksiyon sadece vasat bir başarı olmasına rağmen, oyuncu eğitiminde Stanislavski’nin ünlü 'iç tekniği'ne yol açan reformların habercisi oldu. Martı’daki oyuncular psikolojik derinliği ortaya çıkardı ve 'iç gerçeği' aradı. Bu, o zamanın 'kendine takıntılı' veya 'izleyici takıntılı' aktörlerinden büyük bir değişimdi. Aynı yıl Stanislavski, Fransız psikolog Theodule Ribot’un "Duyusal Bellek" kavramından etkilendi. Bu kavram Stanislavski’nin terimleriyle "Coşku belleği" olarak yeniden adlandırıldı ve tiyatroya kazandırıldı. Böylece Stanislavski, oyunculuk okulu adına kendi sistemini kurmaya çalışan bir insan olarak sistem içerisinde var olmaya başladı (Huizinga, 2013, s. 2).

1863 Moskova doğumlu Stanislavski, Komisarjevski’nin yönetimi altında vodvillerde, operetlerde, dramlarda ve komedilerde oynayan ve daha sonra yukarıda bahsedildiği şekilde kendi sistemini kuran önemli bir isimdi. Rus devrimi ve öncesinde yaşayan isim, özellikle tiyatroya getirdiği toplumcu gerçekçi perspektifle birlikte Moskova’dan dünyaya akan bir tiyatro anlayışının gelişmesini sağlamıştı.

Stanislavski anlatma ve gösterme meselesinde oyuncunun psikolojik ve fiziksel olarak belli aşamalardan geçtiğini, bu aşamaların sonunda bir karakter ortaya çıkarıldığını ve hikâye anlatıcısının seyirciyle bu şekilde buluştuğu fikrini kabul eder. Onun gerçekçi tiyatrosunda oyuncu aynı zamanda “insan”dır. Bu cümle ilk okunduğunda şaşırtıcı gelebilir; ancak tiyatronun kurmaca yönü yüzyıllardır önemsenmeyen “gerçeklik” unsurunun, 20.yüzyılda tekrar ele alınmasıyla ve Stanislavski ekseninde oyunculuğun gerçeklikle birlikte yorumlanmasıyla insana çok yönlü bir bakış açısı getirmiştir. Bu gerçeklik yorumu öncesine bakıldığında “oyuncu” kimliğinin daha çok sahnedeki görevi üstlenen ve perde kapandığında sahneden inen kişi olarak tezahür etmesi söz konusuydu. Oyuncu hazırlandığı rolü perde açıldığında oynuyor, perde kapandığında yaşamına dönüyordu. Bu durum tiyatronun daha çok kurmaca yönüyle anılmasına sebep oluyor, tiyatronun insan

yaşamına etkilerini kısıtlıyordu. Oysa 17.yüzyıldaki sanayileşme sonrasında bilim ve teknolojik gelişmelerin hızlanması, insanoğluna yeni bir dünyanın perdelerini aralarken, artık yaşamın üzerindeki baskı, illüzyon ve gerçek dışı her türlü unsuru da yaşamdan uzaklaştırmayı, akli yücelterek insan yaşamının merkezine koymayı amaçlıyordu. Toplumlar değişiyor, bu değişimle birlikte insanoğlu her gün yeni bir şeyler öğreniyor ve öğrendikleriyle kendi karakterini inşa ediyordu. Karakter inşası sosyal yaşamda olduğu gibi sanatlara da yansıyor. Tiyatroya bakıldığında, 20. yüzyılda Moskova Sanat Tiyatrosu odaklı gelişen gerçeklik de insanın karakterini yeniden inşasıyla ilişkiliydi (Benedetti, 1992, s. 15).

Stanislavski sosyal hayatta insanın karmaşık ruhunun sahnede de temsil edilmesini, yapay ve ağır oyunculukların terk edilerek yerine gerçekçi ruh hallerinin yerleştirilmesini istiyordu. Bu nedenle oyuncuya hem anlatma hem de gösterme noktasında yeni bir kimlik vermişti. Bu yeni kimlik tıpkı ateşli bir ritüelde maskeler takıp oynayan, gündüzleri ise hastaları tedavi eden, fal bakan ve dua okuyan şaman gibi çok yönlü bir kimlikti. M.S. 5. yüzyıldan itibaren izlerine rastlanan şamanlar toplumda eğlencelerde oyuncu, dua okuyan din adamı, fal bakan falcı, şölen sahibi gibi birçok görevi üstlenen baltalı kişilerdi. Toplumun sosyalleşmesiyle birlikte ortadan değişen ve dönüşen şaman geleneği gibi, tiyatrodaki oyuncu da zamana bağlı olarak belli akım ve yöntemler içerisinde farklı kimlikler kazanmıştı; ancak onun en bariz kimliği oyuncu olması, sahneye çıkarak göstermeye dayalı şekilde rol yapmasıydı. Stanislavski zaman içerisinde, oyuncunun anlatıcı olarak kurmaca metne kurban gittiğini düşünerek, onun gerçeklik ekseninde kendini bulacağına inanarak sistem oyunculuğunu geliştirmiştir. Geliştirdiği bu oyunculukla birlikte, oyuncu kişisi artık tıpkı şaman gibi farklı kimliklere girebilen, kendini ve aynı anda karakterini yaşayabilen kişidir. En önemlisi de bunu yaparken üzerine giydiği elbiseyle bütünleşmektedir (Hauser, 1984, s. 45).

Gerçekçi tiyatrodaki oyuncu hikâyeye anlatıcısı olarak yaşamla birlikte sürüp giden ve hiç kopmayan bir bağın, nehirdeki bir akıntının, zamanın içinde yer alan her saniyenin izinde, her şeyi görerek, yaşayarak ve hissederek seyirciye aktarandır. Bu noktada ona kimliğini veren şey yüksek gözlem gücü, yaşamla kurduğu irtibat ve karakter elbisesinin üzerinde eğreti durmamasıdır. Oyuncu hikâyeyi seslendirirken ses tonunda, seyirciye bakarken gözlerinde, gülerken çene kaslarında duyguları aynı anda yaşayan, karakterle arasına mesafe koymayandır. Bu sebeple Stanislavski'nin tiyatro anlayışı, oyuncuyu anlatma ve gösterme duygusu çerçevesinde siluetten

uzaklaşarak etten ve kemikten karaktere bürümesi sebebiyle önemli ve değerlidir (Benedetti, 1992, s. 23).

4.2.3. Anlatıcının Sahneye Çıkması

Oyun oynama güdüsü insanlık tarihi kadar eski bir geçmişe sahip olup insanın oyun oynama edinişiyle dış dünyayı yeniden yorumlamasıdır. İnsanoğlu yaşadığı dünya içerisindeki gerçekliği yeniden yaratma ihtiyacıyla birlikte oyun oynarken, onun yöneldiği bu güdü, aynı zamanda sahne sanatlarının da ortaya çıkmasını sağlamıştır. Oyuncunun performans adı altında sahnede sergilediği şey, aslında insanoğlunun güdülerıyla amatörce yöneldiği taklit eyleminin profesyonel hale gelmiş şeklidir. Sahne sanatlarıyla profesyonelleşen bu şeyin arka planında oyuncunun insana, insanın taklit etme güdüsüne ve hikâyesine ne denli yakın olduğu gerçeği yatmaktadır. Huizinga (2013) insanın bazen “mış gibi yapmaya” ihtiyacı olduğundan bahseder. İnsanoğlunun “mış gibi” yapma ihtiyacı, oyuncuyu sahneye iten ihtiyaçlar aynı çerçevede düşünülebilir (Huizinga, 2013, s. 12).

Stanislavski anlatıcının sahneye çıkış sebebini “insan ruhunu inşa edebilmek” olarak açıklamıştır. 1904 senesinde Çehov’un ölümünden sonra sahneye ilgili sorgulamaları daha fazla artan Stanislavski, bu dönemde “ruhsal bir makyaj yaparak” sahneye çıkmanın gerekliliklerinden, sahnenin fiziksel ve ruhsal bir hazırlık süreciyle birlikte hazır hale gelebileceğinden bahsetmiştir. Anlatıcı sahnedekeyken rol-gerçek ayırımından sıyrılarak kendi sahnesinin efendisi olma yolunda ilk ve en önemli adımı atar. Attığı bu adım, onun dış gerçeklikten soyutlandığı, üst bilince taşındığı adımdır. Ruhun bedenselleştiği, bedeninin coşkuyla yaratıcı ruh içerisine girdiği, anlatıcının yalnızca hikâye anlatıcısı olmaktan çıkarak anlatan ve gösteren haline geldiği bu adım, oyuncunun iç ve dış mekanizmalarıyla artık anlatmaya hazır olduğunu gösteren adımdır. Bu adımla birlikte oyuncu gerçekten “mış gibi yapmaya” başlar (Benedetti, 1998, s. 31).

Oyuncunun doğuşunu simgeleyen sahnedeki varlığı, onun sadece bir hikaye anlatıcısı olarak kalmasının önüne geçen, dolayısıyla onu tarihsel süreçte diğer hikaye anlatıcılarından ayıran, kıymetli kılandır. O, sadece bir hikâye anlatıcısı olarak kalsaydı, varlığı yaratılan metni anlatmakla geçen, sözlü edebiyata katkıda bulunan biri olarak anlam kazanacaktı. Oysa sahneye çıkışı, metni kendi varlığıyla tamamlamasıdır. Sahnede duruşu, gülüşü veya herhangi bir eylemiyle varlığını metne dâhil etmesi, metni tekrar yaratması anlamına gelmektedir. O, inandığı büyük resmi,

küçük parçalar üzerinden kombine ederek hikâyeye önce kendi inanma, ardından başkalarını inandırma yolunu seçendir. Bu nedenle anlatıcı sahneye çıkarak “bu hikâye gerçektir” deme cesaretini gösteren kişi olarak da anlam kazanmaktadır (Stanislavski, 1992, s. 107).

Stanislavski anlatıcının sahneye çıkmasının bir amacı olması gerektiğinden bahseder. Seyircinin görüş açısı içerisinde kalmak, yaratılan gerçeğe dâhil olmak ve onun bir parçası haline gelmek demektir. Dolayısıyla anlatıcı sahneye “ben buradayım ve bu hikâyenin bir parçasıyım” demeye çıkar. Sahnede gereksiz hiçbir harekete, hele ki anlatıcının gereksiz varlığına yer yoktur. Nasıl ki dış dünyada Tanrı, varlığıyla sürekli olarak sahnede değilse, insanlar kendi yaşamı içerisinde birer aktör haline gelmişse, sahnedeki anlatıcının da aynı zamanda gösteren olması ve bir amacı olması gereklidir. Anlatıcı sonsuz imgelem gücü, konsantrasyonu, yeteneği, hikâyeye olan inancıyla birlikte hikâye içerisinde bir yer kazanır. Onun kazandığı bu yer anlattığı hikâyeye inandığı kişi olmasıyla ilgilidir (Benedetti, 1998, s. 29).

4.2.4. İki Dünya Arasındaki Oyuncu

İnsanların bilinçli olmaksızın yaşamın içerisinde varlıklarını sürdürmeleri ve bu “bilinçsiz” varlık haliyle yaşamlarını idame ettirmeleri sahne sanatlarındaki oyuncunun da gerçek hayatı taklit ederken aynı “bilinçsizlik” içerisinde olması gereksinimini doğurmuştur. Bahsedilen bu bilinçsizlik, gelişigüzel rol yapma değil, aksine “rol yapmama” gibi sahnede olma halini, sahnedeki gerçeklik ile dış dünyadaki gerçekliğin eşitlenmesi durumunu doğurmaktadır. İyi bir oyuncudan bahsederken sıklıkla “sanki rolü yaşıyor” cümlesini duyarız. Bahsedilen durumu en basit, ancak en iyi özetleyen cümlelerden biri de budur. Oyuncunun sahnede gerçek yaşamın bilinçsizliğinde hareket etmesi, ancak “yaşıyormuş gibi” hali ile açıklanabilmektedir. Zira rol yapma durumu, “rol” kavramının dış dünyada aksettirdiği yapaylık olarak değerlendirildiğinde oyuncunun eylemini bayağı hale getirecektir. Oysa oyuncu gerçekliği yeniden yorumladığı performansı ile önemli bir iş yapmakta, “yaşamaktadır” (Gordon, 1987, s. 19).

Aristoteles’in *Poetika*’sından bu yana tiyatro oyunu “belli bir uzunluğa sahip, başı sonu belli olan aksiyonun taklidi” olarak tanımlanır. Bu tanım içerisinde yer alan, aksiyonun taklidini sağlayan kişi olan oyuncu, eylemlerin taşıyıcısıdır. O, gerçek hayattaki eylemleri taklit yoluyla tiyatro sahnesine taşır. Dramatik bir ağ içerisinde oyunu kurgulayan, oyunun gerçekliğini yeniden düzenleyen ve inşa eden

oyuncu, dış dünyadaki gerçeklik illüzyonunu bozar. Sahnede sanatını icra eden bu varlık, aynı zamanda icra ettiği sanatın tasarımcısı haline gelir. Dolayısıyla sahnede olduğu saatten sonra onu bir oyuncu olarak değil, oyunun “öznesi” olarak görmek gerekecektir (Camcı, 2019, s. 13-15).

Huizinga’nın (2013) dört yaşındaki çocuk ve babasına dair anlattığı bir anekdot vardır. Bu anekdotta, “Baba dört yaşındaki oğlunu, bir dizi iskemlenin en önündekine oturmuş ‘trecilik’ oynarken bulmuş. Çocuğunu öpünce, oğlan ona hemen: Baba, lokomotif öpemezsin, vagonlar bu işin gerçek olmadığını düşünebilirler.” dediğini aktarmıştır. Çocuğun babasına yaptığı bu uyarı, kurduğu oyundaki gerçeklik duygusunu aktaran önemli bir husustur. Çocuk oyun oynarken kurduğu bu mizansenin bozulmamasına karşın babasının gerçekliğe müdahale etmemesini ister. Aynı şey sahnedeki oyuncu için de geçerlidir. Oyuncu sahnede gerçek ve rol gibi iki ayrı dünya arasındaki gerçekliği eşitler ve tek bir dünya oluşturur. Onun oluşturduğu bu dünya, aynı zamanda sahnedeki “gerçeği”dir (Huizinga, 2013, s. 40).

Peki oyuncunun git gel yaptığı bu iki dünya nedir? Gerçek-rol veya gerçeklik-sahnedeki gerçeklik (yapay gerçeklik) olarak ifade edilebilen, iki farklı yaşam ve varlık türüne ait gerçekliğin kendi başına varlığını ifade eden bu dünyalarda oyuncunun varlığı ve temsiliyeti ne şekilde anlam kazanmaktadır? Bu soruların yanıtını ararken aslında yine doğrudan yaşamdan yola çıkmak gerekecektir. İnsanoğlunun içinde bulunduğu “bilinçsiz” hal içerisindeki gerçekliği ile hüylalara daldığı, kendi varlığını idealize ettiği ikinci bir yaşamı bulunmaktadır. İnsan bugün içinde bulunduğu gerçeklikten kopmak istediğinde, düşlerinde veya rüyalarında yeniden bir başka gerçeklik içerisine girebilmektedir. Özellikle insanı motive eden o düşler, “bilinçli” bir kurgu hali olup tıpkı çocuğun kurduğu oyuna benzer. Bu oyunu kuran ve yöneten çocuk, aslında her ne kadar bilinçli gibi görünse de babasını oyunun doğasını bozmaması konusunda uyarırken içine girdiği “bilinçsizliğe” sahiptir. Çocuğun amacı dış dünyadan kopmak, yeni bir yaşam içerisinde olmak ve ipleri kendine ait bu yaşamdaki “kuklayı yönetmektir.” O bilinçsiz hali arzulamanın birçok sebebi olabilir: başlı başına o hali sevmek, dış dünyanın katı gerçekliğinden sıkılmak, yeni bir yaşamı arzulamak veya koşulları kendinin yaratma isteği. Burada önemli olan bilinçsiz hali arzulama sebepleri değil, o halin varlığıyla ilgilidir. Dolayısıyla oyuncu da anlatacağı hikâyenin sebebine takılmaksızın yeni bir dünya

yaratırken, tamamen dünyaya odaklandığında “bilinçsizleşmektedir” (Gordon, 1987, s. 27).

Oyuncu sahne sanatlarında içerisine girdiği rolle birlikte gerçekliği yeniden yorumlar. Dolayısıyla oyunculuk gerçekliğin yeniden ele alınması, şekillenmesi ve yorumlanmasıdır. Peki gerçeklik nedir? Gerçekliğe ilişkin yapılacak tanımlama bir hayli fazladır. Gerçeklik, hakikatin kendini açtığı yol, varlığının yalnızca kendine borçlu olduğu bir haldir. Somutlaşmış düşüncelerle hareket eden gerçek, ölçütünü hakikatten almaktadır. Dolayısıyla hakikatin varlığı, gerçekliği inşa etmektedir. Oyuncu da sahnede hakikatin ölçüsüyle birlikte gerçekliği yorumlama görevini üstlenmektedir (Fuchs, 2003, s. 56).

Stanislavski oyuncunun iki dünya arasındaki gerçekliği ayrı ayrı kuracağını, sahnedeysen “dört duvar” tasavvurunu benimseyerek hareket etmesi gerektiğini, kendisi ile seyirci arasındaki hayali perdeyi oluşturarak performans sergilemesi gerektiğini söyler. Sahne oyuncunun dört duvarıdır. Burada meydana gelen her türlü eylem, insanın tıpkı mahremi olan evi veya ona ait odasında gerçekleşenler gibi ona hastır. Buradaki eylemlerini dışarıdan gözetlendiğini bilmeden yaptığı mahremindeki gibi gerçekleştirmelidir. Seyircinin sahnedeki performansla kilitlenmesi ancak bu şekilde mümkündür; aksi durumda sahnede kurulan gerçekliğin aslında gerçeklik olmaması, inanç ve gerçeklikten yoksun yapaylık barındıran bir hal alması başta hikâyenin, ardından seyircinin ölümü manasına gelmektedir (Özdemir, 2010, s. 4).

Stanislavski bir ömür boyu “gerçekliğin” peşinden koşmuş, oyuncunun sahnede kurduğu gerçekliği idealize etme yoluna gitmiştir. Hatta kimi zaman sahnedeki gerçekliğin “gerçekliğin inkârı” olduğunu düşünerek onu kabullenmiştir. Oyuncu tiyatro sahnesinde yaratıcı konumundadır. Yeniden bir gerçek yaratırken, yani oyunu kurarken var olan gerçekliği inkâr etmediğinde kendi otoritesini meşrulaştıramayacaktır. Onun yapması gereken kurduğu bu “içsel gerçekliği” dışa da aktarmak, seyirciyi bu gerçeğe inandırmaktır. Bu aslında “şimdi burada olma durumu”dur. Seyirci perdede yansıyan şeyin şimdi orada olduğunu ve onun gerçek olduğunu kabullendiğinde, kendi önünde gerçekleşen bu edime kendini kaptıracak, iki dünya arasındaki mesafeyi ortadan kaldıracaktır. Grotowski’nin de daha sonraki yıllarda vurgulamış olduğu bu “şimdi burada olma durumu”, seyircinin oyuna katılabilmesi ve oyunun gerçekliğini kabullenebilmesi meselesinde birçok araştırmacı tarafından farklı kavramlar üzerinden sorgulanmıştır (Benedetti, 1998, s. 34).

Sahnedeki gerçekliğin farkında olan ve inşasıyla birlikte hikâye anlatımının gerçekleşeceğine inanan Stanislavski, “sahne gerçeği” ve “yaşam gerçeği” gibi iki ayrı kavram oluşturarak iki gerçekliği birbirinden ayırır. Sahne üzerindeki gerçek kurgulanmış bir gerçektir. Onun dış dünya ile bağı ve bağlantısı yoktur. Dış dünyadaki kaba saba, aleni bir yalan dahi sahnede gerçekmişçesine açık yüreklilikle savunulabilir. Hatta maharet o yalanı, sanatın gücünü kullanarak seyirciye bir gerçek gibi sunmaktadır. Sanatsal gücün yüceliği, yaratıcılığı ve kendi süzgecinden geçerek her şeyi ele alıp yorumlaması durumu özünde yeni bir gerçeklik inşası ortaya çıkardığı için sahnedeki gerçeğe odaklanılmalıdır. Sahne üzerindeki her şey, dekorun tamamlayıcısı unsurlar da dâhil olmak üzere bu gerçekten beslenmelidir (Kandemir, 2014, s. 13).

Oyuncu iki dünya arasındaki dengeyi kurabilendir. Bu nedenle hem anlatan hem gösteren hem de yaşayan kişidir. Oyuncunun dış dünyadaki kimliği sahnede anlamsızlaşır. O, sahne üzerinde inancı, coşkunluğu, fiziksel ve ruhsal durumuyla birlikte başka bir kimliğe bürünür. Bu kimliğin gerçeklerini başta kendisi kabul ederek seyirciye de kabul ettirme noktasında önemli bir adım atmış olur. Stanislavski’nin “sistem oyunculuğu” perspektifinde ele aldığı aşamalar, oyuncunun iki dünya arasındaki mesafeyi kurmasını sağlayan kavramları da tek tek açıklamaktadır. Odaklanma, bilinçaltı, coşku belediği gibi bu kavramlar yaratıcı ruhun ortaya çıkmasını sağlarken, oyuncunun kendi gerçekliğini kurmasına da yardımcıdır. O, oyuncunun bu kavramlarla tamamlanmasının ardından sahnede bir çember kuracağını, tüm dış etkilerden uzak olarak kurduğu bu çemberdeki gerçekliği yaşayacağını, seyircinin ise onu uzaktan gözetleyeceğini düşünmektedir.

İki dünya arasındaki bağlantının kurulmasında yalnızca oyuncunun psikolojik hazırlığı değil, fiziksel hazırlığı da önemlidir. Oyuncu sahnede anlatıp göstereceği hikâyenin alt metnini keşfedebilmeli, metinde yer alan anlatımdaki amaçların ne noktada durduğunu, seyirci ile kurduğu bağı, hikâyenin inandırıcılığını sorgulamalı ve onu bir bağlam içerisinde ele alabilmeyi kabul ettikten sonra sahnede olmalıdır.

Oyuncunun bir coşku içerisinde ele aldığı metnin seyirciye geçebilmesi yalnızca inanç ve psikolojik faktörlerle açıklanamaz. Bu açıklama, oyunun gerçekte ilişkisi konusunda yanıltıcı olur. Oyunun dış dünyadan beslenmesi söz konusu olduğunda oyuncunun dış dünyadaki bir gerçekliği sahnede ne şekilde sunacağı, sahnede alacağı aksiyonu tahmin etmesi, hikâyenin seyirciye geçişi ve seyirciyle

kuracağı bağ göz önüne alınmalı, fiziksel dünyanın koşulları içerisinde değerlendirilmelidir (Gordon, 1987, s. 39).

Her rolün belli bir psikolojik, fiziksel ve sosyal ağırlığı bulunmakta, dolayısıyla her hikâyede anlatılanların çok yönlü değerlendirilmesi gerekmektedir. Oyuncunun hikâye gerçekliğini sadece psikolojik olarak ele alması tekdüze bir bakış açısına sebep olacaktır. Hikâye, hikâyedeki her unsurun başta da karakterin yeniden yaratılmasıyla birlikte gerçeğin kurgulanmasıdır. Oyuncunun karakteri yaratırken içine gireceği koşulları değerlendirmesi ve yeniden kurgulayabilmesi önemlidir. Bu noktada nasıl ki dış dünyadaki meselelerde konu çok yönlü şekilde ele alınarak değerlendiriliyorsa, sahnede mesele haline gelen hikâyenin de çok yönlü değerlendirilmesi, yaratılan gerçeğin çok boyutlu değerlendirilmesi önemlidir (Kandemir, 2014, s. 22).

4.2.5. Karakter Yaratmak

Psikoloji, edebiyat, tiyatro gibi dallarda ele alınan “karakter” kavramı kullanıldığı alana bağlı olarak anlam kazanmakla birlikte, temelde insanın kendine has özellikleriyle birlikte ortaya koyduğu tavidir. Psikoloji huy, mizaç ve kişilik ekseninde ele alarak, kendi metotları çerçevesinde karakteri incelerken, sanatsal alanlarda ise tam tersi şekilde karakter, sanat eseri üretiminde kahramanın kazandığı kişilik olarak anlam bulur. Edebi bir eserde anlatıdaki çatışmanın varlığı karakterin eylemleriyle mümkünken, tiyatrodaki ise karakter oyunun temposunu tutan ve hareketlendiren kişidir. Bu nedenle karakterin sanatsal üretimdeki rolü, gerçek hayatın sıkıcılığından arındırarak metni veya oyunu yönlendiren unsur olmasında saklıdır (Karatay, 2011, s. 99).

Karakterizasyon, karakterin meydana gelme sürecidir ve her türlü sanatsal metnin inşa aşamasında önemlidir. Tiyatro karakterizasyonunun iki defa yaratıldığı bir alandır. Edebi eserin yani piyesin yazar tarafından yaratılan varlığına karşılık, oyuncu piyesteki karakteri ele alarak onun sahnede yeniden yaratılma sürecine katkıda bulunur. Bu durumda seyirci okuyarak vakıf olduğu karakteri, bu defa seyrederken anlama çabası içerisine girer. Oyuncu bu süreçte seyircinin okuduğu karakteri yeniden yaratmak adına gücünü kullanır. Karakter oyuncunun ellerinde, okurun yalnızca hafızasında kalan ve her okura göre değişen kahramanı, yüzü, elleri, bedeni, hal ve hareketleriyle yeniden sunar ve seyirciye “ben” olarak gösterir. Bu girişim, piyesin adeta yeniden yazılması gibidir (Stevick, 2004, s. 11).

Oyuncu sahnedeki rolü ne olursa olsun, bu rolün gereğini yerine getirmekle yükümlüdür. Balzac romanlarında farklı sınıflardan insanlara yer vermekte, her sınıftan insanı detaylı şekilde betimlemektedir. Onun romanlarında yoksul, işçi veya asil bir karakter kendi doğasına uygun olarak, içinde bulunduğu gerçekliği tam anlamıyla yansıtmayıyla meşhurdur. Bu nedenle Balzac gerçekçi ve başarılı bir yazardır. Balzac'ın eserlerinin sahnelenişi sırasında, karakterlerin sahnede de aynı performansı göstermesi beklenir. Zira anlatılan hikâye, karakterlerin her birinin doğasına uygun olmasıyla birlikte gerçekçi bir hal almaktadır. İşte bu noktada bir Balzac eserinin sahnelenişini ve ona yorum getiren bir Balzac karakterini düşünelim. Oyuncu, sahnede romandaki karakteri yeni baştan yaratacak, gerçekliği yeniden kurgulayarak var etme yoluna gidecektir. Bu durum oyuncuya büyük sorumluluk yüklemekte, sahnede hem piyes yazarının yarattığı kahramanı hem de kendi yaratacağı kahramanı tek kimlikle sunma çabasında olmasını sağlayacaktır (Lukacs, 1987, s. 40).

Modern oyunculuk anlayışına yön veren Stanislavski oyuncunun karakter yaratmadaki rolünü tartışırken, gerçekçilik akımından hareketle oyuncunun rolü kendi kişiliğinde eriterek yeniden var ettiği, bu yönüyle de karakter üzerinde yeni bir yaratıcı sıfatıyla sahnede olduğunu dile getirmiştir. Chekhov ise bu görüşün tam tersi şekilde oyuncunun sahnede kendi dışında bir gerçekliği temsil ettiğini, bunu yaptıktan sonra sahneden çekilerek yaşamına devam ettiğini savunmuştur. Çalışmamızın bu başlığı altında öncelikle oyuncunun karakter yaratmadaki rolü, karakterin var olmasında oyuncunun ne denli katkısının olduğu konusuna yer verilecek; ardından Stanislavski ve Chekhov'un görüşleri üzerinden iki ayrı karakter yaratımı konusu ele alınacaktır.

4.2.5.1. Oyuncunun karakter yaratmadaki rolü

Karakter yaratma konusu söz konusu olduğu zaman, ilk akla gelen piyesin yazarı olmaktadır. Piyes yazarının hayal ve düşünce dünyasında ortaya çıkan karakterin, doğrudan onun ellerinden dünyaya salınması, sanki karakter üzerindeki tüm sorumluluğu sadece piyes yazarına yönlendirmekte, oyuncu ve yönetmeni ortadan kaldırmaktadır. Oysa dramatik unsurlar da dâhil olmak üzere, karakter yaratımında tek bir kişinin sorumluluğu söz konusu değildir. Oyuncu, piyes yazarının yarattığı karakteri sahnede kendi yorumuyla, okurun düşlediğinden farklı olarak, okura yeniden eseri hayal ediyormuşçasına sunan kişidir. Bu noktada karakter

yaratma sürecinde piyes yazarı kadar önemli olan, hatta tiyatrodaki kahramanı yeniden gündeme getiren kişi oyuncudur (Sudakov, 1995, s. 3).

Oyuncu bir karakteri oynarken adeta bir kıyafeti üzerine giyer. Bu kıyafetin oyuncuya tam olması ve yakışması, oyuncu tarafından kendine uygun hale getirilmesiyle mümkün olacaktır. Adeta terziye götürülerek tadilat ettirilen elbisenin kişinin üzerine tam uygun hale getirilmesi gibi, karakter elbisesinin de oyuncuya uygun hale getirilmesi oyuncunun bireysel çabasıyla mümkündür. Yani burada terzi de elbisenin sahibi de oyuncunun ta kendisidir. Piyeste yer alan karakterin oyun yazarının çizdiği şablona uygun şekilde oynanması ve yeniden şekillendirilmesi oyuncunun izlediği yöntemle ilgilidir. Konunun ilerleyen paragraflarında göreceğimiz gibi, Stanislavski oyuncunun karakteri kendi üstünden var ettiğine inandığı oyunculuğu yüceltirken, aslında insanın kendi karakterini, duygularını, bilinçaltını göz önüne alarak karakterin oyuncuda vuku bulmasını değerli görür ve bir karakterin ancak bu şekilde canlanabileceğini düşünür. Onun anlayışında oyuncu, güçlü bir rol model olarak kendi benliğinde her karakteri yeniden yaratır. Böylece karakter, oyuncunun üzerinde eğreti durmayacaktır (Benedetti, 1992, s. 23).

Stanislavski *Bir Aktör Hazırlanıyor* adlı eserine karakterin gittiği yoldan giden, karakterin eylemlerini gündelik hayatta tekrar etmeye çalışan ve bu eylemlerle karakterle empati kurarak onu yaşayan oyuncunun kendi benliğinde karaktere daha fazla yaklaşacağını, böyle kendini “sanata adanarak”, karakteri olması gerektiği gibi yansıtacağını dile getirmiştir. Sezgilerle karakteri anlamak bir büyük beceridir. Çünkü aksi şekilde onun kıyafetlerini kısa süreliğine üzerine geçirmek, bir görev bilinciyle hareket etmeye benzeyecektir. İşte bu durum, karakterle aynı bedenine girmeye engel olacaktır. Oysa onunla aynı bedenine girmek oldukça heyecan verici bir durumdur. Oyuncu heyecan duyarsa gerçekten o karakteri yaratmak adına özenli ve istekli olacaktır. Rahatlamış bir bedenle, strese uzaklaşan, oyun öncesi bir kalıba girmeye çalıştığı için sesi titremeyen kişi yaratma adına “kaygısızlıkla” hareket edecektir. İkinci ve tam tersi durumda ise oyuncunun yalnızca bir karakteri oynama ve sahneden inmesi söz konusuysa sesi titreyecek, kasları gerilecek, sahnede seyircinin gözlerini sürekli üzerinde hissedecek ve afillamamak adına hareket edecektir. Burada bir yaratım söz konusu değildir. Bir görevi ifa eden kişi gerçekten oyuncu mudur? Bu durum tartışmalıdır. Dolayısıyla Stanislavski için oyuncunun gerçekten karakter yaratması, o karakteri gerçek yaşamı içerisine dâhil ederek hareket etmesine bağlıdır (Benedetti, 1992, s. 23).

İlham oyunculuğu ile hareket eden Mihail Chekhov ise oyuncunun karakter yaratmadaki rolüne dair düşüncelerini “karakter bütünlüğü” kavramı üzerinden şekillendirir ve oyuncunun karakter bütünlüğünün belli bir şemaya bağlı olarak çizilebileceğini dile getirir. Stanislavski’nin öğrencisi olmasına rağmen, ondan farklı bir yolla karakter yaratımı sürecini ele alan ve inceleyen Chekhov, oyuncunun ses ve bedenini kullanarak, metindeki karakteri ölümsüz hale getireceğini, ancak özünde oyuncunun karakterden ayrı biri olduğunu, yalnızca karakterin kıyafetlerini ödünç alabileceğini savunur. Stanislavski ise bu görüşü karakter yaratımından uzak bulur:

“İşin en acıklı yanı, canlı duygulardan yoksun bir roldeki boşlukların kalıplarla, klişelerle doldurulmak istenmesidir. Bunlar gerçek duygulanmanın önüne geçerler; onun için bir oyuncu böyle şeylere karşı kendisini son derece bilinçli olarak korumalıdır. Gerçek yaratıcılığa ulaşabilmiş olan en usta oyuncular için de aynı şey söylenebilir” (Stanislavski, 1994, s. 107).

Stanislavski ve Chekhov’un görüşleri karakter yaratımında birbirinden tamamen zıt perspektiftedir. Oyunculuğa yönelik yaklaşımlardaki birçok yaklaşımın kendi sistematiğini kurması gibi, bu iki önemli isim kendi oyunculuk sistematiklerini oluşturarak karakter yaratımında oyuncuya çeşitli görevler vermişlerdir.

4.2.5.2. Oyuncunun rolü kendi kişiliği içerisinde yaratması yaklaşımı

Oyuncunun rolü kendi kişiliği içerisinde yaratması yaklaşımı, oyuncunun sahnede yarattığı kimliğin hayali olmadığını, doğrudan doğruya oyuncunun kendisiyle ilgili olduğunu, oyuncunun kişiliği ve yaşamından beslenerek rolün sahnelendiğini varsayan bir yaklaşımdır. Stanislavski oyunculuk sisteminde yer alan bu yaklaşım, oyuncunun sahnede kurduğu gerçekliğin doğallığının kaynağını doğrudan gerçek hayattan alması fikriyle şekillenmiştir. Bu fikir oyuncunun ruhuna sızarak, sahnedeki gerçekliğin ancak onun iç sesi ve eylemleriyle kurulabileceğini anlatır. Bu durumda oyuncu, güvenebileceği en doğru kaynak olarak iç sesine güvenir ve eylemleriyle karakterine şekil verir (Brine & York, 2002, s. 300).

Stanislavski piyes yazarının piyesi sahnelenmek üzerine yönetmene teslim ettiğinde artık kahramanlar ve hikâyenin yazılı halinden daha farklı bir yorumla, gerçeğe en uygun haliyle yorumlanmak için kendisinden ayrılması gerektiğini hatırlatır. Oyuncu piyesi okurken karşılaştığı kahramanı kendi yorumuyla canlandırmaya hazır olmalıdır. Örneğin; *Romeo ve Juliet*’i okuduğunda, Shakespeare’in yorumuyla gördüğü Romeo’da kalmamalıdır. Burada oyuncunun yapması gereken hemen kalem kâğıdı eline almak ve kendisi Romeo olsaydı ne

yapardı? Bu aşkı yaşasa nasıl davranırdı yazmak olacaktır. Aynı şekilde oturup hayal etmesi ve aşkın yerine kendini koyması da karaktere yaklaşması adına önemli bir adımdır. Oyuncu karaktere yaklaştıkça, artık Shakespeare'in Romeo'sundan çok, sahnede canlandırılan Romeo, oyuncunun Romeo'su akıllara gelecektir (Krasner, 2006, s. 128).

Oyuncu karakter yaratırken kendi değil, bir başkası olmaya çalıştığında hem yapay bir hale bürünecek, hem de her rolde bu yapaylığı üzerine giyerken kendisi olmaktan uzaklaşacaktır. Bu da oyuncunun başarısını gitgide gölgeleyecektir. Oyuncu karakteri yaratırken doğrudan kendinden, kendi huyları, tabiatı, karakterinden faydalanmalıdır. Sahnedeki karakteri kendinde eritmeli, kendi kişiliğinde yeniden var ederek sahneye koymalıdır. Bu noktada karakter yaratma “kendini açığa çıkarma” eylemi olarak da tanımlanabilir. Oyuncu karakterde kendi ruhunun derinliklerini dile getirerek, kendini ifade etmenin yolunu bulmaktadır (Gordon, 2000, s. 58).

