

T.C.
ABANT İZZET BAYSAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

OYUNCULUK EĞİTİMİ METODOLOJİSİNİN
ŞAN EĞİTİMİNDE KULLANILMASI

Doktora Tezi

Hazırlayan
SALİM SEVER

Danışman
Prof. Feridun BÜYÜKAKSOY

BOLU 2007

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Salim SEVER’e ait “Oyunculuk Eğitimi Metodolojisinin Şan Eğitiminde Kullanılması” adlı çalışma, jürimiz tarafından Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalında DOKTORA TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Akademik Unvan ve Adı Soyadı

Üye: Prof. Selahattin GÖRSEV (Jüri Başkanı)

Üye: Prof. Feridun BÜYÜKAKSOY (Tez Danışmanı)

Üye: Doç.Dr. Arif ALTUN

Üye: Yrd. Doç. Sefal ACAY

Üye: Yrd.Doç.Dr. Selçuk BİLGİN

İmza

Prof. Dr. Uğur EŞER

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ABSTRACT**THE USE OF ACTING METHODOLOGY IN SINGING EDUCATION****Salim SEVER****Ph.D.****Music Education Department****Supervisor: Prof. Feridun BÜYÜKAKSOY****September 2007, 164 Pages**

In this thesis, it has been tried to come up with an answer to the main three subproblems regarding the use of acting methodology in singing education: The general approach to singing education in our country, the experiences and ideas of professional opera singers about the acting of opera singer and lastly, the ideas of the experts working as professional singer and singing teacher about their field and acting as a part of singing education.

According to the answers of the professional singers and educators about the general approach to singing education in our country, these conclusions has been arrived: Although there is a systematic approach on the music education in the departments of music education and in the conservatories, it has been not given any acting education in the departments of music education, and the acting education in the conservatories is not systematic and depends on the lecturer.

In the examine of the second subproblem, the necessity of the acting training in the singing education has been disclosed according to the experiences and the information on the professional requirements of the interviewed singers.

In the third subproblem, the main requirements and qualifications of an opera singer has been searched and it has been understood that an opera singer should also be an actor/actress.

In general, the main theoretical acting education methodology has been accepted in the thesis as the methodology of Mihail Chekhov and achieved findings are compared with the methodology of Chekhov. According this comparison the selected methodology and the findings has been matched each other and it has been claimed that this methodology could be the theoritical basis of the proposed scene and acting training in the singing education.

Keywords: Singing, Acting

ÖZET

OYUNCULUK EĞİTİMİ METODOLOJİSİNİN ŞAN EĞİTİMİNDE

KULLANILMASI

Salim SEVER

Doktora Tezi

Müzik Eğitimi Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Prof. Feridun BÜYÜKAKSOY

Eylül 2007,164 Sayfa

Bu araştırmada, oyunculuk eğitimi metodolojisinin şan eğitiminde kullanılmasına ilişkin olarak, Ülkemizde şancı eğitimine genel yaklaşım, Ülkemizde Profesyonel Şancıların, Opera Sanatçısının Oyuncululuğuna İlişkin Deneyim ve Görüşleri ve Ülkemizde Şancı ve Eğitimci Kişiliği ile Tanınan Uzman Kişilerin, Kendi Alanları ve Şancı Eğitiminin Bir Ögesi Olarak Oyunculuk Sanatına Bakışları olmak üzere üç alt probleme cevap aranmıştır.

Ülkemizde şancı eğitimine genel yaklaşım konusunda profesyonel şancı ve eğitimci kişilerin mevcut duruma ilişkin olarak verdikleri cevaplardan, müzik eğitimi konusunda müzik eğitimi bölümlerinde ve konservatuarlarda sistematik bir yaklaşım

bulunduğu ancak sahne ve oyunculuk eğitiminin müzik eğitimi bölümlerinde yapılmadığı, konservatuarlarda ise sistematik bir yaklaşımdan çok, dersi veren kişiye bağılı bir işlenişin olduğu ortaya çıkmıştır.

Profesyonel Şancıların, Opera Sanatçısının Oyunculuğına İlişkin Deneyim ve Görüşleri alt probleminde, yaşanan deneyimlerden yola çıkılarak mesleki ihtiyaçlar konusunda alınan bilgilerden hareketle, şan eğitimi sürecinde oyunculuk eğitiminin gerekliliğı ortaya konulmuştur.

Ülkemizde Şancı ve Eğitimci Kişiliğı ile Tanınan Uzman Kişilerin, Kendi Alanları ve Şancı Eğitiminin Bir Ögesi Olarak Oyunculuk Sanatına Bakışları alt probleminde, sahneye çıkan kişide bulunması gereken özellikler araştırılmış ve şancının aynı zamanda oyuncu da olması gerektiğı ortaya konulmuştur.

Oyunculuk eğitimi konusunda Mihail Çehov'un oyunculuk eğitimi yöntemi kuramsal temel olarak belirlenmiş, elde edilen bulgular Çehov'un yöntemiyle karşılaştırılmış, örtüştükleri ortaya konulmuş ve şancının eğitimi sürecinde konulması önerilen sahne ve oyunculuk dersine kuramsal temel olabileceğı belirtilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Şan, Oyunculuk

TEŞEKKÜR

Araştırma sürecinde benden desteğini esirgemeyen ve hep yanımda olduğunu bildiğim danışmanım Prof. Feridun BÜYÜKAKSOY'a, özellikle araştırmanın yöntemi konusundaki netliği ve yol göstericiliğiyle bu tezin ortaya çıkmasında çok büyük emeği geçen Doç.Dr.Arif ALTUN'a, bu süreçte güven ve samimiyetini daima hissettiğim Prof. Selahattin GÖRSEV'e teşekkürü borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

ABSTRACT.....	i
ÖZET.....	iii
TEŞEKKÜR.....	v
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	vi
BÖLÜM	
I- GİRİŞ.....	1
II- KURAMSAL TEMELLER.....	9
III- YÖNTEM.....	66
IV- BULGULAR VE YORUM.....	76
V- SONUÇ VE TARTIŞMA.....	114
ÖNERİLER.....	152
KAYNAKLAR.....	158
EKLER.....	161
ÖZGEÇMİŞ.....	164

1. BÖLÜM

1.1. GİRİŞ

Ülkemizde şan(cı) eğitimi müzik eğitimi bölümlerinde ve güzel sanatlar fakültelerinin bir bölümünde aynen konservatuarlarda olduğu gibi liseden sonra başlamaktadır. Bu durum müzik eğitimi bölümlerine öğretmenlik dışında sadece şan alanına özgü olarak sanatçı da yetiştirebilme olanağı sunmaktadır. Türkiye genelinde müzik eğitimcisi mezun eden okulların arttığı, buna karşılık müzik öğretmeni kontenjanının azaldığı göz önüne alındığında, müzik eğitimi bölümlerinin müzik öğretmeni yetiştirmenin yanı sıra alternatif amaçlar üretmesi giderek zorunluluk haline gelmektedir. Ülkemizde bir süredir hararetli tartışmalara konu olan kamu yönetimi reformu ve bu doğrultuda ilgili siyasetçi ve bürokratların açıklamaları, bugün var olan sanatçılık sisteminin değişerek proje bazında kurum içinden ve dışından kişilerce sahnelenecek eserlerin ağırlık kazanacağı sözleşmeli sanatçılık sistemine doğru gidildiğini göstermekte, bu durum eğitim fakülteleri tarafından konunun yukarıda belirttiğim sebepten değerlendirilmesini zorunlu kılmaktadır. Bu tez, hem yukarıda belirttiğim güncel durumdan fayda sağlamak, hem de mevcut şancı eğitiminin tek yanlı yapısına dengeleyici çözüm üretmek amacıyla yazılmıştır.

Operayı çok bileşeni olan bir sanat olarak düşünüldüğünde, canlı bir performans ortaya koymak isteyen sanatçının yaşayacağı zorluğu anlamak pek de zor

olmaz. Sorun sadece partiyi söylemek değil, bununla birlikte içselleştirme, yorumlama, karakteri tasvir etme ve bu sayede inandırıcı bir biçimde mevcut esere uygun şekilde sunmaktır. Bu öğelerden birinin bulunmadığı durumlarda ise gerek sanat gerekse izleyici açısından büyük bir eksiklik ortaya çıkmaktadır. Ülkemizde şancı eğitimi geleneksel olarak vokal tekniği çalışmaları ve buna bağlı müzikal birikimi oluşturup geliştirme ağırlıklı olarak algılanmakta ve uygulanmaktadır. Öte yandan şancının fiziksel, duygusal ve aynı zamanda vokal olarak rahatlayarak özgürleşmesini sağlayan oyunculuk ve doğaçlama konuları gereksiz, yorucu veya en iyi ihtimalle önemsiz olarak nitelendirilmektedir. Bu tek yönlü eğitim sonucunda sanatını salt vokal beceriler olarak algılayan şancı tipi ortaya çıkmakta, öğrenci konserindeki sahne duruşundan, opera sahnesinde oynadığı role kadar eğitim ve donanım yetersizliğinden ve eksikliğinden dolayı yorumlama ve ifade etme gereklerini yerine getirememektedir. Yorumlama ve ifade etme adına yapılan ise klişeleşmiş jest ve mimiklerdir. Bunun dışındaki her tür dramatik hareket ve durum ise beklide farkında bile olunmadan yok sayılmaktadır. Bu yok sayma durumu, aynı zamanda vokal performansı da düşürmekte, sadece kendi sesine dönük bir ruhsal/zihinsel odak ve koşullanmışlık durumu yaratarak şancının bir toplulukla birlikte çalışabilme bilincine ulaşmasını engellemektedir.

Felsefe, kuramsal temeller ve metot konusunda K.Stanislavski'nin öğrencisi olan ve E. Vakhtangov, V. Meyerhold, Sulerzitsky gibi avangart oyuncu ve kuramcılarla birlikte çalışmış olan Mihail Çehov'un oyunculuk sistemi temel alınarak hazırlanmış olan bu tez, şancı eğitiminde oyunculuk, teatral yorumculuk ve ifade eğitiminin gerekliliğini tespit etmek ve ana hatlarıyla programını ortaya koymaktadır. Çehov'un oyunculuk sistemi öğelerini vokal çalışmaları ile bir araya getirmek ve

denge sağlamak eğitim sürecinde değinilmeyen veya çok az değinilen oyunculuk boyutunu da kapsayarak daha bütüncül bir anlayışla şancı\oyuncu yetiştirmeye yardımcı olacaktır.

1.2. Problem Durumu

“Oyunculuk sanatının güçlüğü, çalışması içindeki tüm unsurların kesin uyumu zorunluluğundan kaynaklanır. Oyuncunun başarısının anahtarı, fiziksel durumunun iyiliğidir.”¹ Diyen Meyerhold’ a paralel olarak denilebilir ki; Başarılı şancının en temel özelliği alanı ile ilgili öğeleri dengeli bir biçimde özümsemiş ve uygulayabilir durumda olmasıdır. Karmaşık notalar, ritimler, sözler ve yabancı dillerin kolayca üstesinden gelebilmek için bir şancının pek çok vokal ögesini anlaması ve kullanması gerekir. Beklenen, söylediği aryayı yorum ve ifade gücü ile canlı kılması, performansını bir aktör ustalığıyla sergilemesidir. Ancak Nutku’ya göre “amatörler sahneye çıktıklarında ellerini kollarını nereye koyacaklarını bilemezler, onun için de oyunla ilgili olmayan işlevsiz hareketlere yönelirler. Hatta sahne duruşları yanlıştır, attıkları adımlar, yaptıkları hareketler yapaydır. Gövdelerinin duruşundan, ayaklarını zemine basmalarına dek bilgisizlik ve eğitimsizlikten gelen bir hantallık vardır.”² Bunu aşmak için şancının beden-ruh, nefes-kas, deneyim-imgelem ilişkilerini sağlam kurması ve kullanması gerekmektedir. Bundan dolayı şancının, nihai amacı olan

¹ Ali Berktaş, **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold**, İstanbul, Metis Boyut Yayınları, 1997, s. 313.

² Özdemir Nutku, **Sahne Bilgisi**, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2002, s. 169.

izleyici\dinleyiciyle iletişim kurabilmek için dengeli\ dengelenmiş bir davranışa gereksinimi vardır.

Bu tezde çalışılmış olan “Oyunculuk Eğitimi Metodolojisinin Şan Eğitiminde Kullanılması” yukarıda belirtilmiş olan dengeli davranışın genel olarak oluşturulamadığını vurgulamaktadır. Sahnede başarılı olmak isteyen şancı, günümüzde bir şarkıcıdan fazlası olmak zorundadır. Vokal yeteneklerini geliştirmek için çalışması zorunlu olmakla birlikte, hem konser şarkıcısı hem de opera sanatçısı\icracısı olmak için çaba göstermelidir. Bunun için bedenini ve zihnini dramatik ifadenin duyuşsal gereklerini öğrenmek ve uygulamak üzere eğitmelidir. Bu koşul sağlanmadan yapacağı her sanatsal etkinlik tek taraflı, dolayısı ile dengesiz ve de yüzeysel kalacaktır.

Her şancının kaçınılmaz bir biçimde aktör de olduğunu anlattığı kitabında Daniel Helfgot, aldıkları eğitim sayesinde rol yapmaksızın sadece şarkı söylemenin yeterli olduğunu düşünen şancılardan “onlar sahnede oynamayı pasta süsü gibi görmektedirler.” diye bahsetmektedir.³ Bu yaklaşım, oyunculuk konusuna ciddiyetle eğilinmesini engellemekte, şancının salt şarkıcıya indirgenmesi kaçınılmaz olmaktadır.

Aynı biçimde sadece vokal performanslarının yeterli olacağı kanısında olan şancılar da kendi eğitim süreçlerinde aktörlükle ilgili konulara isteksizce yaklaşmakta ve çalışma hayatına atıldıktan sonraki süreç içerisinde doğal olarak bunu başaracaklarını düşünmektedirler. Bu düşünce sadece vokal performansla teatral boyutun kapsanabileceği ve sahnede fiziksel var oluşun salt vokal performansla oluşturulabileceği varsayımına dayanmaktadır. Bu yaklaşım aynı zamanda vokal

³ Daniel Helfgot – Willam O.Beeman, **The Third Line**, Shirmer Books, 1993, ix.

dışındaki konulara odaklanmanın vokal performansı düşüreceği ve geçmişteki büyük şancılardan da vokal performans dışında bir şey beklenmediği, dolayısı ile “opera geleneği”nin bundan ibaret olduğu savını ortaya atarak, anakronik bir argümana yaslanmaktadır. Ancak burada gözden kaçan ve anakronizme yol açan nokta 21.yy izleyici tercihlerinin ve yaşam koşullarının 19.yy izleyici tercihlerinden ve koşullarından farklı olmasıdır. Bu farklılık, izleyiciden olumsuz tepkiler gelmesine yol açarak uzaklaştırmakta ve opera sanatının günün koşullarına uyum sağlamasını olanaksız hale getirmektedir. Bu görüş opera sanatının müzede saklanıp sergilenmesini, canlı, yaşayan ve izleyicisinin yaşadığı hayatla ilişkili bir konuma getirilmiş opera sanatına tercih eder görünmektedir. Operanın canlı, işlerliği olan bir sanat olarak varlığını sürdürebilmesi, ülkemiz kültürü içerisinde bulunduğu izole yerden yükselerek hak ettiği yeri alabilmesi, eski anlayışların geliştirilmesi ve günün koşullarına uyan eğitim yaklaşımları sayesinde sağlanabilir.

Yukarıda yapılmış olan açıklamalardan hareketle bu araştırmanın problem cümlesi “Oyunculuk Eğitimi Metodolojisinin Şan Eğitiminde Kullanılmasına profesyonel şancı ve eğitimcilerin yaklaşımları nasıldır?” olarak saptanmıştır.

1.3 Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı; Oyunculuk Eğitimi Metodolojisinin Şan Eğitiminde Uygulanmasına ilişkin olarak uzman kişilerin yaklaşımlarını araştırmak ve değerlendirmektir.

Aynı çerçevede araştırılacak alt problemler ise şunlardır:

1. Ülkemizde şancı eğitimine genel yaklaşım nasıldır?

2. Ülkemizde Profesyonel Şancıların, Opera Sanatçısının Oyunculuğuna İlişkin Deneyim ve Görüşleri nelerdir?

3. Ülkemizde Şancı ve Eğitimci Kişiliği ile Tanınan Uzman Kişilerin, Kendi Alanları ve Şancı Eğitiminin Bir Ögesi Olarak Oyunculuk Sanatına Bakışları nasıldır?

1.4 Araştırmanın Önemi

Bu araştırma,

1- Müzik eğitimi bölümlerinde ve güzel sanatlar fakültelerine bağlı müzik bölümlerinin bir bölümünde öğrenim gören öğrencilerin, konservatuarların şan ve tiyatro bölümlerindeki öğrencilerle aynı yaşta eğitim almaya başlaması sebebiyle, mesleki olarak öğretmenliğin yanı sıra, sanatçı olarak da yetişebilecekleri bir yapılanmayı önermesi,

2- Akademik olarak bu alanda yapılan ilk çalışma olması açısından önem taşımaktadır.

1.5 Sayıtlar

Bu araştırmada aşağıdaki sayıtlardan hareket edilmiştir.

- 1- Görüşme yönteminin bu araştırma için en uygun bilgi edinme yöntemi olduğı düşünölmektedir.
- 2- Konuya ilişkin en derin bilgi ve deneyime sahip kişilerin profesyonel opera sanatçıları olduğı düşünölmektedir.
- 3- Görüşme yapılmış olan kişiler alanın uzmanları olarak kabul edilmektedir.
- 4- Ulaşılmış olan kaynakların, bu çalışmanın ortaya konulabilmesi için yeterli olduğı düşünölmektedir.

1.6 Sınırlılıklar

Bu araştırma,

- 1- Ankara Devlet Opera ve Balesi sanatçılarından görüşme yapmayı kabul edenlerin beyanları ile,
- 2- Kuramsal temel oluşturmak açısından, Mihail Çehov'un yazdıkları ve bunlarla ilgili ulaşılabilmış olan kaynaklar ile sınırlıdır.

1.7 Tanımlar

Bu araştırmada birinci alt problemde geçen “yaklaşım” sözcüğü, mevcut durumun ne olduğu ile ilgilidir. Üçüncü ve alt problemde kullanılmış olan “bakış” sözcüğü, olmakta olanın ötesindeki ideal durumlar ile ilgili olarak kullanılmıştır.

Anakronizm: Tarihe aykırılık, çağa uymama.

2. BÖLÜM

KURAMSAL TEMELLER

2.1 Çehov' un Oyunculuk Eğitimi Sistemi

Fransız kültür ve sanat anlayışı, İtalyan “Commedia Dell’arte”si, İskandinav yazarları, Alman tiyatro formları, Stanislavski, Dançenko, Vahtangov, Sulerzitski ve Meyerhold’un oyunculuk ve tiyatro anlayışları, Çehov’un oyunculuk eğitimi yaklaşımının oluşmasında belirgin bir öneme sahiptir. 20. yy sanatsal hareketleri, toplumsal estetik anlayış ve “gerçek yaratıcı benlik”i geliştirme çalışmaları şeklinde sıralanabilecek üç öge, Çehov’un oyunculuk eğitimi yaklaşımının temelini ve ana çizgilerini oluşturmaktadır.

Yönetmenlik yaşamına başlamasının ardından Çehov, kendi sistemini geliştirme yolunda kendisinde önceki kuramcılarının fikirlerini sentezlemeye çalışmış ve yeni fikirler de ekleyerek kendi özgün oyunculuk eğitiminin sistematiğini oluşturmuştur. Antik Yunan düşünürlerinden Plotinos, insandan yola çıkarak idealara yönelen düşünce biçimiyle Çehov’un en eski öncülü olarak nitelenebilir.

“Sanatçı, tabiata eğildiği zaman, tabiatta herhangi bir şeyi bir obje olarak alırken, yani teknik deyimi ile söylersek, belli bir objeyi bir mimetik obje olarak kavrarken, yaptığı şey, yöneldiği o şeyi salt olarak taklit etmek değil, onu bir malzeme ve içerik olarak

kullanmaktır. Onu yukarıya doğru kaldırmaktır. Çünkü bir tabii şey sanatın konusu içine girip güzelleşince, onu güzelleştiren ilke, o şeyin kendisinde değil, tersine ona form veren prensipte aranmalıdır...”⁴

Plotinos’un bu görüşüne benzer bir biçimde, konumuz açısından Çehov’un öncülü sayılabilecek bir diğer isim de 18. yüzyıl düşünürü Denis Diderot’tur. Kendi düşünce seyri içerisinde, doğal olanla kurgusal olanın ayrımını Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler isimli kitabında net bir biçimde şu sözlerle ifade etmektedir:

“... üç tane model vardır: doğanın insanı, yazarın insanı, aktörün insanı. Doğanın insanı yazarın insanından, yazarın insanı da büyük komedyenin insanından daha küçüktür; en büyüğü, en abartılmışı büyük komedyenin insanıdır. İşte bu komedyenin insanı, yazarın insanının omuzlarına çıkar ve sazdan büyük bir mankenin içine yerleşerek bunun ruhu olur; ve bu sazdan mankeni, artık kendi eserini tanıyamaz olan yazarı bile ürkütecek şekilde hareket ettirir...”⁵

İlk çalışmaları üzerindeki Vahtangov etkisi ve Stanislavski sisteminden kopuş bu dönemde başlamıştır. Stanislavski’nin “analitik” yaklaşımı yerine oyuncunun imgeleminin yaratıcı gücünü ön plana çıkaran Çehov, materyalist düşüncenin imgelemi ve dolayısıyla yaratıcılığı yok ettiğini, *To the Actor* adlı kitabında;

“Oyuncular, yaratıcı sanatçının gerçek amacının, yaşamın dış görünüşünü taklit etmek değil, onu tüm alanlarıyla yorumlayarak, izleyiciyi yaşam fenomeninin yüzeysel anlamlarının ardına bakmaya itmek olduğunu, ürkütücü bir biçimde unutmaya meyilliler”⁶ diyerek belirtmiştir.

Çehov’un oyunculuk sisteminin bütününde, oyuncunun oynayacağı karakteri kendi imgeleminden yaratabilecek bilgeliğe sahip olduğu anlayışı vardır. Tiyatro

⁴ İsmail Tunalı, **Grek Estetik’i**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1976, s. 113.

⁵ Denis Diderot, **Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler**, çev: Sabri Esat Siyavuşgil, Sosyal Yayınları – Dünya Klasikleri Kültür Dizisi, İstanbul, 1996, s.104.

⁶ Michael Chekhov, **To the Actor; On the Technique of Acting**, NewYork: Harper and Row, 1953, s.3

eleştirmenlerinden Gorçakov, Çehov'un kendi imgeleminde “bir rolün bütününe kapsayan bir imge yaratacak yeteneğe” sahip olduğunu belirtmektedir⁷. İmgelemi oluşturmak, Çehov sisteminin başlangıç noktası ve “yaratıcı benlik”e ulaşmanın kısa yoludur.

Sistem, oyuncuyu adım adım yaratıcı düzeye ulaştıracak sistematik olarak düzenlenmiş çalışma ve süreçleri kapsayacak biçimde oluşturulmuştur. Bu çalışmalar, *To the Actor* isimli kitapta da belirtildiği gibi, uyumlu ve koordineli bir biçimde kontrol edilebilen özgürleşmiş zihin ve beden istemini vurgular. Sanatsallık düşüncesi Çehov sisteminde hep ön planda tutulmuştur. Çehov'un ortaya koyduğu sistem, oyuncuyu oynayacağı karakteri bütünsel olarak oluşturmaya, bir bütün olarak ele almaya yönlendirecek biçimde kurgulanmıştır. Çehov'a göre bir karakter yaratmak, mizansenin bütününde olduğu gibi bütünsel sanat fikrinin yansımasıyla oluşabilir ve bu düzeye ise ancak oyuncu “Ne” sorusunun içeriğini “Nasıl” sorusu ile destekleyip bu doğrultuda çalışınca ulaşılabilir.⁸ Çehov sisteminin basamakları olan imgelem, konsantrasyon ve istem çalışmaları, oyuncuyu, yazarın fikrine çabucak adapte olup yaratıcı jestler oluşturmaya ve bu sayede özgün bir üslup geliştirmeye iter. Üslup üzerine düşüncelerini Çehov “eğer üslubun ruhu sanatçının ruhunda yaşamıyorsa kostüm, dekor ve makyaj belli bir üsluba ait olsa da bunlar oyunun üslubunu oluşturmaz”⁹ biçiminde ifade etmiştir. Çehov'un sanatsal odağı ve üslup oluşturma süreci, yazarın amacının içerdiği derin anlamın farkına varılması, karakterin geniş bir biçimde yorumlanması ve oyunun anlamının farklı düzeylerde anlaşılması aşamalarından geçilerek oluşturulur. Amaç oyun, oyunculuk ve üslubu bütünlük

⁷ Nikolai Gorchakov, *Theater of Soviet Russia*, çev. Ve ed. Herb Aach, New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1971 s. 247-249.

⁸ Chekhov, *To the Actor*... s. 169.

⁹ Chekhov, *To the Actor*... s. 170.

oluşturacak biçimde sentezlemektir. Sistemde, zihin – beden ilişkisinin ölçülü bir biçimde geliştirilerek, oyunun temel fikrinin psikolojik ve bedensel yönleriyle kavranabilmesi hedeflenmektedir. Oyuncu, karakteri oluştururken, psikolojik olarak imge, atmosfer, istem ve tempoyu; fiziksel olarak ise psikolojik jest, karakterin merkezi, aksesuar ve üslup özgürlüğünü kullanır. Psikolojik ve fiziksel öğeler birbirine bağlıdır ve karşılıklı olarak zekâ ve imgelemin gücüne dayanırlar. İmgelemin ruh kattığı uygun bir birleşim sayesinde etkili oyunculuk üslubu ortaya çıkmaktadır.