Stanislavski *Bir Rol Yaratmak*'ta “Kendimi, kendim değil Alexander Chatski olduğuma mı inandırırım? Bu boş bir çaba olurdu. Ne gövdem, ne de ruhum bu türden bariz bir aldatmacaya kanmazlardı. Yalnızca sahip olduğum inancı öldürür, beni yanlış yönlendirir ve şevkimi kırardı” (Stanislavski, 1999, s. 46). diyerek oyuncunun karakter yaratımında kendini bir başkasının yerine koymasının zorluğundan bahseder ve bu çabanın boş bir çaba olduğunu, oyuncuyu yıpratacağını, seyirci içinse bir aldatma ortaya çıkaracağını dillendirir. Oyuncu iç ve dış aksiyonlarla kendini role hazırlarken bir başkası olmanın yapaylığı içerisinde kendini bulmanın zorluğunu yaşar. Oynadığı karakter ile duygudaşlık kurmak için çaba harcadıkça kendi duygularının rotasını şaşırır. O, adeta okyanusta rotasını şaşırmış bir gemi gibi sağa sola hareket ederek limana varmaya çalışır. Bu süreçte rüzgârlar bu kararsız geminin limana uğramasına da engel olur. İşte oyuncu bu gemi ise, rüzgârlar yani oyunun tüm dinamikleri oyuncunun karaktere girmesini engelleyen etmenler haline gelir. Diğer bir deyişle, oyuncu bir başkasının karakterini bulmak için uğraşırken aslında sadece kendi karakterini değil, oyunun ruhunu da öldürür (Stanislavski, 1999, s. 88).

Oyuncu karakter yaratım sürecinde “benyım” diyebildiği zaman, rolü kendi kişiliği içinde yaratmaya ve başarılı olmaya başlayacaktır. Bu, fiziksel ve ruhsal bir dönüşüm sürecidir. Bu sürecin ilk adımını atmak, kendini bilinçaltında karakterle özdeşleştirmek ve bu süreçte karakterle aynı elbiseleri giymek önemlidir.

Bir başka deyişle, bu ruhsal bir buluşmadır. Oyuncu bu buluşmaya geç kalmaksızın kendini hazırlamalı, sahnede kendi gerçeğiyle hikâyeyi yaşadığına kendini inandırmalıdır. Sahnedeki “ben” aslında gerçek hayattaki bendir. Dolayısıyla ben, sahnede başımdan geçen bir olayı o an içerisinde yaşıyorumdur. Bu durum rüya görme gibidir. İnsanlar rüyalarında olmadıkları karakterlere de bürünebilmektedirler. Tek önemli özelliği, rüyada kişinin gerçekten o karakterde olduğunu hissetmesi ve öyle davranmasıdır. Sahnede kendine en uzak karakterdeki kişiyi canlandıracak oyuncu için de aynı durum geçerlidir. Önemli olan oyuncunun o rol içerisine girmesi ve kendi yorumuyla “kendine en uzak kişi” olabilmesidir (Hagen, 1976, s. 153).

Sanatsal yaratıcılığın önemli kaidelerinden biri, oyuncunun her oyun öncesinde kendini sahnedeki “ben” kavramına hazırlamasıdır. Sahnedeki ben, oyuncunun karakterinin farklı bir yönü, farklı bir özelliği veya şeklidir. Her rolün içinde kendini yeniden keşfeden oyuncu, sahnedeki “ben” ile yeni bir yönünü keşfe çıkar. Bu oyuncu için de deneysel ve bir o kadar da macera içeren bir süreçtir. Dolayısıyla oyuncu her karaktere büründüğünde yalnızca seyirciye yeni bir şeyler sunmaz, aynı zamanda kendisi de kendi karakteri üzerinden keşif yolculuğuna çıkarak ruhunun isteklerini dinler ve harekete geçer. Oyunculuk, bu anlamda diğer meslek dallarından farklı olarak sürekli bir “farkındalık” hali ortaya çıkarır. Oynanan karakterler değişse dahi, oyuncu her karakterde kendinden bir şeyler bulmaya veya kendini zorlayarak keşfetmeye ve karakteri beslemeye çalışır (Hagen, 1976, s. 29).

Oyuncu rolü kendi kişiliğinde yaşamak adına role inanmalı, rolü kendi inanacağı biçime getirmelidir. Bu anlamda karakteri yaşamına entegre etmeli, onu sadece sahnedeki haliyle var etmektense yaşam içerisinde düşünmelidir. Bu deneysel, ama gerçek hayatla ilişkili çalışma, oyuncunun karakterle bağ kurmasını sağlayacaktır. Stanislavski 1883’te yönettiği Diachenko’nun Practical Man adlı oyunu provalarında oyuncular da bu prensiple rollerine çalışmalarını istemiş, karakterlerini gündelik yaşama katarak sürdürmelerini talep etmiştir. Piyesteki kahraman titiz, takıntılı veya farklı özellikleri olan biriyse oyuncu onun duygularıyla empati yapacak şekilde evini düzenli tutmayı takıntı edinebilir. Böylece tekrarlanan bu davranışlarla kendi silüetini takıntılar içerisinde görme olanağını yakalar. Oyuncu karakter üzerinden eylemleri inşa etme, eylemlere yön verme imkânı bulur. Karakter ile kendi davranışlarını analiz edebilir (Brine & York, 2002, s. 332).

Sistem oyunculüğünün savunduğu anlayış çerçevesinde oyuncunun karakteri meydana getirirken eylemler üzerine odaklanması, eylemlerden yola çıkarak

karakteri yaratması gerektiği bir gerçektir. Örneğin; Macbeth'i oynayan oyuncu, aynı Macbeth gibi düşünemeyebilir; ancak eylemlerini Macbeth'inkine benzettikçe ve onunla empati kurdukça karakter içerisinde yeni bir inşa süreciyle piyese can verir. Macbeth kral olma arzusuyla hareket eden, cesur ve gözü pek biridir. Hatta kral olma arzusu cadıların kehanetiyle kralı öldürme hırsına kapılmasına dahi sebep olur. Role çalışan karakter, bu arzuyu ve bu arzu için her şeyi yapabilme duygusunu kendi şartları içerisinde hayal etmeli, hatta kaleme alarak yapabileceklerini yazmalıdır. Bu saatten sonra artık kraliyet adına savaşılan cesur biri olmak adına eylemleri Macbeth'in dünyasında yeniden inşa edilecektir (Brine & York, 2002, s. 336).

4.2.5.3. Oyuncunun rolü kendi kişiliği dışında yaratması yaklaşımı

Stanislavski'nin oyuncunun rolü kendi kişiliğinde yaratması yaklaşımının tam karşıtı olan ve oyuncu ile oynadığı karakteri ayrı şekilde değerlendiren bir başka yaklaşım da söz konusudur. Bu yaklaşıma göre rol bir özne değil nesnedir. Bu nedenle oyuncu role yönelmeli, onu yaratmak adına çaba harcamalıdır. Nitekim oyuncu ile oynadığı karakterin aynı kişi olması mümkün değildir. Oyuncu oynadığı her karakter olmaya çalışırsa kendini tüketecektir (Chekhov, 1991, s. 18).

Oyuncunun rolü kendi kişiliği dışında yaratması yaklaşımı Chekhov tarafından oluşturulan bir yaklaşımdır. Chekhov bu yaklaşımı savunurken sanat eseri ile sanatçı ayırımına benzer şekilde bir anlatımla durumu desteklemiştir. Nasıl ki resim, ressamdan ayrı olarak onun ürettiği bir ürünse veya beste besteciden ayrı olarak ortaya çıkan bir üretimse, karakter de oyuncunun ortaya çıkardığı bir üretim olarak görülmelidir. Bu nedenle karaktere bakarken doğrudan oyuncuyu ve onun yaşamını bulmaya yönelik bir yaklaşım tamamen yanlış olacaktır. Stanislavski bir oyuncunun oyuna başlarken “benyım” demesi gerektiğini savunurken, Chekhov ise tam tersi şekilde “ben olmak adına çaba harcayacağım” veya “benim olmam gerekli” dediğini savunur. Oyuncu her oyundaki kahramanı kendi kişiliğinde eritemez, zira kişiliğin bu denli çok katmanlı olması mümkün değildir. Bu nedenle, oyuncunun yapacağı şey her oyunda karşısındaki karakterin elbiselerini üzerine geçirmek olacaktır. Dikkat etmesi gereken, elbiselerin kendine uyması için nasıl bir bedene bürünmesi gerektiğidir (Gordon, 1983, s. 57).

Oyuncu rolü kendi kişiliği dışında yaratırken özel bir çaba harcamalıdır. Bu anlamda ilk yapacağı iş karakteri her yönüyle anlamak olacaktır. Oyuncu karakterin neden içinde bulunduğu durumda olduğunu, bu durumdaki davranışlarını anlamaya

çalışmalı, diğer bir deyişle sahnede sergileyeceği davranışla empati yaparak onu içselleştirmelidir. Bu içselleştirme yalnızca sahnede kaldığı süre açısından geçerlidir. Oyuncu gerçek yaşamda karakter gibi olmaya veya karakter ile kendisi arasında bağ kurmaya çalışmamalıdır. Çünkü bu oyunculuk gibi sürekli kıyafet değiştirilen (rol değiştirme) bir çalışma alanında oldukça zor, hatta imkânsızdır. Her insanın insan yapan değerler vardır. Bu karakter için de geçerlidir. Oyuncu karakter olmaya veya karakteri kendinde var etmeye çalıştıkça iki insandan biri ortadan kalkacaktır. Oyuncunun yapması gereken, kendisi olurken karakteri de anlayarak yorumlamak ve var etmek olacaktır. Strasberg de (1998) oyuncunun karakteri anlaması gerektiğini savunmuş, bu anlamda hayvan egzersizini tavsiye etmiştir. Hayvanı karakterize eden davranışları egzersiz yaparak anlamaya çalışan oyuncu, böylece hayvan ile insan arasındaki beden hareketi farklılıklarını daha net gözlemler ve oynayacağı karakterle arasındaki farklılıkları da aklına getirir. Bu süreç devam ettiği sürece oyuncu hayvana bir karakter vermeye çalışır ve verdiği bu karakter, oyuncunun kendi dışında bir karakter üzerinde emek harcadığı ve onu var etmeye çalıştığı sürecin temsili halini alır (Strasberg, 1998, s. 74).

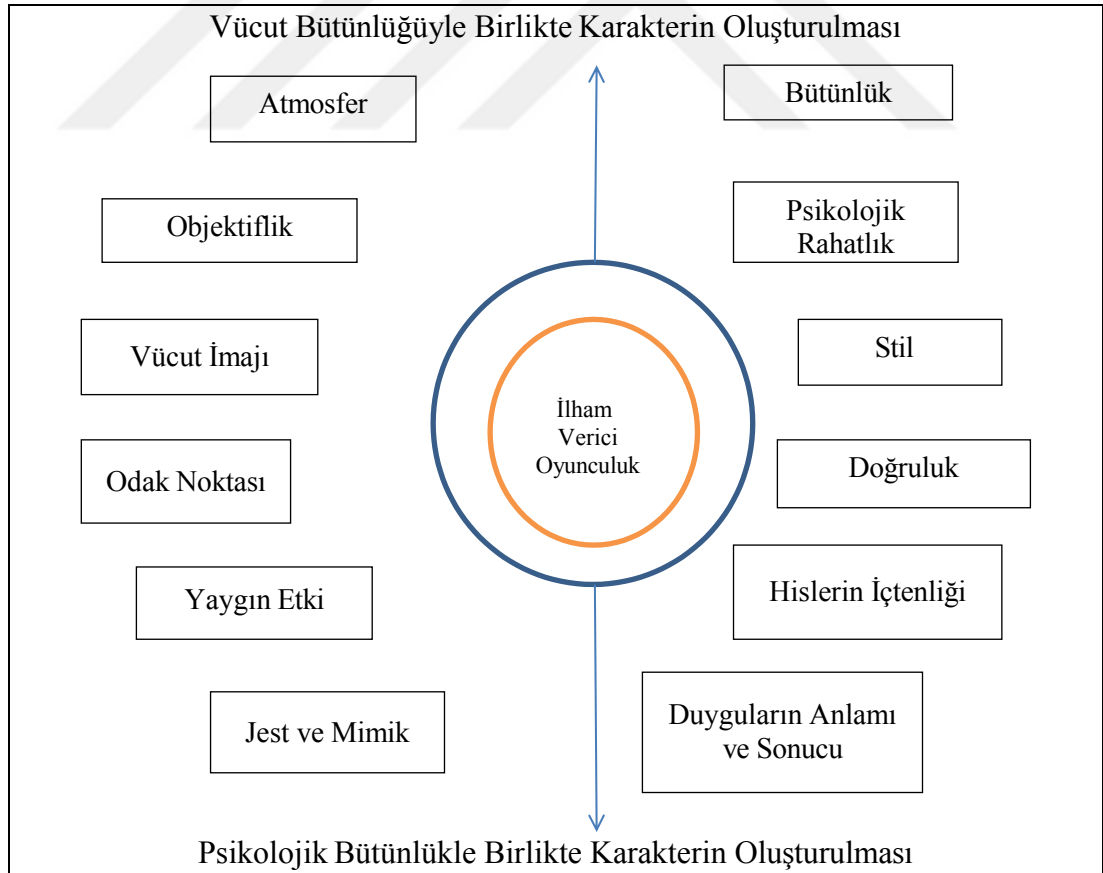
Oyuncu karakter üzerinde çalışırken içsel tavrını ve eylemlerini bu yönde bir hazırlığa sokmalıdır. Karakterin mesleği, hayattaki duruşu, sosyal hayatı, ilişkileri gibi konularda karakter gibi davranmak adına duygularını o yöne çevirmelidir. Beraberinde eylemler bu duygularla birlikte gelişecektir. Dürüst, sempatik, bilgili bir karakter olmak adına eylemleri bu yöne çevirmek, oyuncunun çevresine bu şekilde davranarak deneyimlediği bir sürecin sonunda olacaktır. Bu noktada oyuncu çevresindeki kişilerin kendisine verdiği tepkiyi de gözlemlene fırsatı bulacak, davranışlar üzerindeki provasının sonuçlarıyla karakteri sahneye taşıyacaktır (Adler, 2006, s. 190).

4.2.6. Role Hazırlık ve Sahnedeki Yaratım Süreci

Sanatta yaratım süreci söz konusu olduğunda her sanat dalının prensiplerine bağlı olarak bu sürecin değerlendirilmesi söz konusu olacaktır. Bir sanat eserinin genel olarak biçim (form), içerik (muhteva) ve teknik ile bütünleşen üç ögeyle meydana geldiği düşünülmektedir; ancak bu üç öge harici, sanatçının göz önüne aldığı, yaratma sürecine tesir eden hususlar da yaratıma dâhil olabilmektedir. Bu noktada göstermeye bağlı sanat türlerinden biri olan tiyatrodaki yaratım sürecini diğer sanat dallarından farklı şekilde ele almak ve değerlendirmek gereklidir.

Tiyatro, metin ve sahnelenişiyle birlikte iki ayrı bölümün bir araya gelmesiyle birlikte yaratılan ve sahnede bütünleşen bir sanat eseri üretir. Bu üretim, yaratma süreci noktasında diğeri sanat dallarından ayrılmaktadır (Kınay, 1993:5-6).

Stanislavski oyunculuk sisteminde role hazırlık ve sahnedeki yaratım süreci iki aşamada tamamlanmaktadır: sistemin iç ve dış aksiyonları. Özünü gerçeklik duygusundan alan Stanislavski büyük olayların kara bulutlarının oyuncunun etrafını sardığını, bu nedenle önünü göremez hale geldiğii bir dönemde gerçekliğı yeniden kurgulamak adına yardıma ihtiyacı olduğunu vurgulamıştır. Ona yardım edecek olan şey içsel ve dışsal hazırlık süreciyle birlikte bu kara bulutları bertaraf etme gücüdür. Bu noktada oyunculuk sisteminin iç aksiyonları, Stanislavski'nin ilk dönem düşüncelerinde önemli yeri olan eylem, büyülu eğer gibi kavramlardır. Bu kavramlar oyuncunun içsel hazırlık sürecinde karaktere girmesini sağlamaktadır. Dışsal aksiyonlar ise daha çok sahnedeki fiziksel hareketliliğii karakter tarafından yansıtılmasında önemli olan etmenler üzerine kuruludur. Çalışmamızın bu başliğı altında sistemin iç ve dış aksiyonları hakkında bilgi verilecektir.



Şekil 4.1. Karakterin İç ve Dış Aksiyonunun Bütünleştirici Unsurları

Şekil 4.1’de karakterin iç ve dış aksiyonunun bütünleştirici unsurları gösterilmiştir. Yukarıda bahsedilen unsurlar karakterin vücut bütünlüğü ve psikolojik bütünlüğüyle ilgili unsurlar olup, daha sonra bahsedeceğimiz sistemin iç ve dış aksiyonları konusunda yer verilecek kavramları içine almaktadır. Stanislavski’nin geliştirdiği ideal ve gerçekçi oyunculuk sisteminde bu unsurların bir arada, harmoni içeren bütünlüğü önemsenmektedir. Dolayısıyla karakter ne yalnızca dış görünüşüyle ne de hisleriyle karakterdir. Karakterin bir bütün olması dolayısıyla karakteri içine alan aksiyon sistemi de bedensel ve psikolojik olarak bir bütünü ifade etmektedir.

4.2.6.1. Sistemin iç aksiyonu

Stanislavski’nin yarattığı sistem oyunculuğunda iç aksiyon; aksiyon, duygusal durumlar, iç iletişim dili ve diğer öğelerle birlikte role hazırlık sürecinin temel prensibinde iç etmenler üzerinden hazır olmasıyla kurulabileceği anlayışına dayanmaktadır. Aşağıda sıralanan çeşitli etmenlerin tamamlayıcılığıyla birlikte, sahnede bilinç altını uyaran bilinç tekniğiyle hayat yeniden yaratılmakta ve bu yaratım aynı zamanda dış aksiyonun (etmenleriyle) harekete geçmesini sağlamaktadır. Bu başlık altında sistem oyunculuğunun iç aksiyonunda yer alan *eylem, büyülü eğer, imgelem, konsantrasyon, birimler ve amaçlar, inanç ve gerçeklik duygusu, coşku belleği, duygu ve düşünce alışverişi, duruma uyum, kesintisiz çizgi* kavramlarından, bu kavramların sistem oyunculuğundaki tamamlayıcılığından bahsedilecektir.

4.2.6.2. Eylem

Sistem oyunculuğunun gelişim aşamasında eylem unsuru önemli bir yer tutar. Stanislavski sahne ile gerçek yaşamı eşitlediği için sahne üzerindeki her eylemin bir amacı olduğuna inanır ve amaçsız eylemi kabul etmez. İyi bir oyuncu amacı belli olan eylemlerde bulunur. Bu eylemin içe veya dışa dönük olması önemli değildir; önemli olan onun sahnede sırtıtmaması, gerçeklikten koparak amaçsızca bir varlık ortaya çıkarmamasıdır. Bu noktada eylem unsuru sahnedeki gerçeğin kurulmasındaki temel yapıyı inşa eden şeydir (Moore, 2011, s. 22).

Stanislavski’nin yöntemi, oyun tasarımıyla önemli ölçüde örtüşen kavramları kullanan oyuncular için, esas olarak dramatik metinde motivasyon ve eylem birimleri bulmakla ilgili bir dizi teknik önermektedir. Bu sistemin amacı, aktörlerin eylem

yoluyla gerçek duyguyu üretmelerine yardımcı olmaktır; eylemler, kişinin kendisinde veya başka bir konuda değişmesine neden olacak herhangi bir insan davranışdır.

Stanislavski'nin sistem oyunculuğu üzerine ilk çalıştığı dönemlerde ele aldığı eylem yöntemi; coşku belleği, yaratıcı ruh durumu ve imgesel donanımı içeren ve içten dışa doğru olarak tabir edilen içsel eylemin yaratılmasıyla birlikte tepkinin olduğu *psikolojik eylemler yöntemi*dir. Özellikle 1930'lu yıllarda gözlemlerinden yola çıkarak psikolojik eylemler yöntemini benimseyen Stanislavski, bu noktada içsel deneyimlerin manasına yönelik araştırmalar yapmış ve bu deneyimlerin sahnede ne şekilde yansıtılabileceğine yönelik fikirlerini temellendirmişti. Onun bu fikri ileri sürmesinde o dönemde okuduğu psikolojik alt yapı eserler, bilhassa Jung'un etkisi büyüktü. Jung'un *The Undiscovered Self* (Keşfedilmemiş Benlik) adlı eserinde de savunduğu gibi insanın kendi ruhunu keşfetmesiyle birlikte arka planda imgelerle dolu bir ruha rastlanıyordu. Bu ruh insanın fiziksel olarak dışa vuramadığı zenginlikle doluydu. Bu nedenle de onun keşfedilmesi, insanoğlunun aslının keşfedilmesi kadar önemliydi. Bu fikirleri okudukça insanın psikolojik eylemlerinin zenginliği konusunda görüşleri olan Stanislavski, bu eylemlere yönelmek ve onları keşfederek sahnedeki gerçekliğe katkıda bulunmak istemişti (Benedetti, 1986, s. 94).

1930'lardan sonra Stanislavski'nin psikolojik eylemler yöntemi yerine *fiziksel eylemler yöntemi*ni benimsediği, devrimden sonra Rusya'da başlayan materyalist hareketlerden etkilenecek Pavlov ve Şeçenov gibi isimleri okuyup fiziksel eylemlerin dışsal nitelikleriyle birlikte gerçeği yansıtmadaki rolüne yoğunlaştığı görülmektedir. Stanislavski'nin olgun döneminde ortaya koyduğu bu eylem fikrinin özünde dıştan içe doğru çalışan eylemler bulunmaktadır. Zira o, deneysel yöntemden yola çıkarak psikolojik eylemleri göstermenin zor olduğunu, ancak fiziksel eylemlerin tanıdığı imkân dâhilinde oyuncunun ne hissettirebileceğini gösterebildiğini savunmuştur. Bununla birlikte tüm fiziksel eylemlerin içinde psikolojiye dair izler bulunmasından ötürü bu yöntem, icrasıyla birlikte hem fiziksel eylemlerin hem de ruh halinin sergilenmesini olanaklı kılacaktır (Moore, 2011, s. 30).

Hareket duyguları yaratır. Fiziksel eylemler, bir oyuncunun belirli duyguları deneyimlemesine yol açabilir, tıpkı duyguların fiziksel bir tepki ortaya çıkarabilmesi gibi. Bu, bitiş çizgisini akranlarının önünde geçerken, kollarını yukarı kaldırarak v-benzeri bir şekilde tamamen uzatan ve bir zafer duygusu gösteren bir koşucunun görüntüsünde bunun kanıtlandığını görebilir. Stanislavski, her fiziksel eylemin -örneğin bir el sallamak veya bir kadehi kaldırıp diğerini kızartmak için - karakterin

oyuncu tarafından izlenen içsel ihtiyaçlarının (ya da amaçlarının) bir sonucu olarak gerçekleştirildiğine inanıyordu.

Fiziksel eylemler yönteminde etki tepkiyi doğurmakta, tepkiler önce eylem ardından duygu olarak kendini göstermektedir. Ortaya çıkan eylem *psiko-fiziksel eylem* türü olup, bu eylem dıştan içe doğru hareket eden konumundadır. Bu eylem türünün tiyatrodaki ağırlık kazanmasında –hiç şüphesizdir ki- 1917 Ekim Devrimi’nin rolü büyüktür. Ekim Devrimi sonrasında Stalin iktidarının sanat üzerindeki artan etkisiyle birlikte biçimci-soyut sanat anlayışı terk edilmeye başlanmış, onun yerine maddi dünyanın tüm öğeleriyle ön plana çıktığı yeni bir anlayış dönemi başlamıştır. Stanislavski’nin bu dönemde üzerinde çalıştığı büyümlü eğer ve coşku belleği kavramlarının sansüre uğramasından sonra, tiyatrodaki kendini ifade edebileceği, aynı zamanda o dönemde okuduğu materyalist yazarların fikriyle de beslenen fiziksel eylemler yöntemi yükselişe geçmiştir (Benedetti, 1986, s. 95).

Fiziksel eylemler yönteminin, psikolojik eylemler yöntemine kıyasla en önemli farkı oyuncunun rolüne yönelik analiz ve alıştırmalar içermesi, derin ve karmaşık duygu deneyimlerinin keşfiyle birlikte fiziksel eylemlerin anlam kazanması ve tepki olarak ortaya çıkmasıdır. Elbette ki ortaya çıkan tepkinin içsel koşullarının bilinmesi önemlidir; fakat bilinçaltı, içgüdü ve sezgilerin doğrudan içsel tepkiler ile yansıtılması yerine, mantıklı ve tutarlı şekilde fiziksel eylemlere yansıtılması yolu seçildiğinde, fiziksel eylemler ve bu eylemlerin anlamına daha fazla önem verilmelidir. Bu da fiziksel eylemlerin doğru icrası, mantığı ve ardışıklığıyla ilgilidir (Özüaydın, 2011, s. 38).

“Sahne üzerine ruhun yansıtılması” prensibiyle hareket eden fiziksel eylemler yöntemi, kesin sınırları çizilmeyen ve katı kurallarla çevrili bir yöntem değildir. Oyuncunun kendi özellikleri dâhilinde fayda sağlayabileceği ve kendine uyarlayabileceği bu yöntem, özünde yaratı sürecinin somut ve görünenden beslenmesine dayanmaktaydı. Bu anlamda Stanislavski’nin ölümüne değin öğrencilerine tavsiyesi bu yöntemi oyunculuklarına sindirerek geliştirmeleri ve görünenden beslenmeyi içselleştirmeleri olmuştur. Onun “sistem” dediği bu yapılanma, içsel aksiyondaki hareketliliğin dışa yansıtılması ve dışta anlam kazanması fikriyle, onun oyunculuk sistemine adını vermiştir (Moore, 2011, s. 35).

4.2.6.3. Büyülü eğer

Stanislavski'nin role hazırlık sürecinde ele aldığı kavramlardan biri de *büyülü eğer*dir. “Magic if” kavramından hareketle oluşturulan *büyülü eğer* veya *sihirli eğer*, oyuncunun sahne üzerindeki olaylara inanması ve bu inançla kendini role adapte edebilmesini sağlayan durumdur. “Eğer ben o kişi olsaydım, ne yapardım?” sorusundan hareketle karakter ve oyuncunun amacını bir arada düşünen Stanislavski, oyuncunun ruhsal ve bedensel yapısının sahnedeki durumun altından kalkması için eğer'in dayandığı varsayımsal koşulların göz önüne alınması gerektiğini savunur. Eğer, oyuncuyu imgesel koşullar üzerinde taşır ve ona bir “amaç” yükler. Zira o, gündelik yaşam ile sahnedeki kendisi arasındaki bağı kurmakta yetersiz kalabilir. Onu gündelik ortamdan atacak ve imgelem dünyasına taşıyacak kaldıraç “eğer”dir (Moore, 2011, s. 55).

Oyuncuya sahnede içsel ve fiziksel eylemleri için bir inanç kaynağı, tutunabileceği bir dal gereklidir. Sahnede “baştan sona yeni bir yaşam” yaratmak isteyen oyuncunun bu motivasyonu bulması zordur. Aktörle temsil ettiği kişi arasındaki farklar, aktörün o kişi olmaya ait inancını etkilediği için tam anlamıyla role girmesini ve rolde kalmasını da etkilemektedir. En azından Stanislavski'ye göre “Ben Kral Lear yerinde olsam şeklinde davranırdım” diyen aktörün gerçekten inanarak o şekilde davranması gereklidir. Aksi durumda seyirciyle arasındaki bağ gerçekten kurulmayacaktır. Dolayısıyla seyirciyle buluşmanın ön koşulları kabul edilmeli, “eğer” koşulu oyuncunun hareket noktası olarak göz önüne alınmalı ve sahnedeki her unsurdan evvel onun tamamlanmasına dikkat edilmelidir. Aktör bu tamamlayıcılığı içinde duyduğunda “insanoğluna dair coşkuları tam anlamıyla” yaşayacak ve “oynama” ile “yaşama” eylemini bir arada tutarak gerçekçi bir oyunculuk sergilemeye başlayacaktır (Özüaydın, 2011, s. 55).

“Eğer” gayesi olan bir koşullanma türü olup, oyuncunun sahne üzerinde kurduğu yapıda kendi duygularını değil, sahnede canlandığı karakterin duygularını ve/veya ona en yakın görünen gerçek duyguları yaşamasını hedefler. Oyuncu “eğer”den hareketle duygularını yaşamaya başladığında dikkatini tamamen “belli koşullara” adapte edebilecek ve artık kendi kimliğinden çıkarak, gerçekten sahnedeki kişinin kimliğine dâhil olabilecektir. Sahnede yeni bir yaşantı inşa eden oyuncu için sahnedeki imgelem başlayacaktır. Bu da sahne koşullarının hazırlanması açısından

en önemli aşamanın geçişini ifade etmekte. Aktörler, aşağıdaki gibi soruları yanıtlamak için hayal güçlerini kullanırlar:

“1. Kapının arkasında deli bir baltalı katil olsaydı ne yapardım? (Bu, Stanislavski'nin kendi örneklerinden biridir.)

2. Arabamda birini devirirsem ne yapardım?

3. Oscar'a aday gösterilseydim ne yapardım?” (Moston, 2000, s. 286).

Bu tür soruları yanıtlamak oyuncunun hayal gücünü kullanmasını sağlar ve Stanislavski de hayal gücünün herhangi bir oyuncunun 'alet kutusunda' önemli bir araç olarak yer aldığını düşünür. Büyülü eğer için bir örnek egzersiz şu şekildedir:

“Gönüllü, sokakta yürüyormuş gibi davranmalıdır. Diğer öğrenciler daha sonra... 'Ya eğer...' diye sorarlar ve gönüllüye bir durumu canlandırması için bir öneride bulunurlar. Bu, 'Ya yaşlı bir kadın tarafından saldırıya uğrarsanız?' olabilir. Diğer öğrencinin yaşlı kadın olması uygun olabilir.

'Ya eğer...' tepkileri kendiliğinden olmalı ve mümkün olduğunca gerçekçi ve natüralist olmalıdır. Diğer örnekler şunları içerebilir: 'Ya bir otobüs çarparsa?', ardından 'Ya düşerseniz ve bacağınızı kırarsanız?’” (Stanislavski, 1994, s. 128).

Stanislavski, “Eğer bizi gerçeklik dünyasından hayal dünyasına çıkarmak için bir kaldıraç görevi görür” diyor. Oyuncular kendilerine, “Bu tür durumlarda karakterin ortamında olsaydım ne olurdu?” diye sorabilir. Bunu yapmak, aktörlerin amaçlarına veya eylem birimlerine bağlanmalarını ve inançsızlıktan vazgeçmelerini veya askıya almalarını sağlar. Bir oyuncunun yaratıcı çalışması, rol oynamalarını, oyunlarında bir dereceye kadar özgünlük sağlayacak şekilde şekillendirmeye yardımcı olur, bu da seyirciyi inanmazlığı askıya almaya teşvik eder.

Güçlü 'eğer' uyarısıyla, bir oyuncu, izleyiciye gerçek, doğru ve inandırıcı görünecek güçlü teatral seçimler yaptırabilir. Stanislavski'ye göre, seyircinin inanmasını istediği şeye inandırmayı başaran oyuncu, onu 1manzaralı gerçeğe” ulaştırabilir. Stanislavski, “manzaralı gerçeği”, 'hayali ve sanatsal kurgu düzleminde ortaya çıkan şey' olarak tanımlamıştır. Bunu, "otomatik olarak ve gerçek olgu düzleminde yaratılan" hakikatten ayırmış, bu manzara gerçeğinin başarısıyla sanatın oluşabileceğini savunmuştur (Özüaydın, 2011, s. 56).

4.2.6.4. İmgelem

Oyuncunun sahnede olmayanı yaratma ve seyirciye sunma gücü imgelemden beslenmektedir. İmgelem, oyuncunun sıradan hayattan kopması sahnede yeni bir gerçeklik yaratması ve bu gerçeklik adına rolünü gerçekleştirmesidir. Stanislavski'nin role hazırlık sürecinde ele aldığı imgelem kavramı, diğer sanatların kurduğu imgelem fikrinden farklıdır. Zihinsel tasarım, imge oluşturma gücü olarak bilinen imgelem, sahnede oyuncuyla bütünleşen bir dünya, oyuncunun zihnindeki eyleme dökülmesi ve dile gelmesidir.

“Sahnede gerçeklik diye bir şey yoktur. Sanat, bir oyun yazarının işinin olması gerektiği gibi, hayal gücünün bir ürünüdür. Oyuncunun amacı, oyununu teatral bir gerçekliğe dönüştürmek için tekniğini kullanmak olmalıdır. Bu süreçte hayal gücü en büyük rolü oynar” (Toporkov, 2017, s. 15).

Tiyatroda imgelem gücünü ilk etapta kuran kişi yazardır. Yazar senaryoyla birlikte gerçeğe benzer dünyayı oluşturur; ancak metnin oluşturduğu dünya ile oyuncunun dünyası birebir örtüşmeyebilir. Bu, iki dünyadan birinin yapaylığı olarak algılanmamalıdır; zira her ikisi de gerçeğe yakın “o” dünyayı kurar, ancak oyuncunun yaptığı yeniden yorumlama eylemidir. Bu noktada ona yeniden yorumlama gücünü veren de imgelemdir. Bir oyuncu her şeyden evvel zengin bir imgelem yani hayal gücüne sahip olmalıdır. Stanislavski kendisine “ideal oyuncu nasıl olmalıdır?” minvalinde bir soru yöneltildiğinde “ya zengin bir hayal gücüne sahip olmalıdır, ya da tiyatroyu bırakmalıdır” yanıtını vermiştir. O, tiyatro için imgelemi koşulsuz şartsız gerekli görmüştür (Stanislavski, 1992, s. 90).

İmgelem meselesine yalnızca “hayal gücü” noktasında bakmak, meselenin sığ ve soyut alanda kalmasına sebep olabilmekte ve bu yönüyle de Stanislavski oyunculuğunun anlatmak istediğinin anlaşılmasını engelleyebilmektedir. Bu noktada sistem oyunculuğunun gerçekçi yapısında daha derine inilmeli ve oyuncunun imgelem gücüyle yapabilecekleri üzerinde durulmalıdır. Oyuncunun sahne yolculuğu analitik bir süreçle başlar. O, gerçeği kendi üslubuyla sahnede kurgularken yapay değil, gerçek bir dünyayı meydana getirme ve aktarma derdinde olmaktadır. Bu derdin özünde de aşamaları belli adımlar atma, atılacak adımların sınırları içerisinde gerçeği kurgulama söz konusudur. Diğer bir deyişle, zihinsel tasarımın da sınırları bellidir. Aksi bir durumda zihinsel tasarımla birlikte gerçeğin amacından sapması ve oyuncunun aşırılıkla gerçekten kopması mümkün olabilmektedir. Stanislavski bu konudaki düşüncelerini şu sözlerle net bir şekilde dile getirir:

“Tutun ki bir dünya gezisine çıkıyorsunuz. Bu geziyi gelişi güzel ,genel olarak ya da aşağı yukarı diye tasarlamamalısınız. Çünkü, bu çeşitten sözlere sanatta yer yoktur. Hazırlığınızı böyle büyük bir teşebbüse özgü bütün ayrıntıları dikkate alarak yapmalısınız. Mantığa tutarlılığa her zaman sınıksızlığa bağlı kalmalısınız. Bu kaypak, uçarı düşleri kaskatı olaylara yaklaştırmaya yardım eder” (Stanislavski, 1992, s. 99).

Zihinsel tasarımın sınırsız olduğu düşünülse de gerçeğin kuralları çerçevesinde bir sınıra sahiptir. Üstelik bu sınır, oyuncunun gerçek koşulları algılaması ve karakteri doğru şekilde yansıtmasını da sağlayabilecektir. Bununla birlikte zihinsel tasarımın bir “keşif” süreci olduğu da belirtilmelidir. Oyuncunun karakterin içsel dünyasına girebilmesi, onu derin bir şekilde kavrayarak dışsal özü ima etmesi ancak zihinsel tasarımla mümkündür. Stanislavski zihinsel tasarımı sistemin diğer unsurlarıyla birlikte kullanmak gerektiğinin altını çizmekte, keşif adına oyuncunun konsantrasyonu, inanç ve gerçeklik duygusu gibi unsurların da imgelemele bir arada ele alınması gerektiğini vurgulamaktadır. Hatta onun eserlerinde sıkça dile getirdiği üzere imgelemenin başlangıcında “büyülü eğer” yer almakta, oyuncunun kendisini karakterin yerine koymasıyla birlikte zihinsel tasarım başlamaktadır (Toporkov, 2017, s. 19-24).

4.2.6.5. Konsantrasyon

Stanislavski’de konsantrasyon aktör için önem taşıyan ve aktörün odaklanılmış dikkatini tamamen sahneye vermesini sağlayan bir unsur olarak ele alınır. Oyuncunun tüm fiziksel ve ruhsal bütünlüğünü oynadığı karaktere ve o karakterin kimliğine vermesi için mevcut ruh hali içerisinde odaklanması gerekmektedir. Çünkü yaratıcılığın ilk adımı, oyuncunun mevcut kimliğe odaklanması ve kendini o kimlikle birlikte dâhil olduğu hayali bir çembere almasıyla gerçekleşir. Çember dışında kalan her şey oyuncunun dikkatini dağıtacak ve onu rahatsız edecek dış etkenlerle doludur. Oyuncu için bu dış etkenlerden sıyrılmanın aracı kavramı konsantrasyondur (Carter, 2011, s. 53).

Stanislavski yönteminde oyuncunun role girebilmesi için en az kaprisli akıl ile az kaprisli irade arasında kalan unsurlardan biri olan konsantrasyona (dikkat veya odaklanma) önem vermesi gereklidir. Konsantrasyon odaklanma, diğer bir deyişle enerjiyi merkeze taşıma eylemidir. Gerçekçi oyunculuk yaklaşımında konsantrasyon yalnızca rolün gerçekleşmesini sağlayan bir unsur değil, aynı zamanda oyuncunun dış dünya ve dış dünyaya ait etkenlerden sıyrılarak kendini karaktere verebilmesi, dış etkenleri karakterin enerji merkezinden kovmasıdır. Konsantrasyon bilinç alanında

bir seçim yapmaktır. Role girmek adına belleği duygu, deney, deneyimlerden ayırarak sahneye getirmektir. Oyuncunun bu seçimi yapması, iradesini kullanarak kendi kimliğinden çıkması manasını taşımaktadır. Böylece sahnedeki gerçeklik ortaya çıkacaktır (Hulls, 2012, s. 71).

Oyuncu dikkatini toplayacak egzersizler yapmalı, bu konuda da dikkat çemberlerinde faydalanmalıdır. Küçük dikkat çemberinden yani sahne üzerindeki alandan başlayarak orta ve büyük alanı kapsayan, seyirciyi de içine alan dikkat çemberi oyuncunun o çember içerisindeki tüm nesnelerle ilişki kurabildiği, çemberdeki bütün ayrıntıları tek bir nesne ile bütünleştirerek kullanabildiği ve böylece dış etkenlerin rolünü rahatsız etmesini önleyebildiği bir alana dâhil olmalı, olabilme yetisine sahiplik göstermelidir. Sahne üzerindeki her şeyin yeniden kurgulandığı unutulmamalı, bu anlamda oyuncu her şeyi yeni bir gözle görmeyi bilmelidir (Stanislavski, 1992, s. 116).

Oyuncunun sahne öncesi yapabileceği birçok konsantrasyon sağlayıcı egzersiz türü bulunmaktadır. Bu konuda örnek olarak aşağıdaki egzersiz türü verilebilir:

“1. Size bir nesne verilir ve onu incelemeniz istenir. Daha sonra şeklini, rengini, kullanımını, özel özelliklerini tanımlamanız gerekir. Daha sonra nesne kaldırılır ve gruba ne hatırladığınızı, nelerin dikkatinizi çektiğini söylemeniz istenir. Daha sonra size nesne tekrar verilir ve gerçek nesne ile hatırlanan nesne arasında bir karşılaştırma yapılır.

2. Bir resimdeki kişiyi inceleyin. Önce resim verilir, sonra geri alınır. Ne gördüğünüzü anlatmanız istenir. Açıklamanızı resimle karşılaştırarak sonuçları görebilirsiniz” (Stanislavski, 1994, s. 147).

Oyunculuğu deneysel bir süreç olarak gören Stanislavski, özellikle deneyimsiz oyuncuların sahnede temel yeteneklerinin kontrolünü kaybettiklerini ve bunu toplum içinde nasıl başaracaklarının yeniden öğretilmesi gerektiğini dile getirmiştir. Sahnede bir oyuncunun "doğal psiko-fiziksel birliği" bozulabilir ve diğer bir deyişle bu durum tüm yetilerinde felç yaratabilir. Bu durumun özellikle deneyimsiz oyunculara sıklıkla rastlanan bir durum olduğunu dile getiren Stanislavski, şunları söyler:

“Gündelik hayatta bize çok tanıdık gelen tüm eylemlerimiz, en basiti bile, bin kişilik bir kitlenin karşısına sahne ışıklarının arkasına çıktığımızda gerginleşir. Bu yüzden kendimizi düzeltmemiz ve yeniden yürümeyi, hareket etmeyi, oturmayı veya uzanmayı öğrenmemiz gerekiyor. Sahnede bakmak ve görmek, dinlemek ve duymak için kendimizi yeniden eğitmek esastır” (Hulls, 2012, s. 72).

O, dikkatin sağlanması noktasında aynı zamanda “entelektüel gözleme” de oldukça önem vermiş, kişinin kendini eğitmesi adına entelektüel gözlemciliğe çalışması gerektiğini dillendirmiştir. Bir nesneyi entelektüel olarak gözlemledikten sonra, oyuncunun onun etrafında hayali koşullar yaratması gereklidir. Bu, onun etrafında bir "hikâye" yaratacak, böylece nesneyi duygulandıracak ve bu da daha sonra oyuncunun yaratıcı aygıtını harekete geçirecektir (Hulls, 2012, s. 73).

4.2.6.6. Birimler ve amaçlar

Oyuncu bir role hazırlanırken oyunu belli parçalara bölerek bütüne ait fikirlerini daha net şekilde ortaya koyabilir. Diğer bir deyişle oyunun bir bütün olarak kavranması ve amacının idrak edilmesi ne kadar zorsa, onu parçalara bölerek ele almak, parçalardan yola çıkarak bütünü görmek de o kadar kolaydır. Stanislavski bu metodu, oyuncunun oyunu kavramasındaki en etkili metot olarak ele alır ve oyuncunun role hazırlanırken yanlış yollara sapmasını engelleyen bir metot olarak görür:

“Piyesi belli başlı organik olay bölümlerine – en büyük birimlerine ayırdınız. Şimdide bu birimlerden her birinin içindeki en önemliyi bulup çıkarın. Böylece, bütün piyesin iç taslağını elde etmiş olacaksınız. Her büyük birim, sıra ile, kendisini birleştiren orta ve küçük parçalara bölünür. Bu bölüntüleri biçimlendirirken, çoğu zaman, çeşitli küçük birimleri karıştırmak gerekir” (Stanislavski, 2002, s. 160).

Stanislavski’nin *Bir Aktör Hazırlanıyor* adlı eserinde dile getirdiği bu cümleler, bir oyunun iç taslağını çıkarmanın organik olayı bölümlendirerek anlamak adına önemli olduğunu göstermektedir. O, bu konu hakkında görüşlerini dile getirirken aynı zamanda bir başka önemli konuya da değinir. Oyuncuların metni ele alırken yaptıkları en büyük yanlış, metnin sonuna odaklanmaları, eylemden kaçınarak oyunun sonucuna bağlı olarak rolü inşa etmeye çalışmalarıdır. Oysa bu bakış açısı oyuncunun rolü inşa etme sürecinde hatalar yapmasına sebep olacaktır. Onun yapması gereken role ilişkin büyük amaçlar ve yönelimler için öncelikle metnin amacını analiz etmek, diğer bir deyişle metni analiz etmek adına harekete geçmek olacaktır.

Nutku (1963) bu “amaç” konusunu detaylı şekilde ele almış ve oyuncunun metni birimlere ayırmasıyla birlikte değerlendirmiştir. Ona göre metni birimlere ayırarak analiz eden oyuncu, metin içerisindeki her sahnenin değerini daha fazla anlamakta ve rolüne hazırlanmak adına küçük hazırlıklar yapmaktadır. Örneğin; oyun içinde kişilerden biri bir evi soyacaksa önceden evi soyacağını seyirciye

hissettirmeli, amacı hakkında küçük tüyolar vermelidir. Bu noktada oyuncunun evi göz ucuyla süzmesi veya eşyalara dikkatli dikkatli bakması, kendisini gelecekteki o an'a hazırlaması gerekir. Oyuncunun "niyeti", oyunun sonuna değil, her bir birimine yansıyabilmelidir (Nutku, 1963, s. 86).

Amaç, oyun içerisinde iç denetim mekanizmasının kurulmasında etkili bir unsurdur. Stanislavski'ye göre "doğru amaçların" birçok özelliği vardır. Her şeyden evvel bu amaçlar seyirciden çok sahnedeki diğer oyunculara ve oyuna yansıyabilmeli, kişisel olmakla birlikte rolle ilişkili olmalı ve gerçeğe uygun olmalıdır. Zira, bir amacın basmakalıp ve yalnızca olmak için olan yapısı rol örgüsü içerisinde yapaylığa sebebiyet verecektir. Oyuncu oyunun birimlerine bağlı olarak her birimin ve oyunun genel amacını idrak ettiğinde rolü ileriye gidecektir (Stanislavski, 2002, s. 165).

4.2.6.7. İnanç ve gerçeklik duygusu

Stanislavski psikolojik eylemler yöntemi üzerine çalışmaya başladığı dönemden itibaren inanç ve gerçeklik kavramı üzerinde durmuş, bu iki kavramı tanımlayarak yaratma sürecindeki etkisini ele almıştır. Bu noktada öncelikle Stanislavski gerçekliğinden bahsetmek gerekir. Ona göre gerçeklik, sahne üzerinde yaratılan ve seyircinin de katıldığı, oyuncunun odağındaki gerçekliktir. "Sahne gerçeği" adı verilen bu gerçeklik, aktörün içtenlikle inandığı şeydir. İmgelemin en üst düzeyindeki sınır olan bu gerçeklikle birlikte sahne üzerindeki anlatım tamamlanmış olacaktır. Bu nedenle oyuncu sahne gerçekliği ile dış dünyadaki gerçekliğin ayırımına varmalı, beraberinde sahne gerçekliğine karşı inanç geliştirebilmek adına hazırlıklar yapmalıdır (Tanyel & Esen, 1996, s. 12).

Stanislavski'nin oyuncunun rolü ile bütünleşmesi olarak ifade ettiği gerçeklik adına yaratıcı ruh durumunun sağlanabilmesi için iç ve dış hazırlık süreci geçirilmelidir. Oyuncunun ruhsal ve fiziksel hazırlığına dayanan bu süreçte, sahne üzerindeki fiziksel özgürlüğe erişme amaçlanır. Bu nedenle de oyuncu hazırlık süreciyle birlikte başta kendini, ardından rolü ve sahneyi inanç süzgecinden geçirerek var olan gerçekliğe hazırlar. Bu hazırlık sürecindeki inanç oyuncunun sadece "inanıyorum" demesi değil, içtenlikle bu inanç adına çabalaması, rolüne çalışması, hazırlanması ve onunla bütünleşmesi çabasıdır (Karaboğa, 2005, s. 65).

4.2.6.8. Coşku belleği

Aktörün sahnedeki performansında ön plana çıkan kavramlardan biri de coşku belleğidir. Stanislavski'nin ilk döneminde ele aldığı bu kavram “Esin nedir?”, “Esin anında oyuncu nasıl hareket eder?” sorularından hareketle sorgulanmış, bir keşif alanı olarak incelenmiştir. Kavram ilk olarak Fransız Psikolog Ribot tarafından ortaya konulmuş olup duygu belleğinden farklı olarak, kişinin geçmişte yaşadığı olayı anarken veya anımsarken hissettiği aynı derecedeki etki olarak ifade edilmiştir. Stanislavski tarafından sistem oyunculuğu içerisinde ele alınan kavram, 1960’lardan sonra tekrar gündeme gelmiş ve oyunculuk çalışmalarında kullanılmıştır. Stanislavski'nin coşku belleği kavramını çalışmalarında kullanmasının en önemli sebebi Ribot’un “herhangi bir fiziksel eylemin coşkusuz olamayacağı” fikri, diğer bir deyişle “fiziksel aksiyonların içerisinde coşku barındığı” gerçeğidir (Carnicke, 2010, s. 7).

Oyuncu tıpkı bir ürünü satan satıcının bağırırken ürünün alınmasını istediği tondaki coşkuyla karakteri sahnede sergilemelidir. Bunu yapabilmesi için de hakiki deneyimler yaşamalı, bu deneyimlerden edindiği bilgilerle sahnede hareket etmeli ve karakterin rol içindeki coşkusunu seyirciye geçirebilmelidir. Coşku belleğini doğru kullanmak oyuncunun çalışkanlığına bağlıdır. Oyuncu, sadece çeşitli deneyimlerle karakteri beslememeli, aynı zamanda insani bilimler üzerine araştırmalar yaparak, kendisini o coşkuya götürecek yolu keşfetmelidir. Bu tıpkı malzeme toplama gibi bir durumdur. Oyuncu malzeme aklın rehberliğinde topladığı malzemeleri, süzgeçten geçirerek coşkuyu yakaladığında, karakteri yaratabilecek güce ulaşacaktır.

Duygu hafızası ile oyuncu, karakteriyle aynı veya çok benzer duyguları hissettiği bir durumu hatırlar. Durumu hatırlamak duygulara yol açar. Stanislavski'ye göre, etkili bir duygu hafızası, oyuncunun 'depo odası'dır, çünkü her türden deneyim ve duyguyla dolup taşmaktadır. Geçmişte belirli bir durumda nasıl hissettiğinizi hatırlamak ve karakterinizin durumuyla karşılaştırmalar aramak, daha inandırıcı bir karakter yaratmanıza yardımcı olur. Bu noktada öncelikle iki kişilik bir sahne seçilmeli, sahnedeki duygu belirlenmelidir: kıskançlık gibi. Daha sonra ise kendi hayatınızdan kıskandığınız bir anıyı hatırlamanız gerekir. Hatırlananlar bir yere yazılmalı, yazılanlarda beş duyu kullanılmaya çalışılmalıdır. Örneğin:

“En iyi arkadaşım ve ben okul oyunundaki aynı rolü denedik. O aldı ve ben almadım. Onun için mutlu olmaya çalıştım ama olmadım. Gözlerine bakamazdım.

Sesimi mutlu ettim ama abarttığımı biliyordum ve sanırım o da abarttı. Karnım ağrıdı ve tutmak zorunda kaldım. Kusacağımı sandım.” (Stanislavski, 1999, s.65).

Yukarıda da bahsedilen teknikle birlikte oyuncunun duyguya yönelik hafızasını geliştirmesi ve böylece daha etkili, diğer bir deyişle gerçekçi rol yapması sağlanacaktır.

Stanislavski, sanatsal yaratımın, sanatçının duygularının meyvesi olduğuna inanır. Zihnin rolü ikincildir ve düşünce, bir kişinin sanatsal yönünün yalnızca onda birini temsil eder. Sonuç olarak, bir aktörün duygu analizi, bir rolün bilgisi açısından kritiktir. Stanislavski'ye göre, yaratıcı süreçte aklın oynadığı rol, sanatsal coşkuyla çok ilgilidir. Sanatsal coşku ve şevkle yapılan bir analiz, bir oyundaki yaratıcı uyarıcıları aramanın en iyi yolu olarak hareket eder ve karşılığında bir oyuncunun yaratıcılığını kışkırtır. Bir oyuncu heyecanlandıkça bir rolü anlamaya başlar, anladıkça daha da heyecanlanır; biri diğerini çağırıştırır ve güçlendirir. Stanislavski, oyuncuların oyuna ve rollerine ilişkin derin ve ayrıntılı zihinsel analizlerinin, bilinçsiz yaratıcılıklarını harekete geçirecek araçlar bulma konusunda daha büyük bir şansa sahip olması gerektiğini kabul etmektedir.

4.2.6.9. Duygu- düşünce alışverişi

Oyuncunun sahne üzerinde bir başka oyuncu, eşya veya herhangi bir şeyle kurduğu duygu ve düşünce bağı, bir tür iletişim şekli olup oyuncunun rolüne katkı sağlamaktadır. Stanislavski bu alışverişi “ışın yayma” olarak tanımlar ki, oyuncu bazen sözleri bazen bakışlarıyla kurduğu bu bağ ile rol içerisinde karakterin yansıtmak istediği duyguyu tıpkı bir ışın gibi yayar. Bu alışverişle birlikte oyundaki metin-alt metin ilişkisi tam anlamıyla kurulur ve karakterin söyleyemediği, kimi zaman gizli kalan, kalması gereken konular seyirciye bu iletişim diliyle sezdirilir. Bu sebeple oyuncu hem sahne üzerinde karakteri tamamlama, hem de seyirciyle iletişim kurma açısından bu alışverişi gerçekleştirmeye çaba harcamalıdır (Carnicke, 2010, s. 12).

Oyuncunun sahnede kurduğu üç tür iletişim şekli vardır. Birincisi seyirci, diğer oyuncular veya herhangi bir nesne ile kurduğu iletişimidir. Metnin sahneye aktarımında genellikle doğrudan veya dolaylı olarak kurulan bu iletişimle metnin duygusu ve içeriği yansıtılmalıdır. İkinci tür iletişim oyuncunun kendisiyle kurduğu iletişimidir. Oyunun amacına bağlı olarak oyuncunun rol ve rolün yarattığı gerçekle kurduğu bu iletişimde yapaylıktan uzak, oyuncunun rolde kendi olabilmesi gayesi

güdüdür. Son iletişim türü ise var olmayan veya hayali bir karakter/nesne ile kurulan iletişimdir. Oyuncunun imgelem gücüyle yarattığı bu iletişim dili, sahnede gerçekten var olmayan bir şeye karşı ne şekilde rol sergileyeceğini gösteren, doğal bir dil gerektirmektedir (Stanislavski, 1992, s. 302).

4.2.6.10. Duruma uyum

Oyuncu bir rolü sahnelerken mevcut koşulların gereklerini tavır ve eylemleriyle birlikte yeniden düzenlemek ve onları koşullara uyarlamak zorundadır. Oyuncunun gerçeklikle kurduğu bağ, eylemlerini sahnede düzenlemesini gerektirmektedir. Bu noktada oyuncu kendisine sürekli olarak “ben ne yapıyorum?”, “ne amaçla yapıyorum?”, “nasıl yapıyorum/yapmalıyım?” sorusunu sormalı, aldığı yanıtlarla durumunu yeniden düzenlemeli ve rolüne adapte olmalıdır. “Duruma uyum” olarak ifade edilen konu, oyuncunun sahnede yaratılan kesintisiz çizgi halindeki gerçekliğe gösterdiği adaptasyondur. Mevcut koşullar değiştikçe gerçekliğin yönü değişirken, rol aynı kalmamakta, oyuncunun da değişmesini gerektirmektedir. Bu noktada adaptasyon, oyuncunun “kabuk değiştirmesi”dir (Stanislavski, 1992, s. 324).

Adaptasyonun önemli bir işlevi, oyuncunun kelimelere dökülemeyecek "görünmez mesajları" iletmesine izin vermesidir. Bu bağlamda, alt metni iletme için uyarlama kullanılabilir. Stanislavski, sınırlı duygusal menzile sahip bir aktörün, derin duygular hisseden ancak bunları yeterince ifade edemeyen bir aktörden daha büyük bir etki yaratabileceğini hissetmiş ve dile getirmiştir. Bu nedenle aktörün gerektiğinde cesaretle yeni bir durum yaratabileceğini savunmuştur (Stanislavski, 1992, s. 326).

4.2.6.11. Kesintisiz çizgi

Stanislavski’ye göre bir rolün sahne üzerinde yaratılma süreci “kesintisiz bir çizgiye” benzer. Bu çizgi rol ile gerçek yaşamın birlikteliği, gerçek yaşamın rolden kesin çizgilerle ayrılmaması, diğer bir deyişle seyircinin rolü yapay bulmadan, gerçekçilik kuralları ışığında benimsemesi ve sindirmesiyle ilgilidir. Stanislavski yazınında *Stanislavski’s line* veya *seamless narrative through-line* olarak da geçen “kesintisiz çizgi” terimi, oyuncuyu üstün amaca götürmeye yarayan ve bu amaca hizmet eden manasında kullanılmaktadır. Türkçe yazında “bütünlük ve akış” olarak da ele alınan terimle kastedilen, oyuncunun rolünde sağladığı bütünlük, rolün bir

parçasına dâhil olmaması, gerçekçiliği yansıtması adına rolü dünü-bugünü ve geleceğiyle birlikte ele almasıdır. Aristo'nun zamana bakış açısına bağlı olarak tiyatrodâ da ele alınan kavrama göre, gündelik yaşam kısa kısa kesitlerle birleşerek bir akışa dâhil olmaktadır. Oyuncu sahnede bu akıştan kesitler paylaşmakla birlikte içine dâhil olduğu rol bir bütündür. Diğer bir deyişle seyirci her ne kadar karakteri o anda görse de karakterin bir geçmişi ve akışta bir geleceği de olacaktır. Seyircinin bu algıya sahip olmasında sorumluluk oyuncudadır (Stanislavski, 1992, s. 73).

Oyunculuk sistemini oluşturan temel paydaşlar yazılı eser üzerinde birleşir. Tiyatronun en önemli özelliği yazılı eserin merkezinde sahnelenebilme olanağı sunmasıdır. Yazılı eser yönetmen tarafından analiz edilerek sahneye taşındığında eserde yer alan üstün amaca giden yolda dramatik yapının kesintisiz şekilde sunulması, tıpkı insanoğlunun yaşarken hayatı bir bütün olarak algılaması gibi, karakterin de yaşamı bir bütün olarak algılayıp seyircinin belleğine bu şekilde yerleştirebilmesidir. Bu “üstün amacın” gerçekleşmesi için oyunun giriş-gelişme ve sonuç bölümlerinin de bir bütün gibi düzenlenmesi, oyuncunun bu düz çizgi üzerinde rolünü hareket ettirmesi gereklidir. Üstün amaca hizmet eden küçük çizgiler, aslında amacın ana akımı içerisinde erimişlerdir. Oyuncunun gayesi bu ana akım içerisinde eriyen çizgileri bir bütün olarak algılamak ve ona yoğunlaşarak rolünü sunmaktır. Çizgilerin hiç biri çarpıtılmamalı, özellikle gerçekten kopmamalıdır. Stanislavski sisteminde her çizgi, üstün amaca hizmet eden bir değer olduğu için oyuncunun bilincini ve benliğini bu tam çizgi üzerinde nasıl hareket ettirdiği önemsenmektedir (Özüaydın, 2006, s. 56-57).

4.2.7. Sistemin Dış Aksiyonu

Stanislavski *Bir Aktör Hazırlanıyor* adlı eserinde “*Bugün keyfim yerinde! Bugün tam formundayım! Ya da Zevkle oynuyorum! Rolümü yaşıyorum!*” diyen oyuncunun içinde bulunduğu rastlantısal durumun tehlikeli olduğundan bahseder. Zira oyuncu rastlantısal olarak ulaştığı bu ruh haline tekrar ulaşamadığında rolünü yaşayamayacak, daha doğrusu başarılı bir performans ortaya koyamayacaktır. Peki oyuncunun rolünü sergilerken tekrar iyi hissetmesi rastlantılara dayanmaksızın nasıl gerçekleşebilir? Bu soru, aynı zamanda oyuncunun istenç haliyle rolüne dâhil olmasının mümkün olup olmamasını ele almaktadır. Stanislavski bu durumun bir dizi alıştırmalarla, önceden role hazırlanmayla birlikte gerçekleşeceğini, oyuncunun dış aksiyonu besleyerek, onu ileriye yönelik olarak mevcut ruh hali ve duruma

dönüştürebileceğini dile getirmektedir. Bunu bir resmin oluşturulması olarak düşündüğümüzde, resmin her parçasının tek tek hazırlanması gibi, oyuncunun dış aksiyonunu meydana getiren unsurların; ses, duruş, hareket, tonlama ve diğerlerinin hazırlanması, bütününde vücudun role hazırlığıyla mümkün olabileceği varsayılabilir (Easty, 1978, s. 18).

Tiyatro sanatının varlığını sağlayan üç unsur; oyuncu, sahne ve seyirci nasıl ki belli bir zaman diliminde, tiyatrodaki piyese bağlı gerçekliğin yaşanması adına hazırlanıyorsa, oyuncu o ana önceden fiziksel olarak hazırlanmalı, oyunda ona yardımcı olacak fiziksel paydaşları önceden yönetebilme becerisini test etmeli ve adeta “o güne” yönelik çalışmalıdır. Sistemin dış aksiyonunu oluşturan fiziksel yapılanmanın aniden, kendiliğinden bir gerçeklik içerisine dâhil olması mümkün değildir. Tiyatroda amaçlananın her zaman dış dünyadaki gerçeklikle piyeste konu olan olayın gerçekliğinin eşitlenmesi olsa da, bu durumun her zaman mümkün olmayacağı bir gerçektir. İşte “prova” dediğimiz kavram nasıl ki, bu gerçekliği doğru şekilde kurmak adına var ise, oyuncunun provadan önce kendi bedenini, ruhunu, aklını, düşüncelerini ve duygularını da provaya kalmaksızın hazırlamasının gerekliliği de bir gerçektir (Magarshack, 1980, s. 34).

Dış aksiyonun kurucu unsuru yani dış gerçekliğin yaratıcısı oyuncu, oyuncular ve sahne üzerindeki fiziksel olan her şeydir. Dış gerçeklik gelecekteki “o an” a hazırlanırken, oyuncu da kendini bir eğitim sürecinden geçerek hazırlamalıdır. Vücudunun gerginliğini kırmalı, ses tonunu düzenlemeyi, vurgu yapmayı, sesiyle anlatmayı, el-kol ve kas hareketlerini oyunun ritmine uydurmayı, oyunun akışı ile bütünleşmeyi öğrenmelidir. Zira bahsedilen bu unsurlar kendiliğinden olmayacaktır. Oyuncu ve diğer dış aksiyon unsurlarının bu farkındalık ile özel bir hazırlık sürecinden geçmesi gereklidir (Magarshack, 1980, s. 30). Çalışmamızın bu başlığı altında dış aksiyon unsurları, Stanislavski sistem oyunculuğu içerisindeki önemleriyle birlikte ele alınacaktır.

4.2.7.1. Fiziksel donanım

Stanislavski kendi sistemini kurarken sahnede izlemiş olduğu oyuncuların rollerini ne şekilde icra ettiklerini iyi şekilde gözlemlemiş ve başarılı oyuncuların bedenlerini doğru kullanan, fiziksel donanıma sahip kişiler olduklarından bahsetmiştir. Canlandırılan bir rolde yalnızca role bağlı eylemlerin vücuda getirilmesi, duygunun ve insan ruhunun karmaşasının göz ardı edilmesi hikâyenin

sahne tam anlamıyla aktarılmasını engelleyen etmenlerin başında gelmektedir. Oyuncunun bu etmenleri gözeterek rolüne girmesi adına fiziksel donanım önemlidir. Oyuncunun kullanmak zorunda olduğu aracı bedenidir. Bu nedenle bedenini eğitmeyi bilmelidir (Stanislavski, 2002, s. 100).

Stanislavski oyuncunun bedenini doğru şekilde kullanabilmesini “vücut enstrümanının akort edilmesine” bağlamakta ve vücudun role hazırlanmasıyla oyuncunun role girebileceğini, en önemlisi de role hazırlık sürecine oyuncu tarafından çalışmasıyla mümkün olabileceğini dile getirmiştir. Ona göre gövdesini, sesini, jest ve mimiklerini doğru şekilde kullanamayan oyuncu gerçek bir oyuncu değildir. Hatta gerçek oyuncular dahi, rolün gerekleri karşısında bir anlık afallama yaşayabilmektedirler. Bu nedenle sahne öncesinde düzenli yapılan çalışmalarla role hazırlanılmalıdır. Fiziksel donanımın eğitilebileceğini, bu eğitimlerin bir defalık değil, süreklilik kazanması gerektiğini vurgulayan Stanislavski, oyuncunun bu anlamda çalışkan ve istikrarlı olması gerektiğini de savunmaktadır (Carter, 2011, s. 52).

4.2.7.2. Kasların gevşemesi

Oyuncunun sahnede seyirci karşısında olmayan bir durumu olmuş gibi canlandırması, üstelik oyuncuyu da içine katarak yeniden bir gerçeklik kurgulaması eylemi başlı başına bir gerilim yaratmaktadır. Bu nedenle oyuncu sahneye çıktığında daima bir tedirginlik, gerçeği yansıtmama korkusu ve telaşı içerisinde olacaktır. Onun bu korku, gerilim ve telaşının vücutta yaratacağı kasılmalardan ötürü oyuncu sahnede sürekli olarak rahatsız görünecektir. Bu noktada yapması gereken bu durumun önüne geçecek şekilde hazırlanmak, sahnede doğal görünmek adına ön hazırlık yapmak ve bedenini, kaslarını eyleme hazırlamak olacaktır. Aşağıda örnek bir kas gevşeme egzersizi sunulmuştur.

“Gözleriniz kapalı bir şekilde yere yatın ve bir kumsalda yattığınızı, yavaşça kuma battığınızı hayal edin. Kaslarınızın zemine batmasına izin verin, gerginliğiniz boşalsın. Alt bacak kaslarınızın her birini gerin, sonra gevşeyin. Farklı kasları gererek ve gevşeterek vücudunuzu yukarı doğru çalıştırın. Egzersizden önce ve sonra genel rahatlamanızdaki farkı fark edin. 'Bez bebek': tam bir rahatlama egzersizi. Tırnaklardan sarkan bir bez bebek olduğunuzu hayal edin. Biri seni kaldırıp yere atıyor. Vücudunuz buna nasıl tepki veriyor? Alt kısmı oldukça alçak olan ahşap bir çit düşünün - yaklaşık 40 cm diyelim. Önce hayali çitin altına sürün, yavaş yavaş başınızı ve omuzlarınızı altına itin. Yolu tamamladığınızda, çitin altına sürün, ancak bu sefer geriye doğru gidin. Dört ayak üstüne yat. Önce tembelce sırt üstü yatın ve bir kedi gibi gerin, sonra kasın. Ardından sırtınızı бүkün, tıslayın ve savunma pozisyonu alın” (Magarshack, 1980, s. 44).

Stanislavski *Bir Aktör Hazırlanıyor*'da kas gerginliğinin sahnede yaratacağı sonuçlardan bahsederken kas gerginliğinin oyuncuyu oynamaktan alıkoyduğunu, zira ses kısıklığı, vücutta gerilme, yapmacık davranışlar, gergin tavırlar yaratarak oyuncuyu eylem dışına ittiğinden söz eder. Kaslardaki gerilme yalnızca hareket ederken yapmacık bir görünüm ortaya çıkarmaz; aynı zamanda gözleri kapalı bir seyircinin bile fark edeceği şekilde diyaframın gerginliğiyle beliren ses kısıklığı, solunumda güçlük, solunumun sesli olarak yapılması, bacak ve kol hareketlerinde vücutla bütünleşen bir gerilme ortaya çıkarır. Bu dış gerilim aynı zamanda içsel coşkunluğun ortaya çıkmasını da engeller. Bu nedenle oyuncunun mevcut durumu ortadan kaldırmak adına sahne öncesinde jimnastik ve dans dersleri alması, akrobasi, anlamlı konuşma gibi çalışmalar yapması ve vücudundaki gerginliği önleyici şekilde çalışması önerilmiştir (Stanislavski, 2002, s. 157).

Stanislavski kasların gevşemesi konusunda ayrıca disiplinli bir sanat dalı olan “bale”yi örnek göstermiştir. Balerinler zahmetsizce süzülür, sıçrar, döner gibi görüldüğünde, tamamen gevşemezler, ancak belirli karın kaslarını sıkıca tutarlar. Aynı zamanda bu hareket akışkanlığını elde etmek için diğer kasları da gerer veya büzülürler. Aslında tamamen gevşemiş olsalardı, enerjilerini, biçimlerini kaybederlerdi ve üst düzey sanatçılıklarına ulaşamazlardı. Bunun yerine, kasların kasılma ve uzamasındaki bir karşıtlık, bu zahmetsiz görünümün elde edilmesine yardımcı olur. Oyuncunun yapması gereken de benzer bir pratikle, kasların kasılmasının önüne geçmek ve rol sırasında oyuncuya engel oluşturmasının önüne geçmek olacaktır (Magarshack, 1980, s. 48-49).

Dans, bale ve jimnastik egzersizlerini sıralayan Stanislavski, bir aktörün hazırlanması sırasında vücudun uzuvlarının (kollar, bacaklar, bilekler, parmaklar, ayak bilekleri) gelişimi yoluyla vücudun esnekliğine büyük önem verilmesi gerektiğini vurgular. Sahnedeki doğal vücut hareketleri oyunun koşullarına uygun olmalı ve anlamlı jestler haline gelmelidir. Rol yaparken hiçbir jest sırf jest olsun diye yapılmamalıdır. Hareketlerinizin her zaman bir amacı olmalı ve rolünüzün içeriğiyle bağlantılı olmalıdır. Amaca yönelik ve üretken eylem, yapmacıklık, duruş ve diğer tehlikeli sonuçları otomatik olarak dışlamaktadır:

“Bu arada, bu diğer sanatlarda da geçerlidir. Müziğin aynı kesintisiz ses çizgisine sahip olması gerektiğine inanmıyor musunuz? Açıktır ki bir keman, yay telleri üzerinde düzgün ve istikrarlı bir şekilde hareket edene kadar melodiyi söyleyemez. [...] Kesintisiz tınılı notayı dökmek yerine aralıklı sesler çıkaran bir şarkıcı hakkında ne düşünürdünüz?” (Magarshack, 1980, s. 48- 49).

Kasların gevşemesi adına yapılan egzersizler sahne üzerinde hatıra gelmekte ve tekrar tekrar anlam kazanmaktadır. Bu nedenle ideal egzersizler yapılmalı, amaca aykırı şekilde çalışılmamalıdır.

4.2.7.3. Tutumluluk ve denetim

Oyuncunun sahnede gerçekliği sunarken doğal olabilmesi ve seyirciyi içinde bulunan sürece inandırması noktasında fiziksel donanımdaki kontrol oldukça önemlidir. Stanislavski, oyuncunun sahnede eylemlerini kontrol edebilmesi gerektiğini, gereksiz eylemlere yer vermemesi gerektiğini ve jest-mimikler üzerinde denetim kurabilmesi gerektiğini dile getirmiştir. Oyuncu sahnede doğal olmak adına kendinden geçerek hareket ettiğinde, bu defa kontrolsüz eylemlerin yaratacağı yapaylık ve aşırılığa kapılacaktır. Seyirci tarafından hemen fark edilecek olan bu durum, karakterin rolün altında ezilmesine sebep olacak sonuçlar doğuracaktır. Bu nedenle oyuncu sahnedeki eylemlerini kontrol altında tutmak adına önceden çalışmalar yapmalı, eylemlerini bütünlük içerisinde gerçekleştirmeye çalışmalıdır (Magarshack, 1980, s. 46).

4.2.7.4. Konuşma-vurgulama-tonlama

Oyuncunun herhangi bir duygu veya düşüncüyü seyirciye geçirebilmesini sağlayan yegâne şeylerden biri de sözlü anlatım gücüdür. Stanislavski seyircinin tiyatroya alt metni anlamaya geldiğini, aksi halde tiyatro metnini kendisi de evde okuyabileceğini söyler. Seyircinin anlamak istediği alt metinde yalnızca eylemler değil, eylemler olmaksızın var olan sözlü anlatım da saklıdır. Oyuncu bu sözlü anlatımı konuşma, vurgu ve tonlamalarıyla sağlayabilir (Stanislavski, 1999, s. 89).

Stanislavski için tiyatroda konuşma bir müziktir. Müziğin ahengine kapılıp giden dinleyici gibi, doğru kullanılan konuşmayla birlikte diyalogların akışına kapılıp giden seyirci vardır. Seyircinin bu kıvama gelebilmesi, oyuncunun virtüözlüğe varan teknikle ustaca konuşabilmesine, diyalogları doğal bir akış içerisinde seyirciye sunabilmesinde saklıdır. Piyes yazarının diyaloglara gizlediği sırlar, oyuncunun diliyle canlanır. Oyuncu eylemlerini konuşmasıyla birleştirdiğinde diyalogların içine girebilir. Konuşmalarda cümlelerin duygusuna bağlı olarak vurgulanması, tonlanması, eylemlerle birleşerek yumuşaklık veya katılık kazanması gereklidir. Oyuncu eğer sesini kullanmasını bilmiyorsa, bu amaçla da bir hazırlık döneminden geçmelidir. Sahne öncesinde sesini rahatlatmalı, vücudunu esnetirken

sesini de eylemlerinin kalıbına uydurmak adına çalışmalıdır (Stanislavski, 1999, s. 101).

4.2.7.5. Tempo ve ritim

Sahnede duyguların doğal bir doğrultuda zorlamasız, kendiliğinden ortaya çıkması ve karakterin eylemlerle bir bütün haline gelmesi sürecinde en önemli unsurlardan biri de tempo ve ritimdir. Her oyunun bir temposu ve ritmi vardır. Oyunun kendine özgü temposu içerisinde oyuncunun varlığı önem teşkil eder. Oyuncu kendini bu tempo ve ritimde adeta akışa bırakmış şekilde hareket etmelidir. Bu da önceden hesaplanmış, oyunun gerektirdiği tüm durumlar içerisinde gerçekleşmeli, oyuncu her türlü konuyu önceden prova ederek sahnede sunmalıdır (Stanislavski, 2002, s. 101).