Çehov'un çok aşamalı oyunculuk sistemi tıpkı birbirine dayalı inşaat blokları gibi sistematik bir yapıdır. Karakterin psikolojik olarak yaratılması sürecinde Çehov şunların bilinmesi gerektiğini belirtir:

- 1- Metin
- 2- Karakterin metindeki his ve duyguları
- 3- Karakterin amacı (Metindeki hisler ile birlikte)
- 4- Karakterin belirsizlik (fiziksel değişim) boyutu (dış görünüş) (disguises)
- 5- Çeşitli atmosferler
- 6- Sanatçının karaktere karşı tutumu.

Karakterin maskını oluşturmada esas olarak bu öğeler yardımcı olmaktadır. Çehov bu öğelerin birbirlerini etkileyecek ve destekleyecek düzeye gelene kadar çalışılması ve “psikolojik bütünlük”¹⁰ yaratılması gerektiğini vurgulamıştır.

Çehov'un yaratıcılık anlayışı, akıl ve bilginin sanatsal formla birleşerek imgelemden (bilinç dışı) her yönüyle beslendiği bir süreç olarak formüle edilebilir. Bu öğeler bir araya geldiğinde, oyuncu çok katmanlı karakter yaratabilme yetisine

¹⁰ Chekhov Lectures, Teyp 2.

kavuşacak ve bu sayede her türlü yüzeysel, soğuk ve salt bilimsel tümdengelimci nedenselliğin etkisinden kurtulabilecektir.

Tıpkı diğer 20.yy sanatsal formları gibi bu sistemde de sürekli bir değişim, gelişim ve bunu sağlayacak bir dizi imge ve fikirsel\düşünsel uyanışın, sanatçının imgeleminin derinliklerinde ortaya çıkması öngörülmektedir. Çehov 19.yüzyılın salt bilimsel düşünce odaklı yöntemliliğini (realizm, natüralizm) tekrar biçimlendirip imgelem, farklı bilinç katmanları ve bütünlük yaratma amaçlı sanatsal farkındalık gibi 20.yüzyıl kavramlarını kendi yöntemi içerisinde sentezlemiştir.

2.2. Çehov’un Oyunculuk Eğitimi Sisteminin Aşamaları Ve Çalışma Biçimleri

2.2.1. İmgelem¹¹

Sanatçının imgelemi ve imgelemin sanat yaratıcı niteliği konusunda Çehov *To The Actor* adlı kitabında “...gerçek imgelem(in), oyuncunun kişisel duygularından arınmış olarak, karakterin duygularını kendi atmosferi ve canlılığı içinde görüp, şekillendirip, nüanslar denizine katması”¹² olduğunu belirtmiştir. Gerçek yaratıcı yeti Çehov’a göre analitik zekânın etki etmediği, imgelerin¹³ özgür ve bağımsız olarak bulunduğu imgelem dünyasında mevcuttur. Dolayısıyla sanatçı, oyunun yüzeysel

¹¹ İmgelem: İnsanın istediği şeyleri gözünde canlandırabilme yetisinin ürünlerini kapsayan evren.

¹² Chekhov, *To The Actor...*, s.47.

¹³ İmge: 1.Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, düş, hayal, hülya. 2. Duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj. 3. Duyularla algılanan, bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj.

anlamına yaratıcı bir dokunuşla başka anlamlar yüklemeli, onu özgün ve orijinal bir hale getirmelidir. Gerçek yaratıcı düzeye ulaşmak Çehov sisteminde temel amaçtır.

“Yaratıcılık, gerçek anlamda, keşfetmek ve yeni şeyler ortaya koymaktır. Yapmacık tavırlar ve klişelerle oynayan prangalanmış oyuncudaki yenilik nedir? Derinlerde saklı ve günümüzde tamamen unutilan, tüm gerçek oyuncuların tutkusu, kendini ifade etmek, egosunu ortaya koymaktır. Ancak ondan yaratıcı imgelemi yerine klişe tavırlar isteniyor ve bu doğrultuda cesaretlendiriliyorsa bunu nasıl yapabilir? Yapamaz çünkü yaratıcı imgelem, sanatçının kendini ifade edebileceği ve özgün karakterler yaratabileceği ana kanallardan biridir. Eğer yaratıcı imgelem yoluyla oynayacağı karaktere nüfuz edemiyorsa kendini nasıl ifade edebilir?”¹⁴

Sanatsal imgeyi bulmak yüzeysel yaklaşımdan fazlasını gerektirmektedir.

“Zihinsel olarak insanlar yaratmak, onlarla karşılaşmak, onların yakınlığını, gerçekliğini hissetmek üzerine ne kadar çok deney yaparsam... dışsal, fiziksel imgenin, içsel imge, içsel varlığın mahiyeti kadar önemli olmadığı konusunda o kadar ikna olurum”¹⁵ diyen Stanislavski’ye paralel bir biçimde sanatçı, imgeyi bulmalı ve onun özündeki enerji ve ritmik yapıyı görmelidir. Çünkü “Sahnesel yapılanma, oyuncunun yaratıcı hayal gücünden doğan, bir duygu ve biçim bireşimidir.”¹⁶ Oyuncuyu bayağılıktan ve klişelerden uzaklaştırıp, yaratıcı imgelemin serbest, engellerden arınmış alanına yönlendirebilmek için Çehov, sanatçının imgelemine geliştirecek bir dizi çalışma önermektedir.

¹⁴ Chekhov, **To The Actor**... s.28.

¹⁵ Konstantin Stanislavski, *Bir Rol Yaratmak*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 1999, s.27.

¹⁶ Aziz Çalışlar, *20. Yüzyılda Tiyatro*, İstanbul: Mito Boyut Yayınları, 1993, s.270.

2.2.1.1. İmgelemi Geliştirme Çalışmaları

- Bir cisme baktıktan sonra gözlerin kapatılarak cismin zihinde tekrar oluşturulması. Enerji ve konsantrasyon gerektiren bu çalışma, zihin yoruluncaya kadar devam ettirilmelidir.
- O anda orada bulunmayan ancak gündelik yaşam içerisinde yer alan bir cismin hayal edilmesi. O sırada görülemeyen bir cismin zihinde tekrar oluşturulması.
- Var olmayan bir cismin imgelemede, yaratılması\oluşturulması.
- Müzik dinlerken, dinlenen müzikle ilgili gündelik yaşam içerisinde yer alan veya almayan bir imgenin oluşturulması.
- Doğruluk, samimiyet vb... gibi soyut fikirlerle ilgili imgelerin oluşturulması. Bu çalışma, 19. yüzyıl idealizminin belirleyiciliği altında oluşturulmuş olan mevcut opera repertuarını seslendirme durumunda olan şancıya faydalı olabilecektir.
- Birinci İmgeyi yakalamak; Yaşanmış herhangi bir olayla bağlantılı bir imge düşünülür ve ilgili her ayrıntı hatırlanmaya çalışılır. İmgede net bir biçimde hatırlanamayan yerler belirlenir. O sahneyi zihinde farklı açılardan görmek için çaba gösterilmesi hatırlamaya yardımcı olabilir. Pratik yaparak bu çalışmayı daha rahat ve konsantrasyonu kaybetmeksizin yapabilecek duruma gelinmelidir. Aynı çalışma herhangi bir gazetede görülen ilk sözcüğün çağrışımı olan imgelemi geliştirip bir bütünlük yaratarak da yapılabilir. Böylece sıradan taklit ve tekrarlar yerine yaratıcı bir süreç ortaya çıkar.

- İmgeye ait olan yaşantıyı izlemek: İmge oluşturulduktan sonra imgeye ait yaşantıdaki farklılaşmalar birkaç dakika boyunca sabırla, değişim ve gelişim durumlarına bilinç müdahalesi olmaksızın gözlemlenmelidir. İmgelemenin yaratıcılığı bu imgeler yoluyla esnetilip geliştirilebilir.
- İşbirliği, Soru- Cevap: Başka bir imge yaratılarak çeşitli durumlar karşısındaki tepkileri izlenir. Nasıl yürüdüğü, oturduğu, kalktığı, rahatladığı, kalabalık içinde nasıl davrandığı vs. sorulur. Daha sonra ümitsizlik, sevinç, düşmanla karşılaşma, eski bir dostla karşılaşma gibi belirli psikolojik durumlardaki tepkileri izlenir.
- İmgenin iç yaşantısına girmek: İmgenin dışsal davranışları onun iç yaşantısının derinliklerine inmek için bir araç olarak kullanılarak bu iç yaşantı tamamen imgeleyenle¹⁷ bütünleşene kadar imgenin duyguları, arzuları ve düşüncelerine konsantre olunmalıdır. Çehov’ a göre “bu, kendi hislerinizi zahmetsizce, acısızca ve kendi dışınızda uyandırmanın nazik bir yoludur”¹⁸
- İmgelem esnekliğini geliştirme: Bir imgenin tüm ayrıntılarıyla bir başka imgeye dönüştürülmesi. Örneğin yaşlı bir adamı kademe kademe on sekiz yaşındaki birine veya on katlı bir apartmanın deniz fenerine dönüştürülmesi. Buradaki amaç kolayca ve düzgün bir biçimde dönüştürme işlemi gerçekleştirilmesidir.
- Hiç yoktan bir karakter yaratmak: Baştan aşağı kemikler, beden ve her tür dış görünüş ayrıntısına sahip bir insan, birkaç gün veya haftada yaratılmaya çalışılmalı, yaratılan insanı, farklı durum ve ortamlara kaydırıp tepkileri

¹⁷İmgelemek: Bir şeyin imgesini zihinde canlandırmak, tahayyül etmek.

İmgeleyen: Bir şeyin imgesini zihinde canlandıran, tahayyül eden kimse.

¹⁸ Chekhov, **To the actor**... s. 31.

gözlemlenmeli ve karakterin psikolojik durumunun, yaratıcısının içsel yaşantısı, düşünceleri veya duygularını etkilemesi ve yaratıcısını kendisiyle birleşmeye zorlamasına çalışılmalıdır.

- Birleşen Karakterler: Zihinde, bedensel küçük hareketler canlandırılarak, bu hareketler tamamen aynısını yapana dek fiziksel olarak tekrarlanmalıdır. Sonra bir opera karakteri seçerek -örneğin Aşk İksiri'nden Nemorino -, içinde bulunduğu koşul ve ortamın dışında operadakinden farklı bir duruma sürüklenmelidir; bunun için a- Çalışmaya küçük hareketlerle başlanır. b- İmgenin operadaki konumuna dönülüp yaratıcının içsel ve dışsal yaşantısını uyandırması için ariasını söylemesine ve aynen yazıldığı gibi olmasına bir süreliğine izin verilir. c- İmgeyle fiziksel olarak bütünleşmeye başlanır. Bu çalışma “canlı imgelemenizi kademeli olarak beden, ses ve psikolojinizle bağlantılı hale getirecektir”¹⁹.

Bu çalışmalardan bazıları oldukça basit görünmekle birlikte Çehov ve ardıları tarafından uygulanmış ve halen de uygulanmaktadır. Çehov, “görünmeyen şeyi görmenin” gerçek bir mucize olduğunu belirtmiş ve imgelemde oluşturulan şeyler karşısında duyulan hayret ve mucize hissinin “sanatçının gücü”²⁰ olduğunu vurgulamıştır.

¹⁹ Chekhov, **To the actor**... s.33.

²⁰ Dierdre Hurst de Prey ed. From samples of lessons delivered by Chekhov at Dartington Hall, 8.10.1936. Kindelan Kaynakçası A 214.

2.2.2. Atmosfer

Oyuncu, sanatsal imgelemi üzerinde çalışmaya başladıktan sonra oyuna kendi yarattığı atmosfer ile nüfuz edebilir.

“Tiyatro sanatı, sahne üzerinde insanın ruhunu yaşatabilme yeteneğini elde etti mi, görevini yapmış demektir; çünkü sanatın amacı insanlar arasında ruhsal bir bağ sağlamaktır. Bunun için oyuncunun iç dünyası, ruhu yaşatmaya başlaması oyunculuk sanatının temel taşı sayılmalıydı.”²¹

Oyunun metni ya da ruhu diyebileceğimiz atmosfer için Çehov “1-... Oyuncuya ilham verir. 2-... İzleyici ile oyuncuyu, tıpkı sahnedeki iki oyuncu gibi birleştirir. 3-... İzleyicinin algısını derinleştirir”²² demektedir. Bu, oyuncunun sanatsal algısını, oyunun bütününe sanatsal çitayı yükseltecek bir biçimde ekleme sürecidir. Bireysel atmosfer, yazarın amacını anlayarak oluşturulabilir, bununla birlikte verili bir ortam olmaksızın sadece oyuncunun imgeleminin ürünü olarak da ortaya çıkabilir. Bu doğrultuda oyuncunun yarattığı atmosferle uyumlu bir biçimde hareket etmesi ve konuşması önemlidir.²³ Bireysel atmosfer, oyunun içeriği ve ana fikri ile uyumlu olduğunda, oyuna derinlik, taze bir soluk ve sanatsal canlılık katması açısından da önemlidir. Çehov, “Sahnelenen oyunun ana fikri onun ruhu, atmosferi maneviyatı, görülen ve duyulan her şey ise onun bedenidir”²⁴ diyerek yine bütünlük fikrini ortaya koymaktadır. Çehov, iki tür atmosferden bahsetmektedir: 1- Fiziksel

²¹ Özdemir Nutku, Dünya Tiyatrosu Tarihi I, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2000, s.316.

²² Chekhov, **To The Actor**... s.61

²³ Chekhov, **To The Actor**... s.61

²⁴ Chekhov, **To The Actor**... s.47

koşullar, metin, kostüm, ışık vs... ile oluşan Objektif Atmosfer, 2- Oyuncunun kendi istem ve hisleri ile oluşturduğu karakter yoluyla yansıttığı Sübjektif Atmosfer. Çehov, uygun atmosfer yaratılmaksızın sahnelenen bir oyunun, izleyicinin boş bir sahneye bakmasından farklı bir sonuç vermeyeceğini, ancak oyuncunun atmosfer yaratması sayesinde oyunun anlamının sanat biçiminde ortaya konabileceğini ifade etmiştir.

Sübjektif atmosfer üzerinde çalışmak, oyuncunun sanatsal duyarlılık ve imgeleme yetisini geliştirmesi açısından da önem taşımaktadır. Kendilerini objektif atmosfere adapte edebilen oyuncular, aynı zamanda sübjektif atmosfer yaratma fitilini ateşlemek için de bir fırsat yakalamış olmaktadır. Bu davranışı sergileyebilen oyuncular, oyunu iç dinamizm ve canlılık katarak zenginleştirirler.

Uygulama ile ilgili nedenlerden dolayı objektif ve sübjektif atmosfer ayrımını iyi yapmak önemlidir: Çehov sisteminde iki objektif atmosferin aynı anda bulunması imkânı olmamakla birlikte, iki sübjektif atmosferin aynı anda bulunması, bir oyunda olması gerekli olan çatışma ve karakterler arası farklılıkları vurgulaması açısından faydalıdır. Herhangi bir oyunda objektif atmosfer değişmeksizin hep aynı kalmakta ancak sübjektif atmosfer pek çok kez değişebilmektedir. Örneğin Kral Lear'ın kudretli ve sarsılmaz ruhu, destekleyen tüm sahne araçlarıyla birlikte oyun süresince hiç değişmeksizin kalarak objektif atmosferi oluşturmakta, ancak Lear'ın hisleri ve ruhsal durumları kişi ve konulara göre değişiklik göstermekte, böylece diğer karakterlerle yaratılan gerilim ve çatışma, sübjektif atmosferi oluşturmaktadır. Böylece sübjektif atmosfer psikolojik, içsel olarak ilerleyen, içsel hareket yaratan, görünmez ve dinamik bir yapı olarak ortaya çıkmaktadır. Böylece oyuncu sahnedeki psikolojik boşluğu sanatsal fikirle ikame etme imkânına kavuşmuş olmaktadır. Bu imkânı iyi kullanan

oyuncu, oyun ve canlandığı karakter ile izleyici arasında çok güçlü bir bağ oluşturabilecektir.

Atmosferler arası çatışma bulunan durumlar, çeşitlilik sağlayıp ilgi çekici bir ortam yaratarak, sanat formlarının bir parçası olan “sanatsal duygu dünyası”na gönderme yapmaktadırlar. Bir sahneyi yaratıcılığı ile süslemek isteyen oyuncunun, yaşamın içinde olan düşünce, duygu ve istemleri yadsımaması gerekmektedir. Bunların yadsınması veya reddedilmesi durumunda oyunculuk ilkel ve mekanik olmanın ötesine geçemeyecektir. İstem ve duyguların önemini Çehov, *To The Actor*’de şöyle açıklamıştır:

“Atmosferden yoksun bir oyun, mekanizma (makine) izlenimi uyandırır. İzleyici her ne kadar oyuncuların teknik yeterliliklerini ve oyun (metnin) değerini takdir etse de, olması muhtemel olan, bununla birlikte, bütünsel olarak oyunun soğuk ve el değmemiş olarak kalacağıdır. Karakterlerin sahnedeki duygusal yaşamı, istisnalar bulunmakla birlikte, atmosfer yerine geçmektedir.”²⁵

Bununla birlikte atmosfer, klişeler ve zorlama hareketler yerine oyunun bütünsel fikriyle bağlantılı hareket etme farkındalığı kazandırması açısından da önem taşımaktadır. “Atmosfer, (oyuncuyu) onunla uyumlu hareket etmeye iter”²⁶. Başka bir ifade ile atmosferin sürükleyiciliğinin farkında olan oyuncu için ona uyumlu davranmak kaçınılmazdır. Çehov, bu durumu şu sözlerle vurgulamaktadır:

“Atmosfer mutluluk ise, mutluluk istemi sizi genişleme, (çiçek gibi) açılma, çevreyi kaplama hissi duymaya iter. Şimdi depresif bir atmosfer düşünün. Bu atmosferin istemi tam tersi olmayacak mıdır? Kendinizi daha kapalı ve küçülmüş hissetmeyecek misiniz?”²⁷

²⁵ Chekhov, *To The Actor*... s.54.

²⁶ Chekhov, *To The Actor*... s.50.

²⁷ Chekhov, *To The Actor*... s.50.

Bundan dolayı, atmosferin sadece bütünsel oyun algısını değil, uygun jest ve mimikleri bulmak ve kullanmak açısından da önemli olduğu ortaya çıkmaktadır.

Sahnelenen eserin etkisi, tiyatro ve operada büyük ölçüde izleyicinin ilgisini ve deneyim yaşama isteğinin verili atmosfer dahilinde paylaşılmasıyla ortaya çıkmaktadır. Kişiden kişiye yayılan atmosfer etkisinin, tüm oyun ve oyuncular üzerindeki etkisi, yaşanan deneyimin gücünü de ortaya koymaktadır. Bundan dolayı denilebilir ki, bu güç başarının da başarısızlığın da sebebi olabilir. Dolayısıyla etkili bir sunumla başarıyı yakalamak açısından, şancı/oyuncunun bu dönüşümü yaratabilecek donanım ile yetiştirilerek sahneye çıkması gerekmektedir.

Oyuncu ile seyirciyi birleştirmesi gereken bir öge olan atmosferin, sadece oyun ve oyuncuya aitmişçesine sahnenin dördüncü duvarının arkasında kalması Çehov' a göre performansı öldürmektedir. Bundan dolayı atmosfer yaratılırken, izleyiciyi de kapsayacak şekilde düşünülmelidir. Bu amaçla atmosfer algısını geliştirecek çalışmaların yapılması önemli ve gereklidir. Bu doğrultuda:

- Gündelik yaşamda içinde bulunulan yer, zaman, hava koşulları vs... bağlı atmosferler fark edilmelidir. Farklı sayılardaki insan topluluklarının yarattığı atmosferler gözlemlenmelidir. Bu topluluklar içerisindeyken gösterdiğiniz tepkiler, davranışlarınız ve sesinizde ne tür farklılaşmalar olmaktadır?
- İçerisinde hiçbir şey olmayan bir atmosfer yaratılıp, yavaş yavaş ışıkla dolduğu hayal edilerek, değişen atmosferin etkisi algılanmaya çalışılmalıdır. Daha sonra aynı çalışma farklı öğelerle tekrarlanmalıdır.
- Belirli bir atmosfer seçilip etrafı sarmasına izin verilerek, onunla uyumlu bir biçimde eller ve kollar hareket ettirilmelidir. Oturmak, bir şey kaldırmak ya da

bulunulan mekanda eşya taşımak gibi bir takım hareketler kademe kademe çoğaltılarak daha karmaşık, ancak atmosferle daha uyumlu hale getirilmelidir.

- İmgelemde yaratılmış, bir metre derinliği olan su dolu bir atmosfer içerisinde hareket edilirken, suyun giderek yükseldiği hayal edilir. Daha sonra su, el kremi, şarap, kan ve benzeri bir sıvıya dönüştürülerek her atmosferin etkisi saptanır. Yavaş yavaş ağaçların çiçek açtığı bir atmosfere, oradan da pırıl pırıl güneşli bir günde sahilde güneşlenen insanlarla dolu bir atmosfere geçiş yapılarak, bu geçişlerin etkileri daha sonra karşılaştırılmalıdır.
- Oyun, roman, hikaye okurken, televizyon izlerken, bir resme bakarken, müzik dinlerken, bir gösteri izlerken atmosferleri algılanmaya çalışılmalıdır. Atmosferi yaratan dil, imge, renk, ritim vs... saptanmaya çalışılmalı ve atmosferin kendi üzerinizdeki etkisi not edilmelidir.
- Tarihten veya edebiyattan çeşitli öğeler seçilerek imgelemde bir atmosfer tasarlanmalı, bu atmosferle yaratılan sahnedeki tüm detaylar tanımlanmalıdır. Daha sonra aynı sahne farklı bir atmosfer içerisinde tekrarlanarak, atmosferler arası farklardan doğan etkileşim ve dönüşümler belirlenmelidir.
- İzlenmiş olan bir film, opera ya da tiyatro oyunu, tamamen farklı bir atmosferde ve mümkün olduğunca ayrıntılı bir biçimde hayal edilmelidir.
- Değişik renklerdeki camların ardından dünyaya bakarak, renklerin atmosfer üzerindeki etkisi ve bunun davranışlarınıza yansıması üzerine düşünülmelidir.
- Bulunulan odada sabit durularak dışarıdan gelen sesler ve oluşmuş olan atmosfer algılanmaya çalışılmalıdır.

- Belirli bir atmosfere sahip bir yer hayal edilir. Onun bütün çevrenizi sarmasıyla kafanızda oluşan çeşitli imgeler nelerdir? Sorusuna yanıt aranmalıdır.
- Yukarıda oluşturdunuz atmosfere uyumlu bir konuşma biçimi geliştirin. Konuşmanızın atmosferce desteklendiğini hissedin. Çalışmayı bir arkadaşınızla uygun konuşma ve davranışa dikkat ederek sürdürün.

Operada, metin ötesi anlamı ortaya çıkaran müzik sayesinde pek çok atmosfer ve atmosfer geçişleri olmaktadır. Atmosfer algısını geliştirmek, şancılar açısından da çok güçlü bir performans yaratma yolu olabilir. Şancıların ve orkestranın ürettiği sesler arasındaki ilişki, atmosferin çok önemli bir kısmını oluşturmaktadır. Konuya gereken önemin verilerek farkındalık kazandırılması ve bu yöndeki hassasiyetin geliştirilmesi ile şancılar daha güçlü ve derinlikli karakterler yaratabilme yönünde bir olanağa sahip olacaklardır.

Çehov' un oyunculuk sistemini anlamak ve uygulamak her şeyden önce bedensel esneklik ile jestler ve hareketlerin serbestliğini gerektirmektedir.

2.2.3 Eşiğı Aşmak

Çehov'un bu çalışmasının amacı; gündelik yaşamdan, tiyatro (opera)nın yaratıcılık gerektiren dünyasına geçişi sağlamaktır. En basit anlamıyla, gündelik yaşamın kaygı ve sıkıntılarını bırakarak sahne ortamına girmek ve çalışmaya hazır olmak amacını taşımaktadır. Çehov sisteminde tüm çalışmalar psikofiziksel bir temele sahiptir. Dolayısıyla, çalışmaların etkili olması için imgeleme bağlantılandırılmış olması gerekmektedir.

2.2.3.1. Çalışmalar

- Özel hayatın geride bırakılması için imgelemede içsel bir jest düşünmek: Sınıftan çıkıldıktan sonra ihtiyaç duyulması halinde tekrar elde edilebileceği bilinerek bir şeyleri kutuya koymak, bir ağacın dibine gömmek, umursamamak, uzağa fırlatmak gibi imgeler yardımıyla gündelik algı ve kaygılardan uzaklaşma çalışması.
- İmgelem dünyasıyla gündelik dünyayı ayıran bir sınır çizgisi belirlenerek, sınırın imgelem tarafındaki yaratıcılık potansiyeli araştırılmalıdır. İmgelem dünyasının yaratıcılığı besleyen öğeler içerdiği bilinciyle, yaratıcılık anları deneyimlenmelidir. Yaratıcılık dünyası içerisinde başka insanlar oluşturularak, onların davranışları temas etmeksizin izlenmelidir. İki dünya arasındaki farkı anlayabilmek için, gündelik yaşam dünyasına kısa süreli geçişler yapılmalıdır. Özgüvenin artmasına paralel olarak, imgelem dünyasında kalma süresi

uzamalı ve seyircinin ya da zamana bağlı olarak yapılması gereken bir hareketin olmadığı bu dünyada yeni fikirlerin oluşmasına izin verilmelidir.

2.2.4 Bedeni Psikolojik Yaratıcı Etkilere Açmak

Çehov'un eğitim süreci, oyuncunun enstrümanı olan bedenini fark etmesine yönelik çalışmalarla başlar. Çünkü her şeyden önce, insan bedeninin oyunculuk sanatının gerektirdiği kondisyona ve dayanıklılığa sahip olması gerekir. Çehov'un anlayışında bu çalışmalar hep yaratıcı psikolojik etkilerle ilişkilendirilerek yapılır. Bu doğrultuda Çehov, "Sadece fiziksel olan çalışma metodumuz yoktur"²⁸ demektedir. Sistemle bağlantılı olarak "bilinmektedir ki insan bedeni ve psikolojisi karşılıklı etkileşim halindedir", o yüzden de oyuncunun bedeni mutlaka "bir kalıba sokulmalı ve iç dünyasından tekrar yaratılmalıdır"²⁹.