Stanislavski, fiziksel eylemleri somut ve gerçeğe uygun bir şekilde gerçekleştirmek için tempo-ritmin son derece hayati olduğuna inanıyordu. Tempo-ritim üzerine yaptığı araştırma, opera sanatçılarına duyduğu hayal kırıklığından başlamış olmalıydı.

“Opera sanatçıları neden bu basit gerçeği kavrayamadılar? Çoğu bir ritimde, belirli bir tempoda şarkı söyler, başka bir ritimde yürür, kollarını üçte bir oranında hareket ettirir ve duygularını dördte bir oranında yaşar. Bu eşitsizlikten müziğin olmadığı ve temel bir düzen ihtiyacı olan armoni yaratılabilir mi?” (Stanislavski, 2002, s. 89).

Daha 1918'de Stanislavski, tempo-ritmi anlamak ve yaratmak yoluyla bir karaktere fiziksel ve duygusal olarak zenginlik vermenin önemini anlamıştı. Eylemin tempo-ritimlerini müziğinkilere benzetmişti. Müziğin sürekli bir çizgide legato, staccato, andante veya allegro gibi çeşitli hareketleri olduğu gibi, sahne eylemi ve konuşması da olmalıdır. Bu sadece eylemi organik hale getirmekle kalmaz, aynı zamanda oyuncunun duygularını harekete geçirmesine de yardımcı olur (Stanislavski, 2002, s. 89).

Tempo ve ritim açısından değinilmesi gereken en önemli konulardan biri doğaçlamadır. Oyuncu önceden kendini alıştırmadığı bir doğaçlamayla oyunda bir anda akışa girdiğinde, oyunun tempo ve ritmini etkileyebilecektir. Bu nedenle doğaçlamanın gereksiz olduğu durumlarda oyuncu bu riski almamalı, sahnedeki tempoyu bozmamalıdır. Bu konu gerçek hayat göz önüne alınarak da değerlendirilebilir. Gerçek hayatta yaşamın bir akışı vardır. Bu akış içerisinde insan davranışları hiçbir şey olmaksızın bir anda değişmez. Aynı durum sahne için de

geçerlidir. Oyuncu gerçeği sahnede sunarken, bir anda doğaçlama ile sahte bir davranışın içine de girebilir. Doğaçlama konusu şayet oyuncunun gerçekliği yaratmasında önemliyse desteklenmelidir, aksi durumda ise sadece davranışa yapaylık katacaktır (Stanislavski, 2002, s. 124).

Doğaçlama, oyunculara karakter geliştirme ve tiyatro yapım süreçlerinde diğer gerekli yaratıcı karar verme süreçlerinde yardımcı olabilir. Stanislavski, doğaçlamanın, oyuncuların karakter hakkındaki düşüncelerinin sadece sahnede değil, tiyatronun kanatlarına kadar uzanacağı şekilde hayal gücünü harekete geçirebileceğine inanıyordu. Bu sürekli hayal gücü uygulaması, oyuncuların karakterlerinin yaşamları ve ihtiyaçları hakkında daha derin bir hayali içgörü kazanmalarını sağlayabilir. Oyuncu, oyunun metninde olması gerekmeyen sahneleri ne kadar çok doğaçlama yaparsa, oyunun verili koşullarına -duygusal olduğu kadar yaratıcı olarak da- o kadar fazla yatırım yapabilirler. Yine o kadar yatırım yapabilirler ki, tıpkı bir çocuğun rol yapma oyununa girdiğinde yapabileceği gibi, kendi inançsızlıklarını askıya alabilirler. Bu gibi durumlarda, oyuncular bir karakteri oynadıklarını bilirler ancak kendilerini oyuna kaptırırlar. Bu kendini kaptırma hali, kimi zaman oyunculuğun doğal şekilde gelişmesini sağlarken, çoğunlukla engellenemez bir durum ortaya çıkarır ve yapaylığa benzer bir sahne görünümü oluşturur. Bu nedenle oyuncunun gerekmedikçe doğaçlama yapmaması, kendini kontrol altına alarak gerçekliği yansıtmaya çabası içerisine girmesi daha önemli hale gelir.

4.2.8. “Karakter Ne Kadar Oyuncudur” Meselesi

Gerçekçi oyunculuk bağlamında yıllardır en önemli tartışma konularından biri “karakterin ne kadar oyuncu olduğu” meselesidir. Oyuncunun oynadığı karakteri nasıl yarattığı, karakter yaratırken kendinden ne kadar verdiği ve karakteri yaratırken kendi kişiliğine ne kadar başvurduğu konusu sürekli olarak akıllara gelmektedir. Bununla birlikte sahnedeki oyuncunun rolü ile bağdaştırılıp bağdaştırılamayacağı, yaratma sürecinde roldeki kişinin gerçek hayattaki kişiyle bağlantısı kurulup kurulamayacağı merak konusudur. Bu mesele beraberinde her oyuncuya sorulan “Karakteriniz ile aranızda benzerlikler var mıdır?” sorusunu da akıllara getirmektedir. Aslında piyes yazarının yarattığı bir karakterin neden (tesadüfi) seçilen bir oyuncu ile bir arada düşünülebileceği, sorunun çıkış noktasının aslında mantıksız olduğunu, ancak bir gelenek gibi tekrarlandığını da

düşündürmektedir (Blair, 2008, s. 8). Bu aşamada akıllara gelen sorular eşliğinde bu meselenin çözümü ve çözümsüzlüğü üzerine konuşmamız gerekecektir.

“Karakter ne kadar oyuncudur” sorusu, oyuncunun karakteriyle kurduğu ilişkiyi gözler önüne sermektedir. Basit bir düşünceyle ele alındığında oyuncunun piyesi ilk okuduğunda karakter ile kendinin benzeyen yanları üzerinden yanıtlayacağı, ancak karaktere hazırlanmasıyla birlikte kendi yorumu üzerinden karakterle kurduğu bağa dayalı olarak yanıtlayacağı bu soru, bir nevi oyuncunun ne denli gerçekçi oynadığıyla ilişkilidir. Stanislavski oyuncunun karakterle kurduğu ilişkiyi gerçeğe yaklaşma ekseninde ele almakta, oyuncunun karaktere olan etkisini bu şekilde değerlendirerek soruya yanıt vermektedir. Yapaylıktan uzak, doğanın peşinden giderek ve doğal olanın izini sürerek, bir nevi insanın en çok kendi olduğu durum ve hallerden yola çıkarak oyunculuğu tanımlayan Stanislavski için oyuncu ile karakter arasındaki bağ da bu dinamiklere bağlıdır. Oyuncu piyesi eline aldığı anda karakteri yüzeysel şekilde okur, ancak karakter üzerine çalışmalar yaptığında onu dış dünyada bulmaya, sokakta onunla karşılaşmaya veya “o” olarak sokağa çıkmaya ve deneyim kazanmaya başlar. Karakterin kimliğiyle sokağa çıkmak, onun gibi hissederek hareket etmek, karakteri anlamanın en önemli yoludur. Karakteri kendi kimliği içerisinde eriterek canlandırdığında karakter ve oyuncu aynı hislerle, en azından aynı empati üzerinden oluşan duygudaşlık ile birbirini anlayacaklardır. Bu da “karakter ne kadar oyuncudur” sorusunu ortadan kaldıracaktır. Zira karakter artık kurguya dayalı bir metnin unsuru olmaktan çıkacak, kanlı canlı şekilde oyuncuyla bir bütün olarak anlaşılacaktır (Benedetti, 1992, s. 40-44).

4.3. Karakter Yaratımı ve Oyuncunun Sürece Bağlı Dönüşümü

4.3.1. Oyuncu ve Oyuncunun Dönüşümü

Karakter, bir bireyi diğerinden ayıran duygusal ve bilişsel özelliklerin tamamını ifade etmektedir. Karakterin tipe kıyasla özgün bir varlık meydana getirmesi en mühim özelliğidir. Çünkü tip olarak ifade edilen insan, diğer insanlarla benzer özellikler üzerinden anılırken, karakter kendi özellikleriyle ön plana çıkar ve gelişir. Örneğin, “ince düşüncelilik onun karakterinde var” denildiğinde bu özelliğin diğer insanlardan kişiyi ayıran bir özellik olduğu göze çarpmaktadır. Dolayısıyla karakter, dış dünyada insanın kendini özel hissetmesini sağlayan, aynı zamanda karşılık bulmasında etkili olan etmendir (Bruehl, 1996, s. 12).

Oyuncu yazarın kaleme aldığı piyesteki karakteri sahnede sergilemek ve piyese bağılı gerçekliği sahnede kurmakla görevli kişidir. Oyuncu bu görevi gerçekleştirirken aslında onu bir “görev” olmaktan çıkararak, gerçekliğin içerisine dâhil bir biçimde gerçekleştirmelidir. Zira “görev” kişinin yapması gereken ve ondan beklenen eylemlerdir. Oyuncu karakter kişinin giysisini üzerine giydiğinde, bu eylemi bir görevi gerçekleştiriyormuşçasına yaptığında gerçekliğe karşı yapay bir oluşum içerisine girecektir. Bu nedenle “görev” anlayışından uzakta, karakteri yaratarak harekete geçmeli ve rolü gerçekleştirmelidir. Karakter yaratmak, görev bilinciyle karakteri oluşturmaya kıyasla gerçekliğe çok daha fazla yaklaşmayı sağlayacaktır (Carnicke, 2003, s. ii).

Sahnede yeniden bir “karakter” yaratmak oldukça zordur. Karakter, kişilik kuramları çerçevesinden bakıldığında oldukça uzun bir dönemde meydana gelmektedir. Bu nedenle insanın kendi karakterini uzun bir süreçte şekillendirdiği göz önüne alınırsa, sahnede bir başka karaktere hayat vermek, bahsedilen süreçlerden geçmeksizin ortaya bir “karakter” çıkarmak ve onun varlığına diğer insanları inandırmakla ilişkilidir. Yapısal gelişim kuramına göre gelişim evreleri oral dönem, anal dönem, fallik dönem, latent dönem ve erinlik dönemlerinden meydana gelmektedir. 0-18 ay arası çocuk oral dönemde çocuk anneye bağlanmakta ve anne üzerinden ihtiyaçlarını gidermektedir. Anal dönem 18 ay-3 yaş arasındır ki bu dönemde ise oral ve anal dürtüler anneden çocuk bedenine geçer. 3-6 yaş arası fallik dönemde cinsiyet ayrımları keşfedilir ve yaşamda kadın-erkek ayrımına geçilir. Latent dönemde yani 6-12 yaş arasında cinsel gelişim başlar ve 12-18 yaş arasındaki erinlik döneminde ise cinsel ereğin üreme işlevi kazanmasıyla birlikte artık gelişim ileri boyutlara yükselir. Yapısal gelişim kuramı karakter oluşumunu cinsel ve bedensel dürtüler, cinsiyetin keşfi ve öznenin kendini diğerlerinden ayırarak içe yönelmesine doğru giden süreçte göre ele almaktadır. Tüm bu süreçler yaşandıktan sonra yani 18 yaşından itibaren gerçekten bir karakterden söz etmek mümkün olacaktır. Peki oyuncunun başlı başına bu aşamalardan geçerek oluşturduğu bir karakter söz konusuysa, bu aşamaları yaşayan bir başka kimliği kendi karakterinde oluşturma veya temsil etme imkanı var mıdır? Bu soru oyunculuğun doğasıyla ilgili olduğu kadar, aynı zamanda ben-öteki ilişkisi çerçevesinde karakter dönüşümü ve bu dönüşümün ne denli başarılı olabileceğiyle de ilgilidir (Easty, 1973, s. 19).

4.3.2. Ben, Öteki ve Ben-Öteki

Toplumda sıklıkla duyulan, genellikle olumsuz şekilde akılda kalan “ötekileştirme” tabiri kişinin kendinden farklı gördüğü diğer insanları değersizleştirmek suretiyle düşman ilan etmesi ve içinde bulunduğu gruba veya oluşuma dâhil etmemesidir (Nahya, 2011, s. 3). Toplum bilimsel açıdan bir grubun dışına itilmek suretiyle kişinin yaşamında engeller yaratmayı ve onun kendisini gerçekleştirmesini engelleyen ötekileştirme özellikle bir topluluk ve bu topluluğa ait değerler söz konusu olduğunda anlaşılacak türdendir. Ötekileştirmenin bir diğer önemli yanı sıra yalnızca toplum bilimle ilgili olmaması, aynı zamanda psikolojiyi de ilgilendiren, kolektif ve araştırma alanı geniş bir kavram olmasıdır. Özellikle 21.yüzyılda iletişim olanaklarının artması ve dünyanın gittikçe küçülmesinden ötürü kelime çok kültürlülük araştırmalarında da kullanılmaya başlanmıştır (Kearney, 2012, s. 8-9).

Çalışmamız kapsamında tiyatro çerçevesinde ben ile öteki ilişkisine değinilecek ve oyuncunun her iki kimlikteki oluşumuna göz gezdirilecektir. Bu anlamda ele alınması gereken öteki terimi daha çok psikoloji ve psikoloji kaynaklı olarak tiyatrodaki “öteki” meselesiyle ilgilidir. Psikolojide öteki, kişinin kendi varlığı dışında yer alan, ancak karşısında değil uzağında olan ve daha çok ona göre acayip, tuhaf, marjinal ve kendisinden uzak olandır. İnsan özne olarak kendisinin farkındadır. Kendisinden sonra farkında olduğu diğer şeylere hâkimiyeti altında olanlar ve hâkimiyetinden uzak olanlardır. Öteki, insanoğlunun kendi hâkimiyetinden uzak olan ama aynı zamanda da kendisine uzak gördüğü tanımda yer alan şeydir. Bu şeyin bir insan olması şartı yoktur. “Şey” olarak ifade edilebilmesi, bir eşya veya nesne olması da mümkündür. Dolayısıyla öteki eşya, saat, araba ve herhangi bir şey insanın kendi hâkimiyet alanından uzak olandır (Günay, 2003, s. 43).

Araştırmalar psikolojinin “öteki” kavramını felsefeden aldığını göstermektedir. Zira aynı şekilde toplum bilim de öteki’den bahsederken felsefenin sorgulamalarından yola çıkarak bir tanımlama yapmıştır. Felsefenin özneye yüklediği anlamla birlikte öteki’nin var olması, onun dışında gerçekleşen bir başka özne’yi öteki kılmaktadır. Bu durumda psikoloji de insanın kendi varlığını asıl özne, kendi dışındakini ise öteki kabul etmektedir. Bu noktada öteki, temel ve algılanan gerçekliğin uzağında kalan olarak da tanımlanabilir (Easty, 1973, s. 19).

Connolly (1995) kimliğin var olmak için öteki'ye başvurduğunu, öteki olmanın bir nevi kimlik sahibi olmak olarak anlaşılabileceğini söyler. Onun yorumuna göre öteki, tıpkı savunma mekanizmasının geliştirdiği bir yöntem gibi insanın rahatsız olduğu durumdan kaçmasını, kendini rahat hissetmesini ve en önemlisi uzun vadede hayatta kalmasını sağlayan bir eylemdir. Öteki farklılığı üstüne alan ve bu farklılıktan ötürü gelebilecek her türlü eleştiriyi kabul eden, güvenli ortamdan uzaklaşma cesaretini gösteren kişidir. İnsanın kendini tanımlarken “ben olmayan” olarak bahsettiği her şey öteki'dir. Ancak öteki, aynı zamanda insanın cesaret edemediği, deneyemediği ve tek başına gerçekleştiremediğidir. Bir noktada özne ile öteki arasında bir bağ da söz konusu vardır ki, bu bağ insanın kendi bilinç alanından uzaklaştırdığı şeylerin saklı olduğu bir mahzen gibidir. O halde öteki, insanın antitezi gibi de görülebilir (Connolly, 1995, s. 30-32).

Günümüzde meditasyon, yoga, transpersonel psikoloji gibi alanlarda benliğin yeniden keşfi meselesi ele alınmakta ve konu popülerleşerek üzerine yapılan araştırmaları artırmaktadır. Yapılan araştırmalar öteki'ni anlayabilmenin yolunu ben'e yani öznenin kendisine çevirmektedir. Freudyen psikolojiye yönelik araştırmaların sıklıkla vurguladığı, Freud'un ben'in yapısı altındaki gerçeklik baskısına önem vermesi olmuştur. Freud ben'in tam anlamıyla dış dünya gerçekliği sebebiyle sıkışıp kalarak özünü fark etmede yetersiz olduğunu dile getirmiştir. İdeal “ben” çocukluktaki gibi her şeyi yapabilme ve hayal edebilme özgürlüğüne sahip olmaktır. Bu nedenle çocukluk en “saf” dönem olarak adlandırılır. Çünkü bu dönemde dış dünyanın baskısı daha azdır. İnsanoğlu çocukken kendisi olmaya çokça yaklaşmaktadır; fakat zaman içerisinde edinilen deneyimler, “ben” üzerinde kurduğu dış dünya gerçekliğiyle birlikte onun varlığını iyice sıkıştırmakta ve özünden uzaklaştırmaktadır (Freud, 2013, s. 135).

Ben'in gerçekliği algılaması ancak gerçekliğin kendi üzerinde kuracağı baskıdan kurtulmasıyla birlikte özgürlüğü söz konusu olacaktır. İnsanoğlu ben'in keşfine kendini ve kendini gerçekliğini idrak ederek başlamalı, bu amaçla ben'i ile özdeşleşmelidir. Zira bu özdeşleşmeyi yapamayan kişiler ilerleyen senelerde bir ünlü, yazar, sanatçı veya toplumdaki herhangi biriyle özdeşleşerek yeni bir ben yaratma çabasına içerisine girerler. Freud insan ben'ini ego ile bir tutmakta, idin içgüdüsel arzuları ile süper-egonun eleştirel rolü arasında egonun denge unsuru olduğunu savunur. İnsanoğlunun yaşam sürecinde toplumla kurduğu ilişki, sosyalleşmesi, ailesiyle ilişkisi, eğitim süreci gibi birçok aşamada yaşamında aldığı

izler ego'ya tesir eder. Egonun beslenmesi veya zedelenmesi gerçeklik duygusu üzerinde yaratılan katmanın da son halini gözler önüne serer. Böylece kişinin egosu üzerinden id – süper-ego ilişkisini ne şekilde kurduğu da ben'le şekillenmiş olur (Merlin, 2001, s. 23).

Birinci Dünya Savaşı sonrasında insandaki “vicdan” olgusu üzerine çalışmalar yapan Freud, bu olgunun özellikle savaş dönemindeki saldırganlık, güç, ezilme hisleriyle birlikte anlam yüklemeyi ve en önemlisi id-ego-süper-ego arasındaki ilişkiden yola çıkarak vicdanı çözümlemeyi amaçlamıştır. Savaşlar bir nevi güç gösterisi alanlarıdır. Savaşta güçlü olan zayıf olana karşı gücünü ispat etmektedir. Dolayısıyla id'deki saldırganlığın en çok kendini gösterdiği alanlardan biri savaşıdır. Süper-ego her ne kadar değerler ile ego'yu beslemeye çalışsa da id savaş anında kendini zayıf olan üzerinden ispatlama adına daha da belirginleşir. Vicdan, egonun süper-ego tarafından yönlendirilmesiyle ortaya çıkan bir duygudur. Bu noktada vicdanını dinleyen insanların süper-egolarına daha fazla kulak kaydırdıkları da ortadadır. Bütün bu bilgiler insanın bir başka konuda da ben'ini göstermesinde örnek olur. Vicdan, mutluluk, acıma, sevinç, kıskançlık gibi her türlü duygu insanın id-ego-süper-ego arasındaki ilişkisinde kendine yakınlaşmasını – uzaklaşmasını gösteren duygulardır (Freud, 2013, s. 140).

Bir kişilik şemasında kişiliğin en yüksek mercii ben'in varlığına ve kendini göstermesine tesir eder. Süper-egonun çok fazla konuştuğu kişiliklerde ben'in bastırılması dolayısıyla sağlıklı iletişim kuramaması söz konusudur. Toplumsal değerler, alışkanlıklar, gelenek görenekler, hukuk sistemleri ve daha birçok unsur insan üzerinde çeşitli baskılar oluşturur. Bu durumda ben kendi kararlarını verirken asla çocukluktaki gibi özgür davranamaz. Bu baskı ben'in tamamen kendini yansıtmasını engelleyeceği gibi, öteki ile olan ilişkisine de farklı bir yön verecektir. Ben – öteki ilişkisi daima süper-ego ile id arasındaki dengede egonun yönüne bağlı olarak gelişecektir (Easty, 1973, s. 19).

İnsan çevresindeki diğer insanlardan farklı olduğunu hissettiğinde ben'e yönelmeye ve ben'in farkına varmaya başlar. Ben, öteki ile olan farkı anlamayı ve öteki'ni kabullenmeyi zaman içerisinde öğrenir. İnsanın yaşamın ilk zamanlarında, henüz çok tecrübesizken kendini eşsiz, biricik ve özel biri olarak hissetmesinin sebebi henüz öteki'ni fark etmemiş olmasıdır. Dış dünyadaki diğer insanlar onun için tamamen birer figürdür. Zaman içerisinde diğer insanlarla kurulan ilişkiler ve toplumsal bağlam, insanın ben ve öteki ayırımına gitmesini, ancak ben'i

yönlendirirken öteki'nden de yola çıkmasını sağlar. Bu konuda bir örnek vermek gerekirse toplu taşıma araçlarındaki oturma şekilleri göz önüne alınabilir. Kişi koltuklarda daha rahat şekilde yayılarak oturmak isterken bunu bir başkasını rahatsız etmemek adına yapmaz. Bu noktada göz önüne aldığı şey öteki'nin varlığıdır. O varlık içerisinde de bir ben (benlik) olduğunun bilinmesi alınan kararı etkilemektedir. Bu kararı etkileyen bir başka şey ise süper-egonun baskısıdır (Freud, 2013, s. 144).

Ben – öteki ilişkisi psikolojideki araştırmalarla birlikte felsefede de en çok ele alınan konudur. Özellikle varlık felsefesi insan benliği, varlığın özü, diğer varlıklarla ilişkisi noktasında önemli sorgulamalar yapmakta, yanıtlardan çok sorular üzerinden konunun ne denli derinleşebileceğini göstermektedir. Varoluşa yönelik sorgulamalar ise insanın yaşamdaki varlık sebebi, kişiliği, benliğinin aslı ve ne amaçla var olduğuna yönelik sorularla insanın evrendeki varlığını anlamlandırma çabası içerisine girmektedir. Bu sorgulamaların öncesinde, antik çağdan itibaren filozofların da benliğe yoğunlaştığı ve varlık sebebini aradığı bilinmektedir. Antik çağ filozoflarından Sokrates “Nosce te ipsum!” diğer bir deyişle “kendini bil” diyerek insanın kendini tanımakla işe başlaması gerektiğini dile getirmiştir. Sokrates’in öğrencisi Platon da yaşam bilgeliğinin başlangıcı açısından insanın kendini tanıması ve bilmesi gerektiğini savunmuş, hatta bu görüşünü “I. Alkibiades” diyalogunda şu şekilde anlatmıştır:

Sokrates.-Sen de düşün: bu yazı, tıpkı bir insana der gibi göze söylese ve dese: „„Kendini gör““, bu öğütten ne anlarız? Ne çıkarırız? Göz kendini görebileceği bir şeye bakmalıdır, deriz, değil mi?

Alkibiades.- Elbette. Sokrates.- Peki hangi şeye bakalım da hem kendimizi, hem de o şeyi görelim?

Alkibiades.- Aynaya herhalde veya bunun bir benzerine?

Sokrates.- Doğru. Ama, gözde, bize her nesneyi gördüren gözde, buna benzer bir şey yok mu?

Alkibiades.- Var” (Platon, 1989, s. 84-85).

Platon ruhun derinliğine oldukça inanıyordu ve bu nedenle ruhtaki derinliği insanın özünde aramanın ne denli zor olduğunu daima dile getiriyordu. Onun gibi Herakleitos da insanın kendini tanıma sürecinin bir “keşif” olduğuna inanıyor, bu keşfin büyük bir çaba gerektireceğini düşünüyordu.

Felsefe tarihi yalnızca antik çağ değil, her dönemde varlığın özünü ve insan ben“inin aslını aramış, bu yolculuğun sonunda bir sonuca ulaşmaktan çok, keşif sürecinin önemli olduğunu vurgulamıştır. Özellikle çağdaş felsefe modern zaman insanının sıkıntılarından biri olan karmaşık ruhu, insanın eşya ile donatılan çevresini ve zamanın hızlı akan yapısında kaybolmasını ele almış, modern insan üzerinden “ben”i tartışmıştır. Bu tartışmada bilhassa görüş bildiren isimler arasında Nietzsche’in kaleme aldıkları oldukça önemlidir. Nietzschei, *Ahlakın Soykütüğü Üstüne: Bir Kavga Yazısı* adlı eserinde kendini aramaya ve bulma sürecine dair önemli tespitlerde bulunmaktadır. Eserde yer alan şiirlerden biri şöyledir:

“Ah, Zerdüşt, Zalim Nemrut!

Daha düne dek avcısıydın tanrının bile, tuzağıydın her türlü erdemin, okuydun fenanın!

Şimdi kendi kendinden kaçmış /kendi kendine av olmuş / Kendi kendine saplanmış...

Şimdi tek başına kendinle, / iki başına kendini bilmenle, / yüzlerce aynayla çevrili

kendine sahte, / yüzlerce anıyla çevrili / belirsiz,

yaralardan bezgin, / üşümekten soğuk, / kendi iplerine dolaşmış, kendini

bilen! / kendini asan!” (Nietzsche, 1990, s. 21).

Nietzsche tarafından kaleme alınan bu dizeler insanın kendine yönelerek her türlü açıdan kendini değerlendirdiği, en önemlisi kendini tenkit edebildiği yönde erdemli olacağına yöneliktir. Nietzsche insanın erdemli olması konusuna önem verir ve bu süreçteki birçok eylemi erdem açısından değerlendirir. Bu eylemlerden değerlendirmeler aslında modern dünyanın nasıl da doğal yaşamdan uzaklaştıran bir görüntüsü olduğunu, insanın sanayileşme sonrasında içine düştüğü çıkmaza da vurgu yapmaktadır. Antik çağda etrafı hiçbir şeyle çevrili olmayan insanın yalnızca duyguları üzerinden yaşadığı karmaşa, modern insanın karmaşık dünyada eşyalar, silüetler ve eylemler üzerinden aklının karışmasına sebep olmuş, insanoğlu adeta özünden uzaklaşmıştır. Bu nedenle çağdaş felsefenin en çok ele aldığı konulardan biri de “yabancılaşma”dır. İnsanın kendine yabancılaşması, doğaya yabancılaşması, çevresine ve özüne yabancılaşması gerek felsefede gerekse edebi eserlerde sıklıkla

işlenmektedir. Yabancılaşmada öznenin içine düştüğü çıkmaz, kendini artık aramaması ve gittikçe özünden uzaklaşmasıdır. Bu noktada modern dünya insanın ben arayışına yeni bir yön kazandırmaktadır.

Modern dünyada ben-öteki ilişkisi çok daha karmaşık bir hal almıştır. Buber (2003) ben'in modern dünyada öteki ile kurduğu ilişkinin oldukça sığ, tedirgin, şüphe uyandırıcı, kaygılı ve farklı olduğunu dile getirir. İnsanoğlu yaşamın karmaşası içerisinde öteki'ne karşı "empati" duygusunu daha az kullanmakta, daha çok kendi benliğini anlama ve açıklama güdüsü ile hareket etmektedir. Bu durum ben-öteki ilişkisini daha da karmaşık hale getirmektedir (Buber, 2003, s. 92).

Stanislavski gerçekçi tiyatrodan oyuncuyu "ben", piyes yazarının kurguladığı karakteri ise "öteki" olarak kodlamış, ben ile öteki'nin buluşmasının tiyatroya gerçekçi şekilde aktarılmasıyla birlikte karakterin vücuda geleceğine inanmıştır. Tiyatronun temel amacı piyeste yer alan metnin sahneye aktarılması ve seyircinin sahnedeki gerçekliği yaşaması, diğer bir deyişle belli bir süre izlediği oyunun gerçekliğinden kuşku duymayarak o anda kalabilmesidir. Bu durumda oyuncunun işi oldukça zordur. Zira oyuncu kendinden olmayan bir karaktere bürünmekte, o karakterin yaşamından bir kesiti, bir olayı veya bir durumu seyirciye duygu ve aksiyon yönünden geçirmeye çabalamaktadır. Her ne kadar bunu yaparken yardımcı unsurlar eşliğinde (dekor, diğer karakterler vb.) yapsa da özünde ışıklar altında göze çarpan, oyunun "anlatıcısı" ve "göstericisi" kendisi olduğu için seyirci ile kuracağı bağ oldukça önemlidir. Oyuncunun rolünü gerçekleştirirken bir anlık mimiği, ağlaması, esnemesi hemen hemen her hareketi seyirci için bir anlam ifade etmektedir. Bu nedenle oyuncu bu anlamları kendi dünyasında kurmalı, ardından sahneye taşımalıdır. Sahne gerçek yaşamın bir izdüşümü olduğu için yapaylık ve sahte olan her şeyden arınmalı, gerçek yaşamla birebir örtüşerek oyuncuya hizmet etmelidir (Bruehl, 1996, s. 20-25).

4.3.4. Ben'den Öteki'ne Geçiş: Oyuncudan Karaktere Hareket

Ben'den öteki'ne geçiş süreci daima sancılı bir süreçtir. Yapısal kişilik kuramının da savunduğu üzere insan çeşitli dönemlerden geçerek 0-18 yaş arasında cinsel gelişimini adına yol alır ve karakterini de oluşturmaya başlar. Karakter oluşum süreci başlı başına sancılıdır. Zira bebeklikte 0-18 ay arasında anne memesine bağlı olarak yaşayan, 18 aydan itibaren odak noktasını kendi bedenine çeviren kişi, kendi bedeni üzerinde keşfi ve beraberinde toplumla karşılaşmasıyla birlikte kendi istek,

hayal, hazları ile aile ve toplum arasında kalır ve zaman içerisinde geliştirdiği mücadele sistemiyle birlikte karakterini oluşturur. Psikanalizin önemli isimlerinden Freud, Lacan, Jung, Adler ve diğer isimler karakter oluşumunun zorluğunu savunurken psikanaliz yöntemiyle karakterin çözümlenmesi noktasında çeşitli kavramlar üzerinden hareket etmişler ve karakterin anlaşılması adına çalışmalar yapmışlardır. Zira karakter geçirdiği sancılı süreçlerin toplamı ve daha ötesinde anlaşılması güç bir yapılanmadır. Bu nedenle ben'den öteki'ne geçmek yeniden bir karakter ortaya çıkarmak kadar sancılı olacaktır (Easty, 1973, 19).

Freud psikanalizinde kavramlar cinsel kimliğin keşfedilmesinden bilinçaltına, karakterin korku, kaygı ve endişelerinden yaşamının özündeki değerlere kadar her türlü unsurun ortaya çıkmasında oldukça etkilidir. Oyuncunun ben'den öteki'ne hareket sürecini anlamak için bu kavramların bilinmesinde de fayda vardır. Bahsedilen kavramlar; oedipal evre, cinsellik davranışları – libido, korku – içgüdüsel yaşam, narsisizm, rüya-düşler, bilinçaltı ve mysophobia şeklindedir. Bir sonraki başlıktan itibaren ilgili kavramlar üzerinden konu şekillenecektir (Merlin, 2001, s. 23).

4.3.5. Role Hazırlık Sürecinde Ben ile Öteki'nin Karşılaşması ve İç İçe Geçiş

Tiyatroda oyuncunun temel görevi yönetmen tarafından kendisine verilen rolü yerine getirmektir. Rolü yerine getirme aynı zamanda rolün gereklerini yerine getirerek rolü inşa etme manasına da gelmektedir. Oyuncu rolü inşa etmek adına çalışmalıdır. Bu çalışma süreci oyuncunun bir taraftan kendini (ben'ini) bir taraftan da rol için çalıştığı karakteri (öteki'ni) yaratacağı, zaman içerisinde ben ile öteki'nin iç içe geçeceği bir oluşum başlatır. Bu oluşumun başlaması, oyuncunun karaktere çalışmasına bağlıdır (Carnicke, 2003, s. 14).

Gerçekçi tiyatrodaki oyunun tam anlamıyla örtüşmesi adına tekniğe diğer bir deyişle çalışmaya oldukça önem verilir. Teknik, oyuncunun her defasında rolüne hazırlanırken tüm unsurları göz önüne alarak çalıştığı disiplinli çalışma düzenini içerir. En yetenekli oyuncular veya tecrübeli oyuncular dahi her defasında çalışarak role hazırlanmalıdır. Her rol, yeni bir insan ve yeni bir oluşumdur. Bu nedenle oyuncu kendisine gelen rolü geçmişte oynadığı bir başka rolle birleştirerek çalışmaması gerektiğini düşünmemelidir. Onun yapacağı şey, her role tekrar tekrar zaman ayırmak ve çalışmak olmalıdır (Bruehl, 1996, s. 14).

Oyuncunun ben’den öteki’ne geçişi, kendi karakterin anlatmak istediği karaktere uzanan yolculuğu hedef alır. Bu yolculuk gerçekçi tiyatrun doğasında vardır. Zira bu yolculukla birlikte oyuncu ancak bir başkasını ifade edebilir. Bir başkası olmak, yalnızca o kişinin elbiselerini giyip ona ait cümleler kurmak değil, aynı zamanda o kişiyle doğal yollarla kurulan bir benzerliktir. Karakterin üzerinde hissi bir varoluşla yeniden yaşamaktır. Bunu başarmak isteyen oyuncu yola çıkmayı kafaya koymuş olmalıdır. Yolda ve yolculukta olmak sistem oyunculuğunun doğasında vardır.

Oyuncunun ben’den öteki’ne geçişi, görünürde sahnede oluşturduğu karakterden seyirciye doğru giden bir iletişim biçimi olarak görünse de gerçek tam tersidir. Oyuncu karakterden kendi içine doğru bir iletişim kurmakta, bu iletişimle karakteri kendi içinde bulma ve yaratma çabasına dâhil olmaktadır. Nitekim sahneden seyirciye geçiş süreci edilgen ve kontrol edilemez bir süreçtir. Oyuncunun seyirciyi karakter üzerinden doğrudan kontrol altına alması mümkün değildir, ancak kendi karakteri ile roldeki karakter arasındaki iletişimde kontrol mekanizmasını kullanması mümkündür. Oyuncu yapacağı ön çalışmalarla karaktere hazırlanırken karakterden içine dönerek karakteri kendi kimliğinde kurar. Bu durum seyirciye sunulanı da gerçekçi kılacağı için inandırıcılık konusunda özel bir çabaya ihtiyaç duyulmasının önüne geçer (Carnicke, 2003, s. 14).

Ben ile öteki’nin karşılaşması birbirini yıllardır tanıyan bir dostun karşılaşmasından farklıdır. Bu karşılaşma aralarında hiçbir bağ olmayan, ancak ileride aynı ruhun içerisine yerleşecek iki bedenın karşılaşması gibidir. Farklı bedenlerin aynı ruha dâhil olması, aynı hissetmesi, aynı düşünmesi durumları canlandırılmaya çalışıldığında oldukça zordur. Bu zorluğu yıkmamanın ilk yolu ise oyuncunun önce kendi ben’ini tanımasından geçmektedir. Herakleitos “hep kendimi aradım” sözü ile insanoğlunun yaşamının daima arayışta geçtiğini, tam tanımların ve mutlak ifadelerin insan yaşamından uzak olduğunu dile getirmiştir. O, insanın yaşam boyu bir yolculukta olduğunu, bu yolculuğun bir keşif ve arayış süreci olduğunu savunur. Bu arayış içerisinde en zor olan şey insanın kendisini bulmasıdır. Kendini bulmanın zorluğuna kıyasla kendini tanımak ise bir başkasını anlamamanın ön koşuludur. Stanislavski yaratma işinde ben’in tanınmasının ardından öteki’ne geçileceğini savunmaktadır (Bruehl, 1996, s. 26).