"Oynamak, sahnedeysen tümü aktif olan beden, zihin ve hissiyat arasında bir bütünlük algısını ortaya çıkarır. Karakter yaratmakta yetenekli olan oyuncular, bedensel görünüşlerini bu karakterin görüntüsüne çevirebilirler. Beden ağırlıklarını olduğundan daha ağır veya hafif göstererek yürüyebilir ve hareket edebilirler. Bu özellikle Mihail Çehov tekniği kullanıldığında olabilir..."³⁰

²⁸ Michael Chekhov, **On the Technique of Acting**, ed. Mel Gordon, New York: Harper-Perennial, 1991, s.43.

²⁹ Chekhov, **On the Technique...**, s.2 - 4.

³⁰ Eberhard Scheiffele, **Acting: An Altered State of Consciousness**, Research in Drama Education, Vol.6, No.2, 2001, s.186

Nihai amaç, bedeni ve psikolojik durumuyla, kendi materyaline hâkim olan ve sanatsal amaçlarla bunları dengeleyebilen, profesyonel yaşamın ve oyunculuk sanatının gereklerini yerine getirebilen bir oyuncu yetiştirmektir.

Çehov, fiziksel çalışmalara olan ihtiyacı göz ardı etmemekle birlikte, bu çalışmaların geleneksel oyunculuk eğitimindeki akrobasi, jimnastik, eskrim vb. olmadığını ifade etmektedir. Çehov'un fiziksel hareket çalışmalarıyla ilgili önerisi mantıksal dizgede, basamak basamak oyuncu/şancının bedensel farkındalığını arttıracak aktif imgelem kullanımına dayalı yaratıcı bir çalışma biçimidir.

Çalışma süreci, beden-zihin (psikolojik durum) bağlantısını kurmaya ve güçlendirmeye yarayan basit devinimlerle başlar. Devinimin amacı, fiziksel engelleri aşip özellikle şancıların çoğuna yabancı olan fiziksel deneyim aşamalarına ulaşmaktır. Analitik eleştirel düşünce Çehov'a göre bu çalışmalarda sadece kendine odaklanmaya yol açarak olumsuz etki yapmaktadır. Eğitim süreci içerisinde, çalışmayı tuhafşama/adaptasyon evresi aşıldıktan sonra kaslar, zihin (psikolojik durum) ve analitik öz değerlendirme süreçleri olması gerektiği kadar ve gerektiği yerde kullanılmaya başlanmakta ve çalışmalarda daha doğal hareketler yapılmaktadır. Şancı/oyuncunun da bu çalışmalarda kendini keşfederek potansiyelini kullanabilme imkânına kavuşması öngörülmektedir.

Çalışma yapılan mekânın koşullarının çalışmaya uygun olması gerekmektedir. Çalışmalar için güvenli bir ortam, yargılayıcı olmayan bakış açısı ve iletişim biçimi ile konsantrasyon çok önem taşımaktadır. Çehov "En basit hareketleri

bile sanat icra ediyormuşçasına yapmak gereklidir”³¹ diye belirttikten sonra bu doğrultuda en basit hareketlerle uygulanabilecek yedi çalışma önermiştir.

2.2.4.1. Çalışma 1: Göğüste Hayali Merkez

Bu çalışmada lider tarafından insanın göğüs bölgesinde bir hayali merkez olduğu, buradan tüm yaşam enerjisinin akıp geçtiği ve bu enerjinin tüm hareketleri kontrol ettiği telkin edilir. Kol ve bacakların bu hayali merkezin birer parçası olduğu düşüncesiyle enerji akışı hissedilerek sadece göz kapağını ya da başparmağını kıpırdatmak gibi küçük hareketlerle başlanarak aşamalı olarak büyütülen doğal ve çok basit hareketler yapılır. Hayali merkezle bağlantının kaybedilmesi durumunda başa dönülerek küçük hareketler tekrar edilir. Uygulayıcı, hayali merkezden çıkan enerjinin, hareketlerle kendi dışına akıp çevresini kapladığı hissine odaklanmalıdır. Bu odaklanma, güçlü hareketler yapmayı sağlayarak, sahnede güvenle var olabilmeye yardımcı olur.

Merkezden çıkan enerjiyi sürdürebilmek, belli durumları uzun süreler boyunca koruyabilmeyi öğrenmesi şart olan şancı/oyuncu için özellikle önemli ve gereklidir. Hayali merkez imgesi, bedeni tıpkı iyi akortlu bir çalgı gibi uyumlu, güçlü ve her role uyabilir bir duruma getirecektir.

³¹ Michael Chekhov, **Lessons for the Professional actor**, ed. Deidre Hurst du Prey, New York: Performing Arts Journal Publications, 1985, s. 146.

2.2.4.2. Çalışma 2: Kasları Uyandırmak

- Şancıların büyük bir çoğunluğu zihinsel/psikolojik temelli hareket yapma konusunda bir eğitim almadıklarından, aslında işlerinin bir parçası olan bu hareket ve yaklaşımlara yabancıdırlar. Bu yabancılığın giderilmesi için öncelikle bedensel farkındalık yaratılarak, bedenin bir ifade aracı olduğu ve canlandırılan karakterin yansıtılmasındaki önemi vurgulanır. Hareketler sadece gerektirdiği kadar kuvvetle, kasların aşırı gerilmesine meydan verilmeden yapılmalıdır. “Kas gerginliği gövdenin öteki kesimlerine de etki eder ve aktörün coşkuları üzerinde, o coşkuların anlatımı ile duygularının genel hali üzerinde sadece zararlı sonuçlar meydana getirir.”³² Dans hareketlerine benzer hareketler yapmaktan ve nefesi tutarak hareket etmekten kaçınılmalıdır. Şancı\Oyuncu, İçinde bulunduğu psikolojik durumu ve hareketleri zihinden tekrar ederken “uyuyan kaslarımı ve bedenimi uyandırarak, tekrar canlandırıp kullanacağım” biçimindeki bir iç telkinle kendini yönlendirmelidir.³³

- Hayali merkezle bağlantı kaybedilmeden, örneğin: fırlatmak, yerden bir şey kaldırmak, büyük objeleri çekmek, itmek gibi daha büyük hareketler yapılmalıdır. Burada da aynen birinci bölümde olduğu gibi doğru bir nefes kullanımı ile fazla kas gerginliğinden kaçınılmalıdır. Birbiriyle bağlantılı hareketler denenip keşfedildiğinde ve bütünün içinde anlamlı hale getirildiğinde, bedensel hareket ve ifade biçimlerinin, duyguların yansıtılması için ne denli etkili bir araç olduğu anlaşılacaktır.

³² Konstantin Stanislavski, Bir Aktör Hazırlanıyor, İstanbul: Papirüs Yayın Dağıtım, 1996, s.135.

³³ Chekhov, **To the actor**, s. 6-7.

- Fiziksel ve zihinsel olarak kasılma ve gevşeme hareketleri yapılmalıdır. Öncelikle bütün beden kollar, bacaklar ve parmaklardan itibaren gerilerek, gerilme sınırlarının bulunulan ortamın sınırlarını aştığı algısı yaratılır. Birkaç saniye böyle kalındıktan sonra eski duruma geri dönülür. Sonra tam tersi bir biçimde kasılma ve küçülme hareketleriyle evrendeki en küçük zerrecik kadar küçük olduğu hissi yaratılır, birkaç saniye sonra eski duruma dönülür.

Bu ilk çalışmalar, şancı açısından kademeli olarak özgürlük, canlılık ve buna bağlı daha derin zihinsel süreçlerin fark edilmesi ve sindirmesi için idealdir. Bundan sonraki çalışmalar, bedensel farkındalık sınırlarını aşarak kalıpsal, akıcı, uçarcasına ve yansıtıcı olarak isimlendirebileceğimiz hareket biçimlerini kapsamaktadır.

2.2.4.3. Çalışma 3: Biçimlendirici Hareketler

Bu çalışmanın amacı, belirsizlik yaratan zayıf, sevimsiz ve biçimsiz hareketlerle ilgili farkındalık yaratarak uygulayıcının sahnede açık seçik, anlaşılır ve doğru biçimde hareket etmesini sağlamaktır.

- “Çevremi tıpkı bir heykeltıraş gibi biçimlendiriyorum. Bedenimin hareketleriyle etrafımı saran havaya şekiller çiziyorum”³⁴ cümlesi sessizce tekrar edilerek, geniş hareketler yapılmaya başlanır. Yapılan hareketlerin havada iz bıraktığı hissiyle başı ve sonu belli, net hareketler yapılır. Çalışmaların tümünde olduğu gibi

³⁴ Chekhov, **To the actor**, s. 8.

ilgili kasların sadece gerektiği kadar kasılmasına dikkat edilir. Hareketler, kolayca ve doğal bir biçimde yapılana kadar çalışma sürdürülmelidir.

- Şancının hareketlerinin net ve dengeli olmasını sağlayarak başı ve sonu belli olan hareket etme bilincini oluşturmaya bakımından önemli bir çalışmadır.

- Önceki çalışmada hedeflenen düzeye ulaşıldıktan sonra, araba yıkamak, giysileri katlamak, temizlik yapmak gibi gündelik işlerin düzenli ve şekillendirilmiş hareketlerle yapılması süreci başlar. Bu aşamada hareketlerin yapılan işin niteliğine uygun ve düzenli olmasına özellikle dikkat edilmelidir. Kullanılan objelere hayali merkez kaynaklı güç aktarılmalı ve bunun her yere yayıldığı hissedilmelidir.

Şancı\Oyuncunun sahne donanımı ile ilgili olan bu çalışma, diğer karakterlerle ilişki kurma ve vokal becerinin oyunculuktaki karşılığı olan sağlam, dengeli sahne duruşunu da kazandırması açısından önemlidir.

- Eller ve parmaklara özellikle dikkat edilerek, enerji aktarımındaki rolleri, çeşitli hareketler yapılarak güçlendirilir. Çalışmanın,“yaptığım her hareket bir parça sanattır ve ben bunu bir sanatçı gibi yapıyorum. Bedenim, çevreyi şekillendiren yeni hareketler yaratmak için bir araçtır ve ben onunla kendi içimdeki gücü seyirciye aktarabilirim”³⁵ biçiminde bir iç telkinle yapılması istenir. Şancıya güçlü ve etkili hareket etme yeteneği kazandıran bu çalışma, operada metin ve aksiyonu belirleyen

³⁵ Chekhov. **To The Actor**. s.10.

müzik gibi şancının jest ve mimiklerinin de bu güce katkı sağlayan bir öge olarak kullanılmasını sağlar.

2.2.4.4. Çalışma 4: Akıcı Hareketler

İngesel geniş hareketlerle başlayan çalışma, basit bedensel hareketlerle devam ederek zihinsel odak, eller ve parmaklar üzerinde yoğunlaşır. Hareketler diğer çalışmalardan farklı olan bir başka nitelikte tıpkı suyun akışı gibi “akarcasına” kelimesiyle ifade edebileceğimiz biçimde yapılır. Yapılan hareketlerin doğallığına ve hareketler arası geçişteki akıcılığa odaklanılmalıdır. “Hareketlerim akarcasına devinimlerle yavaşça diğerine dönüşüp bir güzellik oluşturuyor”³⁶ biçimindeki bir telkinle motivasyon sağlanmalıdır. Hareketler, suyun yüzeyinde yapılmış gibi düşünülmelidir.

Bu çalışmanın amacı “dinginlik, denge ve zihinsel yakınlık”³⁷ hissi deneyimlemektir. Operada müzik ve metin bu tür bir atmosfer yarattığında, şancının göstereceği aynı yöndeki bir devinim, dramatik etkiyi ve şancının izleyici ile iletişimini de bir üst boyuta taşıyacak olması bakımından önemlidir.

2.2.4.5. Çalışma 5: Uçarcasına Hareket

Bu çalışma, yerçekimsiz bir ortamdayken havaya şekiller çiziyormuşçasına hareket etmek suretiyle yapılır. Çalışma süresince bedensel ağırlığın olmadığı

³⁶ Chekhov, **To The Actor**, s.11.

³⁷ Chekhov, **To The Actor**, s.11.

duygusuna odaklanılır. Akıcı hareketlerin aksine bu çalışmada hareketin sonuna gelindiğinde, uzayda bulunulduğu hissiyle devrimin devam ettiği duygusu yaratılmalıdır.

2.2.4.6. Çalışma 6: Işıma/Yayılma Hareketleri

Doğal ve genel hareketler yapılarak bulunulan ortama enerji ışınları gönderildiği algısı oluşturulur. Hareketin tamamlanmasından sonra da hareketin etkisinin ve enerjisinin sürdüğü hissiyle çalışılmalıdır. Çehov;

“Bedensel ve içsel var oluş algınız bu yayılımı oluşturmaktadır. Oyuncular çoğu zaman sadece bedensel-dışsal bazı hareketlerle oynayıp içlerindeki bu cevheri görmezler. Bu dışsal oyunculuğun en açık göstergesi, oyuncunun canlandığı karakterin ruhunun güçlü bir yayılımla iletilememesidir. Ayrıca insan ruhunda iletilemeyecek / ısıtılamayacak hiçbir şey yoktur”³⁸

sözleriyle konunun önemini açıklamaktadır.

Böyle bir çalışma özellikle sahnedeki olayı yada ruhsal durumlarını basit mimik ve sadece dışsal el kol hareketleriyle ifade etme eğilimindeki şancılara, eylemin kaynağı olarak iç etkileri fark ettirerek, mevcut yüzeyselliğin aşılması yolunda dayanak olabilecektir.

³⁸ Chekhov, **To The Actor**, s.12.

2.2.5. İlişki Kurmak

Özgüvenin geliştirilmesi, pek çok ekol ve disiplinde olduğu gibi Çehov sisteminde de başarıya ulaşabilmenin gereklerindendir. Şancı\oyunculardan her birinin yaptığı seçimlerin, diğer şancı\oyuncuları ve performansın bütününe etkilediğini belirten Burgess ve Skilbeck’e göre, bu çok seçenekliliğin teknik gereklilikleri “fiziksel ve vokal enerjiyi belirli periyotlar süresince sürdürebilmeyi sağlayacak atletik yapı ile ifadeyi doğru ve güvenilir kılacak imgelem aralığında bulunmaktadır”³⁹

Bu bölümdeki çalışmalar, özgüveni olduğu kadar, karşıdaki insanı hissederek uyum ve ortak bir atmosfer yaratabilmek açısından da faydalıdır.

2.2.5.1. Çalışmalar

- Grup, eller havada bir daire şeklinde dizilerek herkesin herkesi görebileceği biçimde pozisyon alır. Grubun tüm üyeleri kendilerini gruptaki herkese dostça açarak, sezgisel bir akış hissi yaratmalıdırlar. Akış hissi yaratıldıktan sonra eller indirilerek akış hissinin devam etmesi sağlanmalıdır.
- Grubun, altından yapılmış bir çemberin etrafında dizildiği hayal edilir. Akış hissi devam ederken, grup çömelerek yerdeki altın çemberi gökyüzüne göndermek amacıyla tutup kaldırarak göğüs hizasında bir süre tuttuktan sonra uzanabileceği kadar

³⁹ Burgess ve Skilbeck, the Singing and Acting Handbook, Routledge 2000, s.13-14

yukarıya doğru kaldırır ve çemberin parlak gökyüzünde kayboluşunu izler. Daha sonra aynı his kollar indirilerek deneyimlenmeye devam edilir.

- Grup, havaya beş kez zıplamak, odanın tüm duvarlarına çabucak dokunmak, yere oturmak, kendi kendine bağırmak gibi eylemleri seçerek planlamadan, sadece akış hissine güvenerek, aynı anda hareketleri belirlenen sırayla yapmaya çalışır. Hareket geçişleri; a-bir an duraksayarak, b- hiç duraksamadan yapılmaya çalışılmalıdır.
- Bir eş seçilerek karşılıklı yüz yüze bakacak biçimde durulur. Akış hissi, içtenlik ve kabulü içerecek biçimde kurulmalıdır. Daha sonra eşlerden biri öncülük etmeksizin yavaşça hareket edilmeye başlanmalıdır. Akış yoğunlaştırılmalı, hareketler birbirini kopya etmeksizin soru cevap biçimine dönüştürülmelidir. Tempo ve ritmin değişmesi ve çeşitlenmesine çalışılmalı, çalışmanın sonlandırılması akış içinde kendiliğinden gerçekleşmelidir.
- Çalışmaların sonunda, başlangıcına oranla meydana gelmiş olan farklılıklar not edilmelidir.
- Eserin sahnelenmesi sırasında, yukarıda belirtilen çalışmalardaki anlamda bir ilişkinin kurulmuş olması, şancı\oyuncu açısından diğer oyuncularla uyumu yakalama, tiyatral niteliği olan ilişki kurabilme ve oyunun temposunu yakalayarak bütünlüklü bir oyunculuk performansı ortaya koyabilmek açısından yararlı olacaktır.

2.2.6. Güven Duygusunu Geliştirme

Çehov, sahne davranışının güvenle ve doğru olduğu hissiyle yapılması gerektiğini belirtmektedir. Buna göre, performans anında amaca ulaşılmış olduğu dışında bir düşünceye kapılmamak gerekmektedir. Davranış, performans sonrasında değerlendirilmeli, gerekiyorsa değiştirilmelidir. Akışın, müziğin ritmine sıkı sıkıya bağlı olduğu opera sanatında, şancı/oyunculardan biri ve ya bir kaçının yaptığı hatanın genele yayılmadan, en kısa sürede ve bütünlüğü bozmadan atlatılabilmesi için güven çalışmaları çok faydalı olabilecektir.

- Her hangi bir obje havaya atılarak diğer elle tutulmalı ve her seferinde hareketin doğru yapıldığı düşünülmelidir.
- Grup daire biçiminde sıralandıktan sonra grup üyelerinden her biri dairenin merkezine gelerek içinden gelen hareketleri mükemmel yaptığı hissiyle ve gruptaki herkesle duygusal temas kurarak yapmalıdır. Bu sırada, yanlış yapma imkanının bulunmadığı duygusuyla hareket edilerek, izleyicilerden gelen olumlu enerji hissedilmeye çalışılmalıdır.
- İzleyicilerin önünde birkaç farklı obje, mükemmel yaptığı hissiyle, farklı biçimlerde ve doğallıkla havaya atılıp tutulmalıdır. Riskli atıp tutma hareketleri yapılmalı ve mükemmel yapıldığı düşünülmelidir. Muhtemel hatalar hoş karşılanmalı, çeşitlendirme olarak düşünülmeli ve bilinçli olarak tekrarlanmaya çalışılmalıdır. Çalışma, belirgin ve çarpıcı biçimde sonlandırılmalıdır.

- Şancı\oyuncu, kendisini güçlü, güzel, cömert, neşeli ve yaratıcı bir kişilik olarak hayal etmeli; böyle bir “ben”in uyandırdığı hissi algılamaya çalışmalıdır. Daha sonra hayal ettiği benlikle aşamalı olarak özdeşleşmelidir.
- Daire biçiminde sıralanmış oyuncuların her biri ortaya gelip kollarını iki yana açarak “ben (ismi). Ben bir şancı\oyuncuyum” dedikten sonra sözlerinin topluluğa ulaşması için birkaç saniye bekleyip yerine dönerek, bu eyleminin hissettirdiklerini anlamlandırmaya çalışmalıdır. Şancı\oyuncunun kendi ismini belirtmekte zorlanması durumunda, bunu söyleyebilecek bir başka kişinin ismiyle, örneğin “ben Burak Sergen. Ben bir şancı\oyuncuyum.”biçiminde çalışma sürdürülebilir.

2.2.7. Konsantrasyon

Yaşamın her alanında olduğu gibi opera sanatında da iyi bir performansın ortaya konulabilmesi, bireysel ve topluluk olarak konsantre olunabilmesiyle doğrudan ilgilidir. Konsantrasyon, bazı çalışmalarla geliştirilebilecek bir tiyatral öğedir. “Bu alıştırmanın amacı, oyuncunun seyirciyle ilgisini kesmesi ve sahne üzerindeki kişi ve nesnelere yönelmesini sağlamaktır.”⁴⁰ Aksiyon, amaç, düşünce ve duyguları ancak konsantre olarak tüm eser boyunca gerektiği gibi sürdürebilmek mümkündür. Ayrıca

⁴⁰ Kerem Karaboğa, Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2005, s.56.

konsantre olmuş sanatçının “seyirci üzerindeki etkisi daha güçlü olmakta, düzgün, kendinden emin ve net bir oyunculuk ortaya koymaktadır.”⁴¹

Çehov, konsantrasyonu güçlendirmek için şu çalışmaları önermektedir:

- Odadaki her hangi bir obje seçilip rengine ve biçimine dikkat edilerek kişi ile obje arasında bir enerji akışı olduğu düşünülür. Daha sonra, objenin yanına oturularak objeye dokunulduğu, yerinden kaldırıldığı ve böylece ilişki kurulduğu hayal edilir.
- Objeye enerji akışı kesilerek, iki durum arasındaki farklılıklar ayırsanmalıdır. Ayırımsama belirgin bir hale gelene kadar çalışma sürdürülmeli, enerji akışının kurulma ve kesilme anları çok net bir biçimde yapılmalıdır.
- Gözleri kapalı haldeki eşler aralarında bir enerji akışı oluşturarak akışın farklı mesafe ve açılarda nasıl hissedildiğini ayırımsamaya çalışmalıdırlar. Zaman zaman kurulmuş olan akış kesilerek tekrar kurulmalıdır.
- Orkestranın sesi dinlenerek, sesin çevreyi nasıl doldurduğu ve tınının kişi üzerindeki etkisi anlaşılmaya çalışılmalı, orkestra çalmayı bıraktıktan sonra da dinleme imgesel olarak sürdürülmelidir.
- Eşlerden biri kendi aryasını içinden söylerken diğeri, başka bir melodiyi sesli ve baskın bir biçimde söyleyerek karşısındakinin dikkatini dağıtmaya çalışmalıdır. Sessiz olan eş, konsantre ve dikkati dağılmış hallerde iken hissettiklerini ayırımsamaya çalışmalıdır.

⁴¹ Chekhov, **On the technique...**, s.11.

2.2.8. Dört Önemli Nitelik

Çehov'a göre gerçekleştirilen her eylem giriş, gelişme ve sonucu olan “küçük bir parça sanattır.”⁴² Çehov, gerçek sanatta doğallık, form, güzellik ve bütünlük olmak üzere bulunması gereken dört nitelikten bahsetmektedir.⁴³ Bu niteliklerin geliştirilmesi, şancı\oyuncu açısından da zorlama hareketlerin aşılması ve sanatın bütünsel olarak ortaya çıkarılabilmesi açısından faydalı olabilecektir.

2.2.8.1. Doğallık

- Kişi, iyi, çevik, mutlu ve doğal olduğu zamanlarla hantal, tuhaf ve hasta hissettiği zamanları ve bunların kendisini nasıl etkilediğini hatırlamaya çalışmalıdır.
- Başlangıç noktasının göğüsteki hayali merkez olduğu tasavvur edilen kollar, havaya kaldırılıp indirilerek çeviklik ve doğallığın dışarıdan içeriye aktarıldığı hayal edilmelidir.
- Diz üstü çöküp daha sonra kolayca ve doğallıkla ayağa kalkılmalıdır.
- Diz üstü çökerken kollar havaya kaldırılmalı, ayağa kalkarken kollar indirilmeli ve hareket giderek daha hızlı ancak doğallık hissi kaybedilmeden yapılmalıdır.
- Sırt üstü yere uzanılarak, tüy kadar hafif olunduğu hissiyle ayağa kalkılmalıdır.

⁴² Chekhov, *On the technique...*, s.10.

⁴³ Chekhov, *On the technique...*, s.13.

- Bacakların başlangıç noktasının göğüsteki hayali merkez olduğu hayal edilerek, doğallık hissi kaybedilmeden ve giderek hızlanarak yürünmelidir.
- Dimdik durularak, hareket edilmeksizin doğallık hissi sürdürülmelidir.
- Aralarında birkaç metre bırakarak duran iki kişi eşleri tarafından atılan yumruklara anında tepki vermelidir.⁴⁴ Hareketler çevik bir biçimde ve doğallık hissiyle yapılmalıdır.
- Bedensel hareketler hızlandıkça, psikolojik kasılma ve sertlik eğilimi artmaktadır. Bunun giderilmesi için doğallık ve hafiflik hissi sürekli hatırlanarak bağlantı koparılmamalıdır.

2.2.8.2. Form

Form algısının, doğallık ve hafiflik hissi akıldan çıkarılmadan oluşturulması gerekmektedir. Çehov, oynanacak olan karakterin belirsiz, tuhaf ya da şaşırtıcı, kaotik olmasının sadece karakterle ilgili olduğunu, ancak her koşulda onu canlandıracak olan oyuncunun form duygusuyla hareket etmesi gerektiğini belirtmektedir.⁴⁵ Başlangıçtan ve bitişten emin olmak gerekmektedir. Bu, yapılacak şeyin yapmadan önce bilinmesi ve amaca uygun hareket edilebilmesi açısından da önem taşımaktadır.

- Ayakta durulurken, bedenin oluşturduğu form fark edilmelidir. Bu form, önce dış hatlarıyla, daha sonra da içten, bütünsel olarak algılanmalıdır.

⁴⁴ Augusto Boal, **Oyuncular ve oyuncu olmayanlar için oyunlar**, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2003, s.150.

⁴⁵ Chekhov, **On the technique...**, s.14.