Freudyen psikoloji ben ile öteki’nin karşılaşmasına sancılı bir süreç olarak bakar. Ben öteki kimliğini kendi varlığı içerisinde inşa etmeden evvel kendini iyi

tanımalıdır. Ancak kendini en iyi şekilde tanıyan kişilerin neler yapıp yapamayacakları bilinir. Ben'in kendi yaşamında geçirdiği evreler ile öteki'nin geçirdiği evreler birbirinden farklıdır. Bu karşılaşmanın yıllardır birbirini tanıyan iki dostun karşılaşması gibi olması söz konusu olmayacağı gibi iki düşman gibi olması da söz konusu değildir. Ben ve öteki birbirinden farklı iki kişidir. Ben'in bu tanışmadaki aktif taraf olması, öteki'ni tanıma gereksinimi sebebiyle ben'e büyük bir sorumluluk yükleyecektir. Çünkü karşısında her şeyiyle farklı evrelerden geçerek şekillenmiş bir karakter bulunmaktadır ve bu karakteri anlamak oldukça zordur (Carnicke, 2003, s. 14).

Freudyen psikoloji ben ile öteki'nin karşılaşmasındaki en önemli zorluğu iki farklı cinsel gelişim yaşayan karakterin zorluğuyla birlikte ele alır. Kadın ve erkeğin farklı cinsel gelişimleri kadar, iki kadın ve iki erkeğin de birbirinden farklı cinsel gelişim aşamalarından geçmeleri, baba veya anne ile özdeşleşme biçimleri, yaşam dürtüleri, içsel yaşamları gibi farklılıklar onların bir arada bulunmasını ve aynı zamanda ben'in öteki ile buluşmasını güç hale getirir. Ben başlı başına bir dünya iken, bir başka dünyayı temsil etmek güç bir iştir. Dolayısıyla konuya bir rol yaratmak veya birini canlandırmak olarak bakıldığında esas zorluk ortaya çıkmakta ve oyuncunun karakter ile karşılaştığı andan itibaren yaşadığı zorluklar daha net anlaşılmaktadır (Merlin, 2001, s. 23).

4.3.6. Rolün İnşası: Ben ile Öteki'nin Birleşimi

Sistem oyunculuğunun bilimsel bir tabana oturmuş zemininde ben'den öteki'ne geçiş süreci tam anlamıyla bilimsel kanunlarla oluşturulan bir yaratma süreci olarak tanımlanır ve bu sürecin yaratıcısı olan oyuncu tıpkı bir bilim adamı konumundadır. Örneğin, bir krem yapmak isteyen üreticinin çeşitli bileşenleri bir araya getirerek cilde veya herhangi bir yaraya iyi gelen krem yapması, bu konudaki bilimsel bilgileriyle beraber çeşitli malzemeleri karıştırmasıyla mümkündür. İşte oyuncu da bir bilim adamı gibi belli bir yol ve yöntem üzerinden ben'den öteki'ne geçerken yaratmak istediği karakteri oluşturacak yolu izler. Karakter yani öteki, yaratım sürecinin sonucudur. Süreci bir bilim adamı titizliğinde devam ettirmek ise oyuncuya bağlıdır.

Stanislavski *Bir Aktör Hazırlanıyor*'da gerçekçi tiyatrunun arzu ettiği gerçeğin bilimsel kanunlarla ortaya çıktığını, ben ile öteki birleşiminin bu kanunlara dayalı olarak geliştiğini dile getirir. Rolün inşası oyuncunun ben'iyile

kurduğu bağ ile öteki'yle kurduğu bağı tanıması ve bu bağı bilimsel çerçevede iç içe geçirerek karakteri yaratmasına bağlıdır. Bir rolün inşa edilmesi belli bir akım veya sisteme, dönemsel bir anlayışa bağlı değildir. Rolün inşasında vazgeçilmez olan davranışların anlamlandırılması ve bu anlamlandırma üzerinden karakterin oluşturulmasıdır. Oyuncu kendini anladığı zaman bir başkasını anlamaya başlayacak, karaktere doğru bir yolculuğa çıkabilecektir (Carnicke, 2003, s. 34).

Ben ve öteki'nin birleşimi oyuncunun bir karakteri üzerine giyinmesinden çok daha zordur. Ben uzun yıllarca başlı başına oluşturduğu kişiliği ve kimliği bir başka kişilikle bir araya getirme sürecinde büyük bir maharete sahip olmalıdır. Stanislavski bu mahareti oyuncunun tıpkı bir bilim insanı gibi çalışmasında görür. Çünkü karakter yaratmak, o karakterin bölünmüş kişiliği dâhil yaşamının her alanına girerek onu yeniden var etmektir. Karakter yaratmayı taklitçilikten ayıran şey, oyuncunun sıkı çalışması ve kendi içerisinde karakteri yaratma adına çaba harcamasıdır (Bruehl, 1996, s. 30).

Kişilik özellikleri insan yaşamına yön veren dinamiklerdir. İnsanoğlu yaşamda kişiliğine bağlı olarak tercihler yapmaktadır. Dolayısıyla kişilik insanın yaşamı boyunca seçimleri, zevkleri, nefretleri ve daha birçok şeyi konu edinir. Freud kişiliği şekillendirme sürecinde geçilen yolları aşılacak engeller olarak ifade eder. İnsan bu engelleri aştıkça daha fazla güçlenir. Bu engeller aynı zamanda inşa edilen bir başarı da ortaya çıkarır. Dolayısıyla kişilik inşa süreci yaşamdaki deneyimlerin toplamıyla oluşan ve insana özgü olan süreçleri kapsar. Ben'in öteki'ne bakış açısı da bu yönde gelişmelidir. Rolün inşa sürecinde oyuncu karaktere hazırlanırken yalnızca yüzeysel şekilde onu algılamak yerine karakterini oluşturan süreçleri gözden geçirmeli, hatta yazılı şekilde not almalı, bu konuda psikoloji kitapları okumalı ve karakteri anlamaya girişmelidir. Karakterin iyi ve kötü yönlerine basmakalıp bir bakış açısıyla bakmak yerine iyi huyların veya kötü özelliklerin anlaşılması, karakteri yaratma sürecine daha fazla fayda getirecektir (Easty, 1973, s. 19).

Freudyen psikoloji çerçevesinde bakıldığında oyuncunun karakterle birleşimi için öncelikle onun karakterin gelişim sürecini anlaması gereklidir. Piyeste yer alan rolde, şayet ki karakterin otobiyografik türde yaşam öyküsüne yer veriliyorsa oyuncunun işi daha fazla kolaylaşacaktır. Ancak bu öyküye yer verilmiyorsa, karakteri anlama noktasında oyuncunun daha fazla emek harcaması gerekecektir. Her insan belli bir oedipal evreden geçerek karakterini şekillendirmektedir. Oyuncunun yani ben'in öncelikle bu evreleri de göz önüne alarak karaktere yaklaşması

gereklidir. Kız çocuklarının baba, erkek çocukların ise anne ile kurduğu bađa bağlı olarak ilerleyen yaşlarda iki farklı cinsiyetle kurulan ilişkiler şekillenmektedir. Piyeste yer alan karakterin bir kadın olduğunu ve diğer erkek karakterlerle sorunlu ilişkileri olduğunu dűřünelim. Bu durumda oyuncu, karakterin çocukluk döneminde anne babasıyla kurduğu ilişkiye yönelik okumalar yapmalıdır. Bu konuda özellikle Sofokles'in *Kral Oidipus*'u önemli bir yol gösterici olacaktır. Eser üzerine yapılan psikolojik çözümlemeler çocukluk döneminde anne ve babayla kurulan ilişkilerin geleceği ne yönde şekillendirdiğini göstermesi açısından önemlidir. Oyuncu karakterin diğer karakterlerle kurduğu ilişkilere bakarak anne ve babasıyla ilişkilerini değerlendirebilir ve böylece karakteri anlama noktasında önemli bir empati geliştirmiş olur.

Ben'in öteki'ni anlaması adına ikinci önemli adım onun cinsel davranışları ve libidosu hakkında bilgi sahibi olmasıdır. Freudyen bakış açısı cinsel davranışların insanın diğer davranışlarını yönlendirici olduğunu savunur. Dolayısıyla cinsellik ve libidoya bağlı olarak karakterin sergilediği diğer davranışların anlamlandırılması da daha kolay olacaktır. Erkek fizyolojisi gereği kadına göre daha sert bir yapıdadır. Kadın ise vücut yapısı ve üreme biçimi sebebiyle erkeğe kıyasla daha naiftir. Bu özellikler kadın ve erkek davranışlarını şekillendirmiştir. Oyuncunun oynadığı karakterin kadın veya erkek olmasından çok, cinsel davranışları ve libidosunun özelliklerini çözümlemesi gerekir. Kadın ve erkeğin bilinen davranış kalıplarının dışına çıktığı durumlarda karakterin anlaşılması daha zordur. Bu nedenle oyuncu bu tür rollerde karakterin rolüne ilişkin detaylı çalışmalar yapmalıdır. Bu konuda Lady Macbeth örneği üzerinden ilerlemek doğru olacaktır. Shakespeare'in *Macbeth* oyununda yer alan Lady Macbeth diğer kadınlardan çok farklıdır. Her şeyden evvel iktidar hırısı ve arzusuna sahiptir. Oyun repliklerinde Lady Macbeth'in sürekli olarak hırs, istek ve azminin normal bir kadındakinden daha fazla hissedilmesi söz konusudur. Örneğin, Lady Macbeth, Macbeth'le İskoç kralını öldürmesi adına konuştuğu bir sahnede şunları söyler:

“...Sen kalk gel buraya gel ki var gücümü / Söz edip akıtayım kulaklarından içeri.
Korkusuz sözlerim seninle altın çelenk arasındaki / Engelleri kaldırsın ortadan;

Bir an önce giy başına kaderin / Giydirmek istediği tacı...”(Shakespeare, 2021, s. 12-13)

Lady Macbeth hırslı bir kadındır. Piyes boyunca onun kocası Macbeth'i yönlendirdiği ve kocasına kıyasla daha cesur davrandığı görülür. Shakespeare Lady Macbeth'i adeta bir erkek gibi düşünüp kadın bedenine yerleştirmiştir. İktidar ve güç hırsı, İskoç kraliçesi olma istediği gibi birçok etmen onun sürekli olarak kocasına kralı öldürtme arzusu ile konuşmalar yapmasına sebep olur. Bu sebeple Macbeth bir gün karısına şu cümleleri kurar:

“...Sen yalnız erkek çocuk doğur! Yalnız erkek hamuru yoğurmalı

Bu amansız gücün senin” (Shakespeare, 2021, s. 25).

Macbeth de Lady Macbeth'in erkeksi doğasının farkındadır. Onun kralı öldürmesini sağlayan güç Lady Macbeth kaynaklıdır. Bu sebeple Macbeth kralı öldürse dahi, İskoç kralı olma girişimi başarısızlıkla sonuçlanır. Çünkü Macbeth de bu sorumluluğu üstlenecek erkeksi güç yoktur. O, Lady Macbeth'in gücüyle bu eyleme girişmiştir. Bu noktada Lady Macbeth'i oynayacak bir oyuncunun öncelikle ondaki erkeksi gücü ve bir kadındaki baskın davranışlardan farklı davranışlarla hareket etmesini anlaması gerekir. Lady Macbeth'in anlaşılması, davranışlarının anlaşılmasındaki en önemli aşama olacaktır. Libido olarak bahsedilen enerji, özellikle Lady Macbeth'te ölüm ve hırs enerjisiyle yükselişe geçmiştir. Lady Macbeth, kocasının kralı öldürmesiyle birlikte İskoç kralı olması halinde sanki ülkeyi kendisi yönetecekmişçesine bir arzuya sahiptir. Macbeth'in ise kralı öldürme konusundaki isteksizliği ve endişeleri, olası kötü senaryoların ağırlığını kaldıramayacağını göstermektedir. Bu durumda Lady Macbeth'in erkeksi enerjisini üstlenecek oyuncunun onun iktidar hırsını, bu hırsın geçmişteki sebeplerini de göz önüne alarak anlaması gereklidir.

Freud korku, kaygı, endişe gibi her türlü duygunun bilinçdışı alana itilen geçmiş yaşantılarla ilgili olduğunu vurgulamıştır. Oyuncu karakter ile iç içe geçmek adına geçmiş yaşantıları analiz edebilmeli, karakterin özellikle belli duyguları üzerine çalışmalar yapmalıdır. Lady Macbeth örneğinde olduğu gibi, aynı şekilde Macbeth örneğinde de oyuncunun Macbeth'i anlamak için sarf edeceği çabalar, onun bilinçdışı alanını keşfetmekle ilgilidir. Macbeth, İskoç Kralı Duncan'ı öldürdükten sonra hiç de huzurlu değildir. Sürekli olarak endişe ve tedirginlik içerisinde yaşamaktadır. Onu sıradan bir kahraman olarak görüp role yüzeysel hazırlanmak, bu

eylemine karşın oyuncunun yeterince endişe ve tedirginlik duygusunu seyirciye geçirmesine engel olacaktır. Macbeth'in şu sözlerine kulak verilmelidir

“Korkudan yediğim lokma boğazımdan gitmeyecekse, / Her gece korkunç rüyalar saracaksa uykularımı

Varsın her şey çığırından çıksın, / Bu dünya da yıkılsın öteki dünya da,

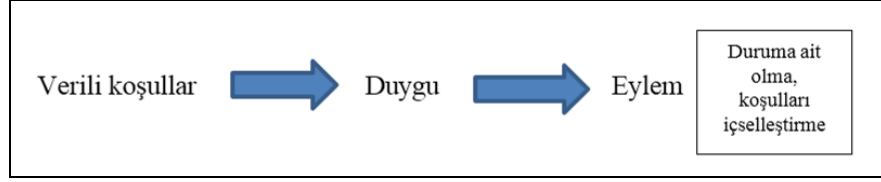
İnsana rahat nefes aldırmayan kuruntularla / Beynimizi bir işkence masasına çevirmektense

Ölüp rahat etmek daha iyi,

Rahat etmek için öldürdüklerimizle” (Shakespeare, 2021, s. 16).

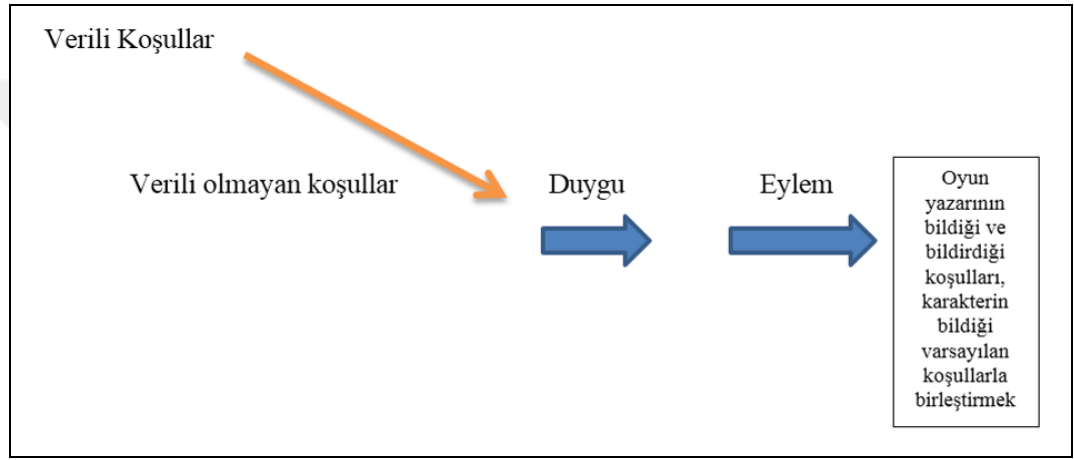
Macbeth'in sözlerine sinen tedirginlik yalnızca onun kralı öldürmesi sonrası yaşadığı tedirginlik değildir. Macbeth daha piyesin ilk sayfalarından itibaren aynı tedirginliğe sahip biridir. Sonuçlarından emin olmayan bir işe girişmesi, onun tedirginliğini daha da artırmıştır. Bu tedirginlik, Shakespeare'in dizelerinden okura yansımaktadır. Peki sahnede Macbeth'i canlandıracak oyuncunun karakterle buluşmasında aynı başarı söz konusu olacak mıdır? Stanislavski bu soruya yanıt verirken birçok etmeden bahseder. Bu etmenlerin başında karakteri anlamak, onunla bağ kurmak gelmektedir. Stanislavski oyuncunun rolle flört ederek rolü ortaya çıkaracağını düşünüyordu. Bu flört sürecinde role ilişkin araştırmalar yapmak, karakteri düşünce ve eylemleriyle anlamak, diğer bir deyişle karakterin “suyuna gitmek” gerekliydi. Bu noktada oyuncu tıpkı flört sürecinde beğendiği kişinin peşinde koşan, onu sürekli inceleyen, neyi sevip neyi sevmediğini araştıran bir sevgili gibi rolü çok yönlü olarak incelemeliydi. Kadın veya erkek rol kişisi her kimse onun davranışlarını anlamak, karakterle birleşmenin ön şartıydı (Carnicke, 2003, s. 44).

Oyuncunun role hazırlanması, karakterle birleşmesini sağlayan mekanik sistemi beraberinde getiriyordu. Bu hazırlık sürecinde tıpkı tez yazan bir öğrenci gibi, oyuncunun verileri toplaması gerekliydi. Karakterin geçmişi, neyi sevip sevmediği, olaylara nasıl tepki verdiği, geçmiş – bugün ve gelecekle kurduğu bağ ve daha birçok konu karaktere yaklaşmasında etkili etmenler arasındaydı. Diğer bir deyişle bu verilerin hazır olması, oyuncunun karaktere hazırlanmasını da sağlayacaktı. Bu araştırmaların sonunda karakter için doğru çalışmalar yapılabilir, oyuncu ile karakter birleşimi gerçekleşebilecekti (Carnicke, 2003, s. 24).



Şekil 4.2. Verili Koşullar

Şekil 4.2’de karakterle bütünleşme sürecinde verili koşullardan eyleme geçiş süreci gösterilmiştir. Söz konusu koşulların gerçekleşmesi halinde, oyuncunun durumu içselleştirmesiyle birlikte duygu ve beraberinde eylem ortaya çıkmaktadır (Carnicke, 2003, s. 24).



Şekil 4.3. Verili Olmayan Koşullar

Verili olmayan koşullarda ise öncelikle karakterin her iki koşulu da düşündüğü, karakterin bildiği varsayılan koşullarla bir arada duygu ve eylemin ortaya çıkacağı öngörülür. Diğer bir deyişle, oyuncu karakteri yaratma sürecinde duygu ve imgelemindeki her türlü koşulu göz önüne alarak karaktere yönelir (Carnicke, 2003, s. 24).

Her karakterin bölünmüş bir ruhsal kişiliği, yaşam içerisindeki yaşadıklarından ötürü oluşan narsistik bir yapısı ve kendini sevme biçimi vardır. Oyuncu, insan olmasının bir gereği olarak kendi karakterine karşı bir sempati ve sevgi besler. Bu sevgi insanın yaşama tutunmasını sağlayan doğal bir sevgidir. İnsanın kendi ile mutluluğu, yaşama karşı doyumunu ve sağlıklı ilişkiler kurabilmesi adına önemlidir. İnsanın kendine beslediği sevginin dozu, oyuncunun karaktere girmesinde etkili olan etmenlerin başında gelmektedir. Nitekim psikolojide yer alan “narsisizm” insanın kendi ile ilişkisindeki sevgi boyutunun aşırılığı aşmasını ve bu sevgiyle birlikte diğer insanlarla, onlara karşı sağlıklı ilişkiler kurmasını

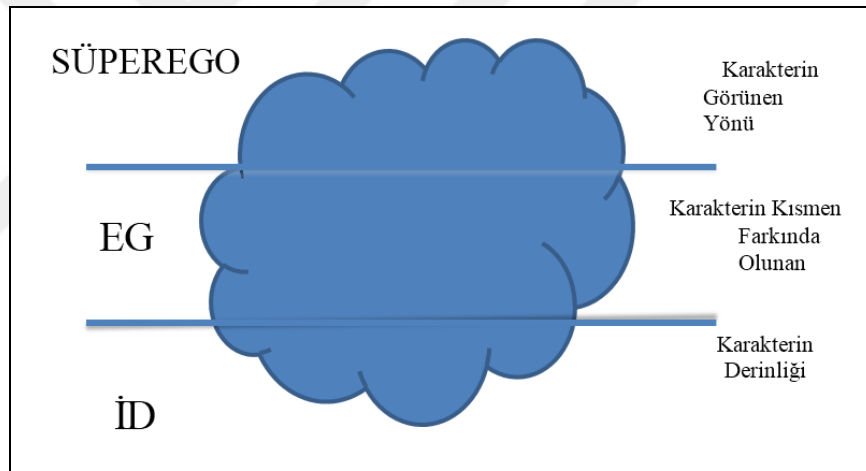
engellemektedir. Antik Yunan’da bilinen adıyla “Narkissos” hikâyesi de bahsedilen sendromla ilgilidir. Aşırılığa kaçan benlik sevgisi, insanın yalnızca kendisiyle değil, diğer insanlarla kurduğu ilişkileri de etkilediği için, ben-öteki ilişkisine farklı bir perspektiften bakılmasını sağlamaktadır (Easty, 1973, s. 19-20).

Oyuncu narsistik kişilik özelliği taşıyorsa bu aşırılığa kaçan boyutlarda ise özüne yönelik dokunulmazlığı bir başka karakterle buluşmasını engelleyecektir. Bu durum her şeyden evvel narsistik bireylerin empati yoksunu olmaları ve diğer insanları anlamadaki yetersizlikleriyle ilgilidir. Kişi yalnızca kendisine, kendi ilgi ve beğenilerine yöneldiğinde kendini üstün bir konuma getirerek, diğer insanları anlama noktasında eksik bir karakter gelişimi çizecektir. Bu durumda narsistik karakter özellikleri gösteren bir oyuncunun da oynayacağı karakterle empati kurması ve o karakterle birleşmesi mümkün olmayacaktır. Oyuncunun öncelikle kendini tanıması, kendini tanıdıktan sonra karakterle buluşması bu anlamda oldukça önemlidir. Stanislavski “kendini sanatta değil, sanatı kendinde sev” diyerek oyuncu olmanın temel ilkesinin sanatla kendini yoğurmak olduğunu, özüne duyulan sevgiden çok, üretimlerle oluşan öze duyulan sevginin mühim olduğunu dile getirir. Bu anlamda oyuncunun kendini ürettikleriyle sevmesi için, karakterle buluşması ve bu buluşmayı gerçekleştirecek alçakgönüllülükte olması gereklidir (Bruehl, 1996, s. 44).

İnsanın gündelik yaşamda hayalleriyle buluşması, stresle baş edebilmesi, bilişsel ve duyuşsal yönden kendini tatmin edebilmesi düş kurmasına bağlıdır. Freudyen psikolojide düş ve hayaller gerçek karakterin açığa çıktığı ortamlardır. Uykusuzluğun insanda oluşturduğu sinir ve strese karşı, düşler ve rüyalar insanı tatmin eder ve gündelik yaşamın sıkıntılarıyla baş etmesinde etkili olur. Freud insanın bilinç dışının da en çok bu alanlarda ortaya çıktığını savunur. İnsanlar özellikle doyuma ulaşamadıkları konularda düş kurarlar. Düş, insanın gerçek yaşamda ulaşamadığı veya engellendiği konularda yeni bir tecrübe ile hareket etmesini ve oluşturduğu gerçekliği kendisinin yönetmesini sağlar. Böylece o gerçeklik içerisinde kişi tatmine ulaşır. Oyuncu kişisi karaktere çalışırken o bütünleşmeyi doğru şekilde kurmalı, karakterin meselelerini kendi meseleleri olarak sahiplenmeli ve hatta düşlerinde yaşatmalıdır. Stanislavski’nin karakterin istek, arzu, ihtiyaçlarıyla birlikte harekete geçmesini ifade eden terim özellikle bu alanda kendini göstermelidir. Oyuncu düşlerinde karakterin meselelerini kurmalı, kendisini o karaktermişçesine düşlerine dâhil etmelidir. Arzular düşlerin itici gücüdür. Oyuncu

sahne karakteri tüm gerçekliğiyle seyirciye yansıtmayı arzu ediyorsa, düşlerinde de bu arzuyu ortaya çıkarmalıdır.

Oyuncunun karakterle buluşmasında en önemli konulardan biri bilinç dışıdır. Bilinçaltı olarak da anılan bilinç dışı, karakterin eylemlerini anlama noktasında üstü örtülen her türlü konuyu gün yüzüne çıkararak anlamayla ilişkilidir. Oyuncu bilinç seviyesinde ancak karakterin düşünce ve algılarını görür. Oysa karakterin eylemlerinin her türlü üstü örtülen konusu bilinç dışında gelişmektedir. Freud bilinç dışını insanın gizli hazinesi olarak görür. Bilinç dışında vahşet dürtüleri, korkular, kabullenilemez cinsel arzular, mantık dışı istekler, bencil arzular yer almaktadır. İnsanoğlu id ile bahsedilen her şeyi bilinç dışına iterek toplumda varlık gösterir. Bu alandaki her türlü duygu, istek ve eylem açığa çıkması halinde insanın toplumda yaşamasını engelleyecektir. Ancak insanın var olan eylemleri ise burada saklı olan her türlü şeyle anlaşılır kılınabilir (Carnicke, 2003, s. 44).

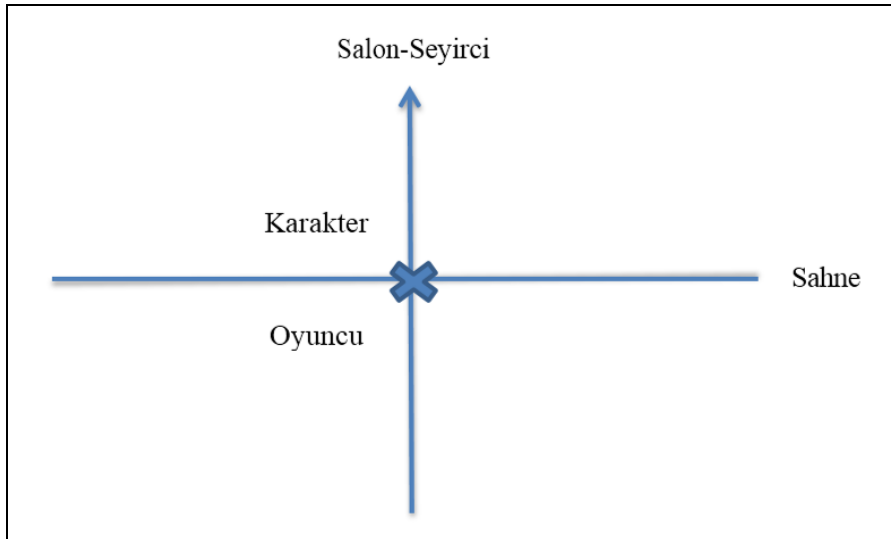


Şekil 4.4. Karakterin Bilinci-Bilinç Öncesi ve Bilinç Dışı Alanları

Karakterin farkında olunması güç, hatta imkânsız olan algıları bilinç dışı alana itilmiştir. Bu alandaki birikim aynı zamanda karakterin derinliğini oluşturmaktadır. Dolayısıyla oyuncunun karakteri tanıyabilmesi için bu alana dâhil olması, karakterin eylem ve düşüncelerinin kaynağını daha derinde araması gereklidir. Bu oldukça zordur. Zira kişi kendisinin dahi farkında olmadığı şeyleri bilinç dışına itmiştir. Ancak bazı araştırmalar, özellikle insanın korku, kaygı, endişe türü duygularının kaynağı konusunda insana rehber olmaktadır. Oyuncunun da karakter derinliğine ulaşabilmesi için bahsedilen türde araştırmalar yapması, karakteri anlaması, onunla empati kurarak rolüyle birleşme çabası içerisine girmesi gereklidir (Easty, 1973, s. 25).

Küçüklüğünde cinsel istismara uğramış bir kadının yetişkinliğinde erkeklere karşı temkinli hatta çekingen davranışlarını ele alan bir oyuncunun bu davranışın kaynağına inmesi, davranışı anlayarak karakterle bütünlük kurması gereklidir. Bu durumda Stanislavski'nin dediği gibi oyuncu eline bir kalem alıp aşama aşama çalışacaktır. Kadının neden erkeklere karşı temkinli davrandığı, güven sorunu yaşadığı ve korktuğuna dair senaryolar üretecek, davranışın hikâyesine yönelik bilgi edinmek adına elinden gelen her şeyi gerçekleştirecektir. Böylece karakterin davranışlarını anlayarak karakterle empati yapabilecek ve karakteri canlandırma adına adım atabilecektir (Bruehl, 1996, s. 28).

Buraya kadarki süreçte ben ve öteki'nin birleşimi, yani oyuncunun karaktere bürünmesi sürecindeki aşamaları Freudyen bakış açısına bağlı olarak ele aldık. Bu aşamadan sonra Stanislavski'nin görüşleri ve aynı zamanda aksiyon kuramına bağlı olarak birkaç önemli konudan bahsetmek gerekecektir. Stanislavski karakter yaratımında perspektifin sahneden seyirciye doğru yöneldiğini, diğer bir deyişle karakterin seyirci üzerindeki etkisinin önemli olduğunu dile getirir. Ona göre seyircinin sahnedeki gerçekliği yaşaması oyunun tamamlanmasını sağlayacaktır. Oyuncu sahne üzerinde ağlar, güler, kahkaha atar ve tüm benliğiyle bir gerçeklik yaratır. Bu gerçekliğin alıcısı seyircidir. Seyircinin kendi perspektifinden görünenler gerçekliğin yaratılmasındaki başarıyı etkilemektedir.



Şekil 4.5. Karakter Yaratımında Perspektif

Stanislavski sahnenin perspektifinde seyircinin önemsenmesinden ötürü, oyuncunun gerçekliği yaratma sürecinde seyirciye yönelerek karakterle bütünlüşmesi

gerektiğini savunur. Bu bütünleşmede sistemin iç ve dış aksiyonları önemsenmelidir. Bir başka deyişle, çalışmanın ilk bölümünde de ele alınan sistem aksiyonları, gerçekliğe geçiş için oyuncunun karakterle bütünleşmesini sağlayacak yardımcı unsurlardır. Oyuncu doğru konsantrasyon kurarak, “büyülü eğer” tekniğini kullanarak ve daha birçok teknikle karakterin içerisine girebilme olanağını sağlayacaktır (Carnicke, 2003, s. 24).

4.3.6.1. Rolü yaşamak

Oyuncunun kendi benliğinden karaktere hareket etmesi ve karakterle bütünleşerek seyirciye oyunu gerçekçi şekilde yansıtması, diğer bir deyişle gerçekçi tiyatronun amaçlarına hizmet etmesi “rolü yaşamasına” bağlıdır. Rolü yaşamak, rolle bütünleşmek ve rolün gereklerini yerine getirerek, onun gerçek hayatla kurduğu illüzyonu ortadan kaldırmışçasına hareket etmektir. Gerçekçi tiyatrodaki nihai amaç da seyirciye tam anlamıyla bu şekilde hissettirecek bir oyun ortaya çıkarmaktır (Easty, 1973, s. 30).

Tolstoy sanatın bilgiyi değil duyguyu aktardığını, sanatta ana öznenin duygu olduğunu savunur. Sanatın estetik kaygılar üzerine kurduğu anlatılarda seyirci, okur veya eserin sunulduğu her kimse o kitleye karşı duyguyu yansıtmak esastır. Sanat, duygunun en üst seviyede harekete geçtiği alandır. Bu noktada tiyatro bir sanat dalı olarak seyirciye duyguları geçirmeyi amaçlamaktadır. Seyirci oyunu izlerken sahnedeki karakterlerle empati yapabilmeli, herhangi bir karakteri kendine yakın hissedebilmeli veya oyunun bir yerinde ağlayıp gülebilmelidir. Bu duygudaşlık, tiyatronun (gerçekçi tiyatronun) estetik kaygıları gerçekle harmanlayarak sunduğunu gösteren yegâne durumlardan biri olmaktadır (Merlin, 2001, s. 25).

Sanat hissederek paylaşmadır. Sanatın özünde var olan duygular, sanattaki estetik kaygıya hizmet eder. Bu noktada sanatçı duygularını veya eserin duygularını eserin kitesine aktararak esere değer katar. Bir sanatsever okuduğu, izlediği, dinlediği sanat eserine yönelik duygu besledikçe o eseri anlamaya ve o eserde bir şeyler aramaya başlar. Sanatseverin eserin yaratıcısına duyduğu sevgi de aynı şekilde bu noktada başlayacaktır. Sanatsever esere sadece kurgu olarak bakıp, onu deneyimlediğinde hiçbir duygudaşlık hissetmiyorsa esere karşı tavrı samimi yetersiz olacaktır. Bu durumda sanat eserinin varlık sebebi de sorgulanacaktır (Tolstoy, 2004, s. 194).

Tiyatroda seyircinin role inanması ve role duygudaşlık yaşamasının yolu oyuncunun deneyimlerinde saklıdır. Oyuncu rolüyle kurduğu bağla, role karşı inancı ve başarılı deneyimiyle birlikte rolü yaşayacak, böylece seyirciye yaşatacaktır. Rolü yaşamak, rolde kendini bulmak ve role kendini katmakla ilgilidir. Antik Roma döneminde seyircinin duygularını harekete geçirmenin yolu, oyuncunun role kurduğu bağda aranmış, başarılı bir oyuncunun öncelikle rolü deneyimlemesi ardından sahnede sunması gerektiği fikri geçerli olmuştur. Horatius’a göre bir oyuncu ağlatacaksa öncelikle kendi kederlenmeli, ardından bu kederi seyirciye yansıtabilmelidir. Seyirci ile oyuncu arasındaki duygudaşlık, oyuncunun da bu duyguları yaşamasına bağlıdır (Carlson, 2008, s. 25).

Oyuncunun en önemli gayesi karakteri anlamak, onun duygularının izini sürmek ve bu duyguları gerçeklik süzgecinden geçirerek yansıtmak olmalıdır. Oyuncu eğer “duygudaşlık” işini abartarak bir görevmiş ve yapması zorunlu bir halmiş gibi göstermeye çalışırsa bu defa taklitten öteye gidemeyecek, bu da onu seyircinin gözünden düşürecektir. Taklide yönelen oyuncu için duyguları taklit etmek sonuç odaklı olmaktır. Sonuç odaklı oyuncu; üzüldüğünü, sevindiğini, şaşırdığını ve diğer her türlü duygusunu ima ederek gösterir. Onun gözünden akan yaş, aslında o duyguyu yaşatmak adına başladığı yolda kötü bir imadan fazlası değildir. Bu nedenle oyuncudaki empati duygusunun taklitten uzaklaşması gereklidir (Kazan, 1997, s. 165).

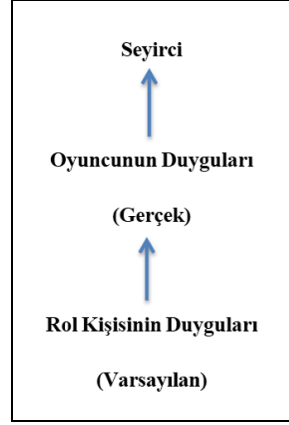
Stanislavski oyuncunun rolü yaşamasına yönelik fikirlerini Tolstoy ve Puşkin’in sanat anlayışlarını rehber alarak geliştirmiş, bunu da eserlerinde ayrıca belirtmiştir. Gerek Tolstoy gerekse Puşkin sanatın etkileyiciliği noktasında deneyimi önemli bir noktaya koyarlar. Onlar için deneyim, sanatçının sanatsever yerine kendini koyarak eserini deneyimlemesi ve bu süreçte acımasız bir eleştiriye maruz kalacakmışçasına eserin içine dâhil olunmasıdır. Bu tabirde yer alan korku, estetik kaygının beslendiği ana kaynaktır; ancak sanatçı elbette ki sadece bu korku ile eseri üretmez. Onun eseri üretmesindeki coşkunluk, alıcısına ulaştığında daha da büyüyeceği için esere katkı sağlar ve üretmeye devam eder. Puşkin drama sanatçısının coşkun bir içtenlikle hareket ederek rolünü sunması gerektiğini söyler. Stanislavski de ona katılır ve bu şekilde yaratılan eserin daha da büyüyerek seyirciye ulaşacağını savunur (Carnicke, 2003, s. 41).

Stanislavski gerçekçi tiyatronun amaçlarından biri olarak “perezhivanie” kavramından bahseder. Rusça olan bu kavram, Türkçeye “rolü yaşamak” veya

“yeniden yaşamak” olarak çevrilebilmektedir. Bu deneyim, beyinsel bir dizi seçim yoluyla dışsal bir form inşa etmenin aksine, kişinin kendi doğal zihinsel, fiziksel, duygusal varlığını kullanarak organik bir süreçten geçmesi anlamına gelir. Oyuncu performans eylemi sırasında başka bir şeye dönüşmek için kendini kullanarak yaratıcı ve aktif keşiflere maruz kalır. Bu keşif sırasında oyuncu bir çocuk gibi saf ve özgür olur. Çünkü içine daldığı deryanın farkında değildir veya bu deryaya zorlama bir şekilde dalmamıştır. Oyuncu bu keşif sürecinde bir aksiyon kurar ve bir deneyim yaşar. İşte bu deneyim “perezhivanie” olarak ifade edilir. Diğer bir deyişle “ben” oyuncuyu karakterden nesnel olarak uzaklaştırılmak yerine karakterin durumuna yerleştirir ve böylece rolü yaşamasını sağlar (Bruehl, 1996, s. 55).

Stanislavski rolü yaşamayı rolle organik bağ kurmak, karakterin bilinç dışı alanına organik şekilde, zor kullanmadan dâhil olmak, sezgileri özgürleştirmek, eyleme yönelik yaratıcı bir süreç içerisine girmek ve insan ruhunun en nihai amacı olan sanatı yaratma amacını doğrudan ve vasıtasız olarak gerçekleştirmek olduğunu dile getirir. Rolü yaşama mitler, duygular, arzular, dürtüler, duygusal farkındalık ve hayal gücünün ait olduğu noktaya oturması, karaktere bürünme adına zorlama bir çaba içine girilmemesi, karakterin ortak bir insanlığa bağlayan ve yazarın fikirlerini daha iyi aktaran evrensel unsurun kavranması, böylece izleyiciyle gerçekten bir bağ kurulmasıdır. Dolayısıyla Stanislavski, oyunculuk ve tiyatroya, teorisine, pratiğine ve amaçlarına organik ve bütüncül bir bakış açısına sahip biri olarak rolü yaşamanın yapay olan tüm bağlardan kurtulmak ve özgürleşmek olduğuna inanmaktadır (Carnicke, 2003, s. 42).

Gerçekçi tiyatronun sahnede amaçlamış olduğu gerçeklik illüzyonu, oyuncunun bu illüzyonu kendi içerisinde gerçeğe döndürmesi, “mış gibilikten” uzakta, gerçeğin diliyle savunması ve gerçekmiş gibi yaşamasına bağlıdır. Oyunun konusu, kurgusu, anlatmak istediği her ne ise, oyuncu bir ayrıma tabi tutmaksızın, önüne gelen her rol için gerçeği yaşama prensibiyle hareket etmeyi hedeflemelidir. Zira “mış gibi” yapmak, oynanan oyunun hedeflediği estetik gayeyi de yok edecektir. Oyunda konu ne olursa olsun sunulan konuyu aşan estetik gaye, oyuncunun sergilediği rolle birlikte sahnede olacaktır. Oysa oyuncu rolde atması gereken kahkahayı, dökmesi gereken gözyaşını ve diğer yapması gereken her şeyi sadece taklitle yapıyorsa, bu durumda seyirci de sahte bir anlatının rüzgârına kapılmayacaktır (Carnicke, 2003, s. 44).



Şekil 4.6. Rol Kişisinin Duygu Aktarımı

Gerçek tiyatrodaki oyuncu bir illüzyonisttir. Onun yaptığı illüzyon rolle birlikte gerçekleşmektedir. Onun illüzyonda temel aldığı özne rol kişisi ve rol kişinin duygularıdır. Rol kişinin varsayılan duyguları, oyuncuda gerçek duygulara dönüştüğünde seyirciye ulaşacaktır. O halde gerçekçi tiyatro, oyuncudan bu duyguları yaşamasını, yaşayarak seyirciye geçirmesini istemektedir. Bu zor, ancak gerçekleştiğinde başarı yaratacak bir eylemdir. Stanislavski hikâyesinin yalanının silip atıldığı, gerçek hayat ile sahnedekinin birleştiği noktayı tam olarak bu aşamaya bağlar: rolü yaşamak (Bruehl, 1996, s. 55).

Stanislavski, oyuncunun rolü yaşayabilmesi için ona çeşitli ipuçları sunar. Bu ipuçlarının bir kısmı çalışmamızın birinci bölümünde ele aldığımız iç ve dış aksiyonun temel etmenleridir. Bu etmenler oyunu gerçekçi kıldığı gibi, rolü de gerçekçi kılmaktadır. Bu etmenlerin başında hiç şüphesiz “eylem” gelmektedir. Sahnede her eylem amaca yönelik olmalı, seyircinin görüş açısı içerisinde bir anlam kazanmalıdır. Doğal oyunculuğun ilk kaidesi de sahne üzerinde amaca dayalı rol yapmaktır. Amaçsız her eylem oyuncunun rolü yaşamasına engel olacaktır. Stanislavski bu durumu “eylemi hatırlamak için oynamaya” benzemektedir: “Sahne üzerinde ne koşmanın hatırı için koşun, ne de acı çekmenin hatırı için acı çekin. Eylemin hatırı için oynamayın; her zaman bir amaca yönelik oynayın. Ve de gerçeğe uygun olarak” (Stanislavski, 2002, s. 69).

Rolü yaşayabilmenin bir diğer önemli noktası rolün veya eylemin psikolojik temeli olmasıyla ilgilidir. Oyuncu eylemi hayata geçirirken dış dünyadan feyz almalı, eyleme ilişkin pratik yapmalıdır. Bir kavga sahnesini canlandırıyorsa, kavga edenleri izlemeli, gerekirse kavgaya dâhil olmalıdır. Kavga sırasında hissettiği kin, kazanma hissi, hınç ve diğer duygular onun sahnedeki eylem sırasında olabildiğince role

girmesini, doğal davranmasını sağlayacaktır. Bu noktada Stanislavski'nin kullandığı araç "büyülüğü eğer"dir. Oyuncu "şayet ben yerinde olsaydım" demeye başladığı anda, aslında o kişinin yerine geçerek ve onun psikolojisine hakim olarak rolü devam ettirecek, böylece rolü yaşayacaktır (Carnicke, 2003, s. 44).

Shakespeare'in *Macbeth* oyununda Macbeth kralı öldürmeden evvel hissettiği duyguları içinden geçirir ve bir sorgulama yapar: "Bir hançer mi önümde gördüğüm? / Sapı elimden yana çevrik... / Gel, sarsın seni elim. / Yoksun elimde ama; görüyorum seni. / Uğursuz görüntü, göze var, ele yok musun sen? / Kafamdaki bir hançer misin yoksa? / Ateşli beynim mi yarattı seni? (...)" Macbeth'i oynayacak kişinin birini öldürmeden evvel vicdanıyla yapacağı muhasebeyi deneyimlemesi gerekir. "Eğer ben Macbeth olsaydım" ile başlayacak olan bu söz, beraberinde kişiyi psikolojik olarak katil olma durumuna hazırlayacak bir ön deneyimdir. Oyuncunun işi burada bitmeyecektir. Macbeth gibi hissetmesi, hatta Macbeth gibi katil olması gerekecek, bu deneyimle sahnede gerçekliği yansıtmada başarılı olabilecektir. "Macbeth gibi katil olma" ifadesi kulağa ürkütücü gelebilir. Bu konuda Yıldız Kenter'in derslerinde verdiği bir örnekle konu daha da netlik kazanacaktır:

"Bir katili oynamanız için muhakkak birisini öldürmüş olmanız gerekmez. Sıcak bir gecede yorgun bir günün ardından, sizi uyurken rahatsız eden bir sivrisineğin vızıltısı bir canlıyı öldürmek için gereken iç tepkiyi doğurur. Yatağınızdan kalkıp hiç düşünmeden sineği öldürebilirsiniz. İşte öldürme duygusu budur" (Hepileri, 2005, s. 10).

Bir oyunda gerçeklik illüzyonunun yaratılması konusunda birçok yanlış inanç söz konusudur. Bu inançların başında da oyunun modern dönemlerde geçmesi, kahramanların gerçek kişiler olması ve genellikle kahraman kadrosunun insanlardan oluşması bulunmaktadır. Bu konuda Shakespeare'in oyunlarından örnek vererek bu görüşün çürütülebileceği fikri akıllara gelmelidir. Örneğin; Shakespeare'in *Macbeth* oyununda cadılar bulunmakta ve Macbeth'e kral olacağı konusunda gelecekle ilgili bilgi vermektedirler. Cadıların gerçek dışı olması oyunun gerçekçiliğine gölge düşürmemektedir. Bununla birlikte Shakespeare'in birçok oyununun krallık döneminde geçmesi, konuşmaların üst perdeden ve soylu konuşmalar olması, kişilerin üst sınıftan olması da seyircinin kişilerle empati kurmasına engel değildir. Shakespeare'in oyunları son derece gerçekçi ve seyircinin karakterlerle empati yapabileceği oyunlardır (Carnicke, 2003, s. 46).

Oyuncunun rolü yaşamasında karakterle kurduğu bağ önemli olduğu gibi, oyuncu sahnede kendini yabancı bir ortamda hissetmemeli, bu nedenle dekor, ışık vb. unsurlara da dikkat edilmelidir. Kurulan dekor hikâye kurgusunu beslemeli, ancak zoraki bir çabayla kurulmamalıdır. Diğer bir deyişle gerçek hayata tıpa tıp benzer bir ortam yaratma fikri de seyircinin oyunla bütünleşmesini engelleyecektir. Seyirci sürekli olarak dekorla gerçekteki eşyaları kıyaslayacak, böylece oyuna yoğunlaşamayacaktır. Bu durum oyuncunun da rolü yaşamasına engeldir. Bu nedenle oyundaki diğer etmenlerin de gerçekliğe katkıda bulunması adına çaba harcanmalıdır (Easty, 1973, s. 49).

Stanislavski döneminde oyuncuların sanattan yararlanmaları, yalnızca oyunculuğu kendileri için bir kariyer yapmak, algıladıkları kişisel çekiciliklerini göstererek kullanmaları anlamına geliyordu. Jambon oyunculuğu, kötü ırk klişeleri gibi kaba, sıradan klişeler içeriyordu. O ise bu oyunculuğun karşısına deneyime dayalı oyunculuğu koyuyor, üstelik deneyimle gerçekleşen oyunculuğun yalnızca seyirciye değil, sahnedeki oyuncuya da çok şey vaat ettiğini dile getiriyordu. Oyuncu rolü yaşayarak aslında kendini de var ediyor, yeniden bir yaratım sürecine girerek kendini farklı özellikleri üzerinden deneyimliyordu (Bruehl, 1996, s. 4).

Karakter yaratım sürecinde rolü yaşamının önemine Stanislavski inanıyordu, ancak herkes onunla aynı fikirde değildi. Özellikle çağdaşı olan ve tiyatro çalışmaları yapan birçok isim rolü yaşama tabirinden farklı şeyler anlıyorlardı. Bu onların Stanislavski sistemini eleştirmesine sebep olduğu gibi, kendi görüşlerini açıklarken de rolü yaşama konusundaki sakıncalarını bildirmelerini sağlıyordu (Carnicke, 2003: 47).

Fransız aktör, Benot Constant Coquelin (1841-1909) temsili oyunculuk teorisiniydi. *Oyuncu Sanatı* adlı eserinde oyuncunun rolü yaşamasına şiddetle karşı çıkıyor, bu durumu şu sözlerle dile getiriyordu:

“Oyuncu yaşamaz, oynar. Oyunculuğunun nesnesine karşı soğuk davranır. . . Sanat gerçek hayat değildir, hatta onun yansıması bile değildir. Sanatın kendisi bir yaratıcıdır. Zaman ve mekânın dışında, kendi soyutlaması içinde güzel kendi yaşamını yaratır.” (Easty, 1973, s. 78).

Stanislavski Coquelin bu sözlerine karşılık şiddetle karşı çıkar ve “Tekniklerinin doğanın kendisinden daha güçlü olduğuna gerçekten inanabilirler mi?” diyerek teorisini eleştirir. Ona göre Coquelin’in yapmış olduğu kıyaslama tam anlamıyla yanlıştır. Oyuncu doğayı asla taklit edemez. Onun doğayı taklit etmesi,

doğanın gerçek görünümünün sunduğu şiddetle bir arada düşünüldüğünde oyunculuğun küçümsenmesine sebebiyet verir. Bu nedenle oyuncunun yapmış olduğu gerçekten bir yaratımdır (Easty, 1973, s. 49).

4.3.6.2. Ruhsal iletişim

Oyuncu tiyatro oyununda hem karakter ile hem de seyirci ile ruhsal iletişim gerçekleştiren bir kimliğe sahiptir. Ruhsal iletişim, beş duyu organı kullanılmaksızın yalnızca telepati yoluyla, duygu-düşünce ve hislerin aktarıldığı bir iletişim türüdür. Ruhsal iletişim bir farkındalık süreci olup sözle anlatılmayacak birçok şeyin yalnızca hissedilerek anlatılmasını sağlamaktadır. Bu iletişimin en önemli yanı sözle kurulacak birçok cümleye nazaran, sözsüz şekilde, belki jest ve mimikler üzerinden sağlanan bir iletişim olması, belki de daha az sözle kişiye kendini iyi hissettirerek üst perdede bir empati olanağı sağlamasıdır.

Gerçekçi tiyatro oyuncunun ruhsal iletişim sürecinde ilk iletişim kurduğu kişinin kendisi olduğunu, iletişimin ben'den ben'e geçen bir iletişim ağı üzerinden gerçekleştiğini savunmaktadır. Daha sonra ben'den seyirciye yani öteki'ne, öteki'nin verdiği tepkiye bağlı olarak tekrar ben'e aktarılmasıyla üç boyutlu bir iletişim ağı oluşur. Hatta Moore (2011) seyirciyi içine alan tiyatronun yaymış olduğu enerjiyle birlikte dördüncü bir boyutun da olabileceğini belirtmiş, dolayısıyla en küçükten oyuncunun kendi içindeki yolculuğundan dış dünyaya akan bir yaratım süreciyle iletişim gerçekleşmiş olur.

İletişim en basit tanımıyla göndericiden çıkan mesajın bir bağlam içerisinde alıcıya ulaşması, alıcının mesajı kabul etmesidir. Tiyatroda iletişimin ilk unsuru olan oyuncunun kendine yönelerek kendini keşfi sürecinde kurduğu iletişim, karakter ile kendi arasındaki bağı keşfetmesiyle birlikte dönüt (karşılık) alır. Bu anlamda ben'in farkındalığı iletişimin başarılı olmasını başlatan unsurdur. Peki ruhsal iletişimin ilk aşamasında oyuncunun ben'e yolculuğundaki iletişim nasıl kurulacak? Diğer bir deyişle kişinin kendini tanıma yolculuğu nasıl başlayacaktır? Bu iletişim kurulması noktasında gerek Stanislavski'nin gerekse psikoloji ilminin görüşlerinden yararlanılacaktır (Merlin, 2001, s. 25).

Oyuncunun ben'ine yapacağı yolculukta kendisiyle iletişim kurması, kendisini tanıması çok zordur. Zira insan, daima kendinde kusur aramaktan kaçan bir varlık olduğu için her türlü konuda kendini objektif açıdan değerlendiremeyecek ve kendinde kusur aramaktan kaçınacaktır. İnsanın kendini objektif değerlendirebilmesi

için bilinçaltına inmesi gerekir. Freud bilinçaltını bir mahzene benzetir. İnsana ait en gizli sırlar, bilinmeyenler ve hazineler bu mahzende bulunmaktadır. Oyuncu için de bilinçaltı yaratıcılığın uyarıldığı yerdir. İnsanın gerçekten ne hissettiği, nasıl düşündüğü ve neler yapmak istediği, bilinçaltında gizlenmiştir. Stanislavski oyunculukta bilinçaltının çok önemli olduğunu savunmuş, oyuncunun sahnedeki yaratıcı çalışmasını bilinçaltını sergilemesi olarak nitelendirmiştir. Yaratıcı bilinçaltı, parlayıp sönen esinlerin kaynağıdır. Oyuncu bu esinlerden beslendiği kadar, onları kontrol altına almayı da bilmelidir (Bruehl, 1996, s. 64).

Oyuncunun ben'ine inşi, bilinçaltını tam anlamıyla keşfettiği anlamına gelmeyecektir. Zira kişinin kendi bilinçaltına doğrudan inmesi mümkün değildir. Freudyen psikolojide bilinçaltı, bilinç dışı olarak ifade edilmekte, bilincin farkındalığı dışında kalan yer olarak tanımlanmaktadır. Bilinç kendi varlığının hassasiyetini hissetme ve farkında olmadır. Bilinçli hal, diğer bir deyişle şuurlu hal insanın çevresinin ve kendinin farkındalığıyla beslenir. Kişi bilinçli halde eylemleri ve eylemlerinin niteliğinden sorumludur, ancak bilinç öncesi ve bilinçdışı içinde bu sorumluluk söz konusu değildir. Zira insan farkında olmadığı durumları da sahiplenmeyecektir (Merlin, 2001, s. 26).

Bilinçdışı insanın bastırdıklarıyla doludur. Korku, yoğun ve yasak istek, duygu ve düşünceler bu alanda saklanmıştır. İnsanoğlu yaşarken birçok duyguyu hissetmediğinde o duyguların kaybolduğunu veya etkisini yitirdiğini düşünür, ancak tam tersi bu duygular bilinçaltında saklanmaktadır. Onu tetikleyen herhangi bir olayda, kendini hissettirecektir. Freud bu tetiklemenin yalnızca dış dünyada yaşanmayacağını, aynı zamanda düş ve rüyalarla da açığa çıkabileceğini belirtir. Dolayısıyla kişinin bastırdığı bir duygunun yoğunlaşması, onun rüyada kendini açığa çıkarmasını da olanaklı kılabilir. Özellikle yoğun şiddet ve aşırılıklar içeren rüyalar, bastırılmış yoğun isteklerin ürünüdür (Freud, 1900, s. 45).

Lacan bilinçaltından bahsederken “*Aranmıyorum buluyorum*” şeklinde bir cümle kullanmaktadır. Bu cümle kişinin aradığını düşündüğü her şeyin bilinçaltında saklı olduğunu, insanda kayıp gibi duran her şeyin bilinçaltı denilen yarıktaki kaldığını dile getirmektedir. Kişinin bilinçaltını keşfetmesi ise dikkatine bağlıdır. Yaşantısında tekrar eden her şey bilinçaltına itilmiştir. Kişi yaşamındaki bu tekrarlar odaklanarak bilinçaltına süpürülen veya orada kalanlara ulaşabilir. Lacan'ın bilinçaltıyla ilgili aracı mekanizması ise dildir. O, bilinçaltının göstergeler aracılığıyla dile yansıdığını, özellikle kişi yalan söylerken harekete geçtiğini savunur (Lacan, 1964, s. 12).

Freudyen psikoloji ışığında oyuncunun kendi karakterine yapacağı yolculukta kendi ben'ini keşfetmesinin zor olduğu görülmektedir, ancak zor olmakla birlikte bu deneyim imkânsız değildir. Oyuncu kişisi, dışarıdaki bir insana kıyasla daha fazla gözlem yapma yeteneği olan biridir. Daima çevreyi gözlemlerken, bu defa kendi içine doğru bir gözlem yapması gerekecektir. Bu gözlem ise öncelikle bilinç alanının farkına varmak, ardından aşırılıklar üzerinden bilinçaltının (Freud'un deyiimiyle bilinç dışının) keşfine yol almakla ilerleyecektir. Oyuncu kişisi gerektiğinde kalem kâğıt alarak kendi davranışlarını kategorize edecek, aşırı tepkilerini veya sessiz kaldığı konuları not alarak yazacak, hatta ve hatta başkalarının kendisine dair gözlemlerini dinleyecektir. Böylece kendisinde doğrudan gözlemleyemediği her şeyi çalışarak ve aşama aşama kayıt altına alarak gözlemlene, bilinçaltına inme olanağı yakalayacaktır (Roach, 1993, s. 206).

Stanislavski, bilinçaltı ile bilinçli zihni ayıran kesin bir çizginin olmadığına inanıyordu. Bunun yerine, bilinçaltı sürekli çalışırken bilinçli zihnin düşüncelerimize rehberlik ettiği sonucuna vardı. Bilinçaltı zihin çalışmasının sisteminin temel bir parçası olduğunu ve sanatsal bir form geliştirmek için yaratıcı süreçte çeşitli bilinçaltı düşünceleri organize etmenin aktörün rolü olduğunu öne sürdü. Bu tekniğin amaçlarından biri, kişinin arayışlarını bilinçli olarak yapılandırarak aktörün bilinçaltını kontrol edip teslim olmasını sağlamaktır. Kişi bilinçten bilinçaltına geçerken -Stanislavski'nin "bilinçaltının eşiği" olarak adlandırdığı şey- kişinin algıladığı, hissettiği ve anladığı şey değişir. Oyuncu “gerçek gibi görünen” bir duygusal deneyimden “duyguların samimiyeti” deneyimine geçer:

“Oyunculuk yaparken, bir oyuncu ikiye bölünür. Salvini, 'Oyunculuk yaparken çifte hayat yaşıyorum, gülüyorum ve ağlıyorum ve aynı zamanda kahkahalarımı ve gözyaşlarımı analiz ediyorum, böylece daha derinden hareket etmek istediklerimin kalplerine dokunabilsinler' dedi. Bakın, çifte hayat ilham almanızı engellemez. Aksine! Biri diğerine yardımcı olur (Carnicke, 2003, s. 97)...”

Bu sözler Stanislavski'nin oyunculuktaki ruhsal iletişimine ışık tutuyor, onun karakter yaratma sürecinde oyuncunun yalnızca karaktere emek verdiğinin düşünülmesi aksine, karakterin de oyuncuyu beslediğine yönelik kanısını destekliyordu. O, karakter çalışma sürecinde oyuncunun kendini keşfettiğini, gerçek iletişimin bu şekilde ortaya çıktığını düşünüyor, bu nedenle karaktere çalışma sürecindeki egzersizleri gerçek hayat için de gerekli buluyordu (Carnicke, 2003, s. 48).

Oyuncunun bilinçaltını tanıması, kendini keşfetmesi ve kendine doğru yolculuğa çıkması, beraberinde karaktere doğru olacak yolculuğu kolaylaştıracaktır. Nitekim insan önce kendini anladığında çevresinde olup bitenleri daha net şekilde anlamaya başlayacaktır. Puşkin “oyuncunun görevinin duygu yaratmak değil, duyguların kendiliğinden oluşmasını sağlayan koşullar geliştirmek” olduğunu söyler. Oyuncu hem kendine hem de karaktere yönelirken bilinçaltından hareket ederek bu duyguları anlamaya çaba harcar. Anlamak, süreci tamamlamanın en önemli aşamasıdır ki, bu durum oyuncunun duyguları yaşama uğruna “yapaylığa” düşmesini de önler. Stanislavski bu konudaki görüşlerini şöyle dile getirir:

“Bir insan sandalyeye oturur, hiçbir neden yokken, yani durup dururken kıskanç olabilir mi? Heyecanlanabilir mi? Kederlenebilir mi? Olamaz böyle şey. Zamanlar boyu aklınızda kalsın bu. Hangi koşullar altında olursa olsun, sahne üzerinde, duygu için duygunun doğması ile hemen yön alan eylem olamaz. Bu kuralı bilmezlikten gelmek ancak en iğrenç yapmacıklıkla sonuçlanır. Bir eylem bölümünü seçerken duyguyu, tinsel (manevi) içeriği bir kenara bırakın. Hiçbir zaman kıskanç olmak için kıskanç olmaya, âşık olmak için âşık olmaya, acı çekmek için acı çekmeye kalkmayın. Bütün bu duygular daha önce olup bitmiş bazı şeylerin sonucudur. Daha önce olup biten bu şey üzerinde var gücünüzle düşünmelisiniz. Sonuca gelince, sonuç kendiliğinden doğacaktır (Stanislavski, 2002, s. 62).

Stanislavski her eylemin bir amacı olduğuna inanır. İnsan nasıl ki durup dururken âşık olamaz veya kıskanç olamazsa, durup dururken de belli duyguları yaşamak adına yaşamaz. Zira sosyal yaşamadaki neden-sonuç ilişkisine dayalı bu mantıksal durum sahne üstünde de kendini gösterir. Çünkü sahne gerçek hayatın ta kendisidir. Oyuncu sahnede bir hareketi amaçsız şekilde yapmamalıdır. Onun amaçsız şekilde yapacağı her hareket, beraberinde seyircinin oyuna ve karaktere olan inancını yitirmesine sebep olacaktır. İşte bu noktada bu hareketin yapılmasını engelleyen ve oyuncuyu dizginleyen şey, kendi ben'ine, ben'inden karaktere ve devamında oyundaki gerçekliğe olan yolculuğu olacaktır. Bu yolculukta kendini bulan oyuncu yapmacık, abartılı ve gereksiz her türlü davranıştan kaçınarak performansını sergileyecektir. Bilinçaltına yapılan yolculukla ben ile öteki'nin iletişimini sağlayan oyuncu için gereksiz eylemler tehlikesi ortadan kalkacaktır (Stanislavski, 2002, s. 62).

4.3.6.3. Fizyolojik gerçekçilik-karakter gerçekçiliği

Gerçeklik doğrudan doğaya yansıyan ve insanoğlunun yaşamı içerisinde yadırganmadan kabul edilendir. İnsanın kendi varlığı dışında var olan ve kabul etmek zorunda kaldığı her şeyin bir gerçekliği vardır. Bu nedenle gerçeklik fizyolojik bir

temele dayanır. Diğer bir deyişle elle tutulan, gözle görülen, hissedilen her şey gerçektir. İnsanın gerçeği kabul etmesi veya reddetmesinin gerçeğin varlığını etkilemez. Gerçek, insanoğlunun iradesi dışında varlığa gelmiştir.

Stanislavski “Kendi yaşamınızdan doğan ve rolümüze aktarılan duygular ancak piyese can verir” der ve bu cümlesiyle piyesin doğrudan gerçek yaşamdan besleneceğini dile getirir. Dolayısıyla piyeste yer alan her unsur, karakterden oyunun özüne değin her şey tamamen gerçekten beslenmekte ve gerçeğe hizmet etmektedir. Sahne üstündeki her şey doğal yaşamın ortaya çıkmasını sağlayan bir vesiledir. Bu yönüyle piyesin de özünde bir gerçeklik vesilesi olduğu aşikârdır. Piyes yaratıcı mekanizmasını gerçeği hedef noktasına koyarak yaratır (Bruehl, 1996, s. 8).

Oyuncu fizyolojik gerçekliği kullanarak, diğer bir deyişle algıları, gördükleri, duydukları ve hissettiklerinden yola çıkarak sahnedeki gerçekliği yaratmalıdır. Oyuncunun sahneye yönelirken tasarlanmış bir imgeden çok, gerçekliği gözlemlemesine ve fark etmesine ihtiyaç vardır. Onu rolüne ve piyesteki gerçekliğe taşıyacak şey gerçek yaşamdan aldığı besindir. Bu nedenle gerçekliği ne kadar farklı şekilde gözlemlerde o kadar başarılı bir karakter ortaya koyabilir. Örneğin, kıskanç bir kadını oynayacak oyuncu bu kıskanç kadının bakışlarını, düşüncelerini, hırsını, öfkesini defalarca kez farklı farklı özneler üzerinden gözlemlemesi, kendi karakterinde vücuda getirmesi ve böylece yaratması daha doğru olacaktır. Kıskançlığın her özne için ortaya çıkış biçimi ve bir duygu olarak yaşanması farklıdır. Kimi kişi kıskançlıkla nefret hissini bir arada yaşarken, kimisi ise kıskançlığı tamamen içinde yaşayabilir. İki ve daha farklı insanın aynı duyguyu ne şekilde yaşadığının gözlemlenmesi, oyuncu için başarılı bir referans olacaktır. Oyuncu gözlemlerinden sonra aynı duyguları kendi fizyolojisinde yaratmalı, diğer bir deyişle sesinde, sinirlerinde, kanında ve bakışlarında kıskançlığın izleri görülmelidir. Seyircinin sahnede gördüğü kıskanç kişi oyuncu değil, çevresinde olan biri haline gelmelidir (Easty, 1973, s. 41).

Stanislavski Moskova Sanat Tiyatrosu’nda provalar sırasında öğrencilerine sürekli olarak fizyolojik gerçekliği inşa etme adına çeşitli tavsiyelerde bulunmuştur. Onun tavsiyelerinin temelinde doğa bulunmaktadır. Öğrencilerine doğayı örnek almalarını, doğanın işleyişine bakarak kendilerini ve gerçeği özülle keşfetmelerini söylemiştir:

“Bir ressam, resmindeki ince, karmaşık, psikolojik elementlere geçmeden önce düşüncelerinin taslağının tuvale yansıtmalıdır. Özneleri öyle bir biçimde oturtmalı

durmalı ya da uzanmalıdır ki onların gerçekten oturduğuna ya da uzandığına inanalım; bu boyayacağı resmin planıdır. İçine ne incelikler dhl ederse etsin eğer resmedilen poz doğanın kanunlarına aykırıysa, içinde gerçek yoksa başka hiçbir incelik onu başarılı yapamaz” (Merlin, 2001, s. 29).

Doğa insan ruhunu sahnede inşa edebilmek için eşsiz bir kaynaktır. Doğada her şeyin kendi halinde ve en doğal şekliyle bulunması, insanoğlunun gözlemleri adına önemli bir kaynağın var olduğunu gösterir. Önemli olan bu kaynağı fark edebilmek ve ondan faydalanabilmektir. Stanislavski’nin “sahnede oynamamalısınız, davranmalısınız” sözü de bundan gelir. O, doğada her şeyin kendi halinde olmasını eşsiz bir kaynak olarak görür ve oyuncunun da bu kaynak üzerinden kendini inşa etmesi gerektiğini savunur. Onun gerçekliğe yönelik seçtiği sahne terimleri bile tercihlerini gösterir. Rusçada sahne performansı “igrad” –oynamak- şeklinde tanımlanırken, O, “deistova” yani davranmak, aksiyonda bulunmak anlamındaki kelimeyi tercih eder. Çünkü sahnede amaçladığı gerçeklik, doğadaki gibi kendi halinde gerçekleşendir. O, Moskova Sanat Tiyatrosu’ndaki son çalışması olan “Tartuffe” oyununda “davranma” kavramına da şu şekilde açıklık getirir:

“Siz iki kişi arasındaki öfkeli bir tartışmayı canlandırdınız. Önce buna doğrudan girdiniz ve bütün hazırlık sürecini bir kenara bıraktınız. Ancak bu tartışmayı yaratabilmek için önce doğru radyo dalgalarını birbirinize göndermeniz gerekiyordu. Bunlar çok küçük fiziksel aksiyonlarda gizlidir. Bu fiziksel aksiyonların büyük bir kısmı ilk repliklerde vardı ve aksiyon zincirinin ilk halkasını oluşturuyordu. Onlardan koptuğunuzda gerçekliğe zarar vermiş olursunuz. Bizim neye ihtiyacımız var? Odak, duyarlılık ve koşullara konsantrasyon yaratıcı durumun gerekleri bunlardır. Buna ancak inanç ve gerçekliğe sahip olursanız ulaşırsınız. „Ben oluyorum,, aşamasına bu iki öğeyle kavuşursunuz. O zaman gerçekçi davranmaya başlamışsınızdır. Net ayrımlar yapabilmesini: Burada yalan söylüyorum,, burada _gerçeğim,, Burada statığım,, , burada dinamiğim,, Burada seyirciyi düşünüyorum,, , ya da doğalım,, Bu ikilikler üzerine düşünmelisiniz. Sizin sahne üzerinde davranmanız,, gerekir, oynamanız,, değil. Sakinliği oynayamazsınız. Gerçekten o anda sükûnet halinde olmanız gerekir. Genel bir şekilde duyguları, tutkuları, iç aksiyonları oynayamazsınız. Siz doğanıza uygun bir şekilde davranmalısınız” (Merlin, 2001, s. 30).

Oyunculuk kendini açığa vurma sanatıdır. Oyuncu, metnin içinde kendini bulmalı, metindeki karakteri kendisinde ortaya çıkarmalıdır. Bu anlamda karakterin gerçekliği ile fizyolojik gerçekliğin bir dönüşüm yaşayarak bir araya gelmesi söz konusudur. Karakterin gerçekliği her ne ise oyuncu, o gerçekliği fizyolojik gerçeklikle birleştirmesi gereken kişidir. Bu anlamda oyuncunun yapacağı şey kendini farklı bir dilde ifade etmek olacaktır. Stanislavski bu konuyu şu şekilde dile getirir:

“Kendimi, kendim değil Alexander Chatski olduğuma mı inandırayım? Bu boş bir çaba olurdu. Ne gövdem, ne de ruhum bu türden bariz bir aldatmacaya kanmazlardı. Yalnızca sahip olduğum inancı öldürür, beni yanlış yönlendirir ve şevkimi kırardı. Kendimi bir başkasıyla değiştiremem. Mucizevi bir metamorfoz söz konusu değildir. Bir oyuncu, sahne üstünde resmettiği hayatın koşullarını değiştirebilir, yeni bir üstün yönelime inanmak için bu hayatı kendi içinde bulabilir, kendisini bir oyun boyu süren temel aksiyon çizgisine bırakabilir, hatırına gelen coşkularını şu veya bu şekilde birleştirebilir, onları şöyle ya da böyle bir sıralanışa sokabilir, rolünde kendine ait olmayan alışkanlıklar ve de fiziksel resmetme yöntemleri geliştirebilir, davranışlarını, dış görünüşünü değiştirebilir. Tüm bunlar oyuncuyu her rolde farklı gösterecektir seyirciye. Ama her zaman kendisi olarak da kalacaktır. Oynadığı role daha yakın olmak için ruhsal ve fiziksel olarak dönüşüm geçirmesine rağmen, sahne üstünde kendi benliğiyle oynar.” (Stanislavski, 1999, s. 88)

Oyuncunun sahne üzerinde karakterin kendisi olması, onun gibi hissetmesi, onun gibi bakması ve düşünmesi, Stanislavski’nin deyimiyle “mucizevi bir metamorfoz” olabilir ki bu da pek mümkün değildir. Oyuncunun karakterin kendisi olmaya çalışması başarısız bir takliden ötesine geçmeyecektir. Zira her seferinde bir başkası gibi olmaya çalışmak oyuncuyu da yıpratacak, duygularını tüketecektir. Oyuncunun yapması gereken karakteri kendi kişiliğinde yaratmak, diğer bir deyişle karakter gerçekliğini fizyolojik gerçeklikle buluşturmak ve karakteri yorumlamak olmalıdır. Bu yorum ne denli dış dünya ile örtüşürse oyuncu o denli başarılı sayılacaktır (Carnicke, 2003, s. 61).

“Kendi kişiliğiniz içinde rolü yaşarsınız, bir başkasının kişiliği içinde ise onunla sadece oyalanırsınız, oynuyormuş gibi görünürsünüz” der Stanislavski. (Stanislavski, 2002, s.87). Bu sözle oyuncunun karakter gerçekliğini kurma biçimine değinir ve bu gerçekliğin ancak oyuncunun kendi kişiliği içerisinde kurulabileceğini dile getirir. Oyuncu karakter gerçekliğini yaratmadan evvel kendisine karakterle ilgili “o kim?” sorusunu sormalıdır. Bu sorunun yanıtı olarak “o benim” dediğinde rol ile özdeşleşme, rolün gerçekliğini inşa etme süreci başlar. Sorular, cevapların ve inşa sürecinin başlangıcında oldukça önemlidir. Karakterin gerçekliği ikinci kişi olarak kaldığında ve oyuncu o kişiliğe bürünmeye çalıştığında gerçeklikten kopacaktır. Oyuncunun gerçeklikten kopmaması adına sağlam köklerle birlikte gerçekliği inşa etme sürecine başlaması gerekir (Hagen, 1976, s. 156)

Oyuncu oyunun verili koşulları içerisinde kendini sahneye koyar. Sahnedeki kişi rol içerisinde kendisinin başka bir versiyonudur. Belki de oyuncu da bu versiyonunu rolle birlikte keşfedecektir. Oyuncunun içinde yer alan duygular, düşünceler, yaşam kalıpları role bürünecek ve oyuna dâhil olacaktır. Gerçekliğin bir başka gerçekliğe dönüşüm süreci, oyuncunun da kendini keşfettiği, açığa vurduğu bir süreç olarak gelişecektir (Carnicke, 2003, s. 61).

Oyuncunun fizyolojik gerçeklikten karakter gerçekliğine geçiş süreci tam anlamıyla laboratuvar ortamında gerçekleştirilen bir deney ciddiyetinde yapılmalıdır. Oyuncu bu süreci kendi içinde yaşamalı, sürecin ciddiyetine gölge düşürecek şekilde etrafına duyurmamalıdır. “Yeni ben”in bilinçaltına girmeli, dâhil olmalı, gereken her türlü hazırlığı yaparak yeni ben’i oluşturmalıdır. Bu dönüşüm sürecinin hazırlığı olabildiğince profesyonel şekilde gerçekleşmeli, oyuncu ne çevresine ne de seyirciye bu dönüşüm sürecini hissettirmemelidir (Bruehl, 1996, s. 26).