- Bedenin farklı bölgelerinin formları algılanmalıdır: Başın yuvarlaklığı, el ve kolların biçimleri, bacaklar, ayaklar vs... her şey göğüsteki hayali merkezle bağlantılandırılmalıdır.
- İnsan olarak iki ayak üzerinde durduğumuz ve hayvanların çoğunun dört ayak üzerinde durduğu üzerine düşünülerek, dört ayaklı bir canlı gibi durup, vücut ağırlığını eşit dağıtmak suretiyle, hareket kabiliyeti ve dünyayı algılamada bir farklılık olup olmadığı anlaşılmaya çalışılmalıdır.
- İmgelemde eller mümkün olan her ayrıntı düşünülerek ve başlangıç, gelişme ve sonuç basamakları göz önünde bulundurularak bir araya getirilmeli, hazır hissedildiğinde aynı süreç bu kez gerçekten hayata geçirilmelidir.
- Eller en az on kez, hareket edebilir formlar olarak net bir algı geliştirebilmek için çeşitli biçimlerde ve bedensel formla uyum içinde hareket ettirilmelidir.
- Tüm beden hareket ettirildiğinde, havada bırakacağı iz önceden imgelemde canlandırılmalı ve daha sonra hareket yapılmalıdır.
- Koşma, yürüme, sürünme gibi hareketler, bir önceki çalışmadaki sırayla yapılmalıdır.
- Düet, trio vs... seçilerek anlamı destekleyecek jest ve mimikler eşliğinde söylenmeli, söylenen ezgi ve sözlerin izleyiciye ulaşp, yarattığı etkinin form oluşumundaki rolü üzerine düşünülmelidir.

2.2.8.3. Güzellik

Çehov'un güzellik algısı, bir insanın kendi kendine ve ya başkaları ile birlikte yaptığı işten tatmin olmasıdır. Bu, tamamen kişinin kendisinin yaşadığı bir his olarak,

övünme ya da böbürlenme durumundan farklıdır. Bu amaçla yapılan sanat her şeyden önce yapanı tatmin edeceği için samimi olacak, dolayısıyla oyuncu-seyirci ilişkisi samimiyet ve doğallıkla kurulacağından, sanatın sanat olarak var olabilmesinin yolu da açılmış olacaktır. Güzellik algısını geliştirmek için şu çalışmalar yapılmalıdır;

- Doğal olmasına özen gösterilerek serbest hareketler yapılmalıdır. Hareketler yapılırken içten içe yaşanan memnuniyet duygusu ayırımsanmaya çalışılmalı ve bu duygunun dışarıya yansıma biçimi tanınmaya çalışılmalıdır.
- Herhangi bir fiziksel eylemi kolaylıkla yaparmışçasına, hareketler daha hızlı ve karmaşık bir biçimde, güzellik algısı kaybedilmeksizin yapılmalıdır.
- Gündelik yaşantı içerisindeki herhangi bir yerde güzellik hissi veren şeyler keşfedilmeye çalışılmalıdır. Geleneksel olarak güzel olduğu düşünülen şeylerden farklı bir şeyler keşfetmeye çalışılmalıdır. Örneğin; bir binanın çatısı, eski ve dökük bir arabanın farı, bakkalın şişeleri diziş biçimi vs...

Güzellik hissi oluşmaya başladığında, herhangi bir şeyin bir bölümünün neden bu hissi verdiği düşünülmeye başlanmalı, buradan hareketle duygu ve düşüncelerin oluşturduğu birliktelik fark edilmelidir.

2.2.8.4. Bütünlük

Bütünlük hissi, form algısıyla yakında ilişkili bir ögedir ve formlara daha geniş bir bağlamda bakmak olarak tanımlanabilir. Çalışılan eserdeki karakterin tüm eylemleri incelenerek birbirleriyle ilişkilendirildiğinde yapılan şey, aslında bütünlük üzerine bir çalışmadır. Bu sürece diğer karakterlerin eylemleri ve ilişkiler zinciri

eklendiğinde, eserin bütünlüğünü kavrama yönünde önemli bir mesafe kat edilmiş olmaktadır. Şancı\oyuncunun bütünlük algısının gelişmesi, daha etkili sanatsal ürünler ortaya konulabilmesi açısından da önem taşımaktadır. Bütünlük algısını geliştirmek için şu çalışmalar yapılmalıdır;

- Çalışma salonuna birkaç dakika erken gelinerek, salonda kendi içinde, oyun ve ya film seti olarak bütünlüğü olabilecek bölümler tespit edilmelidir. Setlerle ilgili kurgu yapılarak, birinden diğerine nasıl geçilebileceği, iki set arasında nasıl bir ilişki kurulabileceği, bütünsel bir biçimde tasarlanmaya çalışılmalıdır.
- Eşlerden biri, başkasına ait bir hikayeyi diğerine anlatıp, ondan aynı hikayeyi kendisininmiş gibi anlatmasını isteyerek, anlatış biçimindeki farklılıkları not etmelidir.
- İşe ya da okula giderken geçilen yollar bölümlere ayrılarak, birbirleriyle bağlantılı senaryolar tasarlanmalıdır.
- Kısa bir hikaye okunarak imgelemde tekrar yaratılmalıdır. Bölümlerin başlangıç ve sonlarının belirgin olmasına dikkat edilmelidir. Yeni bir karakter ortaya çıktığında, atmosfer değiştiğinde, önemli bir eylem tamamlandığında, hangi tür değişikliklerin yapılması gerektiğinin farkına varmaya çalışılmalıdır. Burada önemli olan bir şeylerin doğru ya da yanlış yapılması değil, yapılan şeyin farkında olunması ve bilinçli bir biçimde yapılmasıdır.

2.2.9. Nitelik Algısı

- Çubuk, top ve ya bir eşarp seçilerek ağırlık, hafiflik, sertlik, esneklik, hareket biçimi, gibi nitelikleri araştırılmalıdır. Seçilen objenin niteliğiyle uyumlu olarak nasıl hareket edilebileceği, objenin niteliklerinin duygulara etkisi, bunun konuşma sesine yansımaları, ne tür bir karakterin bu sesle konuşabileceği, bu karakterin nasıl hareket edeceği vs... kurgulanmaya çalışılmalıdır.
- Bulunulan farklı mekanlara ilişkin nitelikler araştırılmalıdır. Böyle bir çevrenin ne tür bir karakter yaratabileceği üzerine düşünülerek, sınıftaki diğer insanlarla paylaşılmalıdır.
- Herhangi bir objeye bir nitelik yüklenerek oyuncular arasında atılıp tutulmalıdır. Örneğin bir tahta parçasına yumuşaklık ve hafiflik niteliği yüklendiğinde, atan ve tutan kişiler bu niteliklere sahip bir obje ile çalışıyormuş gibi hareket etmelidirler.

2.2.10. Psikolojik Jest

Oyuncunun hareket ve jestlerinin hem fiziksel, hem de psikolojik temeli olduğu bilgisinden hareketle Çehov, “Psikolojik jest” kavramını ortaya koymuştur. Psikolojik Jestin anlamını Çehov, “tüm içsel yaşantıyı sanatsal hedefler doğrultusunda

etkilemek, harekete geçirmek, şekillendirmek ve bedeni akort etmek”⁴⁶ diye açıklamaktadır. Psikolojik jest, karakterin bilinçaltı his ve duygularını mantıksal olarak oluşturup tanımlayan tek bir hareket ya da jesttir. Çehov sisteminde psikolojik jest özlü, basit, anlamlı olmalı ve sahnede çokça kullanılan hareket ve jestlerle karıştırılmamalıdır. “Kuşku yok ki, ayırıcı özel nitelikli jestler çok sık yinelenemez, aksi halde etkilerini yitirir ve sıkıcı olurlar.”⁴⁷ Çehov’a göre “gündelik jestler çok sınırlı, çok zayıf ve çok parçalı olduklarından, amaç ve istemimizi harekete geçirme yeteneğinden yoksundurlar. Tüm beden, psikoloji ve ruhumuzu kapsamazlar; ancak psikolojik jest tüm bunlara sahiptir.”⁴⁸ Nitekim oyuncunun, oynadığı karakterin psikolojik durumunu anlamlı bir biçimde yansıtan bir jest bulması gerekmektedir. Hollywood’un önemli oyuncularından Robert Stack psikolojik jesti açıklarken “canlı ancak bedensel olarak tepki veremediği için öldüğü düşünülerek tabuta konulmuş kişinin, tabutun kapağı kapatılırkenki sessiz çılgılığı ya da Rocky’nin kollarını havaya kaldırması” örneklerini vermektedir.⁴⁹

Oyuncu ve yönetmen John Berry psikolojik jeste ilişkin örneğini Çehov ile yaşadığı bir konuşmadan şu şekilde aktarmaktadır:

“Çehov’a Hamlet için psikolojik jestin ne olduğunu sorduğumda bana Gotik dedi. Hamlet bir öğrenciydi, anlamaya çalışıyordu, her şey değişiyordu ve Hamlet cennete gidiyordu diyerek (ellerini başının üzerinde çatı gibi birleştirerek) jesti gösterdi”⁵⁰.

⁴⁶ Chekhov, **To The Actor**, s.71

⁴⁷ Konstantin Stanislavski, **Bir Karakter Yaratmak**, İstanbul: Papirüs Yayın Dağıtım, 1996, s.93.

⁴⁸ Nancy Anne Kindelan, **The Theatre of inspiration: An Analysis of Acting theories of Michael Chekhov**, The University of Wisconsin Madison, Ph.D. 1977 s. 96.

⁴⁹ **From Russia to Hollywood The 100-Year Odyssey of Chekhov and Shdanoff**, Pathfinder home entertainment, 2002 dk.45.

⁵⁰ **From Russia to Hollywood**, dk.67

Psikolojik jest imgeleme yol gösterirken, Şancı\ oyuncunun amaç ve arzularını da ateşleyip belirgin hale getirmektedir. Jack Nicholson, Akademi ödülleri töreninde yaptığı konuşmada “Annem ve kız kardeşim karanlıkta beni izler ve sinema sektöründe yer alacağımı umut ederken, ben kendi kendime yönetmenimin Michael Çehov’dan yeni öğrendiğim psikolojik jestle gururlandığımı hayal ettim”⁵¹ diyerek psikolojik jestin önemini belirtmektedir.

Psikolojik Jesti bulmak için;

- 1- Anın duygusal içeriği belirlenir.
- 2- Duygusal içeriğe bağlı olarak beden hareket ettirilir.
- 3- Replik veya arya söylenmeye başlanır.
- 4- Söyleme anında psikolojik jest saptanmaya çalışılır.

Psikolojik jest, karakterin bilinçaltı his ve duygularını mantıksal olarak oluşturup tanımlayan tek bir hareket ya da jesttir. Bu teknik, psikolojik jestle ilgili olan imgeleri, fikirleri, tempo ve ritmi çabucak harekete geçirebilmek için kullanılmalıdır. Psikolojik jest bulunduktan sonra ritim, bağlam, metin ve tonlaması, recitatif ve arya, şancı\ oyuncunun tekniğinin bütünü içerisinde yerini bulmaya başlayacaktır.

Böylece psikolojik jest, karaktere ait içsel psikolojik durum, amaç, atmosferler ve imgeleri bulup, onlara ulaşmaya yarayan bir öge olarak ortaya çıkmaktadır. Aynı zamanda karakterle ilişki kaybedildiğinde tekrar çalışmak üzere dönülecek bir nokta olarak da önem taşımaktadır. Bu konuda Mala Powers

⁵¹ **From Russia to Hollywood**, dk.80

“...provalarda jesti tekrarlayabilirsiniz, eğer karakterle ilişkinizi kaybettiğinizi hissederseniz ve jesti tekrarlayıp bağlantıyı kurarsınız. Bir anda (çok kısa bir sürede) onunla bağlantıyı kuracak hale gelene kadar tekrarlayıp otomatik hale getirirsiniz. Eğer bir karakteri oynayıp güçlü bir psikolojik jest oluşturmuşsanız, yıllar sonra tekrar oynamanız gerektiğinde jesti hatırlayarak tüm yapıyı o anda kurabilirsiniz. Metni hatırlamanız gerekebilir elbette ama her şey artık oradadır.”⁵²

Doğada bulunan objelerin Psikolojik jestlerini belirleme çalışması yapmak psikolojik jesti (PJ) geliştirmek için oldukça faydalıdır. Bir ağacın duruşu ve çevresi ile ilişkisi, insanın imgeleminde o ağacın kişiliği ile ilgili bir ses oluşturabilir. Aynı şekilde bir binanın duruşu da onun farklı kişiliği ile ilgili birçok veri içermektedir. Buradan hareketle o ağaç ya da binanın istemini, var oluşunu ortaya çıkarabilecek fizikselleştirmeler yapılmalıdır. Jest çok basit ve belirgin olmalı, sunuşa yönelik bir kaygı ile kirletilmemelidir. Buradaki amaç objenin ardındaki istem ve psikolojik yapının keşfedilerek onunla ilgili bir deneyim yaşanması ve gelişime fırsat yaratılmasıdır. Hareketin serbestçe, doğallık içinde, tüm beden kullanılarak ve kendi doğrusunu bulana dek yapılması gerekmektedir. Bitiriş pozisyonuna gelindiğinde, psikolojik jestin istemi güçlü bir biçimde yansıtma niteliğinden dolayı, pozisyon bilinçli bir biçimde on, on beş saniye kadar uzatılarak, enerjinin beden sınırlarını aşıp etrafı sardığı hissedilmeli ve de yapılmış olan hareketin obje ile gerçekten uyumlu olup olmadığı sorgulanmalıdır.

Hareketin sahneye uygulanması, aryanın söylemesi sırasında jestin, zihinde pek çok kez canlandırılması yolu ile gerçekleştirilebilir. Bağlantının kopması durumunda jسته dönülerek, müzikle uyum içerisinde çalışma tekrarlanmalıdır.

⁵² Nancy Anne Kindelan, *Acting theories of ...*, s. 98.

Psikolojik jesti keşfetmek, oldukça bireysel bir çaba olması nedeniyle uzun zaman alabilecek bir çalışmadır.

Psikolojik jestin fiziksel olmaktan çok psikolojik yanı ağır basan bir öge olduğu, Çehov'un, sahnede geniş hareketler yapan, cesaretli ve kendini beğenmiş Falstaff'ın psikolojik jestini "ufak, ödle, sıkışmış, sanki avucunun içinde bir kâğıt buruşturuyormuş gibi davranan"⁵³ biri olarak önermesinden de anlaşılabilir.

Psikolojik jest, şancı\oyuncunun ve karakterin istemini yaratabilmesi ve iletebilmesi için kuvvetli olmalıdır. Jestin dayanağı psikoloji olmalı ve her hangi bir hareketin jesti zayıflatmasına izin verilmemelidir. Öyle ise, "Güçlü psikolojik jesti oluşturan karakter değil oyuncudur, tembel, yorgun ve ya zayıf olan ise oyuncu değil karakterdir"⁵⁴ denilebilir.

Psikolojik jest, karakterin karmaşık psikolojik yapısının bütününe her açıdan açıklık getirecek ve onu özetleyecek bir kroki gibi olmalıdır. Çehov, psikolojik jesti ayrıca "karakterin tüm karmaşık mimari yapısının, üzerinde bina edileceği"⁵⁵ bir iskelede de benzetmektedir.

Psikolojik jestin gücü, kasların kasılmasının yarattığı güç illüzyonu değil, sahnede kullanılması gereken ne ise odur.

"Yeterince çalışmak oyuncuya psikolojik gücün, kas gücünden daha büyük olduğunu gösterecek...(ve) psikolojik güç, sahnedeki karakterin konuşmalarını, duygularını, hissettiklerini, isteklerini ve tüm yaptıklarını seyirciye iletecektir"⁵⁶.

Psikolojik jestin başlangıç noktası, şancı\oyuncunun imgelemidir. Oyun metni ya da libretto ilk kez okunduktan sonra ve her tür akademik, entelektüel araştırmaya

⁵³ Chekhov, *On The Technique...*, s. 65.

⁵⁴ Chekhov, *To The Actor*, s. 75.

⁵⁵ Çehov, *To The Actor*, s. 78.

⁵⁶ Chekhov, *On The Technique...*, s.80-81.

başlanmadan önce, zihinsel resimleme ve karaktere ilişkin izlenimler oluşturma süreci başlamaktadır. Amaç, bu ilk resimler ve izlenimlerin bir tek hareket sayesinde şancı\oyuncunun bedenine ve psikolojisine bağlanmasıdır.

Psikolojik jesti geliştirmek için şu çalışmalar yapılabilir:

- Hareket edemeyen bir insanın, odanın duvarına ulaşma isteğini gösterecek, tüm bedeni kapsayan bir duruş oluşturulmalıdır.
- “Dışarı çıkmak istiyorum”, “yalnız kalmak istiyorum”, “yardım istiyorum” vs... gibi basit hedefler seçilerek, bunları ifade edecek duruşlar oluşturulmalı, ancak bu süreç analiz yoluyla değil, kendiliğinden, duygusal ve imgesel olarak ortaya çıkartılmalıdır.
- Önceki çalışmada bulunan jestler ve jestlerin yarattığı duygular, imgelemde yeniden, aynı biçimde oluşturulmaya çalışılmalıdır.
- Eşlerden biri (1) çok yoğun bir biçimde bir işle meşgulken, diğeri (2) başka bir konuda onunla konuşmaya çalışmalıdır. Bu sırada (1), meşgul olduğu işe ilişkin duygusu ile bağlantısını koparmadan (2) ye yanıt vermeye çalışmalıdır.
- Bir opera karakteri çalışılırken, karakterin diğer karakterlerle birlikte ve eserin geçtiği ortamlardaki durumu imgelemde canlandırılarak, karakterin en büyük arzusunun ne olduğu, ne istediği belirlenmeye çalışılmalıdır. Bu, çok da açık seçik olmayan bir biçimde de olsa belirlendikten sonra, jest sadece ellerin küçük hareketleriyle oluşturulmaya başlanmalı, yavaş yavaş tüm bedene yayılan bir psikolojik jest ortaya çıkarılmalıdır.
- Karakterin en büyük arzusuna göre psikolojik jest belirlendikten sonra, bu arzuyu gerçekleştirme basamaklarına ilişkin alt arzuların psikolojik jestleri de, esas psikolojik jestle bağlantılı olarak oluşturulmalıdır.

2.2.11. Tempo

Şancı\Oyuncunun kişisel yorumu, iç ve dış tempo algısıyla doğrudan ilgilidir. Çehov, içsel ve dışsal olmak üzere iki tür tempodan söz etmektedir. Karakterin içsel temposu imgeler duygular, arzular vb. değişen düşünceler buna örnek olarak verilebilir. Dışsal tempo, müzik, konuşma, resitatif, arya, hareket ve sahnede olan her şeyi kapsamaktadır. Çehov, sahnede iki zıt temponun bulunabileceğini belirtir. Örneğin;

“bir kişi bir başka kişiyi bekliyor olabilir. Bu sırada imgeler kafasında hızla birbiri ardına geçiyor, arzularıyla yanıp tutuşuyor, bir görünüp bir kayboluyor, istek düzeyi tavana vuruyor ve bununla birlikte dış görünüşünü kontrol edip sakın ve yavaş yavaş konuşup ve ağır dışsal tempoya uygun davranıyor olabilir.”⁵⁷

Şancı\Oyuncu, psikolojik jesti bulduktan sonra, karakterin değişen tempolardaki geçişlerini daha belirgin bir biçimde yapabilecektir. Böylece tempolar sanatsal anlamları içinde algılanıp, rahat ve kasılmadan uygulanarak, daha derinlikli karakterlerin ortaya konması ve bütünlüğün sağlanması mümkün olabilecektir.

Çehov sisteminin öğeleri olan imgelem, imgeler, atmosferler, psikolojik jest ve tempo, şancı\oyuncunun psikolojisi ve bedeni ile karşılıklı etkileşim halindedir. Sistem, imgelem ve bedenin özenli bir biçimde, karşılıklı uyum sağlanana dek geliştirilmesini amaçlamaktadır. Çehov, bunu “bedenini, yaratıcı fikirleri sahneye

⁵⁷ Chekhov, **To The Actor**, s. 84.

koymak için bir enstrüman olarak düşünmek zorunda olan oyuncu, beden ve psikoloji arasındaki uyumu sağlamak için çaba göstermek zorundadır”⁵⁸ sözleriyle açıklamaktadır.

2.2.12. Karakterin Merkezi

İlk çalışmalarda açıklanmış olan göğüsteki hayali merkeze benzer bir biçimde, karaktere özgü merkezi bulmak da Çehov sisteminin bir parçasıdır. Çehov, “bütün varlığınızı, aktivitenin olduğu ve yayıldığı tek bir noktaya odaklayan merkez”⁵⁹ olarak açıklamaktadır. Bu merkez tüm bedeni, hareketleri, konuşma ve şarkı söylemeyi, psikolojik uyumu koordine ve motive eden, performansın bütünü ile ilişkili bir konumda bulunmaktadır. Leslie Caron, oynadığı karakterlerden örnekler verirken

“Gigi, tamamen kendine güvenli, her hareketiyle ben buradayım diyen, biraz şımarık bir tipti ve bu karakterin merkezinin yukarı kalkık bir burun ve çene olduğuna karar verdik. Lili ise şehre yeni gelmiş bir taşralı kızdı. Ezik ve çekingen bir karakteri vardı. Onun karakter merkezi de bu sebeple hafif kırık dizler, arkaya doğru çıkık bir kalça ve birbirinin üstünde içe dönük halde göğüs altı hizasında duran eller olarak düşünülmüştü”⁶⁰ demektedir.

⁵⁸ Chekhov, *To The Actor*, s. 1.

⁵⁹ Chekhov, *To The Actor*, s. 54.

⁶⁰ *From Russia to Hollywood*, dk.51

2.2.12.1. Karakter merkezi çalışmaları

- Ayak başparmağından, başın üzerindeki bir noktaya kadar, bedenin her hangi bir yerinde bir merkez belirlenip sabitlendikten sonra tüm hareketlerin ve eylemlerin bu noktadan çıkan bir itki ile yapıldığı hayal edilir. Bu nokta merkezli karakterin özellikleri örneğin hareketli ve ya durağan, parlak veya mat, yumuşak veya sert, geniş veya dar, şişman veya zayıf, uzun veya kısa, sakin ya da sinirli, renginin olup olmadığı gibi hayal edilebilen tüm nitelikler saptanmaya çalışılır. Sonra bu özelliklerden nasıl bir karakter yaratılabileceği araştırılır. Çalışma bütün bu niteliklerle birlikte göğüsteki hayali merkeze dönülerek sonlandırılır.
- Yukarıdaki merkeze başka nitelikler yüklense nasıl bir karakter oluşacağı, hareketlerinin ve sesinin nasıl olacağı araştırılır.
- Bu hayali merkez göz önünde bulundurularak başka insanlarla ilişki kurulur, ilişki biçimleri, insanlardan istediği şey ve karakterin amacı araştırılır.
- Bir opera karakteri seçilerek merkezi belirlenir. Diğer karakterlerle ilişkileri, hareketleri ve vokal partisi bu merkezden çıkıyormuşçasına yorumlanır.
- Bir opera karakteri seçilerek, çok ta ilgili olmayan bir merkez belirlenir. Bu doğrultuda yorumlanarak başkalarına izletilir ve karakterin merkezini bulmaları istenir.
- Toplum içerisinde, metroda veya vapurda insanlar gözlemlenerek merkezlerinin neresi olduğu anlaşılmaya çalışılır. Buralardan elde edilen izlenimler sahne uygulamalarında kullanılmak üzere not edilmelidir.

2.2.13. Üst Benlik

Oyunculuk psikolojisi ile ilgili olarak verdiği bir demeçte Çehov, "kendi kişiliğimden sıyrılmak ve yaratıcı fikrin sunumuna ilişkin farkındalık"⁶¹ olmak üzere yaratıcı sürecin bilinçli ve bilinçaltı olmak üzere iki aşamasından bahsetmiştir. Çehov'a göre çok aşamalı oyunculuk sistemini dikkatli çalışmak, oyuncuyu üst bilinç düzeyine taşır. Şancı\Oyuncu, sistemin yapı taşları olan imgeler, atmosferler, hisler, ses ve bedeni sentezledikçe, oyuncu üst benliği ortaya çıkar.

"Oyuncu hazırlandıkça üst benlik işleri ele alır: Üst benlik basitçe bu yapı taşlarına sahip çıkar. Bu andan itibaren kendinizi bütün bu işlerden uzak, belki de üstünde ve gündelik benliğinizin ötesinde hissetmeye başlarsınız."⁶²

Üst benliğin gelişmesi Çehov yazınında genellikle "yaratıcı durum" olarak geçmektedir. Bu bilinç düzeyi, şancı\oyuncunun rol hakkında bilgisi varsa, imgeleme yeteneğini geliştirmişse ve bedenini kolaylıkla kontrol edebiliyorsa etkili olarak kullanılabilir. Şancı\Oyuncu, yapı taşları arasında dengeli bir ilişki kurabilmişse, üst benlik yaratıcı sürece katılabilir.

Çehov' un yaratıcı benlik tekniği, onun oyunculuk sanatına yaptığı özgün katkıdır. Bu teknikle şancı\oyuncu kendi egosundan bağımsız olarak saf, serbest ve ilham dolu bir biçimde yaratıcılığını harekete geçirebilmektedir. Çehov' a göre kişisel deneyimlerden bağımsız, sanatçının imgeleminde oluşan olan "yaratıcı düzey" üst benliğin içsel aktivitesinin ürünüdür. Bu tezini doğrulamak için Çehov,

"Gündelik yaşamı bildiğimiz kadarıyla (sanat açısından) değersiz olan Shakespeare ve yumuşak mizaçlı Goethe' nin yapıtlarını sadece kendi deneyimleri sayesinde ortaya

⁶¹ M. Dolinsky and C. Chertok, "Michael Chekhov's Questionnaire," trans. Tamara Agarkov, *Theatre* Moscow, 1963.

⁶² Chekhov, *To The Actor*, s. 96.

koyduklarını düşünmek, kabul edilebilir bir durum değildir. Aslında dış yaşamları çok daha küçük olan bazı edebiyatçıların çok daha zengin bir biyografileri vardır ve eserleri bu ustalarinkine kıyaslanabilecek durumdadır.”⁶³

Yaratıcı duruma ulaşabilmek için bilincin üç aşamalı yapısının çalışması gerekmektedir: “Üst benlik, oyuncuya ilham vererek gerçek yaratıcı hisler oluşmasını sağlar. Alt benlik, sağduyuyu temsilen aşırılıklardan uzak tutar. Karakterin ruhu ise üst benliğin yaratıcı dokunuşlarının odağı haline gelir.”⁶⁴ Bu, ancak temel unsurlar ve yapı taşları oyuncu tarafından çalışıldıktan sonra erişilebilecek bir durumdur.

2.2.14. Dramatik Yapı ve Kurgusal Jest

Bununla birlikte, oyunun ana fikriyle uyumlu bir karakter yaratmak, oyunun dramatik yapısı, örgüsü, ritim ve kompozisyonunu bilmeyi gerektirmektedir. Aynen karakterin yapısını oluşturma sürecinde olduğu gibi, oyunun yapısını oluşturma sürecine de Çehov, “önsel bütünlük hissi” açısından yaklaşmaktadır. İmgeleme gücünü tetikleyip, imgesel bir beden yaratan Çehov, bu bedenle kafasında oyunun tüm dramatik yapısını “bütünlük hissi” yaratacak biçimde kurgulamaktadır. Kindelan, Çehov sistemi bağlamında dramatik yapının oyunculukla ilişkisini;

⁶³ Chekhov, **To The Actor**, s. 99.

⁶⁴ Chekhov, **To The Actor**, s. 100.

“Eğer çevreden merkeze doğru ilerlersek, tüm ayrıntı ve bölümlerin bütünden kaynaklandığını söyleyebiliriz. Oyundaki bütün karakterler ve öğeler Hamlet’ i oynarlar. Eğer merkezden tüm yönlerde çevreye doğru hareket edersek, tüm ayrıntılar ve bölümler bütünü oluştururlar. Hamlet, bütün karakterleri ve tragedyanın tüm öğelerini oynar.”⁶⁵ Sözleriyle ifade etmektedir.

Çehov, bir eserde önce bütünün, daha sonra parçaların görülmesi gerektiğini belirtmektedir. Sanatsal ve kültürel birikimle yoğrulmuş bir imgelemin yapabileceği bir iş olan, eserin tümdengelimci bir yaklaşımla incelenmesinin, yaratıcılık alanını genişleteceği fikrinde olan Çehov, sanatsal sezginin değerini ve önemini şöyle açıklamıştır:

“..yaratıcı çalışmada sanatsal sezgi olmaksızın eserin özgünlüğü bulunup ortaya çıkarılamaz. Entelektüel (akılcı) bir anlayışla yaklaşılacak her bölüm yanlış sonuçlar verir. Sanatsal sezgi kendi yargısını bildirmeli ve daha sonra akıl onaylamalıdır... Akıl yardımcı olmalıdır, lider değil.”⁶⁶

“Önsel bütünlük hissi” Çehov’ un Meyerhold, Sulerzitski ve Vahtangov gibi avangart tiyatro biçimlerinin yaratıcılarıyla çalışmış olması ve kişisel bütünlük arayışlarının sonucudur. Bütün bu görüşlerin sentezi ise Çehov’ un “ideal tiyatro”su, yani çok gelişkin bir akıl ve bakış açısı ile oluşturulan tiyatrodur. Çehov’ a göre insan, 20. yüzyılda aklını başka türlü kullanmayı öğrenmeli, “onu canlı bir imgeleme dönüştürmelidir.”⁶⁷

Oyuncu/şancı, “önsel bütünlük hissi” ile ilgili deneyim kazandıktan ve oyunun ana fikri ile karakterin uyumunu onunla bağlantılandırdıktan sonra, zengin,

⁶⁵ Nancy Anne Kindelan, *Acting theories of ...*, s. 111.

⁶⁶ Nancy Anne Kindelan, *Acting theories of ...*, s. 112.

⁶⁷ Nancy Anne Kindelan, *Acting theories of ...*, s. 116.

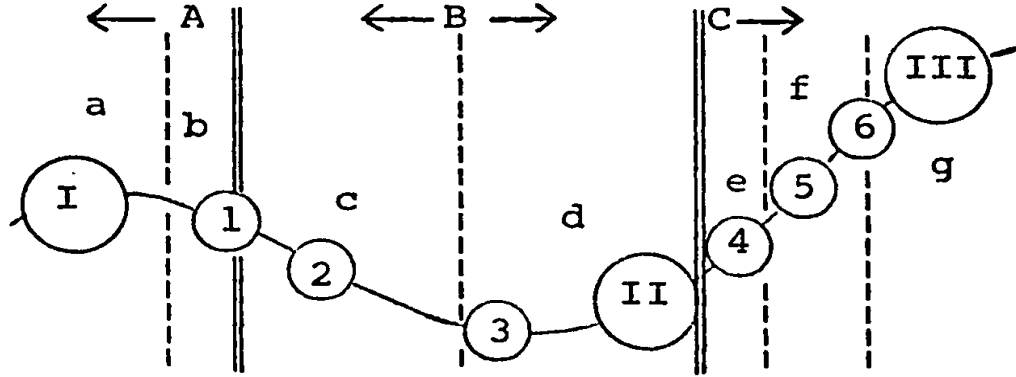
çeşitlendirilmiş ve tüm fikri içeren fiziksel bir eylem gerçekleştirebilmek için dramatik formun yapısını da anlamak durumundadır. Dramatik yapı şu öğelerden oluşmaktadır:

- 1- Birlik: Başlangıç ve son
- 2- Benzerlik temelli olarak başlangıç ve sonun zıtlıkları
- 3- Metamorfoz: Başkalaşım, dönüşüm
- 4- Doruk noktası: ana, yan ve vurgular
- 5- Tekrarlar
- 6- Dalgalanmalar: belli durumlara yaklaşıldığı hissi yaratılması.

Çehov, her oyunun bir “kurgusal jest”i olduğunu, sanatın niteliğini arttıran ve birlik yaratan öğelerin kurgusalılık düzeyi ve ritmik yapı olduğunu belirtmiştir. Karakterin psikolojisi, ritmi, temposu ve geçişleri “kurgusal jest” ile ilgilidir. Akıl ve imgelemin birleştirilerek uyumun yakalanması açısından oyunun yapısının araştırılması gerekmektedir. Sanatsal fikir, çeşitli dalgalanma kalıpları içerisinde belirlemekte ve yapı olarak “tüm, kendi içinde tamamlanmış, benzersiz bir dünya hissi uyandıran ve sadece ona ait olan varlıkların bulunduğu”⁶⁸ bir bütünlük oluşturmaktadır.

Çehov, oyunun dramatik yapısı ve gelişim süreçlerini daha iyi açıklayabilmek için, detaylandırılmış grafiklere başvurmuştur.

⁶⁸ Nancy Anne Kindelan, *Acting theories of ...*, s. 117.



A,B,C : Üç Ana Bölüm

1,2,3,4,5,6: İkincil (Yan) Doruk noktaları

I, II, III : Ana Doruk Noktaları

a,b,c,d,e,f,g : Alt Bölümler

Kral Lear'a ilişkin olarak çizilmiş olan bu örnek grafik, üç doruk noktası, oyunun üç bölümlü yapısı, dönüşümler ve zıtlıkları açıklamaktadır.⁶⁹

Grafik oluştururken öncelikle her bir bölümün zıtlıklarına yani başlangıç, orta ve bitiş bölümlerine bakılmalıdır. Bu zıtlıklar birbirlerini aydınlatarak temel fikrin ve karakterin amacının ortaya çıkmasına katkıda bulunmaktadır. Atmosfer, düşünce ve anlam arasında kurulan denge, uyum hissi uyandırmaktadır. Kurgusal jestin gelişim sürecindeki tüm öğelerinin çalışılması, oyunun iç ritmik kalıplarının ortaya çıkması ve bunların, karakterin psikolojisiyle ilişkisini ortaya koymaktadır. Sonuç olarak, ortaya üç bölümlü ve keskin (kopuk) geçiş noktalarından yoksun akıcı bir yapı çıkmaktadır.

⁶⁹ Chekhov, **To The Actor**, s.113

Zıtlık noktaları arasında maksimum gerilim anları bulunmaktadır. Çehov, formu iyi olan bir oyunda en az üç büyük doruk noktası olması gerektiğini belirtmektedir:

- 1- Başlangıç, giriş,
- 2- Başkalaşım, dönüşüm
- 3- Son, çözüm

Üç doruk noktasının oluşturulması, oyunun içeriğine ilişkin anahtarı bulmaya yardımcı olmaktadır. “Salt akılla değil de canlı bir imgelemele bulunmuş olan üç doruk noktası, ana fikri ve bütünün dinamiğini kesintisiz bir biçimde yansıtabilecektir.”⁷⁰

Çehov’un oyunculuk sistemi incelendiğinde, sanatsal ifadenin esrarengiz yapısından arındırıldığı görülmektedir. Sistem, mantıksal bir biçimde, metin ve karakterin, yaşamın ritmi ve döngüleri ile birlikte, kişisel sanatsal-estetik, bilgelik ve erdemin keşfedilip yaşamla birleştirilerek oluşturulması süreci olarak da tanımlanabilir. Çehov, oyuncu eğitimine imgelem, konsantrasyon ve istem kavramları ile yaklaşmaktadır. 19. yüzyıl materyalizminin “sadece görülebilir, sadece dokunulabilir, yaşam fenomeninin dış görüntüsüne sahip olanlar sanatçının dikkat edebileceği kadar sağlamdır.”⁷¹ Görüşüne tamamen zıt bir biçimde “güzellik, form ve doğallık”⁷² kavramlarını, sanatçının “yaratıcı durum”unu tetikleyip, beden ve psikolojisinin gelişmesi yolunda kullanan bir oyunculuk sistemi ortaya koymuştur. Çehov’un sisteminde oyuncu, istem ile güçlendirdiği imgelem yeteneği ile bilincinde olmadığı imge, fikir ve hisleri uyandırırken aynı zamanda ifade gücü yüksek hareket ve jestlere de sahip olmaktadır.

⁷⁰ Nancy Anne Kindelan, *Acting theories of ...*, s. 115.

⁷¹ Chekhov, *To The Actor*, s. 2.

⁷² Chekhov, *To The Actor*, s. 1 – 20.

“Oyuncunun bedeni en değerli haline ancak kesintisiz bir sanatsal itki akışı varsa gelebilir. Ancak bundan sonra daha rafine, esnek, anlamlı ve en çok da yaratıcı sanatçının içsel inceliklerine karşı sorumlu (duyarlı) hale gelebilir. Bundan dolayı oyuncunun bedeni içten şekillendirilmeli ve yeniden yaratılmalıdır.”⁷³

Çehov, oyuncunun nihai amacının karakteri bütünlüğü içerisinde yakalamak olduğunu belirtmektedir. Oyuncuyu, tiyatronun en temel ögesi kabul ederek geliştirdiği sistem, 20. yüzyılın sanatsal anlayışlarından, bilgi ve imgelemin birleşimiyle ortaya çıkmış olan, bilgiye dayalı sezgi içeriğiyle sanatsal sentezleme kavramı ve farklı düşünce ve ifade katmanlarını anlayıp farkındalık kazanma anlayışını da ortaya koymuştur. Sistem, Rus estetik anlayışı olan “bütünlük hissi” yaratma konusundaki hassasiyeti ile de 20. yüzyıl sanatına katkı yapmıştır. Bilimsel/nesnel yaşam fenomeninin ötesinde bir anlayışla oluşturulmuş olan sistem, bu yanı ile oyuncuyu “gerçek yaşamın sıradan ve fotoğrafik sunumuna düşmekten”⁷⁴ de kurtarmaktadır.

2.3. Çehov Sisteminin Şancılara Uygunluğu

Müzik ve tiyatronun kökleri ilkel ritüel ve seremonilerdir. Ses ve ritim, seremonileştirme süreçlerinin doğal unsurlarıdır. Bu süreçler içerisinde insanın fiziksel ve duygusal durumu değişime uğramakta, yani ses ve ritmi içeren ritüel ve seremoni, insanı ortak duyumsamanın yaşandığı ve paylaşıldığı farklı bir algı ve davranış boyutuna taşımaktadır.

⁷³ Chekhov, **To The Actor**, s. 4.

⁷⁴ Chekhov, **To The Actor**, s. 114.

Şarkı sesinin mi konuşma sesinden önce geldiği ya da bunun tam tersi mi olduğu tartışmalı olmakla birlikte, bazı antropologlara göre vokal müzik, doğa üstü güçlerle iletişim kurmak üzere oluşmuş ve gelişmiştir. Şamanistik ritüellerde şaman öbür dünya ile iletişim kuran kişi olarak çeşitli maskeler de kullanarak şarkı söyleyip dans etmekte ve izleyici için mistik bir ortam yaratmaktadır. Şener'e göre "Bu aşamada kutsal törenler içerik bakımından büyüsel, biçim bakımından dramatiktir."⁷⁵ Bu ortamı yaratmak, gündelik yaşam pratiklerinin ötesinde bir yetenek, başarı ve güç gerektirmektedir. Kökeni itibarı ile bir arada olan müzik ve tiyatro, gerektirdiği gündelik yaşam ötesi fiziksel ve psikolojik güçle, günümüz icracısının (şancı\oyuncu) sanatının gerektirdiği her konuda gelişmesini de zorunlu kılmaktadır. Yine denilebilir ki, meditasyon eylemi ile şarkı söyleme eylemi, bütünlüklü performans söz konusu olduğunda, birbirine çok yakın zihinsel ve psikolojik hazırlık gerektirmektedir.

Antik dönemde müzik ve dil birbirleriyle çok yakın bir ilişki içinde kullanılmıştır. Storr'a göre eski Yunan'da şarkı, dans, şiir ve ilahilerle müzik, ayrılmaz bir bütünlük oluşturmuş ve bu sebepten dolayı "müzik" ayrı bir kelime olarak kullanılmamıştır.⁷⁶

Yüzyıllar sonra insan sesi kendi başına bir enstrüman olarak kabul edilmeye başlanmış ve konuşma dili ile olan geleneksel bağlantısı ritmik farklılaştırmalar yoluyla zayıflatılarak, sözel anlatı eyleminin kesilip, duygusal ifadenin yoğunlaştırıldığı bir yapı olan "arya" ortaya çıkmıştır. İcracı açısından sezgisel, soyut ve duygusal ifadeyi ortaya koyan müzikle, rasyonel, analitik ve somut ifadeyi ortaya koyan kelimeler ve dil arasındaki karşıtlık da yine bu noktada netleşmektedir. Müzik

⁷⁵ Sevdâ Şener, *Oyundan Düşünceye*, Ankara: Gündoğan Yayınları, 1993, s. 13.

⁷⁶ Antony Storr, *Music and the Mind*, New York: First Ballantine Books, 1993, s. 16-17.

ve tiyatro birlikteliği ile oluşan opera ve müzikaller ise bu karşılıklı aktarma ve müziksel-dramatik bir birlik yaratma amacının somutlaşmış biçimleri olarak anlam kazanmaktadırlar.

Şarkılı tiyatronun gelişmesi, çeşitli pragmatik nedenlerle şancılık ve oyunculuğu birbirinden ayırma anlayışını ve hiyerarşik bir yaklaşımı gündeme getirmiş, çağın Newton'cu fizik anlayışı ve bunun düşünce dünyasına yansımaları da bu sürece doğal destek sağlamıştır. Evrende belirsiz olan hiçbir şey olmadığı, evreni ve dünyayı oluşturan parçacıkların belirli fizik kurallarına göre hareket ettikleri, birbirleriyle olan ilişkilerinin nedensellik çerçevesinde geliştiği ve bu nedensellik kurallarının neler olduğunun keşfedilmesiyle evrendeki her şeyin bilinebileceği görüşünü temel alan bu felsefi yaklaşım, sosyal bilimler, sanat, edebiyat, ekonomi vb... gibi pek çok alanda etkili olmuştur. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde Einstein tarafından ortaya konulan genel ve özel görelilik teorileri ve Heisenberg'in, kuantum mekaniğinde bazı şeylerin ilkesel olarak bilinemez olduğunu matematiksel olarak kanıtlamasından sonra, klasik fizik temelli felsefeye alternatif bir felsefi yaklaşımın ortaya çıkması, bütünün onu oluşturan parçaların toplamından daha fazlası olduğuna ilişkin görüşler, günümüzde ihtiyaç duyulan bütüncül sanat yaklaşımına da temel teşkil etmektedir.

Şan ve oyunculuk bir arada düşünüldüğünde, şarkı söyleme sırasında oyunculuk kalitesi ve oyunculuk sırasında şarkı söyleme kalitesinin nasıl sürdürülebileceği, şan ve oyunculuğun bütünleşmesi, bu yolda kullanılabilecek disiplinlerin neler olabileceği, müziğin belirlenmiş yapısı içinde dramatik özgürlüğe nasıl ulaşılabileceği, müziğin bedensel hareketler üzerindeki etkisi, ritim ve sesin karakterin içsel yaşantısıyla bağlantılandırılması gibi pek çok soru ve sorun ortaya

çıkılmaktadır. Yine bunlarla bağlantılı olarak, şef ve orkestra ile bağlantıyı koparmadan diğer oyuncularla etkileşimi sürdürme, fiziksel ve duygusal durumu zaman içerisinde gerektiği kadar sürdürebilme, söz ve müzik tekrarlanırken dramatik durumu\duruşu koruyabilme, şarkı söylenmeden durulması gereken anlarda tiyatral odağı ve konsantrasyonu kaybetmeme gibi bazı alt soru ve sorunlar da akla gelmektedir. Eğitim sistemimizin ürettiği şancının donanımını, vokal teknik ve müzikal yeterliliklerin oluşturduğu göz önüne alındığında, yukarıdaki soruların yanıtlarının oyunculuk eğitimi disiplini içerisinde aranması gerektiği ortaya çıkmaktadır.

Müzik ve drama, bir performans içerisinde ne düzeyde bulunurlarsa bulunsunlar, kaçınılmaz bir biçimde birbirlerini etkilemektedirler. Sahnedeki unsurları açığa çıkaran dramatik eylem, eylemi tanımlayan ve destekleyen metin ve eylem ile metni kendi diliyle yorumlayıp aktaran müzik bir bütünlük oluşturmaktadırlar. Bundan dolayı, şarkı söyleme biçimi değiştiğinde drama da değişmekte, aynı şekilde oyunculuktaki değişim de şarkı söylemeyi farklılaştırmaktadır. Müziğin daha hızlı ya da daha yavaş çalınması, bir puandorgun uzatılması, dramatik akış üzerinde önemli bir değişim yaratmaktadır.

Müzikal ifade; ritim, armoni, renk ve ses gürlüğü ve bunların metne uygulanması ile oluşturulan gerilim ve çözümlerle yaratılmaktadır. Dramatik ifade araçları olan eylem ve söz ise müzikal ifade gibi bölümlendirilebilir değildir. Bundan dolayı müzik, dramayı tanımlamakta, en azından dramaya zaman çatısı sağlamaktadır. Öte yandan drama da müziği, karakterleri, durumları ve mekanlarıyla, hikayenin gerçek dünyasına taşımaktadır.

Şancı\oyuncu, kendisi dışında biri olarak, librettoda ve müzikte öngörülen karakteri ortaya çıkarıp, müzik-drama ilişkisini canlandıran bir yapısal öge olarak, bu

noktada karşımıza çıkmaktadır. Bu aynı zamanda, tiyatral gerçeklik, insanın güzellik ve kusurları ile müziğin deneyüstü mükemmelliği arasında bir köprü kurma eylemidir. Müzikle drama arasındaki bu ilişki, müziksiz metin ve eylemle, metin ve eylemsiz müzik aralığında değişebilmektedir. Seyirciler, şancı\oyuncunun şancılık ya da oyunculuk özelliğine göre, bunları birbirinden ayırarak yorum yaptıklarında, kendilerini performans dünyasından uzaklaştırmış olmaktadır. Aynı şekilde şancı\oyuncu da bunları birbirinden ayırdığında, sanatın bütünüyle bağlantı kurma gücünü yitirerek, sanatsal ifadenin güvenilirliğini riske etmiş olacaktır. Buradan hareketle denilebilir ki, bütünlüklü bir algılama, bütünlüklü sanat yapmanın ön koşulu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Şarkı söyleme ve rol yapma konusunu birlikte ele alan kitaplar, Türkçe dışındaki dillerde yazılmış halleriyle mevcuttur. Bu kitaplarda daha çok belli başlı basit hareketlerle belirli anlamları ifade etme çalışmaları, müzik eşliğinde hareket edebilme çalışmaları, temel jest ve mimik kullanımı gibi yüzeysel bir takım çalışmalara yer verilmektedir. Yukarıda açıklanmış olan gereklilikler açısından bakıldığında, içeriğin bütünsellik yaratacak bir anlayışla desteklenmemesinden dolayı, bu tür kitapların bütünlüklü sanata ulaşmak açısından yeterli olmadıkları görülmektedir. Bu noktada, sanata tüm iç ve dış dinamikleri ile birlikte bütüncül bir yapı olarak yaklaşmakta olan ve oyunculuk eğitimi sistemini de imgesel bütünlük ve buna bağlı çalışmalar üzerine kurmuş olan Çehov'un oyunculuk eğitimi sistemi, salt şancıdan, şancı\oyuncu yetiştirmeye dönüşmesi gereken eğitim sistemimiz içinde yer alabilecek niteliklere sahiptir.

Lessons for the Professional Actor adlı kitabında Çehov, oyunculuğun her türünün insan doğası kadar karmaşık ve gizemli olduğundan bahsetmektedir. Ona

göre, sanatın gizemi, “Nasıl” sorusunda, oyuncunun kullandığı materyal ve rol ise “Ne” sorusunda gizlidir ve “Nasıl” sorusu, “sanatın gizemi”, Çehov’un yöntemi ve oyuncunun yoludur.⁷⁷

Oyunculuk sanatının gizemi, “beden”, “ses”, “duygu” gibi bölümlere ayrılarak da anlaşılmaya çalışılabilir. Ancak bunları birbirinden bağımsız olarak düşünmek Çehov’a göre “vücudumuzla sadece fiziksel olarak çalışmaktır; bulacağımız şey, [sadece] duygularımızın olduğu odada bulunduğumuzu fark etmek olacaktır”⁷⁸. Bu öğelerden biri üzerinde diğerlerinden bağımsız olarak çalışmak, insan doğasının bir gereği olarak mümkün olamamaktadır. Ancak, bunların birbirleriyle ilişkili olarak ayrı ayrı çalışılması halinde aynen alfabedeki harfler gibi A,B,C... tanınıp kaotik olmayan kombinasyonlar üretilebilir.⁷⁹

Çehov’ un insan doğasının öğelerini belirtme ve kullanma biçimi, müzik ve vokal teknikte olduğu gibi bir dil ve yapı oluşturarak belli kurallar koymaktadır.

Çehov’un ortaya koymuş olduğu oyunculuk eğitimi sistemi, salt vokale, hatta çoğu zaman şancının ham ses materyaline dayanması sebebiyle, sahne sanatlarının en kapsamlısı olan operanın gereklerini karşılayamayan tek taraflı şancıyı dengelemek için oldukça uygundur. Çehov’a göre, oyuncunun yaratıcı var oluşu, etkin tiyatronun ve genel anlamda tiyatrallığın yaşam gücünü oluşturmaktadır.

Librettistin sözleri ve bestecinin müziği, şancı olmaksızın sadece kâğıttaki bazı simgeler olarak kalmakta, şancının özgün yorumu olmadan opera cansız ve izleyiciden uzak bir etkinliğe, bir tür kostümlü şarkıcılığa dönüşmektedir.

⁷⁷ Chekhov, *Lessons for the...*, s.140.

⁷⁸ Chekhov, *Lessons for the...*, s.24.

⁷⁹ Chekhov, *Lessons for the...*, s.24.

Şancı/oyuncu, rolünü daha etkili bir biçimde ortaya koyabilmek için, benliğinin derinliklerine dalıp özgün bir karakter çıkarmalıdır. Çehov'un, oyunculuğun sürekli olması gerektiğine ilişkin görüşü ancak bu sayede hayata geçebilir. Böylece eserdeki dramatik örgü birbirine bağlanabilir; yani aralarında köprüler kurulabilir. Örneğin, şancı\oyuncunun önce birine sarılıp sevgisini göstermesi, sonra da onu öldürmesi gerekiyorsa, sadece anlık oynayan şancı\oyuncu, bu iki eylem durumu arasındaki psikolojik ve fiziksel geçişi de o derece kopuk ve uyumsuz yapacaktır.

Opera librettoları çoğu zaman olay örgüsündeki pek çok detayı atlayarak ilerlemektedir. Örneğin Çaykovski'nin Yevgeni **Onegin** operasında Onegin, geçen beş yıldaki düş kırıklıklarını ve yaptıklarını on dakikada yaşamak durumundadır. İkinci perdeyi arkadaşı Lenski'yi öldürmüş olarak terk eder ve üçüncü perdede Prens Gremin'in balo salonunda, yaptığı şeyi tekrar düşünerek bir monolog arioso söyler. Bu durumda müzik, psikolojik geçişin bağlanmasına yardımcı olurken, oyuncu/şancı da bu geçişi koparmadan sürdürmek ve genişletmek için karakterin içsel yolculuğunu etkili bir şekilde sunmalıdır. Bunu başarabilmek için kendi yaratıcılığına güvenmeli/inanmalı ve role öyle hazırlanmalıdır.

Çehov, sahne üzerinde gündelik hayatın yeniden üretiminin sadece ucuz bir taklitten ibaret bir durum yaratacağını ve sanatçıdan çok, fotoğrafçıya benzeyeceğini belirterek, sanatın gündelik yaşamdan fazlası olduğunu vurgulamıştır. Bu görüşten hareketle, karakter yaratabilen oyuncu/şancı hem kendisiyle, hem de seyirciyle eseri gerçekten buluşturmuş olacaktır.