Stanislavki 1883 senesinde yönettiği “Practical Man” adlı oyunun provalarında oyuncuların gündelik hayatta da karaktere devam etmelerini, sanki karakterin varlığıyla yaşamdaki faaliyetlerini sürdürdüklerini varsayarak yaşamalarını istemiştir. Oyunun bu şekilde daha verimli bir gerçeklik yaratacağını ifade eden Stanislavki, böylece eylemlerin somutlaşarak meydana çıkacağını dile getirmiştir. Oyuncunun emanet eylemlerle karakteri inşa etmesi mümkün değildir. Eylemlerin varlığına devam etmesi ancak karakterle bütünleşmesine bağlıdır. Bu sebeple karakter gündelik yaşamda da oyuncuyla birlikte bir kimlik geliştirmeli ve hayata karışarak kendi gerçekliğini yaratmalıdır (Carnicke, 2003, s. 62).

Karakter gerçekliği karakterin eylemlerinde saklıdır. Farklı karakterleri belirleyen unsur, farklı eylemlerdir. Eylemler karakterlerle bir araya gelerek bir gerçeklik yaratır. İnsanların olaylara verdikleri tepkilerin farklı olması gibi nasıl ki gündelik yaşamda onlara bir karakter çizilmesini sağlıyorsa, eylemlerin çeşitliliğine bağlı olarak karakterlerin de farklılıklar içinde özünü bulması eylemlerine bağlı olarak gelişmektedir. Bu nedenle eylem, karakterin varlığını oluşturan ve geliştiren en yegâne unsur olarak bilinmeli ve geliştirilmelidir. Karakter gerçekliği eylemler üzerinden kendini var etmektedir (Hagen, 1991, s. 250).

Her rol karakterin eylemlerinin sahiçiliği üzerine kuruludur. Diğer bir deyişle oyuncu karakterin eylemlerini yapar ancak karakter olmaz. Oyuncunun sahnede kurduğu gerçeklik eylemlerin sahiçiliğine dayanmaktadır. Oyuncu Napolyon olmaz, ama Napolyon’un eylemlerini gerçekleştirir. Bu eylemleri ne denli sahiçi şekilde gerçekleştirebilirse o kadar Napolyon olmaya yaklaşmış olacaktır. Napolyon olmak yalnızca o karaktere bürünmek değildir. Napolyon olmak, oyuncunun sahnede yarattığı eylemlerle gerçekten Napolyon olmaya yaklaşmış olması demektir (Carnicke, 2003, s. 62).

Stanislavki’nin oyuncunun karakter gerçekliğini kurması noktasında ona verdiği en önemli tavsiyelerden biri de biyografik imgelem geliştirmesidir. Karakteri

yaşamı boyunca etkileyen her türlü deneyimi, geçmiş, hayal edilen geleceği ve özünde gerçeği bilmek, karaktere yaklaşmanın ilk adımıdır. Oyuncunun oynayacağı karakteri tanıması gerekir. Bu tanıma için de onun biyografik imgelemi oluşturulmalıdır. Diğer bir deyişle oyuncu oynayacağı karakteri baştan sona imgelemeli, karakterin içinde rahat edecek kadar karakteri tanımalı ve tanımlayabilmelidir. Oyuncu öncelikle karakterin geçmişini bilmelidir. Karakterin atlattığı zorluklar, deneyimler, olaylara karşı geliştirdiği veya geliştireceği tavrın ilk aşamasını oluşturur. Şimdiki zamanı tam anlamıyla hissedebilmek, öncesinde eylemlerin yönlendiricisi olan geçmiş deneyimlere de aşina olmayı gerektirmektedir. Bu noktada oyuncu karakterin geçmiş yaşamına yönelik çalışmalıdır. Bu çalışma ne denli sağlam bir temel üzerine inşa edilirse o denli başarılı sonuçlar ortaya çıkaracaktır. Oyuncu karakterin geçmiş yaşantısına dönerek “ne, nerede, ne zaman” gibi sorular sormalı, aldığı yanıtları karakterin yaşamdaki tavrıyla bağdaştırarak yorumlayabilmelidir. Geçmişe yönelik olarak yapılan bu çalışma geleceğe yönelik olarak da yapılabilir. Oyuncu karakterin içine girdiğinde geleceği de öngörebilmeli, karakterin oyundaki davranışlarına bağlı olarak geleceğini de kestirebilmelidir. Stanislavski bu konuda oyuncuya günlük tutmasını tavsiye eder. Günlük geçmişi, bugünü ve geleceği içine alan bir yazın türüdür. Kişinin o anki duygularına bağlı olarak kaleme aldığı her şey gelecek için önemli bir yol haritası olabilir. Karakterin gerçekliğinin belli notlarla kaleme alınması zaman içerisinde onun karakter ve oyuncuyla bütünleşen fizyolojik bir gerçekliğe dönüşmesine de yardımcı olacaktır (Hagen, 1991, s. 258).

Eylemlerin gerçekliği onu gerçekleştiren kişinin gerçekliğine ve gerçeklik algısına bağlı olarak değişmektedir. Karakterin yarattığı eylemlerin gerçekliği için de aynı şey söz konusudur. Oyuncu her defasında yeni bir gerçekliğe bürünmektense gerçekliği kendi yorumuyla, karakterin de yardımıyla tekrar yaratabilmesi çok daha güçlü bir silahtır. Sahnede zorlama bir karakter olarak asker, doktor, dansçı görmek seyirci için büyük bir hayal kırıklığı olacaktır. Bu nedenle oyuncunun yarattığı karakteri tüm gerçekliği ile eylemler üzerinden inşa etmesi gereklidir. Bu da oyuncunun biyografik imgelemi, gözlem gücü ve diğer yardımcı unsurlara bağlıdır. Yüksek bir gözlem gücüne sahip olan oyuncu oynadığı karakterin gerçek yaşamdaki her davranışını gözlemleyerek yeniden inşa eder. Bu gözlem gücü de karakter gerçekliği ile fizyolojik gerçekliğin örtüşmesine yardımcı olur (Easty, 1973, s. 52).

Karaktere yaklaşmak, karakterin fizyolojik gerçekliği ile örtüşebilecek çalışmalarla mümkündür. Al Pacino “Kadın Kokusu” filminde Frank Slade rolüne hazırlanmak için körlük deneyimi üzerine çalışmalar yapmış, körlerin bakımının yapıldığı bir hastaneyi ziyaret etmiş, onlara dair belgeseller izlemiş, uzun süre ev ortamında körmüşçesine yaşamını sürdürmüş ve bu zorluğu deneyimlemeye çalışmıştır. Onun bu şekilde karaktere çalışması, karakterin de başarılı bir şekilde ortaya çıkmasını sağlamıştır. Aynı durumun tiyatrodaki düşünüldüğünde anlık bir gerçeklik yaratma durumu söz konusu olduğunda başarı elde etmesi zordur. Bu nedenle sinema oyuncusuna kıyasla tiyatro oyuncusu daha fazla çalışmalı, sahnedeki ana odaklanmaktansa gerçeklik hissini yakalayacak duruma odaklanmalıdır (Carnicke, 2003, s. 63).

Moskova Sanat Tiyatrosu’na sonradan dâhil olan Toporkov, Stanislavski’nin provadaki hallerini not almış ve kitaplaştırmıştır. Türkçeye “Stanislavski Provada” şeklinde tercüme edilen bu eserde Stanislavski’nin ben ve öteki arasındaki iç içe geçiş sürecine ilişkin prova notları yer almaktadır. Deneyimli bir oyuncu olan Toporkov, Stanislavski’nin role hazırlanma konusuna oldukça önem verdiğini dile getirmiş, ancak bu hazırlığın kimi zaman verili koşulların verdiği alışkanlıkla karakterden çok, tip ortaya çıkardığından bahsetmiştir.

Zira Stanislavski bir prova öncesi kendisine “Rolü önceden hazırladığın belli bir tonda oynamaya çalışıyorsun...Kafanda hazırlamış olduğun bir şeyi yüklemişsin kendine, bu da seni yaşayan bir insan olarak etrafında olan bitene tepki üretmekten alıkoyuyor. Yaşayan bir insanı değil, bir karakter tipini oynuyorsun” diyerek önceden hazırlığın çeşitli noktalarda farklı sonuçlara da yol açabileceği konusunda uyarmıştır (Toporkov, 2017, s. 40).

4.3.7. Rolden Çıkamamak

Oyuncu yaratıcı ruh halini yakaladığında ve karakteriyle bütünleştiğinde, diğer bir deyişle ben ile öteki arasındaki iletişim sayesinde rolde kendini ve kendinde rolü bulduğunda “benyım” demeye başlar. Bu cümlede boşluk oyuncunun oynadığı karakterdir. Oyuncu onunla özdeşleştiği için artık “ben oyum” diyebilir ve kendini karakterinden ayırmadan sahneye çıkabilir. Oyuncunun kişiliği ile oyundaki karakterin kişiliği arasındaki farkların muğlak hale geldiği, simbiyotik (ortakyaşar) bir oyuncu/karakter ilişkisinin kurulduğu ve oyuncunun bu ilişkide kendini rahatsız hissetmediği bir dönem başlar. Perde açıldığında seyircinin karşısında iki kişi yoktur.

Bu nedenle oyuncu kendini emanet duygular, düşünceler, inançlar yaşayan biri olarak görmez. O, tıpkı yaşamına devam eden bir insan gibi sahneye çıkar ve karakteri sergilemeye başlar (Brestoff, 1995, s. 3).

Oyuncunun fiziksel eylemleri ve psikolojik düşünceleriyle birlikte karakteri kendi benliğinde yaratması, sahnede gerçekliğin yeniden yaratılmasını sağladığı kadar da riskli bir durum ortaya çıkarır. Bu risklerin ilk ve –belki de- en önemlisi oyuncunun rolden çıkamamasıdır. Teknik olarak bakıldığında coşkusal bir deneyim yaşayan ve rolü fiziksel olarak kendi davranışlarında şekillendiren kişinin kendi benliği dışında bir benliğe girmemesi, dolayısıyla bir başkasının kıyafetlerini giyen ve emanet taşıyan biri olmaması oyuncu ile rol arasında “rolden çıkamama” mevzuu yaşanacağını düşündürmez. Zira oyuncu, farklı bir insan olmaya çalışmadığı için yaptığı aslında rolü yorumlamaktır. Tıpkı bir şarkıyı sahibi dışında okuyan biri gibi o şarkıya yeni bir form kazandırma eylemidir. Bir rol yaratmak, beraberinde o rolde takılı kalıp bir başka role giremeye engel olabilir. Bu durumda oyuncu her farklı karakteri kendi benliğinde tekrar tekrar yaratamaz ve bir çıkmaza girer. İşte Stanislavski sisteminde “rolden çıkamamak”tan kasıt budur (Easty, 1973, s. 53-54).

Bir oyuncu için çok farklı roller oynamak, kendini oyunculukta geliştirmek adına eşsiz bir fırsattır. Hatta bu rolleri aynı zaman dilimi içerisinde oynamak ise daha büyük bir başarıdır. Aynı kişinin aynı anda bir piyeste sert ve güçlü birini canlandırırken, bir başka piyeste ezilmiş birini ve bir başka piyeste toplum dışına itilmiş birini oynaması, izleyici için oyuncuyu farklı rollerde görmek, oyuncunun maharetlerine erişmek adına önemli bir fırsattır. Ancak bu fırsat, oyuncunun her rolde seyirciyi inandırması, gerçeklik kuşkusuna düşürmemesi noktasında önem arz eder. Aksi halde farklı karakterleri oynamak, oyuncu için dikkatin parçalanması ve odak noktasını kaybederek yalnızca bir görevi yerine getiriyormuşçasına efor harcamaya benzeyecektir. Bu durumun tam tersi olarak uzun zaman aynı rolü oynamak da oyuncu için kötü bir durumdur. Oyuncu tıpkı sürekli aynı kıyafetleri giyen birine dönüşür. Bu durum ilk zamanlar rutine bağlı şekilde bir rahatlama getirirse de devamında oyuncunun rolle bütünleşmesine, rolle anılmasına ve rolün üzerine yapışmasına sebebiyet verecektir (Carnicke, 2003, s. 66).

Sahnede canlandırılan rol ne olursa olsun, oyuncunun rolden çıkamaması oyunculugu adına olumsuz bir durumdur. Burada canlandırılan karakterin kötü veya iyi olması, gerçek yaşamda karşılığının olup olmaması veya oyuncunun karakteri ile benzeşen yönlerinin olması bir kıstas değildir. En önemli kıstas oyunculugun bir

serüven olması ve oynanacak rollerin devamlılığının gelmesidir. Dolayısıyla bir rolde takılıp kalmak, rolün iyi bir insanı anlatması söz konusu olsa dahi bir sonraki rolde gelecek olan karaktere ve o karakterin ruhuna ulaşmayı engelleyecektir. Örneğin; Othello gibi cesur ve yetkin bir askeri canlandıran oyuncunun rolden çıkamaması, bir sonraki rolünde Shylock gibi kötü birini canlandırması adına büyük zorluk çıkaracaktır (Bruehl, 1996, s. 64).

4.3.8. Duyguların Fizyolojisini Çözme: Oyuncunun Farkındalığıyla Başlayan Dönüşüm

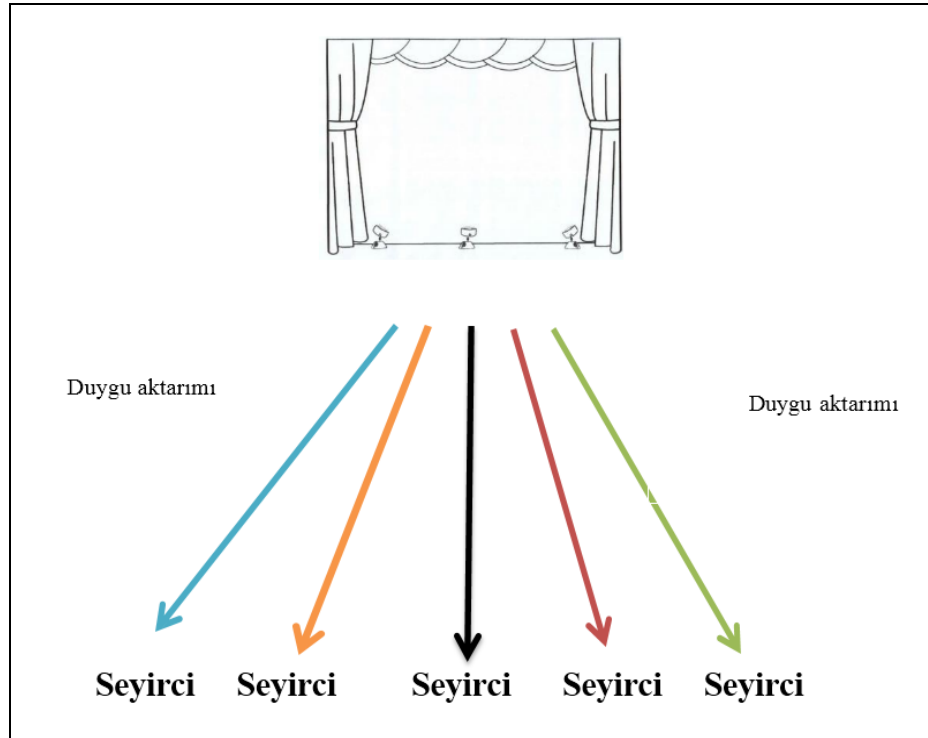
İnsanoğlu çok karmaşık bir yapıya sahiptir. Bir yandan düşünceleriyle sorgulayarak gerçeğe ulaşabilirken, diğer yandan duyguları, hatıraları, geçmişi ve bilinçaltıyla gerçekliği çok farklı kılıflara bürüyerek kendini yeni bir gerçeğe inandırabilir. Günümüzde yapay zekâ çalışmalarının sürekli olarak geliştirilmesinin en önemli sebebi bu karmaşık yapıyla ilgilidir. İnsan yalnızca rasyonel şekilde düşünüp davransaydı, o zaman insan davranışlarını taklit etmek ve bu taklide dayalı robotlar geliştirmek çok kolay olacaktı. Ancak duyguların işin içine girmesi, insanın bir başka canlı tarafından tam anlamıyla taklit edilmesinin önüne geçmektedir (Easty, 1973, s. 50).

Beynin duyguları ne şekilde ürettiği bilinmemektedir. Duygular ancak belli hormonların salgılanmasıyla ilişkilendirilmektedir. Oysa insan aynı anda birden çok duyguya kapılabilmektedir. Bu da duyguların yapısını anlaşılmaz ve güç kılmaktadır. İnsanoğlu bir an mutlu iken, birkaç saniye sonra aldığı bir haberle mutsuz, tedirgin, ürkek olabilir. Dolayısıyla duygu değişimleri anlık durumlarla, yaşamla, insanın düşünceleri gibi birçok etmenle ilişkilendirildiğinde büyük bir karmaşa yaratmaktadır. McLaren (1998) insanoğlunun bir mağaraya kapatılması halinde bile duyguları anlamının imkânsız olduğunu söyler. Bir mağaraya kapanan, diğer insanlar iletişim kurmayan ve dış etkenlere maruz kalmayan insan sanki olan bitenden habersiz, yalnızca rasyonel düşünen bir varlık olacaktır. Oysa ki insanın zihninde kurduğu dünyadan geçen düşünceler, onu yeni duygularla buluşturacaktır. “Neden buradayım” diye sorgulamaya başlaması bardağın dolu tarafından baktığında “buradayım çünkü yalnızlık beni mutlu ediyor” diyerek mutlu hissetmesini olanaklı kılarken, “buradayım çünkü toplum dışına itildim, beni kimse sevmiyor” demesi ise kendini mutsuz hissetmesine neden olacaktır. Bu durumda insanoğlu yaşamın

karmaşıklığı kadar karmaşık olan yapısıyla, aynı anda birçok duyguyu yaşayacaktır (McLaren, 1998).

Duygular her ne kadar karmaşık olsa da tıpkı insanoğlunun kendisi gibi bir fizyolojiye sahiptir. Bu fizyolojinin birkaç temel özelliği vardır. Bunlar arasında; duyguların uyuma yönelik olması, yaşamsal motivasyon aracı olmaları, güdüleyici olmaları, iletişim ve ifade aracı olmaları, duygusal tepkiler üretmeleri, yeni deneyimlerle zenginleşmeleri gelmektedir. Duygular insana yaşam içerisinde varlık gösterdiklerini hissettirirler. Duygularla birlikte insanoğlu gerçekten var olduğunu ve varlığıyla geliştirdiği tepkinin değerli olduğunu anlamaktadır (Izard, 1993, s. 634).

Göstermeye yönelik sanatlarda duygular oldukça önemlidir. Duygunun yaratıcı tarafı oyuncu, alıcısı ise seyirci-izleyicidir. Oyuncu sahneden sunduğu şeyin duygusunun seyirciye geçmesini sağlayan kişidir. Sahnelenen oyunun türü, anlatmak istediği veya amacı ne olursa olsun, oyuna odaklanan seyircinin, verileni alması iletişimin gerçekleşmesini sağlayacaktır. Bu noktada oyun ile seyirci arasındaki iletişimde duyguların önemi büyüktür. Duygular tıpkı diyaloglar, dekor ve dekor öğeleri gibi birçok unsurun seyirci ile kurduğu bağı bütünleştirendir. Oyuncunun rolde duyguları seyirciye geçirebilmesi, sahneden seyirciye yansıyan iletişim ağının tamamlanmasını büyük ölçüde sağlayandır (Merlin, 2001, s. 31).



Şekil 4.7. Sahne ile Seyirci Arasındaki İletişimin Temsili

Oyuncu duyguların karmaşık dilini çözmüş ve duygu düzenlemeyi öğrenmiş kişidir. Duygu düzenleme kişinin hangi duyguya sahip olduğunu anlaması ve bu duyguyu tanımlayabilmesidir. Duyguların tanımlanabilmesi aynı zamanda onların doğru yerde ve zamanda kullanılabilmesinin de önünü açmaktadır. Oyuncu role girdiğinde yani ben ile ötekinin buluşması gerçekleştiğinde ötekinin hissettiklerini kavrayabilmelidir ki doğru şekilde yansıtabilsin. Oyunculuk yalnızca karakterin davranışlarını değil, aynı zamanda duygularını da doğru şekilde yansıtabilme sanatıdır. Duygu ve davranışların karşılıklı doğru etkileşim içerisinde olması, oyuncunun rolü başarıyla yansıtabilmesinin önünü açmaktadır. Bir başka deyişle, çocuğunu kaybetmiş bir annenin duygularının anlaşılabilmesi, beraberinde o duyguların davranışlarla bir bütünlük oluşturarak sergilenmesini sağlayacaktır. Stanislavski bu amaçla oyuncunun sıkı çalışmasını önerir. Çocuk mezarlığını ziyaret etmek, çocuklarını kaybetmiş annelerle ilgili çalışmalara katılmak ve onları gözlemlemek birkaç pratik çalışma örneğidir. Oyuncu bu pratiklerle birlikte annenin davranışlarını gözlemleyerek anlayabilecek ve duygularını benzer şekilde düzenleyebilecektir. Aksi durumda duygu ve düşünceler arasındaki uyumun doğru şekilde yansıtılması imkânsızdır (Carnicke, 2003, s. 53).

Duygusal tepkiler bir olayın gerçekleşmesi ve ardından değerlendirilmesiyle birlikte davranış, fizyolojik aktivasyon ve öznel yaşantı olarak kendini göstermektedir. Oyuncunun duygusal tepkilerinin sebebini doğru çözümlemesi, beraberinde ortaya çıkan davranışı da anlamasını sağlayacaktır. Duyguların karmaşık yapıda olduğu daha evvel belirtilmiştir. Bu nedenle duygusal tepkileri anlamak çok kolay bir iş değildir. Hatta duygusal tepkilerin bilinç dışı ile olan bağlantısı onu oyuncunun değil, tepkilerin sahibinin dahi anlamasına engeldir. Bu noktada olabildiğince problem çözme, araştırma ve anlamaya yönelik egzersizler yapmak duyguların fizyolojisini çözümlemek adına doğru olacaktır (Easty, 1973, s. 56).

Stanislavski duygusal tepkileri anlamamanın ve duyguların fizyolojisini çözmenin de yine oyuncunun role kendi kişiliği içerisinde bakması gereken bir durum olduğunu savunur. Okumalar, gözlemler ve araştırmalar yapmak oyuncu için iyi birer antrenmandır. Onu gerçekten duygularla bütünleştiren şey ise antrenmandan sonra sahaya çıkması yani kendi içerisinde duyguları deneyimlemesiyle mümkündür. Çocuğunu kaybetmiş bir annenin yaşadığı üzüntüyü uzun süre gözlemlemekle o üzüntüyü ve diğer duyguları kendi ruhunda yeniden yaşatmak aynı şey değildir. Elbette ki her anne çocuğuna oldukça düşkündür. Ancak

ölüm duygusuna verilen tepki her insan için farklıdır. Kimi insan içine kapanırken, kimi insan sürekli olarak ağlamakta ve acısını dışa vurmaktadır. Oyuncunun anlamaya çalıştığı duygusal tepkiyi kendi varlığı içerisinde yeniden yapılandırması, ölüm duygusuna ait fizyolojinin çözümlenmesinde en önemli adımdır (Bruehl, 1996, s. 65).

Duyguların fizyolojisini çözen ve her duyguya tıpkı bir bilim adamının materyaline baktığı gibi bakan oyuncu için farkındalık dönemi başlayacaktır. Bu farkındalık dönemi ben ile öteki'nin farklı kişiler olduğunun kavrandığı, böylece Ben'e ait duygular ile öteki'ne ait duyguların ayrıştığı, oyuncunun rolden çıkmayı başararak yeni bir role girebildiği aşamadır. Bu aşama aynı zamanda oyuncunun aydınlanması olarak da kabul edilebilir (Carnicke, 2003, s. 51).

Stanislavski, oyuncunun ruhsal ve fiziksel varlığıyla karakteri ele geçirebilmesinin önemli olduğunu, farkındalığın ise bu ele geçirme sürecinde serbest bırakma özgürlüğüne sahip olmayla birlikte başladığını söyler. Oyuncu rolle bütünleştğinde rolün tüm iplerini ele geçirir. O, artık rolü var ettiği kadar rol üzerinde hâkimiyet kurarak onun her türlü duruma adapte olmasını ve dış geçirmesini sağlar. Oyuncunun rol üzerinde kurduğu hâkimiyet bir güç zehirlenmesine dönüşmemelidir. Zira güç zehirlenmesi, oyuncunun role ilişkin farkındalığının gerçekleşmesine en büyük engeldir. Oyuncu istediği zaman rol üzerindeki hâkimiyetine son verebildiğinde gerçekten bir farkındalık dönemi başlayacaktır (Bruehl, 1996, s. 66).

Stanislavski “duyguyu sabitleyemeyiz, yalnızca fiziksel eylemi sabitleyebiliriz” diyerek, duyguların coşkun ve dinamik olduğunu söyler. Duyguların karmaşık yapısı içerisinde bu dinamiklik oyuncunun işini zorlaştırır. Ancak O, duyguların fizyolojisini çözümlediğinde en az fiziksel eylemleri sabitlediği kadar duyguları da sabitleyecek bir çalışma disiplini oluşturur. En azından psiko-fiziksel eylemin psikolojik yapısı hakkındaki fikri ve bilgisi, duyguların doğru yerde, doğru zamanda ve doğru şekilde kullanılmasını sağlar. Böylece oyuncu farkındalığıyla birlikte rolü icra eder. Bu durum rol tamamlandığında, role ilişkin misyonun tamamlanmasını da sağlayacaktır (Carnicke, 2003, s. 51).

4.3.9. Oyuncunun İyileşmesi

“Oyuncunun iyileşmesi” ifadesi, oyunun oyuncuda yara bırakan, ona acı veren veya bir hastalık gibi oyuncuyu olumsuz yönde etkileyen bir durum olduğunu

akıllara getirmektedir. Oysaki tiyatro tam tersi şekilde iyileştirici etkiye sahiptir. Tiyatronun yeniden kurguladığı dünya; insanın ulaşamadığı hazları, deneyimleyemediği öfkeleri ve bastırdığı her türlü duyguyla birlikte onu özgür kılmakta, insana adeta yaşanmamış bir hayatın kapılarını açmaktadır. Bu nedenle “oyuncunun iyileşmesi” ile kastedilen, Stanislavski sisteminde karakter yaratım sürecinin zorluğundan sonra, oyuncunun bu zorluğun altından kalkabilmesi, diğer bir deyişle sahne farkındalığı geliştirerek ben – öteki ayırımına varabilmesidir (Merlin, 2001, s. 33).

4.3.9.1. Stanislavski sisteminde oyuncunun iyileşmesine giden süreç

Oyuncunun iyileşmesinden bahsetmek, dolaylı yoldan akıllara oynanan rolün veya bu rolden kaynaklı olarak yaşanan deneyimlerin bir hastalıkla özdeşleştirilebileceğini getirmektedir. Oyuncu sahnedeki gerçekliği yaratma yani ben-öteki birleşimini sağlama sürecinde gerçekten bir hastalığa mı kapılmıştır, yoksa sürecin başlı başına kendisi bir hastalıkla mı eşdeğerdir. Bu soru, akıllara tiyatronun amaçlarını da getiren çok yönlü bir sorgulama ortaya çıkarır.

Ben ile öteki arasındaki ayırımın ilk aşaması oyuncunun sağlıklı düşünebildiği, fiziksel eylemler ile psikolojik durumun, duygu ve duygusallığın farkında olduğu, diğer bir deyişle kendi kimliği ile karakter kimliği arasındaki ayırımı doğru şekilde anlayıp algıladığı dönemdir. Bu dönemde ben kimliği ile öteki kimliği arasındaki farklılık oyuncunun kendi karakteri ile rol kişinin karakteri arasındaki farkları algılamasıyla şekillenir. Ne zaman ki ben ve öteki iç içe geçerek rol kişisini yaratmaya kalkar, bu zor girişim başarıya ulaşır, o zaman yeni bir sorun başlar: rolden çıkmak. Role girmek ve onunla bütünleşmenin zor olduğu bu süreç, rolden çıkma becerisi ile sınanır. Oyuncu kendi karakteriyle bütünleştirdiği bir başka karakterden çıkarak, yeni yelkenlere yol alacaktır. Ancak bu rolden çıkış sürecinin ruhunda oluşturacağı izleri silmesi, diğer bir deyişle iyileşmesi gerekir. Role girmek ve rolden çıkmak kadar, rolün oyuncuda oluşturduğu duruma karşın iyileşmek de bir o kadar zor ve aşamalı gerçekleşen bir süreçtir (Bruehl, 1996, s. 66).

Psikolojik (ruhsal) olanla bedensel (fiziksel) olanın aynı beden üzerinde yeniden yaratılması kimi zaman kişinin farkında olmadığı yönleriyle kendini keşfetmesi, kimi zamansa kendini deneyimlediği süreçte büyük tahribata uğramasıyla sonuçlanır. Bir trenle yolculuğa çıktığınızı düşünün. Varacağınız yerin ötesinde yolculuk boyunca geçtiğiniz yerler olacaktır. Bir kır bahçesi görebileceğiniz gibi, bir

çöplük de görebilirsiniz. Bu durumda yolculuğun iyi yanları olabileceği gibi kötü yanları da olacaktır. Önemli olan her iki koşulda da yolculuğu sürdürebilecek ve o yolculuktan sonra bir başka yolculuğa katlanabilecek olmanızdır (Easty, 1973, s. 66).

Oyuncu kendi yaşamında yarattığı karakterle yeni bir şeyler öğrenir, hatta bu süreçte kendini tanıma ve keşfetme olanağı bulur ve kendi yaşamına farklı bir perspektiften bakar. Ancak her karaktere yönelik yapılan bu çalışmalar oyuncuyu yıpratır. Dolayısıyla daha önceki bölümlerde bahsedildiği gibi onun rolden çıkamaması gibi durumlara da sebebiyet verebilir. Oyuncu sistem oyunculuğunun temel egzersizlerini ve eylemleri gerçekçi kılan metotlarını kullanarak iyileşebilir. Bu iyileşme oyuncunun hem sahnedeki gerçekliği yaratma sürecinde her defasında aynı zorluğu yaşamamasını sağlarken, hem de sahne farkındalığı geliştirmesini, diğer bir deyişle kendi yaşamında zorlanmamasını da sağlayacaktır (Carnicke, 2003, s. 55).

4.4. Sahne Farkındalığı Geliştirme

Farkındalık; kişinin farkında olma durumu, bilinçli haldeyken herhangi bir olayı veya durumu idrak edebilmesi ve detaylarıyla birlikte anlayabilmesidir (TDK, 2021, s. 191). Farkındalık yaşamın her alanında insanı duygu ve düşünce yönünden besleyen, çevresine karşı önemli bir konuma getiren ve anlama duygusunu daha da güçlü kılan bir durumdur. Farkındalığı yüksek kişiler, yaşama karşı diğer insanlara göre daha anlayışlı olmakta, duygularını kontrol edebilmekte, problem çözme becerisine sahip olabilmektedirler. Bu sebeple, son yıllarda farkındalık (mindfulness) çalışmaları hızla artmakta, özellikle şehirde stres altında yaşayan insanların kendilerini geliştirmeleri adına bu eğitimlere başvurdukları görülmektedir (Baker, 2003, s. 2).

Sahne farkındalığı geliştirme konusu, Stanislavski sisteminde oyuncunun iyileşmesine giden sürecin en önemli sonuçlarından, hatta göstergelerinden biri olarak değerlendirilebilir. Oyuncu karaktere giriş sürecinin tüm zorluklarını aşarak, karakteri kendi bünyesinde var ettikten sonra bu süreci artık kurmaca bir gerçekliği giyinmek zorunda olmadan tamamlar ve bu onun için bir farkındalığın başlaması anlamına gelir. Bu farkındalık tıpkı kan vermektan korkan birinin, birkaç defa kan verdikten ve o kanla yaşayacak hastalar hakkında bilgi aldıktan sonra artık kan vermeye karşı bağışıklık kazanması ve diğer insanları da bu eyleme teşvik etmesi gibidir. Önceleri çekinilen bu durum, zaman içerisinde kişinin eylemle kurduğu bağ sebebiyle kendini iyi hissetmesini de olanaklı kılmaktadır. Dolayısıyla kişi,

geliştirdiği farkındalıkla daha iyi noktalara gelmiştir. Oyuncu sistem oyunculuğu metoduyla birlikte karakterle sahte, yapay veya geçici bir bağ kurmaktan kurtulacak ve beraberinde farkındalık kazanacaktır. Bu farkındalık onun daha sonraki karakter çalışmalarına kolaylık sağlayacaktır. Zira oyuncunun temel uğraşı farklı karakterleri giyebilmesi, taşıyabilmesidir. Bu “taşımaya” eylemi öylesine zordur ki yapılan egzersiz ve çalışmalar kimi zaman boşuna zaman kaybı gibi gelebilmektedir. Oysa gerçekliği oyuncunun kendi benliğinde inşası, bir başka çalışmaya gerek olmaksızın oyuncudaki empati duygularını harekete geçirerek onda farkındalıkla beliren iyi bir aktör olma yolunu da açacaktır (Carnicke, 200, s. 55).

4.4.1. Ben ile Öteki Ayrımı ve Oyuncunun İyileşmesi

Stanislavski oyunculuk sisteminde ben’in keşfi, ben ile öteki’nin iç içe geçişi, karakterle ben’in bütünleşmesi gibi aşamaların anlatılmasıyla birlikte oyuncunun karakter üzerinden kendini keşfi ve sahnedeki yaratım süreci ele alınmıştır. Bu sürecin son aşamasında oyuncunun iyileşmesi, dolayısıyla ben-öteki ayrımının gerçekleşmesi yer almaktadır. Oyuncu sahnede kendi farkında olduğu fizyolojik gerçekliğinin ötesinde yeni bir gerçeklik yaratır. “Karakter gerçekliği” adı verilen bu gerçeklik oyuncunun çeşitli deneyimlerle birlikte karakterin gerçekliğine dâhil olması, kendi içinde karakteri yaratması manasına gelmektedir. Oyuncu karakter gerçekliğini yaratırken bir yol içerisine girer. Bu yoldan zarar görmeden iyileşerek çıkması ise karakterden daha sonrasında uzaklaşması, rolden ayrılması ve gerçek yaşama kendi gerçekliği üzerinden adapte olmasına bağlıdır. Dolayısıyla “iyileşmeden” kasıt, yaşanan iki farklı gerçekliğin birbirinden ayrılması ve oyuncunun rolden uzaklaşabilmesidir (Merlin, 2001, 48).

Stanislavski rolü oyuncunun kendi gerçeğinde yaratmasının taraftarı iken her iki gerçeğin birbirinden farklı olabileceğini bilmekte ve tasdik etmektedir. Oyuncu karakter gerçeğini yaratmayı bir görevden çok, yaşamın içerisinde ilgili karaktere bürünme olarak gördüğünde, karakterin eylemleri, duygu ve düşüncelerini deneyimleyerek bu çalışmayı sürdürdüğünde ben-öteki buluşması olması gerektiği gibi gerçekleşecektir. Ancak oyuncu karakteri kendi gerçeği dışında yaratmak istediğinde ise ben-öteki arasındaki yapay bağ da doğrudan seyirciye yansıyacaktır. Stanislavski oyuncunun gerçeği kendi varlığı üzerinden tasarlaması gerektiğini düşünmektedir. Ancak bunu yaparken de yapay bir gerçeklikten uzak, iki farklı gerçekliğin orta noktada buluşması gerektiğine inanmaktadır (Bruehl, 1996, s. 66).

Stanislavski sisteminden etkilenen isimlerden biri olan Lee Strasberg ondan çok şey öğrendiğini, ancak bu öğrendiklerinin teoride kalmadığını ve kendi çabasıyla pratiğe döküldüğünü de dile getirir:

“Her zaman Stanislavski'den gelen ilkelerle beslenmiştir, ama ben hiçbir şeyi kimse öyle dedi diye yapmıyorum... Bir şeyi yapıyorum çünkü denedim ve işe yaradığını düşünüyorum. Kullandığım şeyin Stanislavski'ye ait olduğunu söylerken her zaman çok dikkatli olurum, çünkü onu kötüye veya yanlış kullanmaya meyilliyim. Temel unsurların Stanislavski'ye ait olduğu doğru, ancak umarım bazılarının ötesine geçmiş ve kendimden bir şeyler katmışımdır” (Gordon, 2000, s. 79).

Bu cümleler Strasberg'in Stanislavski sisteminden beslenerek sistemi kendine uyarladığını ve aynı zamanda, kendiyle bütünleştirdiğini gösterir. O ve onun gibi Stanislavski'yi örnek alan birçok öğrencisinin de tam olarak yaptığı budur. Onla ben ve öteki ayrımını kendi karakterleri üzerinden şekillendirdiklerinde gerçekten sistem oyunculuğunu çözerek bir farkındalık yaratmışlar ve böylece başarılı olmuşlardır. Oyuncunun iyileşme sürecinin sadece teknik bir süreç olmadığı, bunun aynı zamanda bireysel çalışma ve çaba ile mümkün olduğu da görülmektedir.