Oyunculuk eğitiminden geçmemiş şancıdan rol yapmasını istemek, şan eğitiminden geçmemiş tiyatro oyuncusundan “recondita armonia” söylemesini

istemek gibi bir durum yaratmaktadır. Mark Ross Clark, bu durumu şöyle belirtmektedir;

”Eğer bir karakteri çalışıyorsak ve bizim için gerçek biri olmuşsa, karakter o zaman sahnede canlanabilir. Ancak bir karakteri çalışırken müzik, metin ve hareket arasındaki sınırları bulanıklaştırmalıyız. Operanın bütün yönlerini görmeli ve aynı zamanda kendi hislerimize karşı da açık olmalıyız. Yönetmen bizi yönlendirebilir, uyarabilir ve sahne ile ilgili olarak düşünmemizi sağlayabilir ancak role hayat veren şey karakteri derinden anlamaktır.”⁸⁰

Bu araştırma, bir opera şarkıcısının opera repertuarındaki eserleri seslendirmesi için ses eğitimi alması gerekip gerekmediği üzerine bir tartışma yapılmıyor ise, bir şancı için ses eğitimi kadar gerekli olan oyunculuk eğitiminin de şansa bağlı bir olgu olarak bırakılmaması, şancının oyuncululuğunun sadece yeteneğine kalmaması gerektiği görüşünden hareketle, Mihail Çehov’un oyunculuk sistemi esas alınarak yapılmıştır.

⁸⁰ Mark Ross Clark, Singing Acting and Movement in Opera, Bloomington: Indiana University Press, 2002, s.24

3. BÖLÜM

YÖNTEM

Bu bölümde; Araştırma Modeli, Araştırma Alanı, Örneklem, Araştırmacının Rolü, Verilerin Toplanması, Analizi, Geçerlilik ve Güvenirlik yer almaktadır.

3.1 Araştırma Modeli

Araştırma betimsel nitel bir yaklaşımla yapılmıştır. Araştırmada; Oyunculuk eğitimi metodolojisinin şan eğitimindeki mevcut durumu ve olması gereken düzeyi irdelenmiştir.

3.2 Araştırma Yöntemi

Bu çalışma nitel araştırma yöntemi kullanılarak yapılmıştır. Araştırmaya dayanak olabilecek verilerin elde edilmesi için kaynak tarama gibi betimsel, görüşme ve gözlem gibi nitel veri toplama yöntemleri kullanılmıştır.

Nitel Araştırmayı gözlem görüşme ve doküman analizi gibi niteliksel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve bu olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlamak mümkündür.⁸¹

Bu çalışmada şancı eğitiminde kullanılabilecek oyunculuk eğitimi ve sahne bilgisi yaklaşımları araştırılarak kuramsal temel oluşturulmuş, uzman kişilerin görüşlerinden faydalanılmıştır. Bogdan ve Biklen' e göre nitel araştırmanın özellikleri şunlardır;⁸²

- 1- Nitel araştırmada araştırmacı anahtar araçtır ve veri kaynakları doğrudan doğal ortama aittir.
- 2- Niteliksel araştırma betimseldir.
- 3- Niteliksel araştırmacılar süreçten çok ürün veya çıktılarla ilgilenirler.
- 4- Niteliksel araştırmacılar verileri tümevarım yöntemiyle analiz etmeye eğilim gösterirler.
- 5- “Anlam” ın niteliksel yaklaşımla ilgili olması gerekir.

⁸¹ Ali Yıldırım ve Hasan Şimşek, Sosyal Bilimlerde... s. 35

⁸² R.C. Bogdan ve S.K. Biklen, Qualitative Research for Education: An Introduction to Theory and Methods, Boston: Allyn and Bacon, 1992, s. 29-30

Bu çalışmada, yöntemde izlenen aşamalar nitel araştırmaların temel özellikleri göz önünde bulundurularak yapılandırılmıştır. Bu temel özelliklere dayalı aşamalar aşağıda açıklanmaktadır.

3.2.1. Doğal Ortama Duyarlılık:

Nitel araştırmada araştırmanın konusunu teşkil eden olgu yada olay içinde bulundukları doğal ortamda incelenmelidir. Bu araştırma açısından doğal ortama ilişkin veriler, alanda çalışan öğretim üyeleri ile yapılan görüşmelerden edinilmiştir. Araştırmaya dahil edilen olguların yada değişkenlerin manipüle edilmemiş ve davranışların doğal sürecinden farklı bir ortamda oluşturulmasına özen gösterilmiştir.

3.2.2. Araştırmacının Katılımcı Rolü:

Nitel araştırmada araştırmacının rolü nicel araştırmadakinden farklıdır. Nitel araştırmada araştırmacı nicel araştırmada olduğu gibi sadece “belirli yöntemlere göre dışarıdan araştırma konusunu gözleyen, bu konuya ilişkin veriler toplayan ve bu verileri sayısal analizlere tabi tutarak sunan kişi” değildir. Bu çalışmada araştırmacı uzman kişilerle yüz yüze görüşmeleri yapmış, kaynağından veri toplamıştır.

3.2.3. Bütüncül Yaklaşım

Bir bütünün onu oluşturan parçaların toplamından daha fazla bir anlam ifade ettiği gerçeğinden hareketle araştırma konusu bütüncül bir yaklaşımla belirlenir ve toplanan veriler bütüncül bir yaklaşımla analiz edilir. Bu araştırmada ana çalgısı şan olan öğrencilerin hem vokal teknik hem de bir sahne sanatı olarak şancılık anlamında bir bütün olarak yetişmeleri gerektiği yaklaşımından hareket edilmiştir. Nitel yöntemle yapılmış olan bu araştırma, problemi teşkil eden değişkenleri birbirinden bağımsız olarak değil, bu değişkenlerin birlikteliğini ön plana çıkararak yapılmıştır.

3.2.4. Algıların Ortaya Konması

Nitel araştırmada en önemli amaçlardan biri araştırmaya dahil edilen bireylerin (ya da deneklerin) algılarının ve deneyimlerinin ortaya konmasıdır. Bu araştırmada konunun uzman ses ve sahne eğitimcilerinin görüşleri aydınlatıcı olmuştur. Açık ve esnek bir tutum izlenmiş ve ilgili araştırma sorusuna ilişkin mümkün olduğu kadar ayrıntılı ve derinlemesine veri toplanmaya çalışılmıştır.

Görüşmelerde elde edilen betimsel veriler daha sonra yapılan analizlerin temelini oluşturmuştur.

“Nitel araştırmalarda çok sayıda bireyin yada deneğin araştırmaya katılması güçtür, çünkü toplanan verilerin ayrıntılı ve derinlemesine olması gerekmektedir.

Araştırmaya katılan deneklerin sayısı az olmakla birlikte sonuçta elde edilen verinin miktarı ve ayrıntısı oldukça fazladır.”⁸³

3.3. Araştırma Alanı

Bu araştırma, Müzik Eğitimi Anabilim Dalında doktora tezi olmak üzere, oyunculuk eğitimi metodolojisinin şan eğitiminde uygulanmasına ilişkin olarak Ankara, Bilkent ve Hacettepe üniversitelerinde ve Ankara Devlet Opera ve Balesinde çalışan sanatçı ve eğitimcilerle yapılmıştır. Araştırmada şan ve sahne sanatları alanında uzman öğretim üyeleri ve sanatçılardan görüşme yoluyla veriler elde edilmiştir.

3.4. Örneklem

Araştırmada Amaçlı (Kasıtlı) Örneklem yöntemlerinden kartopu (zincir) örneklem yöntemi kullanılmıştır.

Nitel araştırmada örneklem seçerken araştırma kaynaklarının sınırlılığı ve kullanılan bilgi toplama yöntemlerinin özelliği nedeniyle çok sayıda birey örneklem grubu içine alınamamaktadır. Bazı çalışmalarda bir birey bile tek başına bir örneklem oluşturabilmektedir.

Bu araştırmanın örneklemini Ankara, Bilkent ve Hacettepe üniversitelerinde ve Ankara Devlet Opera ve Balesinde çalışan sanatçı ve eğitimcilerden görüşme yapmayı kabul edenler oluşturmuştur.

⁸³ Ali Yıldırım ve Hasan Şimşek, *Sosyal Bilimlerde...* s. 40-41

Rumuz	Çalıştığı Kurum	Çalıştığı Süre	İşi
Ezgi Tarhan	Devlet opera ve balesi	18 yıl	Solist sanatçı
Elvan Fatsalı	Devlet opera ve balesi	13 yıl	Solist sanatçı
Şakir Tarhan	Devlet opera ve balesi, Ank.Ü.Devlet Konservatuvarı	18 yıl	Solist sanatçı, Şan Pedagogu
Asaf Uzun	Devlet opera ve balesi, Eskişehir.Ü.Devlet Konservatuvarı	19 yıl	Solist sanatçı, Şan Pedagogu
Mercan Gözlükçü	Devlet opera ve balesi, Ank.Ü.Devlet Konservatuvarı, Bilkent Ü. Müzik Bl.	33 yıl	Solist sanatçı, Şan Pedagogu
Orhan Gözlükçü	Devlet opera ve balesi, Ank.Ü.Devlet Konservatuvarı	36 yıl	Solist sanatçı, Sahne ve Oyunculuk eğitici
Mehmet Avcı	Devlet opera ve balesi, H.Ü.Devlet Konservatuvarı	24 yıl	Solist sanatçı, Sahne ve Oyunculuk eğitici
Okşan Eroğlu	Devlet opera ve balesi, Ank.Ü.Devlet Konservatuvarı, Bilkent Ü. Müzik Bl.	21 yıl	Solist sanatçı, Şan Pedagogu
Emine Karslıoğlu	Devlet opera ve balesi	10 yıl	Solist sanatçı
Tunç Kazancı	Devlet opera ve balesi, Ank.Ü.Devlet Konservatuvarı	18 yıl	Solist sanatçı, Şan Pedagogu

Örneklem grubuna ilişkin profil tablosu

Bu araştırmada tipik durumlardan evrene genelleme yapmak yerine, alana ilişkin ortalama durumlar hakkındaki bilgi ve fikirler paylaşılmıştır.

3.6. Veri Toplama

Araştırmada veri toplama aracı olarak görüşme ve literatür taraması yöntemleri kullanılmıştır.

Literatürde genellikle iki görüşme türünden söz edilir: “Yapılandırılmış” ve “Yapılandırılmamış”. Yapılandırılmış görüşmede amaç, görüşülen bireylerin verdikleri bilgiler arasındaki paralelliği ve farklılığı saptamak ve buna göre karşılaştırmalar yapmaktır. Yapılandırılmamış türde önceden belirlenmiş herhangi bir soru ve doğal olarak yanıtlara ilişkin bir beklenti de yoktur. Bu tür görüşme büyük ölçüde açık uçlu sorulara dayanır. Bütün bunların yanı sıra Patton üç tür görüşme yaklaşımından söz eder: sohbet tarzı görüşme, görüşme formu yaklaşımı, görüşme formu yaklaşımı ve standart açık uçlu görüşme tarzı.⁸⁴ Bu araştırma için en uygun yaklaşım olarak, görüşülen uzman kişilerin katkılarının en üst düzeyde tutulabilmesi açısından, görüşme formu yaklaşımı ve standart açık uçlu görüşme tarzı, başka bir ifade ile yarı yapılandırılmış görüşme tarzı uygulanmıştır.

3.7. Verilerin Analizi

Literatürde farklı veri analizi yaklaşımları bulunmakla birlikte veri analizini “Betimsel analiz” ve “İçerik analizi” olarak gruplamış olan Strauss ve Corbin

⁸⁴ Michael Quinn Patton, Qualitative Research and Evaluation Methods, London: Sage Publications inc. 2002, s.109.

yaklaşımını Şimşek ve Yıldırım da benimsemektedir.⁸⁵ Veri analizi sistematik araştırma sürecidir ve görüşme kayıtlarını, alan notlarını ve diğer materyalleri düzenlemektir. “Analiz veriler ile çalışmayı, onları organize etmeyi, kullanılabilir ünitelere ayırmayı, sentezlemeyi, ilişkileri araştırmayı, onların içinden önemli olanları çıkarmayı içerir.”⁸⁶

Bu araştırmada veriler içerik analizi tekniği ile çözümlenmiştir. İçerik analizinde temel amaç, toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşmaktır. Bu amaçla “toplanan verilerin önce kavramsallaştırılması, daha sonra da ortaya çıkan kavramlara göre mantıklı bir biçimde organize edilmesi ve buna göre veriyi açıklayan temaların saptanması gerekmektedir.”⁸⁷

İçerik analizinde veriler dört aşamada analiz edilmektedir.⁸⁸

- 1- Verilerin kodlanması
- 2- Temaların bulunması
- 3- Verilerin kodlara ve temalara göre organize edilmesi ve tanımlanması
- 4- Bulguların yorumlanması

Bu araştırmada ses kaydı yapılarak toplanmış olan veriler yazıya dökülmüş, kavramsallaştırılarak, kodlanmış, daha sonra kodlar kendi aralarında organize edilerek temalara dönüştürülmüş ve yorumlanmıştır.

⁸⁵ Ali Yıldırım ve Hasan Şimşek, **Sosyal Bilimlerde...** s. 171

⁸⁶ R.C. Bogdan ve S.K. Biklen, **Qualitative Research for Education...** s. 153

⁸⁷ Ali Yıldırım ve Hasan Şimşek, **Sosyal Bilimlerde...** s. 174-175

⁸⁸ Ali Yıldırım ve Hasan Şimşek, **Sosyal Bilimlerde...** s. 176-187

3.8. Geçerlik ve Güvenirlik

Bu çalışmada, iç geçerlik için a-bulguların kendi içindeki tutarlılığı ve anlamlı bir bütün oluşturmalarına, b-görüşmelerin teyp kaydı ve kısa notlar tutularak farklı veri toplama ve analiz yöntemlerine açık olmasına, c-bulguların oluşturulmuş olan kuramsal çerçeve ile uyumluluğuna özen gösterilmiştir.

Bu çalışmada, dış geçerlik için a- örneklemin genellemeye izin verecek ölçüde çeşitlendirilmesine, b- bulguların başka araştırmalarda denenebilmesi için gerekli açıklamaların yapılmasına özen gösterilmiştir.

Bu çalışmada, iç ve dış güvenirlilik için a- araştırmanın yöntem ve aşamalarının açık ve ayrıntılı bir biçimde tanımlanmasına, b- sonuçların ortaya konulmuş olan verilerle ilişkilendirilmesine, c- farklı görüş ve açıklamaların dikkate alınmasına özen gösterilmiştir.

Araştırmanın sonunda güvenirlikle ilgili olarak, görüşme yapılan kişilerin tekrar ulaşılabilenlerinden bir kez daha randevu talep edilmiş, olumlu yanıt veren bir görüşmeciye bulgular ve yorum kısmı ile ilgili bilgi verilmiş, yorumlara katılıp katılmadığı sorulmuştur. Görüşmeci, bulgular ve yorum kısmında belirtilen görüşlere aynen katıldığını belirtmiştir.

3.9. Etik İlkeler

- 1- Bu çalışmada görüşülen kişilerin isimleri saklı tutulmuş, yerine ad ve soyadlarının baş harfleri ile başlayan rumuzlar kullanılmıştır.
- 2- Veriler, araştırmacı tarafından deşifre edilmiş ve saklanmıştır. Bu işlemler

için yardımcı eleman kullanılmamıştır.

- 3- Görüşme sürecinde, görüşmeye katılan kişilerin rahat olmaları ve doğru yanıtları tereddüt etmeden verebilmeleri için 1. ve 2. maddelerde belirtilmiş olan hususlar açıklanmıştır.

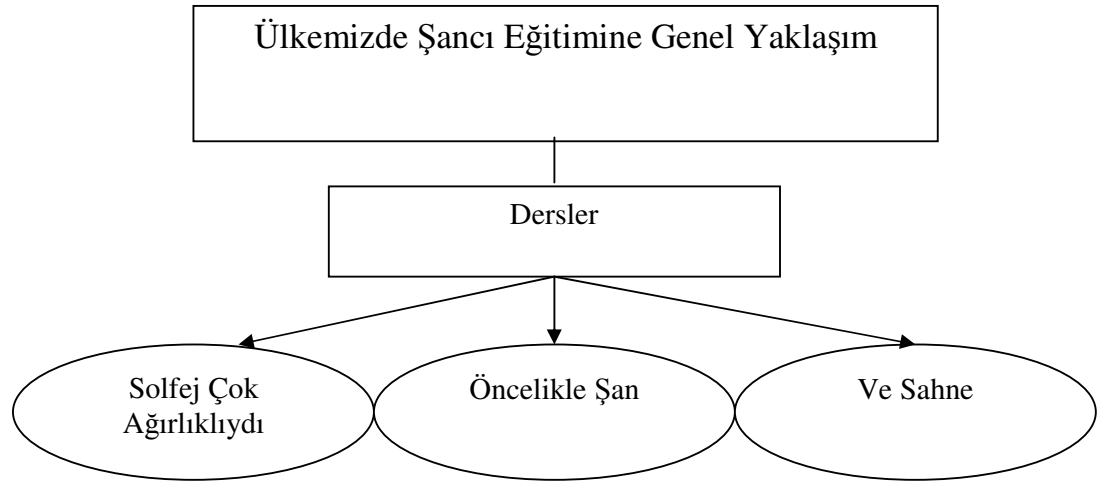
4. BÖLÜM

BULGULAR VE YORUM

Uzman kişilerle yapılan görüşmeler sonucunda alınan yanıtlar incelenerek aynı ve ya yakın anlama gelen ifadeler kategorize edilmiş ve örüntü olarak ortaya konmuştur.

4.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Bu çalışmada cevap aranan araştırma sorularından ilki “Ülkemizde Şancı Eğitime Genel Yaklaşım Nasıldır?” sorusuydu. Bu soruya yönelik olarak katılımcılara Ek 1 deki tabloda belirtilmiş olan soru yöneltilmiştir. Verilen bilgiler doğrultusunda, ülkemizde şancı eğitime genel yaklaşımın “dersler” ana teması altında yoğunlaştığı görülmektedir.



4.1.1 Dersler

Eğitim sürecinde üzerinde en çok durulan konulara ilişkin görüşler bu kod üzerinde yoğunlaşmıştır. A- Solfej çok ağırlıklıydı, B- Öncelikle şan, C- Ve sahne olmak üzere, üç alt tema üzerinde sıklıkla durulduğu görülmüştür.

4.1.1.1. “Solfej çok ağırlıklıydı”

Araştırma kapsamında görüşülen kişilerden E.T, “başta solfejdi tabii ki. Solfej olmadan yani nota bilgisi olmadan bu eğitimi yapamazsınız. O yüzden ilk başta solfejdi”, M.G,” Solfej çok ağırlıklıydı... Hatta Saygun’un kulağı meşhur absolut, çocuğum çeyrek koma detone oldun veya sürtone söylüyorsun vs. derdi. Böyle apır

bir eğitimden geçtik biz, enstrümanlarla birlikte solfej yaptık”, T.K, “, solfej en ağırdı” şeklinde belirtmiştir. Görüşülen diğer kişiler de solfej dersini önem verilen dersler arasında saymışlardır.

4.1.1.2. “Öncelikle Şan”

Araştırma kapsamında görüşülen kişilerden Ş.T. bu konuda “Öncelikle şandı. Doğru ses, doğru nefes, doğru teknik”, E.T. “Sonra tabii ki en önemli şey şan eğitimi çünkü biz opera bölümü mezunu olduğumuz için şan eğitimi çok önemliydi”, O.E. “Normalde en çok üzerinde durulması gerekenler, şan tekniğinin yanında...”, M.G. “Tabii ki şan ağırlıklı”, M.A. “Dur ve şarkı söyle!”, E.F. “Tabii ki şan”, E.K. “Opera ile ilişkili olarak sadece şan dersi ve içerisinde de teknik ve repertuar ağırlıklıydı diyebilirim”, T.K. “Opera anlamında şan vardı sadece” biçiminde belirtmişlerdir.

4.1.1.3. “Ve Sahne...”

Araştırma kapsamında görüşülen kişilerden A.U. üzerinde en çok durulan konular ders başlıkları olarak “Şan, solfej ve sahne” biçiminde sıraladıktan sonra,

“Sahne dersimize Necdet Aydın bey girerdi. Yoğun ve iyi çalışmalarımız oldu. Tiyatrodan bir hocamız daha vardı Erol Bey. Ondan da çok şey kazandık. Erol Bey öncelikle bize Stanislavski kitaplarını okuttu. O kitaplardan,

oynadığımız karakterin içine bürünme ve özellikle de kontrollü bürünme, yani kendini kaybetmeden, gözyaşlarına boğulmadan kontrollü bir şekilde o karakteri yansıtmaya, hem senin karakterin, hem oynadığın karakter birlikte bir bütünlük oluşturma açısından...onları öğretti hoca” diyerek, dersin içeriğine de değinmiştir.

M.G. “sahne, önce mimik rol olarak başladı, sonra sahneye dönüştü. Tiyatro bölümüyle birlikte o derslere girer ve aynı eğitimi alırdık. Şimdi nasıldır bilmiyorum”,

E.F.

“sahne dersleri tabii ki çok önemliydi, dans, sahne hareketleri, yani sadece şey değil: diyelim ki nasıl oturuyorsun, kalkıyorsun, elini nasıl veriyorsun gibi ayrı bir şey vardı ve çok önemliydi, sonra aktörlük tekniği o da vardı. Zaten bizim Stanislavski tekniği onu çalıştık.” diyerek dersin içeriği ile ilgili veri de aktarmıştır.

Görüşülen kişilerden E.T. ve Ş.T. de önem verilen dersler arasında sahne dersinden bahsetmişlerdir.

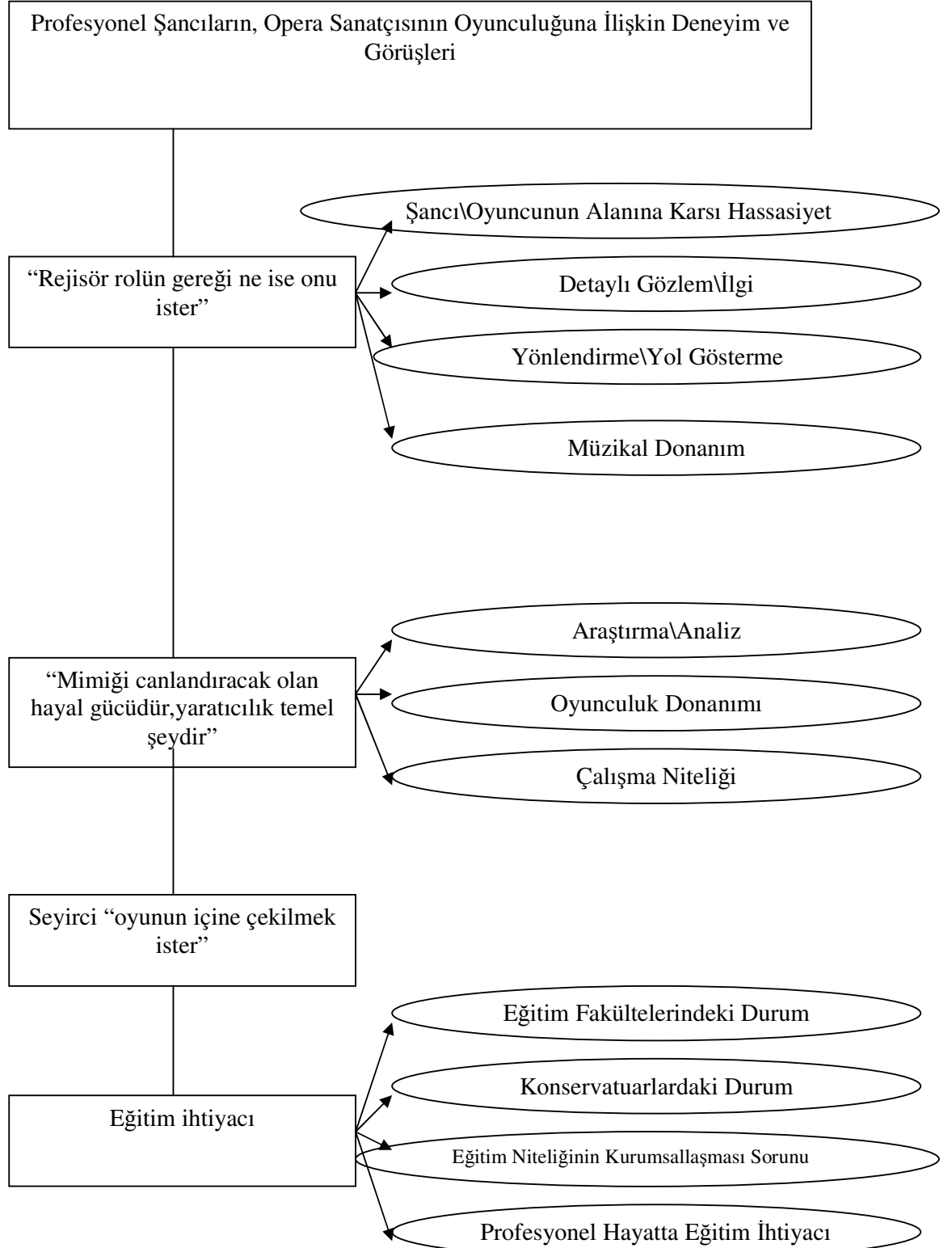
Bulgular ışığında solfej ve şan derslerine önem verildiği ve işlenişinde belli bir sistematığın bulunduğu ancak, konservatuarlarda sahne dersi bulunması ve önemsenir görünmesine karşın, belli bir sistematik yaklaşımın bulunmadığı, daha çok dersi yürüten kişiye bağlı bir işlenişin hakim olduğu söylenebilir.

4.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Bu çalışmada cevap aranan araştırma sorularından ikincisi “Ülkemizde Profesyonel Şancıların, Opera Sanatçısının Oyuncululuğuna İlişkin Deneyim ve Görüşleri Nelerdir?” sorusuydu. Bu soruya yönelik olarak katılımcılara Ek 1 deki tabloda belirtilmiş olan sorular yöneltmiştir. Verilen yanıtlar doğrultusunda, profesyonel şancıların beden ve vokal koordinasyonu hakkındaki görüş ve deneyimleri aşağıda ve örüntü şemasında belirtilen dört ana temada toplanmıştır.

1. Rejisör Rolün Gereği Ne İse Onu İster
2. Mimiği Canlandırarak Olan Hayal Gücüdür, Yaratıcılık Temel Şeydir
3. Seyirci “Oyunun İçine Çekilmek İster”
4. Eğitim İhtiyacı

temaları altında verilmiştir.



4.2.1. Rejisör Rolün Gereği Ne İse Onu İster

Bu tema ile ilgili verilen yanıtlar; A. Şancı\Oyuncunun alanına karşı hassasiyet, B. Detaylı gözlem\ilgi, C. Yönlendirme\yol gösterme, D. Müzikal donanım olmak üzere dört tema altında toplanmıştır.

Rejisörün oyuncudan beklentilerine ilişkin doğrudan belirtilen görüşler de bulunmaktadır. Araştırma kapsamında görüşülen kişilerden E.T.” Rejisör verdiği karakterin yani rolün gereği neyse onu ister... Verdiği o çizgiyi bekler”, Ş.T.” rejisör, yaptığı rejinin doğru olarak kendi istediği gibi, çizdiği trafik ve ne anlattıysa ne istediye onun aynen birebir uygulanmasını ister.”, M.G.” rolü gerçekleştirmenizi, söylemenizi ve oynamanızı bekler.”, E.K.” Baştan sona eseri ses ve oyunculuk olarak, orkestra ve diğer oyuncularla uyumlu bir biçimde götürmemiz beklenmektedir.”, T.K.” Öncelikle ses özelliklerini ortaya koymayı ve tabii ki rolle beraber bütünleşmesini bekler. Komple o role uygunluk bekler.” Diyerek görüşlerini belirtmişlerdir.

Bu bulgular ışığında bir eserin sahnelenmesiyle ilgili temel kararların ve ana hatların rejisör tarafından belirlendiği, şancı/oyuncunun rejisörün fikirleriyle uyumlu bir performans ortaya koyabilmesi gerektiği söylenebilir.

4.2.1.1. Şancı\Oyuncunun Alanına Karşı Hassasiyet

Araştırma kapsamında görüşülen kişilerden alınan yanıtlar iki konu üzerinde yoğunlaşmaktadır. 1. sanatçının yaratıcılık alanının korunması\desteklenmesi. 2. fiziksel rahatlık.

Sanatçının yaratıcılık alanının korunması\desteklenmesi konusunda A.U “Rejisör, sanatçıyı çok sıkmamalı, sanatçının yaratıcılığına biraz güvenmeli ve yapabileceği şeyleri ortaya çıkarmasını sağlamalı.”, , O.E.” gönül ister ki tabii çok iyi yönetmenlerle çalışalım, bizim içimizde yatan o patlamayı ,enerjiyi ortaya çıkarsın ve harika işler yapalım. Kendi sınırlarımızın ilerisine geçmenin zevkine varalım”, M.G.

“Aslında ben bir yönetmenin bir sanatçıyı çok fazla kısıtlamasını istemem... tabii ki buna rejisör bir ruh katmalı ama işte şuraya iki adım at şuraya gelirken 3 adım at dur... Hayır, ana hatlarını çizip ne istediğini anlatıp sanatçıyı özgür bırakmalı. Benim beklentim o.”

E.F. “Bir prodüksiyona geliyorsam özellikle rejisöre kendi fikirlerimi de vermek isterdim. Ortak bir şey bulmak. Böyle bir rejisörle çalışmak isterdim.”, E.K.” Benim yaratıcılık alanımı daraltmamasını isterim”, T.K.” Oyuncuya rahatlık vermesi lazım... Ne çok sınırlasın, ne tamamen bana bıraksın...”

Fiziksel rahatlık konusunda ise Ş.T.” Her şancının istediği, şarkı söylerken özellikle de zor frazlarda, mümkün olduğunca şancıyı rahat pozisyonlarda tutmak. Sizi en zor frazınızda yatırırca, kulise söyletirse, bu rejisörün yanlısidir bana göre.” diyerek bu konudaki görüşlerini belirtmişlerdir.

Bulgular ışığında rejisörlüğün önemli olduğu, sanatçının yaratıcılığının başka bir boyut olmakla birlikte rejisi ile bağlantılı olması gerektiği, fiziksel koşul ve pozisyonların yaratıcılık ve iyi performansı çok etkilediği ve rejisörün tüm bunları göz önünde bulundurarak hareket etmesi gerektiği söylenebilir.

4.2.1.2. Detaylı gözlem\ilgi

Araştırma kapsamında görüşülen kişilerden alınan yanıtlar, rejisörün ayrıntılar üzerinde çalışmasının ve esere kendi ruhunu katmasının önemine tüm Şancı\oyuncuların kişisel, sanatsal ve ruhsal durumları hakkında bilgi edinip, eserin bilgisiyle harmanlamasının gereğine vurgu yapmaktadır. Örneğin O.E.

“Ama benim bir yönetmenden beklentim, standart bir bütün kumaşı işlemek yerine, bir kumaş üzerinde patchwork çalışmak. Yani Ali ile Mehmet’in arasındaki sosyal durum, psikolojik durum, sanat, başarı noktasındaki yerleri vs... yi gözden geçirip, plan yapıp, bunların içinde bulunan özellikleri, yaratıcılıkları bulup çıkarması”,

benzer bir biçimde M.G.

”yönetmenin eseri koyarken ne düşündüğü, onun hayali, onun imajları çok önemli. Bir şeyi benim hissetmemle, sizin veya 3. bir kişinin hissetmesi farklıdır. Her ne kadar ortak şeyler varsa da, bazı şeyler belliyse de, tabii ki buna rejisör bir ruh katmalı.”,

T.K.” Bağlantıda olabilmeli, çok konuşabilmeli” diyerek bu konudaki görüşlerini belirtmişlerdir.

Bulgular ışığında sanatçıların her tür kişisel özelliğinin sanata bir şekilde etki ettiği, bu sebepten rejisörün bunların farkında ve de bu tür özelliklerin etkilerine açık olarak hareket etmesi gerektiği söylenebilir.

4.2.1.3. Yönlendirme\yol gösterme

Araştırma kapsamında görüşülen kişilerden alınan yanıtlar rejisörün, 1.oyunun seyri, 2. oyunculuk gerekleri konusunda yönlendirici ve yol gösterici olması gerektiği üzerinde yoğunlaşmıştır. E.T.” Karakteri çok iyi anlatabilmesi lazım. Bir trafik var sahnede. Onun size bu trafiği vermesi lazım. Kimin nerden nereye geçmesi gerektiğini”, O.G.” Tabii ki her şeyin en iyisini yapmak için, rejisör de sizi bazı noktalarda zorluyor, şöyle yapsan daha iyi_ rejisörün de bir oyuncunun gelişmesinde çok büyük katkısı var.”, T.K.

“Ben de yetersiz kalabiliyorum. Kendimi aşamıyorum, kendimi aşamadığım durumda da rejisörün hareket göstermesi gerekiyor. Belki rejisör sana çok güveniyor ama beklide ben yetersizim o konuda... başıma çok geldi, çok defa yalvardım bana bir hareket gösterin diye... Ama bazen yapamadığımı bile biliyorum, elimi ne yapayım, nereye koyayım, kaldırayım mı, kaldırmayayım mı gibi, burada rejisörün etken olması lazım.” diyerek bu konudaki görüşlerini belirtmişlerdir.

Bulgular ışığında rejisörün, eserin akışı hakkındaki bilgiyi şancı\oyuncuya aktarabilmesi ve şancı\oyuncunun da bu akışı kavrayabilmesinin gerekli olduğu, bu akış içerisinde rejisörün oyunculığa ilişkin beklentileri olduğu, bu amaçla şancı\oyuncunun donanımının yeterli olmadığı durumlarda, çeşitli bedensel duruş ve

hareketlerin dahi rejisör tarafından oyuncuya gösterilmesinin gerekli olabileceği söylenebilir.

4.2.1.4. Müzikal donanım

Araştırma kapsamında görüşülen kişiler genel olarak rejisörün mesleki açıdan yeterli bir kişi olması gerektiği üzerinde durmuşlar, örneğin M.G.

“Müzik bilmeyen tiyatro rejisörleri geliyor bazen, ben müzik bilmesini isterim. Bodrattoni diye bir rejisör -toprağı bol olsun- Othello’ya gelmişti. Korrepetitör gibi bütün partileri çalışıyordu, şef gibi yönetiyordu ve harika bir prodüksiyon çıktı. Adam müziği çok iyi bildiği için adımlar mesela çok uygun oldu. Gene çok tanınmış bir rejisör Madam Butterfly sahneledi, korkunçtu. Çünkü müzik bilmediği için oradaki adımlar, yelpaze başka bir diz çökmeyi gösteriyor, korkunç bir şey çıkmıştı yıllar önce.” diyerek yeterlilik alanının özellikle müzikal yönüne ağırlık vererek bu konudaki görüşünü belirtmiştir.

Bulgular ışığında rejisörün eserin sahnelenmesinde en önemli noktada bulunduğu ortaya çıkmış olduğundan, müzikal donanımının da tıpkı eşlikçi ve şef gibi çok üst düzeyde olması gerektiği söylenebilir.

4.2.2. “Mimiği Canlandıracak Olan Hayal Gücüdür, Yaratıcılık Temel Şeydir”

Bu tema ile ilgili verilen yanıtlar; A. Araştırma\ analiz, B. Oyunculuk donanımı, C. Çalışma niteliği olmak üzere üç tema altında toplanmıştır.

4.2.2.1. Araştırma\ Analiz

Araştırma kapsamında görüşülen kişiler verdikleri yanıtlarda, rolün tam anlaşılabilmesi için yazar, dönem ve eserin yazılış koşulları hakkında derinlemesine bir araştırma yapılması ve daha sonra bunun üzerinde müzikal olarak da çalışılarak rolün yaratılmasının gerekliliği üzerinde durmuşlardır, örneğin A.U.

“İlk önce çok derinlemesine bir araştırma yapmak gerekir. Ben Ankara operasında Don Carlo söyledim. Buraya gelen rejisör İtalyan Vincenzo, onun yorumuna göre Don Carlo genç bir insan, genelde dünyada bunu böyle yapmazlar. Orta yaşlı, halbuki eserin konusunu araştırmış ve Don Carlo’nun aslında daha genç, 20-24 yaşında bir çocuk olduğunu bulmuş. Dolayısıyla burada Ankara operasında böyle koymak istedi. Bu her şeyi değiştiriyor, yer çok önemli, kaç yaşında olduğu, karakter güzel mi çirkin mi, sarışın mı esmer mi.. Bu tür şeyler de önemli tabii bunların araştırmasını yaptıktan sonra rejisör bunları size veriyor. Onun üzerine siz verilen karakteri, kostüm ve makyajın yardımıyla o şekilde ortaya koymaya çalışıyorsunuz. Bu, işin tiyatral yönü. Müzikal yönü de apayrı. Don Carlo’nun nasıl bir ses gerektirdiği, nasıl söylenmesi gerektiği... Çünkü her bestecinin ayrı bir yorumu vardır. Verdi başka, Puccini başka, Mozart başka bir şekilde yorumlanır, ona göre çalışmak gerekir. Ama karakter olarak onu muhakkak eserin konusunun çok iyi bilinmesi, hangi çağda hangi

devir için yazıldığıının bilinmesi, bestecinin özellikle eseri yazarken hangi ruh halinde olduğunun, neler düşündüğünün vs... şu devirde çoğu biliniyor bunların..., bir araştırmasını yapmak lazım. Sadece eseri yorumlamak yetmiyor.”,

aynı doğrultuda Ş.T.

“Esere çalışırken, karakter tahlili yaparız biz. Bu karakter tahlilini çok doğru yapmak lazım. Nasıl bir tip, o tipi bilmek lazım, oyundaki diğer karakterlerle iletişimi vs... yani biz sahneye çıkarken, kendi kişiliğinizden sıyrılıp, o karakterin içine girip oynamalısınız.”,

E.K.” Öncelikle ne oynadığınızı, nasıl bir karakter ortaya çıkarmanız gerektiğini iyi bilmelisiniz.”, T.K.” Öncelikle rolü çok iyi etüt etmek gerekir”, E.T.” Öncelikle karakteri, nasıl bir rol oynadığınızı çok iyi özümsemek lazım”, M.A.” iyi araştırırım, kim bu, hangi devirde yaşamış, rahatken yada bakarken aklından neler geçirir. İyi hakim olmak sonrada “ben olsam nasıl yapardım” sorusu”, T.K.” önce karakterle ilişki kurma yoluna gidiyoruz.Bunun için araştırıp okuyoruz.” diyerek bu konudaki görüşlerini belirtmişlerdir.

Bulgular ışığında rolün her yönüyle anlaşılmasının gerekli olduğu, bunun için yazar, dönem ve eserin yazılış koşulları hakkında derinlemesine bir araştırma yapılması ve daha sonra müzikal çalışma süreciyle birleştirilerek rolün yaratılması gerektiği söylenebilir.

4.2.2.2. Oyunculuk Donanımı

Araştırma kapsamında görüşülen kişiler verdikleri yanıtlarda şancı\oyuncunun özellikle oyunculuğun ve oyunculuk donanımına sahip olmanın

önemini belirtmişler, bundan profesyonel yaşam öncesindeki eğitim sürecinde büyük ölçüde kazanılması\halledilmesi gereken bir olgu olarak bahsetmişlerdir. Örneğin O.G.”... %70 sanatçının kendi üretimi, %30 rejisördür. İyi bir sanatçı her zaman rejisörün dediğini anında yapar. Duygu atmosferini iyi bir sanatçı yaratır.”, M.A.

“Tv de görüyoruz evladını kaybetmiş bir anne... feryat var ama cümleler karışık, bizde tum mesele o feryadı cümleleri karıştırmadan bir araya getirebilmek. Rejisör bu işlere bakmaz. Dekor yapar, ışığı yapar, gideceğiniz yerleri söyler, anlatır bitirir. Aktör o zaman başlar. Burada yine başa dönüyoruz tabii; eğitim!”,

A.U.okulda size verilen eğitim boyunca üzerinde en çok durulan konular nelerdi? sorusuna verdiği yanıtta;

“Sahne dersimize Necdet Aydın bey girerdi. Yoğun ve iyi çalışmalarımız oldu. Tiyatrodan bir hocamız daha vardı Erol Bey. Ondan da çok şey kazandık. Erol Bey öncelikle bize Stanislavski kitaplarını okuttu. O kitaplardan, oynadığımız karakterin içine bürünme ve özellikle de kontrollü bürünme, yani kendini kaybetmeden, gözyaşlarına boğulmadan kontrollü bir şekilde o karakteri yansıtmak, hem senin karakterin, hem oynadığın karakter birlikte bir bütünlük oluşturma açısından...onları öğretti hoca. Tabii o yıllarda çok zor oluyor ama daha sonra profesyonellik yıllarında sahnede yavaş yavaş yapa yapa öğreniyoruz, kontrollü olarak. Öncelikle opera sanatında oynadığımız karakterlerin içine girerken muhakkak tiyatrodaki gibi tam anlamıyla fazla bir şekilde yoğunlaşmıyoruz, çünkü işin içinde ses kontrolü de var, nefes kontrolü var, duruş var ve tabii ki orkestra ile uyum var, entonasyon problemleri var, ve tabii ki söylediğiniz ariyanın, düetin teknik zorlukları var; dolayısıyla bunları artık yerine göre kimi zaman tekniğe ve sese, kimi zaman sahne ve oyuncululuğa(aktörlüğe) önem vererek bir bütünlük ortaya çıkarmaya çalışıyoruz.”,

E.F. okulda size verilen eğitim boyunca üzerinde en çok durulan konular nelerdi? sorusuna verdiği yanıtta;

“sahne dersleri tabii ki çok önemliydi, dans, sahne hareketleri, yani sadece şey değil: diyelim ki nasıl oturuyorsun, kalkıyorsun, elini nasıl veriyorsun gibi ayrı bir şey vardı ve çok önemliydi, sonra aktörlük tekniği o da vardı. Zaten bizim Stanislavski tekniği onu çalıştık.”

A.U. “Bir şancı olarak sahneden indiğinizde nasıl/ ne tür bir imge olarak hatırlamasını istersiniz?” sorusuna verdiği yanıtta;

“Rejisör size bir takım şeyler gösterebilir mimik olarak, o karaktere uygun olman için, şöyle yaparken şöyle bir müzik çalsın, işte bir şeyi ifade edersin şeklinde sana yardımcı olabilir ama senin hayal gücün ve yaratıcılığın yoksa o ezberlediğin mimik ve hareketler boş ve anlamsız olur. O mimiği canlandıracak olan senin hayal gücüdür. Yaratıcılık temel şeydir.”

E.T. “Bir şancı olarak sahneden indiğinizde nasıl/ ne tür bir imge olarak hatırlamasını istersiniz?” sorusuna verdiği yanıtta;

” Altyapı şart. Altyapısız olmaz...Bir altyapıyla gelmişle dışardan gelmiş bir insan arasında mutlaka fark oluyor.”, O.E. aynı soruya verdiği yanıtta;

“Tabii ki ilk geldiğimizdeki tedirginliklerimiz, sanata bakışımız, bugün sahip olduğumuz tecrübe, birikim ve rahatlık, sahnede bu yaratıcılığın sınırlarını aşma, özgür bırakma noktası kesinlikle çok çok farklı, hayatta, sosyal yaşamda öğrendiğiniz her şey sahnede mutlaka işinize yarayan, sizi etkin kılan şeylerdir.”,

Aynı soruyu yanıtlarken M.A;

“ ...Dolayısıyla rejii birisi yaptığı için hayal kurmaya ihtiyacımız yoktur. O derki otur, oturursunuz, sola git der gidersiniz, ama bu oturduğunuz ve sola gittiğiniz süreç içinde aktörün ne yaptığı önemli; işte aktörlük burada başlıyor. Bunun da başlangıcı konservatuarlar” diyerek bu konudaki görüşlerini belirtmişlerdir.

Bulgular ışığında vokal teknikle ilgili zorluklar nedeniyle oyunculuk konusu üzerinde öğrencilerce çok durulmadığı, bununla birlikte profesyonel hayatta oyunculuk donanımına olan ihtiyacın fark edildiği, yaratıcılık ve hayal gücünün şancı\oyuncu için gerekli olduğu ancak pratikte çok kullanılmadığı, bunun sebebinin ise altyapı kazandırma sürecindeki eksiklikler olduğu söylenebilir.

4.2.2.3. Çalışma Niteliği

Araştırma kapsamında görüşülen kişiler verdikleri yanıtlarda şancı\oyuncunun rolün oyunculuk yönüne mutlaka çalışması gerektiğini belirtmişlerdir, örneğin E.T.” Evde de bazı şeyleri tekrarlamak çalışmak gerekiyor...sahneleri mutlaka çalışmak gerekiyor. Rejisörle sahnede çalışıyorsunuz zaten ama onu ayrıca pekiştirmek de gerekiyor.”, Ş.T.

“Ayna karşısında çalışmalarımız vardır. Okuldayken bu karşılıklı olur, kendinize bir partner edirsiniz, onunla ayna çalışması yaparsınız, sizin yaptığınız hareketi o da yapar. Eşiniz yoksa ayna karşısında çalışmak lazım. Yani söylerken ağzınızdan çıkan cümleyi vücudunuzun oynaması lazım. Bu bir. Bundan daha zoru var; partneriniz söylerken onun rolünü oynamak. Onun ağzından çıkana, sizin seyirciye vermeniz çok önemlidir bana göre. Zor olan partnerini seyirciye yansıtabilmek. İşte ayna çalışması bu.”,

M.G.” Bir defa hayal gücümü kullanırım... Beden dilimi kullanmaya çalıştım aynada, çünkü karakterime aykırı ama yapmak zorundayım. Ayna karşısında

çalıştım.”, E.K.” ...şımarık olabilmek için bayağı uğraştım, ayna karşısında çalıştım, gerçekten çok çalışmak gerekiyor”.

Araştırma kapsamında görüşülen kişiler verdikleri yanıtlarda ayrıca şancı\oyuncunun yapay, bayağı ve klişelerden arınmış bir karakter ortaya koyması gerektiğini belirtmişlerdir, bu konuda A.U.” Yapaylaştıracak zorlamalardan kaçınmak gerek her zaman.”, O.E.

“Ayna karşısında çok çalışırım ben. Bir hareketin yüzlerce ifade şekli vardır. Bir duygunun yüzlerce ifade şekli vardır. Ancak bizler, bizden çok uzakta belki beş yüz metre uzaktaki insana da derdimizi anlatmak zorunda olduğumuz için, daha büyük oynamak zorundayız. Dolayısıyla ben şimdi sizinle konuşurken yaptığım mimiği sahnede kullanamam bunu için bir çalışma gerek. Bu hareketleri abartıya kaçmadan, bir doğruluk içinde büyütme, klişe ve sahtelikten uzak durarak bunu çalışmak ve yapmak şart, yoksa ya çok komik duruma düşersiniz ya da az kalırsınız sahnede, bu yüzden mutlaka çalışırım ben.”

Araştırma kapsamında görüşülen kişiler verdikleri yanıtlarda şancı\oyuncunun rolüne tiyatral olarak çalışmasının gereğini belirttikten sonra, bu çalışmanın alt yapısının eğitim süreci içerisinde hazırlanmış olması gerektiği üzerinde önemle durmuşlardır. Bu konuda M.A.

“Ali baba ve kırk haramiler de bacaksız diye bir rol oynuyordum, eserin başında bacağını kesiyorlar ve bu bacağını belime bağlayıp bir buçuk saat oynadım. Bunun için çalışmam gerekti uzun süre bacağını bağlayarak gezdim ve çalıştım. Kalkıp koşmam gereken sahneler vardı, dolayısıyla o tek bacağın seni taşıması gerekiyor. O da bir eğitim süreci ve yeri burası (okul). Menisküs olur kalırsın, ne oldu? Hayatın bitti. Eğitim sürecinde kazandığın teknikleri rejisörle birleştireceksin. Ben dans edemem! Şansın yok, ben sigara içmedim sigara içen adamı oynayamam... olmaz böyle şey! Babam öldü sahneye çıkamam... böyle bir şansınız yok! Bülent Ateşoğlu'nun babası öldü, 2 saat sonra çıktı komedi oynadı. Kulise girdi ağladı, sahnede güldürdü. Her şeyin başı teknik dolayısıyla. Ben piyanist değilim ama piyano tekniği üzerine düşünüyorum, nasıl tutulmalı, pozisyon nasıl olmalı diye. Ben futbolcu değilim ama, sana frikik atmayı öğretebilirim,

gözledim ve düşündüm çünkü” diyerek bu konudaki görüşlerini belirtmişlerdir.

Bulgular ışığında sahnede var olabilmek için duruş, jest ve mimik çalışılması ve bunların hayal gücü ile birleştirilmesi gerektiği, sahnede bütünü yansıtan bir oyuncu duruşunun olması gerektiği, bu duruşun bayağılaştırıcı klişelerden arındırılmış olması gerektiği ve tüm bu gerekliliklerin alt yapısının eğitim süreci içinde edinilmiş olması gerektiği söylenebilir.

4.2.3 Seyirci “Oyunun İçine Çekilmek İster”

Araştırma kapsamında görüşülen kişiler verdikleri yanıtlarda şancı\oyuncunun, seyirciyi oyunun içine çekebilmesi için oynadığı karakterle görsel ve duygusal olarak bütünleşmiş olması gerektiğini belirtmişlerdir. Bu konuda A.U.

“Operayı bilen seyirci daha çok müzikal yönüne ağırlık verir; tamamen değil ama; oysa yeni gelmiş bir insan olaya daha çok sinema gibi bakar. Oyuncuların karakterlere fiziksel olarak uygun olup olmadıklarına dikkat ederler. La Traviata’daki Violetta’nın çok şişman bir soprano tarafından seslendirilmesi çok ters gelir çünkü Violette hastadır ve ölmek üzeredir. Ölmek üzere olan bir insanın o kadar şişman olması veya -Butterfly da çok zor bir rol olduğu için genellikle çok tecrübeli soprano’lar söyler, genç yaşta söylemek tehlikelidir. Butterfly’ı zorluğu yüzünden tecrübeli ve biraz yaşlı soprano’lar seslendiriyorlar. Ama

esere göre Butterfly 15 yaşında, bu durum operaya yeni gelenlere ters gelir. Oyuncululuğun zorluğu da 35-45 yaşında bir soprano kendini bir çocuk gibi göstermek zorunda kalıyor orada.”,

benzer bir biçimde Ş.T.

“Seyirci bizden öncelikle bir görsel güzellik bekler. Sahnede güzel durmak lazım. Ondan sonra da güzel şarkı, güzel oyun vs... Operaya gelip güzel bir akşam geçirmek istiyorlar. Karşılığında sahnede duran ucube şancılar yerine, iyi oynayan, güzel söyleyen insanlar görmek isterler”,

O.E. “Bizden en çok beklenen şey; sahnemizle, rolü üzerimize giymemizle, şarkıcılığımızla, gelen seyircilerin hiçbirini dışarıda bırakmadan, oyunun içine çekebilmek, bu konsantrasyonu sağlayabilmek.”,M.G.” seyirci tabii ki rolü gerçekleştirmenizi, söylemenizi ve oynamanızı bekler.”, E.F.” Benim için önemli olan rolü herkese sevdirmek, o rolü çok iyi bir şekilde anlatmak. O duyguları hissettirmek, onu da yapmak için tabii ki hem şancı, hem aktör olman gerekiyor.”, T.K.” Öncelikle ses özelliklerini ortaya koymayı ve tabii ki rolle beraber bütünleşmesini bekler. Komple o role uygunluk bekler.”diyerek görüşlerini belirtmişlerdir.

Araştırma kapsamında görüşülen kişiler sahneden indiklerinde seyirciyi yakalama başarısını gösterebilmiş, şancı ve oyuncular olarak hatırlanmak istediklerini belirtmişlerdir. Bununla ilgili olarak E.T.” Herkes çok iyi hatırlanmak ister. Çok başarılı oldu, çok güzel yorumladı. Vokal ve teknik anlamda da teatral anlamda da insanların aklında tabii ki çok iyi şekilde kalmak isterim.”, A.U.