Ben –öteki ayrımı sonucunda oyuncu ile karakter, diğer bir deyişle kişi ile yarattığı bir başka kişi arasındaki ayrım gerçekleşecek, ancak bu ayrım asla gerçek ile yapayın ayrımına dayanmayacaktır. Oyuncu karakteri kendi yaşamında kurgulayarak onunla devam edecek, ona kattıkları kadar ondan öğrendikleri de devam edecektir. Bu durum sistem oyunculuğuyla birlikte tiyatrodaki gelişimin devam ettiğini de gösteren en önemli durumların da başında gelmektedir.

5. TARTIŞMA

Ben ile öteki ilişkisinden yola çıkarak, “sahne ile seyirci” ve “oyuncu ile seyirci” ilişkisinin ele alındığı bu çalışmada Stanislavski’nin oyunculuk sistemi perspektifinde oyuncunun karakteriyle kurduğu ilişki ele alınmıştır. Stanislavski oyuncu-karakter ilişkisini inandığı realizm çerçevesinde bir sisteme oturtmuş ve bu sistemde oyuncunun karaktere bürünme sürecinin kendinden önceki diğer yaklaşımlardan farklı olarak ele almıştır. Bu çalışmada oyuncunun karaktere bürünme süreci, karakteri kendi varlığı içerisinde yaratması durumu ele alınarak tartışılmıştır. Bu tartışmanın odağında “oyuncunun iyileşmesi” konusu bulunmaktadır.

Çalışmanın birinci bölümünde Stanislavski’nin oyunculuk sistemi ele alınırken ikinci bölümünde ise ben-öteki ilişkisi odağında tiyatrodan oyuncudan karaktere dönüşüm süreci ve bu sürecin sonuçlarıyla birlikte değerlendirilmesine yer verilmiştir. Yapılan literatür taraması, Stanislavski’ye ait eserlerin okunarak değerlendirilmesi ve tez çalışmasında yardımcı kaynaklarla birlikte derlenmesiyle görülmüştür ki sahnede gerçekliği yaratma süreci oldukça meşakkatlidir. Bu meşakkatin en önemli nedeni ise gerçekliğin doğrudan yaşamla ilgili olması ve sahnedeki gerçekliğin ise kurmacaya dayanmasıdır. Sahnede gerçek yaşama ilişkin gerçekliği kurmak ve seyirciyi inandırmak oldukça zordur. Bu zorlukla birlikte oyuncunun disiplinli bir şekilde çalışması gereklidir. Bu tez çalışmasında yapılan araştırmalar oyuncunun dersini çalışma sürecinde yaşayacağı sıkıntıları da ele alarak “iyileşme” sürecine çok yönlü bir bakış geliştirilmesini sağlamıştır.

Tez çalışmasının araştırma sürecinde “oyuncunun iyileşmesine” yönelik yapılan literatür araştırmasında çeşitli tartışmaların da olduğu, literatürde Stanislavski sistemine yönelik gelen eleştirilerin bu konuyu da içeren tartışmacı yönüne dikkat çekmektedir. Bu tartışmalardan birincisi oyuncunun ben-öteki ilişkisinde karakter ile arasındaki mesafeyi doğru ayarlayamayacak olması ve bu sebeple karakteri kendi benliğinde yaratmasının imkânsızlığına dairdir. İkincisi ise oyuncunun karakteri kendi benliğinde yaratma sürecinde kendi kişiliğine zarar

vermesi ve iyileşmesinin imkânsız olmasına ilişkindir. Bu başlık altında her iki konuya ilişkin yapılan literatür taraması sonucuyla birlikte konuların tartışmasına yer verilecektir.

Stanislavski sistemi içerisinde en çok tartışılan konu sistemin temelini oluşturan oyuncunun karakteri kendi kimliği içerisinde yaratması meselesidir. Oyunculuğa yönelik çağdaş yaklaşımlar içerisinde Adler, Morris, Brook gibi isimlerin kendi oyunculuk sistemini temelinden kurması gibi Stanislavski de kendi görüşleri etrafında bir oyunculuk sistemi kurmuş ve bu sistemi ile kendi ekolünü yaratmıştır. Stanislavski sistemi iç ve dış aksiyonlarla birlikte oyunculuğun bir bütün olduğu, üstün amacın gerçekliğin yaratılmasıyla şekillendiği bir sistemdir. Rusya ve Batı tiyatrosu içerisinde oldukça yeni bir yaklaşımla kendini ve düşüncelerini var eden Stanislavski, oyuncunun gerçekliğin yaratıcısı olduğunu ve onu ancak kendi kimliğinde var edebileceğini söylemiştir. Oyuncunun karakterle ilişki kurmasını ve bu ilişkinin karakterin oyuncunun benliğinde deneyimlenmesiyle ortaya çıkması gerektiğini savunan Stanislavski, rolün doğayla uyumlu olmasını bu koşula bağlamıştır. O, estetik mesafenin oyuncunun kendi varlığı ve bilinciyle kurulacağını, bu şekilde gerçeğin taklitten öte olabileceğini savunmuştur.

Stanislavski'ye ve çağdaş yaklaşımlara kadar oyunculuk çalışmalarında karakter ve oyuncunun varlıkları iki ayrı varlık olarak kabul ediliyor ve oyuncunun roldeki karaktere büründüğü anlayışı kabul görüyordu. Onunla birlikte bu anlayış kırılmış, ben-öteki mesafesi ortadan kalkarak yeni bir çehreye bürünmüştür. Stanislavski sistemini kurarken yalnızca tiyatrodan değil; edebiyat, psikoloji, sosyoloji gibi birçok disiplin alanından faydalanmış, bu nedenle de onun sistemi temelde başarılı dayanaklar üzerine oluşturulmuştur. Stanislavski sisteminde ben-öteki ilişkisi iki ayrı iki ayrı varlığın ben etrafındaki hâkimiyetinden çok, ben-öteki birlikteliğiyle yaratılan karakterin varlığına dayanıyordu. O, bu varlığı yaratırken hem ben'in hem de öteki'nin ayrı ayrı varlığını önemsiyor, bu ciddiyetiyle ortaya çıkabilecek bir yapaylığın da önüne geçmeyi amaçlıyordu. Bu çalışma içerisinde Stanislavski'nin gerek iç gerekse dış aksiyonu sağlarken faydalandığı yöntemlerden bahsedilmiştir. Bu aşamada yöntemler tekrar edilmeyecektir. Ancak onu ve sistemini anlamak isteyen, onun oyuncu ile karakter arasındaki mesafeyi kurmadaki yöntemine aşina olmak isteyen herkesin de bu yöntemleri bilmesi gerekir. Zira Stanislavski'nin ben-öteki, oyuncu-karakter ilişkisindeki mesafeyi kurabilmesinin sağlayıcısı olan bu yöntemlerdir. Şayet oyuncunun “büyülü eğer”, “ritim” veya “doğaçlamaya” ilişkin

Stanislavski kuralları çerçevesinde dengeyi kuramaması, bu mesafeyi de koruyamaması anlamına gelecektir.

Çalışmanın bu aşamasında Stanislavski'nin oyunculuk sistemine farklı bir bakış açısı geliştirilecektir. Onun oyuncu için oluşturduğu rolü kendi kişiliğinde yaratması gerektiğine dair sistemi çeşitli noktalardan eleştiri almıştır. Özellikle gelen eleştirilerin büyük bir kısmı oyuncunun da bir insan olarak duyguları olduğu ve tüm farklı karakterlerin duygularını kendi varlığında bütünleştirmesinin zor ve meşakkatli olduğuna dairdir. Eleştirinin bir başka yönü ise oyuncunun yarattığı karakterle arasındaki estetik mesafeyi koruyamadığında rolden çıkmasının zor olacağı, bu noktada başka bir karakteri yaratma sürecinde ise daha fazla zorlanacağı yönündedir. Burada konu literatürde yer alan sanatçı ile üretimi arasındaki “estetik mesafe” konusuna gelmektedir. “Estetik mesafe” veya “estetik uzaklık” olarak ele bilinen kavram, sanatçının eserini üretirken ona sanatsal bir üretim olarak bakabilmesi ve gerçek yaşam ile kurgu arasındaki mesafeyi koruyabilmesidir. Kavram bütün sanat dallarına sirayet ettiği gibi tiyatro için de kullanılmıştır. Oyuncu rolüne profesyonel şekilde yaklaşmalı, rol üzerindeki kurguyu bir dersi çalışır gibi gerçek yaşamdan ayırarak çalışmalıdır.

Oyuncu gerçekliği kurgularken ona karşı belli bir mesafede durabildikçe başarılı olacaktır. Duygularına kapılıp giden bir oyuncunun başarılı olması mümkün değildir. Çünkü duygular oluşturduğu coşkunlukla birlikte oyuncunun rolü yönetmesine engeldir. Aynı zamanda role karşı objektif bakış açısı oluşturulmasını da engelleyecektir. Bu nedenle oyuncu rolüne karşı belli bir mesafede olmalı ve bu mesafeyi de seyirciye hissettirmeden kurmalıdır. Diderot'nun bu düşüncelerini başarılı bir şekilde kavrayan ve kendi düşünceleriyle birleştiren Edward Bullough, 1912 senesinde kaleme aldığı “Sanatta ve Estetik Prensipte Bir Faktör Olarak Fiziksel Mesafe” (Psychical Distance as a Factor in Art and Aesthetic Principle) adlı makalesinde mesafe kavramının deneyimi güçlü kıldığından bahseder ve oyuncunun karakter deneyimi arttıkça estetik bilincinin, mesafesinin artacağını, böylece başarılı hale geleceğini vurgular. Normal koşullar altında gerçekliğin mesafesi yoktur. Ancak estetik koşullar gerçekliği kurgularken mesafe kavramı yaratır ve bu mesafeyi de yaratıcılığın şartı olarak koşar.

Stanislavski, Batı tiyatro tarihi içerisinde oyunculuğun doğasına dair düşünen ve bu doğayı kendi kurallarına bağlı olarak açıklayan ilk isimdir. Onu üretimleri dışında önemli yapan şey, bir bilim adamı titizliğiyle tiyatroya yönelmesi ve

tiyatroda bir sistem kurmasıdır. Moskova Sanat Tiyatrosu kurucularından olan Stanislavski gerek tiyatrosunda öğrencilerine, gerekse dış dünyada eserlerine görüşlerini yansıtmış, oyunculuğu kendinden önceki dönemlerden ve anlayışlardan farklı şekilde ele almıştır. Abartılı, yapay ve yapmacık oyunculuğun gerçeklik duygusunu zedelediğini düşünen Stanislavski için “gerçeklik” tiyatronun en önemli unsuru ve aynı zamanda sorunudur. Çünkü kendisinden evvel izlediği birçok oyunda basmakalıp oyunculuklarla seyirci ile sahne arasındaki mesafe giderek açılmıştır. O, realist bakış açısıyla bu mesafeyi kapatmayı amaçlayarak sistemini yaratma yoluna gitmiştir.

Estetik mesafe konusuna Stanislavski’nin perspektifinden bakıldığında, onun bu kavramı ne denli önemseydiği, bu kavram üzerinden ben – öteki meselesini temellendirdiği görülecektir. Çalışma içerisinde çok fazla yer edinmeyen estetik mesafe konusu, ben-öteki ilişkisi ve oyuncu-karakter ilişkisindeki mesafeye yönelik yapılan eleştiriler noktasında “Tartışma” bölümünde konu edinilmiştir. Diderot’nun ele aldığı ve daha sonrasında gerek edebiyat gerekse tiyatro gibi disiplin dallarında yer edinen bu konu, Stanislavski’nin gerçekliğinde de önemli bir rol oynamıştır. O, karakter ve oyuncunun ayrı ayrı deneyimleri olduğuna inanmış, oyuncunun çeşitli tekniklerle karakterin deneyimlerini kendi içerisinde var edebileceği görüşünü desteklemiştir. Ona göre karakter deneyimi ve oyuncu deneyimi bir tepkime içerisine girerek rolü var etmektedir. Dolayısıyla rol ne tek başına karakter ne de oyuncudur. Rolü var eden şey bu tepkimeyle ortaya çıkan benliktir. Bu benliğin kurulabilmesi ise oyuncunun estetik mesafe ile karaktere yaklaşabilmesi, karakteri kendi benliğinde kurma işlemini kurgusallık veya coşkun bir yapaylıktan uzakta, özel bir deneyim olarak yaşayabilmesidir. Bu noktada Stanislavski’nin ben-öteki ve oyuncu-karakter ilişkisinde mesafenin kurulamayacağına yönelik eleştirilere karşı verilebilecek en mantıklı yorum bu şekildedir.

Peki estetik mesafeyi kuran oyuncunun iyileşme sürecine gidişini sağlayan şey nedir? Diğer bir deyişle oyuncunun rolü kendi varlığı üzerinden temellendirmesi ne şekilde bir farkındalık süreci yaratarak oyuncunun rolden çıkmasını ve rol üzerinden iyileşme sağlamasına olanak vermektedir. Bu soru ile tartışmada ele alınacak olan ikinci konu aynı noktada birleşir. Tartışmanın ikinci konusu oyuncunun karakteri kendi benliğinde yaratma sürecinde kendi kişiliğine zarar vermesi ve iyileşmesinin imkânsız olmasına ilişkindir. Stanislavski sistemine gelen eleştirilerin büyük birçoğu karakter yaratımı sürecinde her karakterin oyuncunun deneyimleri

içerisinde yaratılması halinde oyuncunun rolden çıkamayacağı ve bu noktada sıkıntı yaşayarak kendi kişiliğine zarar vereceği yönündedir. Bu durum özellikle “rolü üstüne yapıştı” gibi ifadelerle sıklıkla duyulmaktadır. Oyuncu her karakterle benzer bir bağ kurması halinde zaman içerisinde rolü etkin şekilde yaşayarak role bağlanır. Bu durum akıllara rolden çıkarak tekrar yeni bir deneyimi ne şekilde yaşayacağı ve bu noktada kendi benliğine zarar verip vermeyeceğini getirir. Stanislavski *Bir Rol Yaratmak* ve *Bir Aktör Hazırlanıyor* adlı eserlerinde bu konuya ilişkin açıklamalar getirir. Gerek bu eserler gerekse röportajlarından edinilen bilgilerle bu konuyu aydınlatmak gerekir.

Julian M. Olf, “Oynamak ve Olmak: Metafizik ve Modern Performans Teorisi Üzerine Bazı Düşünceler” (Acting and Being: Some Thoughts about Metaphysics and Modern Performance Theory) adlı makalesinde oyuncunun gerçek hayat ile kurgu arasındaki yolculuğuna yer verirken Stanislavski özelinde meseleyi inceler. O, Stanislavski’nin geliştirdiği sistemle birlikte tiyatronun paradoksal görünen bu sorununu çözdüğünü, onun sistemiyle birlikte iç içe geçen ben ve öteki deneyiminin rolü yaşattığından bahseder. Stanislavski sistemi oyuncuya kendisi ve karakteri arasındaki dünyada git gel yapmamasını, aslında karakteri hem kendi hem de rol içerisindeki varlığıyla birlikte yaşatabileceğini hatırlatır. Dolayısıyla oyuncu bu özgürlük içerisinde rolünü inşa eder. Rolü bir kalıbı alıp içine girmeye çalışır gibi icra etmektense kendi karakterindeki özgürlük sınırlarıyla birlikte var etmesi, oyuncunun daha başarılı olmasını sağlar. Diğer bir deyişle Desdemona kalıplarına uymaya çalışmadan rolü kendi deneyimleriyle var eden bir oyuncu, zorlama bir Desdemona’dan çok daha başarılı olacaktır.

Stanislavski rolü kendi karakteriyle var eden ve sahnede buna bağlı olarak fenomenolojik bir gerçeklik kuran oyuncunun rolü yaşadından sonra sistemi çözdüğünü ve başka bir rolü yaşayabileceğini dile getirir. Zira O, artık role girme sürecini rolle birlikte yaşamaktan çok deneysel bir süreç olarak gördüğü için karakter yaratmanın matematiğini çözecektir. Bu durumda sahne gerçekliğine dayalı bir farkındalığı geliştirecek ve her seferinde “rolden çıkamama” buhranını yaşamayacaktır. Böylece oyuncunun kendi benliğine zarar vermesi de önlenecektir. Görüldüğü üzere Stanislavski role hazırlanma sürecini sistematik bir zemine oturtarak oyuncunun bu süreçte psikolojik olarak yıpranmasının önüne geçmekte ve karakterin oyuncuya zarar vermesi yerine oyuncuda sahne farkındalığı geliştirmesini sağlamayı hedeflemiştir.

6. SONUÇLAR

Stanislavski, tiyatroyu, şeyleri sanatsal olarak ifade etmenin bir aracı olarak görmüş ve seyircinin sahnedeki rolün içine bakmayı amaçladığını ifade etmiştir. Sahnede tam bir gerçekçilik yaratmak için seyirci ile oyuncular ayıran 'dördüncü duvar' fikrini benimseyen Stanislavski, bu dördüncü duvarı oyuncunun dikkatini sahnede tutmak için tasarlanmış, oyuncu ile seyirci arasında hayali bir duvar olarak ifade etmiştir.

Bir oyunun yıldızlarının sahneden içeri girip doğrudan oyunun önüne geçecek bir gerçeklik yaratması, onun zamanında yaygın bir uygulamaydı. Bu durum seyircinin oyunla bütünleşmesini engelliyordu. Dolayısıyla bir oyunda özellikle tanınmış yıldızlar yer aldığında, seyirci daha çok bu yıldızlara yöneliyor ve oyunu tamamen unutuyordu. Stanislavski bu durumun piyesin gayesine ters olduğunu vurguluyor, amacın daima sahnedeki gerçeklik olması gerektiğinin altını çiziyordu. Stanislavski bu yıldız sisteminden ve oyuncuların birbirinden çok seyirciye oynadığı zamanın alışkanlığından uzaklaşmak istiyordu. Tiyatroya kazandıracağı yeni bir yaklaşımın, onu -kendi görüşüne göre- sanatsal ve içsel özden yoksun olandan uzaklaştıracağını düşünüyordu. Seyircinin, oyuncunun acısını veya sevincini hissetmesini istiyor ve bir performans izlemenin seyircide bir empati duygusu uyandırmasını gaye ediniyordu. Onun inancı, mümkün olduğunca natüralizme yakın bir şey yaratmaktı.

Bu çalışmada seyirci ile oyuncu arasındaki ilişkiyi geliştirecek karakter yaratma süreci ele alınmış ve sistem oyunculuğu çerçevesinde bu sürece ışık tutulmuştur. Çalışma çerçevesinde yapılan literatür taraması karakter yaratmanın sürecini ve oyuncunun dönüşümünü ele alması açısından Stanislavski sistemi dünyasını incelemektedir.

7. ÖNERİLER

Tiyatro tarihinin hangi dönemine bakılırsa bakılsın, oyuncu her zaman tiyatronun en önemli ögesi olarak görülmüştür. Tiyatro, oyuncunun ortaya koyduğu performansla birlikte yücelen bir sanattır. Sahne ile seyirci arasındaki bağı kuran ve geliştiren kişi oyuncudur. Bu nedenle tiyatro üzerinde oluşan tüm söylemler, eleştiriler, ekoller oyuncunun rolü şekillendirme biçimi veya oyuncuya bağlı olarak gelişen rolle ilgilidir. Tiyatroda estetik deneyimin alıcısı seyirci, bu deneyimi yaşatan kişi oyuncu veya oyunculardır. Bu nedenle oyuncu sahnedeki misyonuyla tiyatro sanatının odağındaki unsur olarak kabul edilir.

Tiyatro ortaya çıkardığı deneyim örüntüsü içerisinde oyuncuya çok şey borçludur. Oyuncu sahneden seyirciye geçen iletişim ağının yöneticisi, iletişimi başlatan ve dönüt alınmasını sağlayan taraftır. Seyircinin oyunda geçen bir sahnede korkması, şaşırması, ağlaması gibi duygularını dışa vurumlar üzerinden dönüte çevirmesi sürecinde temel sağlayıcı oyuncudur. O, sahnede gerçekliği yeniden yaratan kişidir.

Stanislavski ömür boyu süren araştırmaları, okumaları ve deneyimleriyle birlikte kendi oyunculuk sistemini geliştirmiş ve bu sistemi realizm üzerine kurmuş bir isimdir. Ona göre oyuncu sahnede gerçeğin yaratıcısı konumundadır. Stanislavski, seyirciyi inandırmak istediği şeye inandırmayı başaran oyuncunun “manzaralı gerçeğe” ulaştığını iddia eder. Bu manzaralı gerçek ise sahneden seyirciye yansındır. Bir hikâye anlatıcısı olan oyuncu, aynı zamanda o hikâyenin yaratıcısı konumundadır. Bu düşüncesiyle Stanislavski gerek Rus tiyatrosunda gerekse Batı tiyatrosunda en geniş çerçevede düşünen ve kendi sistemini kuran ilk çağdaş isim sayılmaktaydı. Zira O, düşüncesini bir başkasından veya ekolden faydalanarak değil, doğrudan kendi görüş ve tecrübeleriyle ortaya çıkarıyordu.

Bu çalışma sürecinde Stanislavski’nin eserleri ve röportajlarından yola çıkılarak tespit edilen en önemli husus sahnedeki yaratım sürecinin meşakkatli olduğuydu. O, sisteminde oyuncudan çok şey istiyor, oyuncuyu tıpkı “çalışan bir arı” konumuna sokuyordu. Zira Moskova Sanat Tiyatrosu provalarına ait gerek kendi gerekse öğrencilerinin anıları da aynı durumu özetliyor, Stanislavski sisteminin

zorluğundan bahsediyordu. Ben'den öteki'ne, oyuncudan karaktere geçiş süreci hiç kolay bir süreç değildi.

Bu tez çalışması hazırlanırken sıklıkla Stanislavski'nin de kaynağı olan başta Freud olmak üzere birçok psikoloji dalına ait kaynak okunmuş, ben-öteki ilişkisi üzerinden Stanislavski'nin görüşleri anlaşılmalı çalışılmıştır. Ben olarak oyuncu ve öteki olarak karakter iki ayrı kişi ve kimliklerdir. Bu nedenle iki kimliği orta noktada buluşturmak bir hayli zor olmaktadır. Stanislavski öncesi sistemde kurmaca bir gerçeklik üzerinden oluşturulan ben-öteki buluşması, onun sisteminde tam anlamıyla yeni bir çehreye kavuşarak oyuncunun kendi kimliği içerisinde şekillendirdiği bir “karakter” yaratımından bahsediyordu. Bu süreç zor, aynı zamanda oyuncuya da zarar verebilecek, onun rolle bütünleşmesini, bütünleştikten sonra rolden kopmasının zorluğunu ortaya çıkarabilecek bir süreçtir. Dolayısıyla çalışmanın başlığında yer alan “iyileşme” süreci, rolden sağlıklı bir şekilde ayrılarak oyuncunun başka bir rolü üstlenebilmesini ifade etmektedir.

Stanislavski oluşturduğu sistemle birlikte oyuncuya çeşitli teknikler öneriyor, iç ve dış aksiyonların yönetilmesine dayanan ve kendi içerisinde alt teknikleri olan bu sistemle birlikte oyuncunun doğadaki gibi gerçek hayatı yönetmesini sağlıyordu. Doğada olan her şey taklit edilmeden, sindirilerek ve yeniden yaratılarak gerçeğin yeni bir form üzerinden anlamlandırılmasını olanaklı kılıyordu. Üstelik bu süreç, oyuncunun yapay bir kurmacaya takılıp kalmasını da engelliyor, onda bir farkındalık dönemi de başlatıyordu. Kendini, becerilerini, yapabileceklerinin sınırını yeniden gözden geçiren ve kendi potansiyelinin farkına varan oyuncu bir süre sonra iyileşmeye, kendi kabuğunu yenilemeye ve sistemin kendisine sunduğu olanaklarla oyunculuğunu geliştirmeye başlıyordu. Stanislavski oluşturduğu yöntemle birlikte oyuncuya kendi olabilme olanağı tanırken aynı zamanda “karakter” kimliğinde yeni bir varoluşun da mümkün olabileceğini, dolayısıyla oyunculuğun olası yapaylıkla kimlik buhranı yaşamaya sebep olabilecek bir görev değil, kişinin bedensel ve ruhsal anlamda yenilenmesine katkı sağlayacak bir yaratıcılık olduğunu dünyaya ispatlıyordu.

KAYNAKLAR

- Adler, S.** (2006). *Aktörlük Sanatı*. 2. Baskı. Çev. Nazım Uğur Özüaydın. Mitos-Boyut Yayınları. İstanbul.
- Altan A.** (2019). *Rolün İnşa Sürecinde Hayal Gücü ve Duyusal Hafıza: Rol İçin Yapılan Sıcak Sandalye Çalışmasının Stanislavski Yöntemi Eşliğinde İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.) Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Andaç, F.** (1999). *Öykücünün Kitabı*. 1. Baskı. Varlık-Bilgi Yayınları. İstanbul.
- Baker, E. K.** (2003). *Caring for ourselves: A therapist's guide to personal and professional well-bein*. Washington, American Psychological Association.
- Benedetti, J.** (1992). *Stanislavski: An Introduction*. Routledge. 5. Baskı. New York.
- Benedetti, J.** (1998). *Stanislavski And The Actor*. 3. Baskı. Routledge/Theatre Arts Books. New York.
- Benjamin, W.** (2001). *Pasajlar*. 3. Baskı. YKY Yayınları. İstanbul.
- Benjamin, W.** (2014). *Brecht'i Anlamak*. 4. Baskı. Metis Yayıncılık. İstanbul.
- Blair, R.** (2008). *The Actor ,Image And Action: Acting And Cognitive Neuroscienc*. 2. Baskı. Routledge.
- Brestoff, R.** (1995). *The Great Acting Teachers And Their Methods*. 4. Baskı. New Hampshire, Smith And Kraus Publishers.
- Brine, A. & York, M.** (2002). *Shakespeare Oyunculuğu*. 1. Baskı. Çev. Ali H. Neyzi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. İstanbul.
- Bruehl, B.** (1996). *The Technique of Inner Action: The Soul of a Performer's Work*. 3. Baskı. Portsmouth, Heinemann.
- Buber, M.** (2003). *Ben ve Sen*. 5. Baskı. Çev.: İnci Palsay, Kitabiyat Yayınları. Ankara.
- Camcı, O.** (2019). *Stanislavski Sistemine Dayanan Role Hazırlık Çalışmalarında Anlatıcılık Kaynaklı Egzersizlerin Kullanılması*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.) Kadir Has Üniversitesi Lisansüstü Enstitüsü, İstanbul.
- Carlson, M.** (2008). *Tiyatro Teorileri*. 4. Baskı. Çev. Eren Buğlalılar, Barış Yıldırım. De Ki Basım Yayım Limited Şirketi, Ankara.
- Carnicke, S. M.** (2003). *Stanislavsky in Focus*. Abingdon. 12. Baskı. Oxon, Routledge/OPA.
- Carnicke, S. M.** (2010). *Actor Training, Ed. by. Allison Hodge*. 3. Baskı. New York: Routledge.
- Carpenter, M.** (2006). *Instrumental, social, and shared goals and intentions in imitation*. In S. J. Rogers & J. H. G. Williams (Eds.), *Imitation and the social mind: Autism and the typical development*, 48-70. The Guilford Press, New York.

- Carter, D.** (2011). *Oyunculuk Sanati*. 7. Baskı. Çev: B. Baysal. Kaldeon Yayınları. İstanbul.
- Chekhov, M.** (1991). *On The Technique Of Acting*. Harper Collins Publishers. 4. Baskı. New York.
- Connolly, W. E.** (1995). *Kimlik ve farklılık*. 4. Baskı. Çev. F. Lekeşizalınç. Ayrıntı Yayınları. İstanbul.
- Easty, E. D.** (1973). *On Method Acting*. 3. Baskı. House of Collectibles, Inc., New York.
- Easty, E. D.** (1978). *On Method Acting*. 4. Baskı. The House of Collectibles, Inc, New York.
- Edelson, M.** (1988). *Psychoanalysis: a theory in crisis*. 3. Baskı. Chicago: University of Chicago Press
- Freud, S.** (1900). *The interpretation of dreams*. 2. Baskı. In:Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Hogarth Press. London.
- Freud, S.** (2013). “Bastırma”. S. Freud içinde, *Metapsikoloji* 3. Baskı. E. Kapkın, & A. Tekşen, Çev., 135-154. Payel Yayınevi, İstanbul.
- Fuchs, E.** (2003). *Karakterin Ölümü*. 6. Baskı. Çev. Beliz Güçbilmez. Dost Kitabevi Yayınları. Ankara.
- Gay, P.** (1989). *Freud: A life for our times*. 2. Baskı. New York: Anchor/Doubleday.
- Gordon, M.** (1987). *The Stanislavsky Technique: Russia*, Applause Theatre Book Publishers. 3. Baskı. New York.
- Gordon, M.** (2000). “Salvaging Strasberg At The Fin De Siècle”, *Method Acting Reconsidered*, der. David Krasner, St. Martin’s Press. New York.
- Günay, M.** (2003). *Felsefe Tarihinde İnsan Sorunu*. 2. Baskı. İlya Yayınları. **Hagen, U.** (1976). *Respect For Acting*. 1. Baskı. Wiley Publishing. New York.
- Hagen, A.** (1991). *Challenge For The Actor*. 5. Baskı Scribner. New York.
- Hauser, A.** (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. 3. Baskı. Çeviren: Yıldız Gölönü. Remzi Kitabevi. İstanbul.
- Hepileri, E.** (2005). *Stanislavski’den Yıldız Kenter’e Oyunculuk Eğitimi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.) İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Huizinga, J.** (2013) *Homo Ludens*. 4. Baskı. Çev. M.A. Kılıçbay. Ayrıntı Yayınları. İstanbul.
- Hull, S.L.** (2012). *Strasberg’s Medhod*. 2. Baskı. Ox Bow Publishing. USA.
- Izard, C.E.** (1993). Organizational and motivational functions of discrete emotions, Derl, Lewis, M; Haviland, M.J. Handbook of Emotions, New York- Guilford Press, 631-643
- İnce, Ö.** (2002). *Yazınsal Söylem Üzerine*. 5. Baskı. Türkiye İş Bankası Yayınları. İstanbul.
- Kandemir, F.** (2014). *Bir Konstantin Stanislavski Yorumu Olarak Lee Strasberg’in Metot Oyunculuğu*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Karaboğa, K.** (2005). *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*. 2. Baskı. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi. İstanbul.

- Karatay H.** (2011). *Çocuk Edebiyatı Metinlerinde Bulunması Gereken Özellikler. Kuramdan Uygulamaya Çocuk Edebiyatı El Kitabı*. Ed. Tacettin Şimşek. 1. Baskı, Grafiker Yayınları, Ankara.
- Kazan, E.** (1997). *Bir Yaşam*. Çev. Nihal Yeğınobalı. 1. Baskı. Alfa Yayınları. İstanbul.
- Kearney, R.** (2012). *Yabancılar, Tanrılar, Canavarlar, Ötekiliği Yorumlamak*. 1. Baskı. Metis Yayınları. İstanbul.
- Keskin, Ö.** (2013). *Oyunculukta Engellerin Oluşumu: Karakter ve Ben İlişkisi Sorunu*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Kadir Has Üniversitesi. İstanbul:
- Kınay, C.** (1993). *Sanat Tarihi*. 2. Baskı. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Krasner, D.** (2006). Strasberg, Adler and Meisner: Method Acting, *Twentieth Century Actor Training*, der. Alison Hodge, Routledge, London.
- Lacan J.** (1964). The seminar of Jacques Lacan: Thefour fundamental concepts of psychoanalysis. Trans: Sheridan A. W. W. Norton &Company, New York.
- Lukacs, G.** (1987). *Avrupa Gerçekçiliği / Balzac-Stendal-Zola-Tolstoy-Gorki ve Diğerleri*. 2. Baskı. Çev.: Mehmet H. Doğan, Payel Yayınevi, İstanbul.
- Magarshack, D.** (1980). *Stanislavsky on the Art of the Stage*. 3. Baskı. Great Britain: Whitsable Litho Ltd.
- McLaren, C.** (1998). *Channeling Your Emotions*, <http://innerself.com/> adresinden erişildi.
- Merlin, B.** (2001). *Beyond Stanislavsky: The Psycho-Physical Approach to Actor Training*. 4. Baskı. New York: Routledge, New York.
- Moore, S.** (2011). *Stanislavski Sistemi*. 2. Baskı. Çev.: Ö. Çiçek, B. Sezgin, C. Yalaz. BGST Yayınları. İstanbul.
- Moston, D.** (2000). *The Actors Studio Method Acting Reconsidered*. 4. Baskı. Ed: D. Krasner. St. Martin's Press, New York.
- Nietzsche, F.** (1990). *Ahlakın Soykütüğü Üstüne: Bir Kavga Yazısı*. 3. Baskı. Çev.: Ahmet İnam, Ara Yayınları, İstanbul.
- Nutku, Ö.** (1963). *Modern Tiyatro Akımları*. 1. Baskı. Dost Yayınevi. Ankara.
- Nutku, Ö.** (2000). *Dünya Tiyatro Tarihi*. 5. Baskı. Mitos Yayınları. İstanbul.
- Özdemir, Ş. S.** (2010). *Hikâye Anlatıcısı Olarak Oyuncu: Jan Dark'ın Hikâyesi Oyuncunun Yazım ve Sahneleme Süreci* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Kadir Has Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özüaydın, N. U.** (2006). *20. Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce*. 2. Baskı. Mitos-Boyut Yayınları. İstanbul.
- Özüaydın, N.U.** (2013). Tiyatroda Gerçeklik İllüzyonunun Yaratılmasında Oyuncunun Sahiciliğinin Önemi. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E*, 12, 109-119
- Özüaydın, N.U.** (2017). Oyunculukta Karakter Yaratma Yaklaşımları Üzerine Bir İnceleme. *SDÜ Art-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 10(20), 583-600
- Pilavcı, G.** (2018). *Günümüz Tiyatrosunda Hikâye Anlatıcılığı ve Farklı Anlatı Temsilleri Üzerine Bir İnceleme*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

- Platon.** (1989). *I. Alkibiades*, 1. Baskı. Çev.: İrfan Şahinbaş. M.E.B. Yayınları. İstanbul.
- Roach, J.R.** (1993). *The Player's Passion: Studies In The Science Of Acting*. 2. Baskı. The University Of Michigan Press.
- Stanislavski, K.** (1992). *Sanat Yaşamım*. 7. Baskı. Çev. S. Taşer. Eko Basımevi.
- Stanislavski, K.** (1994). *Oyuncunun El Kitabı*. 5. Baskı. Düşünen Adam Yayınları. İstanbul.
- Stanislavski, K.** (1999). *Bir Rol Yaratmak*. 8. Baskı. Çev. Ç. Genç, F. Güllü, B. Tanyel. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi. İstanbul.
- Stanislavski, K.** (2002). *Bir Aktör Hazırlanıyor*. 4. Baskı. Çev. Suat Taşer. Papirüs Yayınları. İstanbul.
- Stevick P.** (2004). *Roman Teorisi*. 2. Baskı. Çev.: Sevim Kantarcıoğlu. Akçağ Yayınları. Ankara.
- Strasberg, L.** (1998). *A Dream Of Passion*. 2. Baskı. Penguin Books. Boston.
- Sudakov, I.** (1995). “*The Creative Process*”, *Acting: A Handbook Of The Stanislavski Method*. 2. Baskı. Der. Toby Cole, Three Rivers Press, New York.
- Sütçü, Ö.Y.** (2013). Ortak Bir Dünya Deneyimi: Hikâye Anlatıcısı. *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 6(2), 76-92
- Şener, S.** (2006). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. 3. Baskı, Dost Yayınları. Ankara.
- Tanyel, B. & Esen, U.** (1996). “Stanislavski ve Oyunculuk Yöntemi Üzerine.” *Mimesis. Tiyatro/ Çeviri – Araştırma Dergisi*, No:6 <https://www.nytimes.com/2022/01/03/world/europe/april-ashley-dead.html> adresinden erişildi.
- TDK.** (2021). *Türkçe Sözlük*. TDK Yayınları, Ankara.
- Tolstoy, L.N.** (2004). *Sanat Nedir*. 3. Baskı. Çev.: A. Baran Dural. Bilge Karınca Yayınları, İstanbul.
- Toporkov, V.** (2017) *Stanislavski Provada*. 3. Baskı. Çev. Cüneyt Yalaz, Duygu Dalyanoğlu, Özgür Eren. BGST Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

Ad-Soyad : Serdar KÖTÜK

ÖĞRENİM DURUMU :

- **Lisans** : 2018, Haliç Üniversitesi, Konservatuvar, Tiyatro Bölümü
- **Yüksek Lisans** : 2022, Haliç Üniversitesi, Tiyatro Anasanat Dalı, Tiyatro Tezli Yüksek Lisans Programı