“Ama sonuçta bizim yapmak istediğimiz o eserin havasını aktarabilmek, onu canlandırabilmek, doğru bir biçimde eserin sonunda tabii ki o havayı yaşamış, tatmış, o psikolojide ayrılmaları bizi tatmin eder... Kişisel olarak da tabii ki her sanatçı gibi başarılı olmak isterim”,

benzer bir biçimde Ş.T.

“Doğal olarak o karakteri ne kadar güzel oynadı, ne kadar güzel söyledi bravo demelerini isterim, başka bir şey istemem. Bir bütün olarak bakmak zorundayız çünkü opera sadece ses demek değildir. Tabii ki birinci şart ses ama bana göre 1. şart ikiye bölünmüş durumda yani hem görsel hem ses olarak”,

aynı doğrultuda O.E.

“Ben her zaman şancının bir sahne sanatçısı olarak seyirciyi avucuna alabilmesi ve böyle hatırlanabilmesini isterim, böyle hatırlanabiliyor isem, kendimi mutlu hissederim o temsilden sonra... ben her zaman şancının bir sahne sanatçısı olarak seyirciyi avucuna alabilmesi ve böyle hatırlanabilmesini isterim, böyle hatırlanabiliyor isem, kendimi mutlu hissederim”,

M.G.” tabii herkes idol olmak ister yani, hatırdakalmak ister”, O.G.” bunların tümünü söyletmek en iyisi, sahnesi iyiydi, sesi iyiydi, oyunu iyiydi, bizi etkiledi dedirtmek en iyisi, yani her açıdan”, E.F.” Özellikle rolden bahsedersen benim için önemli olan seyircinin içinde o duyguların kalmasını istiyorum, yani, her zaman sesimi değil de yaşadıklarımı, olayı, duyguları hatırlasınlar istiyorum.”, E.K.” Beğenilmek ve hem sesim, hem de oyunculuğumla akılda kalmak isterim”, T.K.” Başarılı olarak hatırlanmak isterim... Rolün gereğini yaparak iyi biçimde hatırlanmak isterim tabii” diyerek yanıt vermişlerdir.

Bulgular ışığında seyirciyi oyunun içine çekmenin bir gereklilik olduğu, başarının ve seyirci tarafından hatırlanmanın ön koşulunun seyirciyi sahnedeki duygusal atmosfere sokmak olduğu, bunun için şancı\oyuncunun rolü ile görsel ve duygusal olarak bütünleşmiş olması gerektiği söylenebilir.

4.2.4 Eğitim İhtiyacı

Bu tema ile ilgili verilen yanıtlar, A- Eğitim Fakültelerindeki Durum, B- Konservatuarlardaki durum, C- Eğitim Niteliğinin Kurumsallaşması Sorunu, D- Profesyonel Hayatta Eğitim İhtiyacı olmak üzere dört alt tema altında toplanmıştır. Okulda alınan\alınmayan eğitim, buna ilişkin durum tespitleri ve eleştiriler biçiminde ortaya çıkmıştır.

4.2.4.1. Eğitim Fakültelerindeki Durum

Araştırma kapsamında görüşülen kişilerden eğitim fakültesi mezunu olanlar, sahne ve oyunculukla ilgili bir eğitim almadıklarını ve çeşitli biçimlerde bunun eksikliğini gördüklerini belirtmişlerdir. Bu konuda E.K.

“Müzik eğitimi bölümü olmasından dolayı meslek ve eğitim dersleri vardı. Opera ile ilişkili olarak sadece şan dersi ve içerisinde de teknik ve repertuar ağırlıklıydı diyebilirim...Okulda bununla (sahne, oyunculuk) ilgili bir eğitim almadım. 1. sınıfta sahne dersi olacak dediler, yarım dönem kadar oldu ama pek bir şey yapamadık o derste. Hocamız çok düzenli gelemedi, dolayısıyla bir şey öğrenemedim. Sahne eğitimi almadığımız için mutlaka sahnede eksikliklerimiz oluyor, bireysel yeteneğimizle ancak bir şeyler yapmaya çalışıyoruz. Burada oynadığım eserlerde bireysel yeteneğim olduğu için oynayabildim hatta nerede sahne eğitimi aldığımı sorular ama eksiklerim çok tabii. Ve eğitim çok önemli, tabii ki yetenek de olacak”,

T.K.

“Gazi de şan pek ağırlıklı değildi tabii, solfej en ağırdı. Eğitim fakültesi olduğu için öğretmenlik üzerineydi dersler daha çok. Şan derslerinde de genelde vokal tekniği üzerine Operadan Fevziye Bartu ile çalıştım. Opera anlamında şan

vardı sadece.”diyerek aldıkları eğitimin boyutlarından bahsetmişlerdir.

Bulgular ışığında eğitim fakültelerinde sahne ve oyunculukla ilgili bir ders bulunmadığı ve ya bu alanda bir eksiklik olduğuna ilişkin bir düşüncenin olmadığı, ancak görüşülen uzman kişilerin bunun eğitim sürecindeki bir eksiklik olduğunun bilincinde olduğu, salt vokal tekniğin geliştirilmesine yönelik çalışmaların yeterli olmadığı, dolayısı ile bu eksiliğin giderilmesi yolunda adımlar atılması gerektiği söylenebilir.

4.2.4.2. Konservatuarlardaki durum

Araştırma kapsamında görüşülen kişilerden konservatuar mezunu olanlar ise eğitimin durumu sahne ve oyunculuk derslerinin içeriği ve bu derslerin içerik ve işlenişine ilişkin eleştirel değerlendirmelerde bulunmuşlardır.

Eğitimin durumuna ilişkin olarak O.E.

“maalesef bizim konservatuarlarımızda işletme fakültelerinden farklı geliştirilmemektedir çocuklar, bu yüzden sadece “şancı” olarak kalmaktadır. Oysa bir sahne sanatçısının, ulaşabildiği her bilgi alanına ulaşması ve mesleğini böyle icra etmesi bence şarttır, gerekliliktir” diyerek görüşünü belirtmiştir.

İçerik konusunda E.T.

“Sahne eğitimi dersi aldık. Sahne eğitimi dersinde mesela hocamız bize müzik olmadan derdi ki “şimdi alışverişe çıktın ve vitrin bakıyorsun. Çok sevdiğin bir şey gördün ve heyecanlandın.” Veya “sevgilinle bir bankta oturuyorsun ve sana ayrıldığını söyledi o anki ...” bu tür çalışmalarımız olurdu bizim”

sözleriyle içeriğe ilişkin bilgi vermiştir.

Eleştirel değerlendirme yapanlardan O.E.

“standart bir opera sanatçılığı sahne dersinin yanında, Tiyatrocuların aldığı kadar ciddi bir mimik ve rol eğitimine ihtiyacımız olduğunu düşünüyorum. Herkes kendi tecrübe ve birikimlerini çalıştırıp bu karakteri ortaya çıkarmaya çalışıyor, ancak bu ne kadar o kişiliği yansıtıyor suru işareti, biraz insanların kişisel yetenekleri ile sınırlı kalmak durumunda kalınıyor, muhakkak bir tiyatrocu tarafından ve tiyatrocu kadar sahne eğitimine ihtiyaç olduğunu düşünüyorum”,

benzer bir biçimde M.A.

“Bu bir eğitim süreci aslında, bunun ta başına dönmek lazım. Yani öyle bir eğitilmeli ki insan, teksti alıp incelediğinde o kişiye adapte olabilsin. Okul süreci bu, yani aktörün yada aktristin yapması gereken bir şey bu, başka yolu yok. Eğitim bu başka yolu yok, onun için herkes bu işi yapamıyor, ayrıcalık bu; durup şarkı söylemeyi herkes yapabilir”,

yine bir başka soruya verdiği yanıtta M.A.

“okullarda yapılmayan da bu. Çocukların hayal gücüne önem verilmiyor, Hâlbuki tam aksi; yani 1. soruya dönersek sahne hocası gelir, rolünüzü verir, 3 sayfa, bunu söyle der. Biz de yalnız o üç sayfayı öğreniriz, dururuz ve söyleriz. Dolayısıyla rejiyi birisi yaptığı için hayal kurmaya ihtiyacımız yoktur. O derki otur, otursunuz, sola git der gidersiniz, ama bu oturduğunuz ve sola gittiğiniz süreç içinde aktörün ne yaptığı önemli; işte aktörlük burada başlıyor. Bunun da başlangıcı konservatuarlar; iyi bir şan eğitimi (belki) ama şan ağırlıklı çalışıldığı için bunlar olmuyor. Dolayısıyla hayal gücü olmayan da sanatçı olamaz, bunun da binlerce çalıştırma yöntemi var, tiyatrodan koptuğumuz için bunlar yürümüyor.”, diyerek görüşlerini belirtmişlerdir.

Bulgular ışığında konservatuarlarda öğrencilerin bazı bireysel çabaların etkili olduğu kısa dönemler dışında, genel anlamda tek taraflı ve dengesiz bir eğitim süreci sonunda sadece “şancı” olabildikleri, sanatla ilgili diğer kısımların ve özellikle de oyunculuğun bireysel yeteneğin ötesine geçemediği, bunun sanatsal düzeyi

düşürdüğü, temsilleri müsamereye ve klişelere indirgediği, bunun tiyatrodan kopuşun bir sonucu olduğu ve çözümünün oyunculuk eğitiminin okuldan itibaren çok ciddi bir biçimde verilmesi ile mümkün olabileceği söylenebilir.

4.2.4.3. Eğitim Niteliğinin Kurumsallaşması Sorunu

Görüşülen uzman kişiler, eğitimde bireysel çabaların bireyin mesleki ömrü ile sınırlı olduğunu belirterek, ekolleşme anlamında bir kurumsallaşmaya ihtiyaç olduğu yönünde görüş bildirmişlerdir. Bu konuda M.A.

“Bence sahne bir. Şekspir bir tane. Birlikte olabilmeleri için 1. sınıftan itibaren tiyatro öğrencilerine şan, şancılara da tiyatro dersleri vermeye başlarsınız olur, bunun temeli budur. Ben konservatuarda bunu elimden geldiğince yapmaya çalışıyorum, ama bu benim sistemim. Yani yarın buradan gidersem birisinin daha buna devam etmesi lazım”, benzer bir biçimde M.G.

“Eğitici ve yönetici eksikliği yüzünden orkestra şefi yetiştirememişiz, rejisör yetiştirmemişiz, şan pedagogu yetiştirmemişiz. O insanlar kendi gayretleriyle bir yere varabiliyorlar veya varamıyorlar. Bu eksiklikler dolayısıyla daima dışarıya bağımlı kalmışız...Çok iyi sesler olmasına rağmen okullardaki eğitimler mi yetersiz kalıyor yoksa sanatçılar mı fazla önemsemiyor eğitimi, opera sanatında bir geriye gidiş, bir çöküş var, dekadans gibi. Tabii eğiticiler çok önemli. Konservatuarlarda, okulda alınan eğitim çok önemli. Kişinin kendini geliştirmesi çok önemli... Eskiden buraya küçük Scala derlermiş. Bilmem biliyor musunuz burada Pavorottiler, Martinucci’ler söylemiş. Martinucci’de o zamanla bu zaman arasında hiçbir fark yok. Altmış küsur belki de yetmiş yaşında bilemiyorum. Bizler niye erken bitiyoruz da onlar devam ediyorlar? Bir sorgulamak lazım bunları”

Bulgular ışığında sahne ve oyunculuk derslerinin işlenişinin öğretmenin bireysel tutumuna ve mesleki ömrüne bağlı olduğu, bu durumun daha sistematik bir

biçimde ve planlı, programlı bir anlayışla ele alınması gerektiği, vokal performansa ilişkin gelişme olmasına karşın bunun opera sanatındaki geriye gidişi durduramadığı ve vokal performans ömrünün de ülkemizde kısa olduğu, kurumsallaşamamanın dışa bağımlılık, iyi öğretmen yetiştirememe ve sanatsal donanımın eksikliği ile sonuçlandığı ortaya çıkmış olduğundan, kurumsallaşma ve eğitim niteliğinin kurumsallaşmasının, bahsedilen olumsuzlukların giderilmesine yönelik adım atmak anlamına geleceği ve bunun bir gereklilik olduğu söylenebilir.

4.2.4.4. Profesyonel Hayatta Eğitim İhtiyacı

Görüşülen uzman kişiler, profesyonel hayatta oyunculuk ve role ilişkin olarak karşılaştıkları zorlukları aşmak amacıyla rejisöre başvurdıklarını ancak bu zorlukların aşılmasının yine de okuldaki eğitimle bağlantılı olduğunu belirtmişlerdir.

Birlikte çalıştıkları yönetmenlerin\rejisörlerin, oyunculukları üzerindeki etkisiyle ilgili olarak sorulan bir soruya M.G.” Tabii ki iyi yönetmenden alınacak çok şey vardır... ama bunlar tabii okulda öğrenilmesi gereken şeyler”, T.K.” Ben gazi mezunuyum, sıfır oyunculukla girdim buraya... Kendim de araştırdım ama rejisörlerle konuşarak da çok şey öğrendim”

Yaşam koşullarının sanatçının gelişimi üzerindeki olumsuz etkilerinden Türkiye ve dünyadaki operaları karşılaştırmak için sorulan bir soruyu yanıtlarken bahseden O.E.

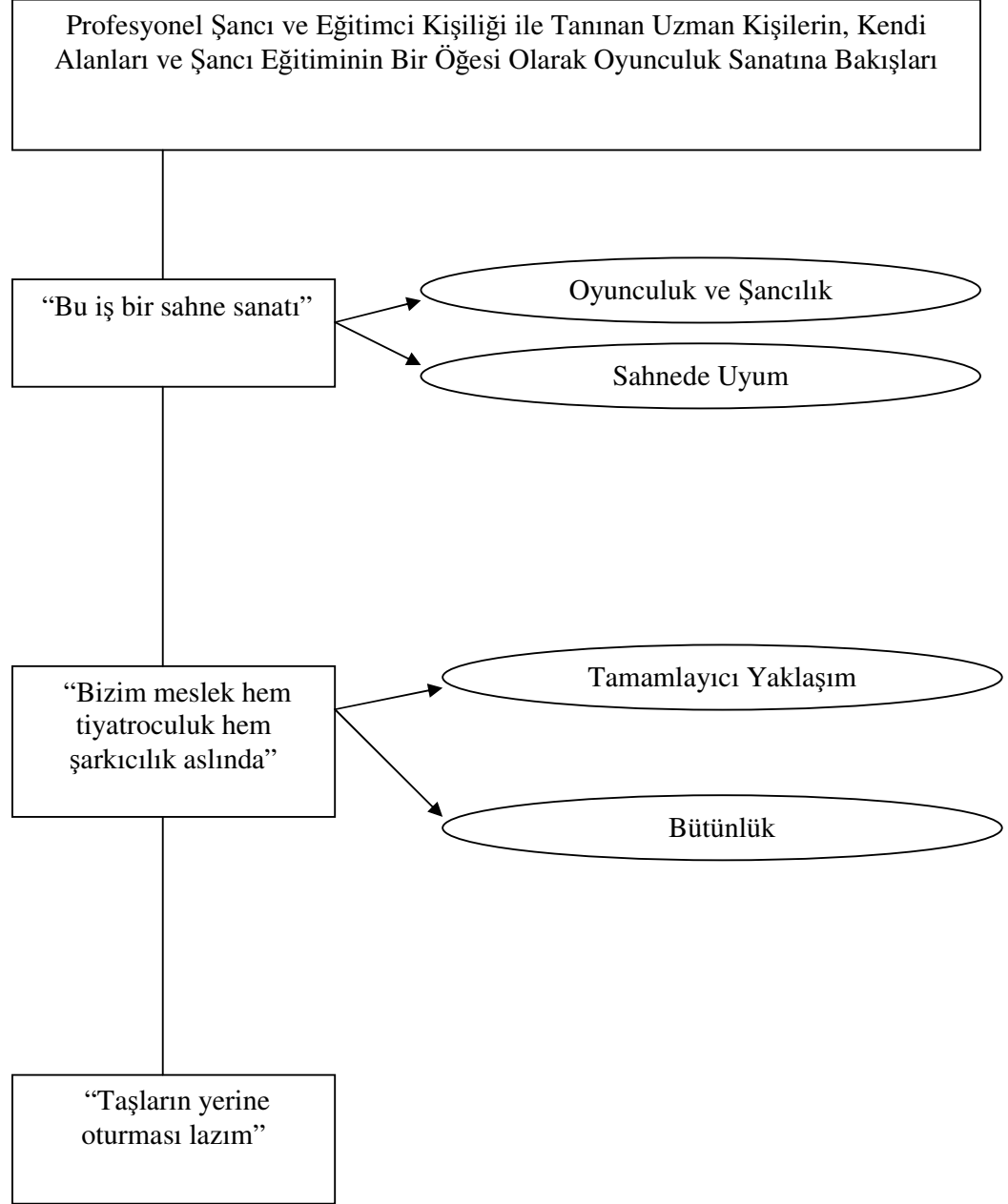
“Yaşam standardımız maddi olarak korkunç düşük. Dolayısıyla insanların pek çoğu çoluğunun çocuğunun rızkindan kesip de yurt dışına gidip opera seyretmek, hocalarla çalışmak, zihnini açmak, dünya sanatını tanımak, dünyada ve Avrupa da neler yapılıyor, bunları takip etmek

ve gözlerini açmak noktalarını çoktan kaybetti çünkü yok kimsenin buna hali. Dolayısıyla biz, bize 40 senedir nasıl öğretiliyse onu devam ettiriyoruz... Bizim için değil belki ama genç kuşağa, yeni dünya sanatını tanımak ve gözlerini açmak babında, gerek sanatçı, gerek hoca yetiştirmek anlamında söylüyorum, biraz daha motive edilmeli ve desteklenmelidir diye düşünüyorum. Dolayısıyla operada dünya standardından büyük kopuşlar var bu nedenlerle.”diyerek görüşlerini belirtmişlerdir.

Bulgular ışığında profesyonel hayatta eğitime ve özellikle oyunculukla ilgili eğitime, okul sürecindeki eksiklikten dolayı, ihtiyaç duyulduğu, bu amaçla rejisöre başvurulduğu ve kısmen ihtiyacın karşılanabildiği, ancak gelişmek için dünyayı bilmek gerektiği ve mevcut ekonomik koşullar nedeniyle bunun başılamadığı, bu yüzden yıllar önce öğrenilmiş olanla yetinilmek zorunda kalındığı, bunun da sanatta geride kalmışlığa yol açtığı ortaya çıkmış olduğundan, okul sürecindeki oyunculuk eğitimine önem verilmesi gerektiği ve bu eğitimi verecek öğretmenlerin profesyonel yaşamdaki insanlara da yardımcı olabilecek formasyona sahip olarak yetiştirilmeleri gerektiği söylenebilir.

4.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Görüşülen uzman kişilerin verdikleri yanıtlar doğrultusunda, oyunculuk sanatına bakışları, örüntü şemasından da anlaşılacağı gibi A. “bu iş bir sahne sanatı”, B. “Bizim meslek hem tiyatroculuk, hem şarkıcılık aslında”, C. “Taşların yerine oturması lazım” olmak üzere üç tema altında yoğunlaşmıştır.



4.3.1. “Bu iş bir sahne sanatı”

Bu tema ile ilgili verilen yanıtlar A. Oyunculuk ve Şancılık, B.Sahne Uyum alt temalarında toplanmıştır.

4.3.1.1. Oyunculuk ve Şancılık

Araştırma kapsamında görüşülen kişiler, şancılık ve oyunculüğün birbirinden ayrı düşünülmemesi gereken iki öge olduğunu, bunun sanatsal bütünlüğün ortaya çıkarılması açısından çok önemli olduğunu hatta sadece “aktör” kelimesinin bile yeterli olacağını belirtmişler, oyunculuk ve şancılığın bir arada olmasının zevkle izlemeyi de beraberinde getirdiğini, ancak bunların bir arada bulunduğu insan sayısının da çok fazla olmadığını eklemişlerdir.

Bu konuyla ilgili olarak E.T.

“sahne çıkıp sadece şarkı söylemek değil opera. Ayrıca o teatral yeteneği de ortaya çıkarmak gerekiyor... Temsillere gelerseniz fark edersiniz; Bir şancılar var, birde şancı oyuncular. Şarkı söylüyorsunuz ama onu bir de oyunculüğünüzle yansıtmamız gerek... Örneğin bu akşamki Neurastenico da mutlaka oyuncu olmak gerekli. Sadece şan değil yani. Tabii ki çağdaş eserler daha çok oyunculuk gerektiriyor”,

benzer bir biçimde O.E.

“... Opera sanatçıları için o kadar lüks bir kelime ki bu, Bu iş bir sahne sanatı, dolayısıyla bir opera şarkıcısının tabii ki aktör/aktris olması şarttır... Aynı cümle içinde kullanılması gereken bu iki kelimeye o kadar az rastlıyoruz ki böyle bir soru sormaya itmiş sizi. Aslında bu hakikaten tek kelime bence. Tek bir anlam, tek bir ifade, olması gereken şey budur”,

aynı doğrultuda M.A.

“... Yan yana kullanılmasa, sadece aktör dense daha mutlu olurum. Bunlar bir çünkü... Çok iyi dans etmesi lazım. Komple olabilmek için özellikle ABD de böyle, dans edeceksiniz, iyi aktör ya da aktris olacaksınız, herhangi bir enstrümana iyi derecede hakim olacaksınız. Her şeyle ilgisi olan insandır aktör”,

M.G.” harika bir oyunculuk tekniğine sahip olması gerekir. Oyunculuk içten gelen bir şey, ama eğitimin de katkısı büyük”, O.G.

“hem göze, hem kulağa hitap eden bir sanat dalıdır. Durup da söylemek değil, bütünleşmek lazım, iyi oynamak lazım... Olmazsa olmazlardan ikisi de. Bir opera sanatçısı için birinden biri eksik olsa olmaz”,

E.F.” sağlam bir teknik benim için önemli olan. İkincisi, oyunculuk... Benim tercihim şancı aktör, yani ikisi bir arada. Artık sadece şarkı söylemekten ben de zevk almıyorum, canlandırmak benim için de çok önemli.”, E.K.

“... şancı aynı zamanda aktördür benim için. Opera sanatında salt şancı diye bir şey yoktur, baştan sona donanım ve bir sanatçı bütünlüğü yaratmak gerekir. Ayrı ayrı değildir bunlar...güçlü oyunculuk, düzgün fizik, sahneye yakışır bir duruş, bütün bunlar için mesleki ve genel kültür gerekir diye düşünüyorum”,

T.K.”... reji ve sahne açısından da çok iyi ve araştırmacı olmalı”, A.U.”
Gerçekten iyi bir aktör olup, gerçekten iyi bir şancı olan dünyada çok az kişi var. Tabii ki çok zevkle izlediğimiz sanatçılar bunlar” diyerek görüşlerini belirtmişlerdir.

Bulgular ışığında şancılık ve oyunculüğün birbirinden ayrı düşünülmemesi gerektiği belirtilmiş, ancak bunları tam olarak birleştirebilmiş kişi sayısının pek de fazla olmadığı vurgulanmıştır. Buradan hareketle şancılık ve oyunculüğün okul sürecinde birleştirilmesinin gerekli olduğu söylenebilir.

4.3.1.2. Sahnede Uyum

Araştırma kapsamında görüşülen kişiler, sahnede oyuncular arası uyumun hem kişisel tatmin hem de sanatsal sunum ve performansın başarısı açısından çok önemli olduğunu bu sayede yapılan işin meslek ve görev olmaktan çıkıp, zevkli hale geldiğini vurgulamışlardır. Bu konuda A.U.

“Yanınızdaki kişinin soprano olsun bariton olsun neler yapabileceğini bilmeniz ve müzikal olarak sizinle uyum içinde olması çok önemli. Tiyatral açıdan da çok önemli. O kişi esere daha fazla konsantre olmanızı sağlayabilir ya da daha az konsantre olmanızı sağlayabilir.”,

Ş.T.” Aslolan şudur; sahneye çıktığınızda herkesin aynı tempoda yüreğinin çarpması lazım. Bunu yakaladığınız anda bu direk seyirciye yansır”, O.E.

“Sahnede bir eseri canlandırmak ve seslendirmek kesinlikle bir alış veriş işi. Partneriniz ya da oyuncu kadronuz bu alışverişi tetikliyorsa, alış ve veriş noktasında besliyor ise, sizin coşkunuz ve konsantrasyonunuz da o kadar artıyor ve bu işten zevk alır hale geliyorsunuz. Meslek ve görev olmaktan çıkıp, yaptığınız işten zevk alır hale geliyorsunuz. Son derece hoş sonuçlar elde ediliyor. Tabii bunu başaramadığımız çok zor zamanlar da olabiliyor. Partnerinizle bir sorun yaşıyorsanız bu konuda, yaratıcılığınız kesinlikle sınırlanıyor. “bu temsil bir an önce bitse de gitsem” diye düşündüğümü çok hatırlıyorum”,

benzer bir biçimde O.G.

“zincirin halkaları gibi en küçük rolden en büyüğüne kadar. Bunlardan bir tanesi iyi olmazsa çürükse hep orada düğümlenip kalıyor, kırılıyor o yüzden tüm sanatçıların 15 kişiye 15’inin de arkadaşının gözünden anlaması lazım ne yapmak istediğini, o kadar bütünleşmeleri lazım ki işin kalitesi yükselsin, başarı çıksın ortaya”,

yine aynı doğrultuda E.F.

“Çok önemli olan partnerinin yardım etmesi. Bazen o kadar zor durumlar oluyor ki partnerinin seni görmesi ve sana yardıma koşması gerekiyor ya da bazen çok rahatsız eden hareketler yapabilir partner. Elini tutar bir sıkar çok rahatsız edicidir, söyleyemezsin oynayamazsın öyle bir durumda. Veya bazısı alır elinden şöyle sana bir yardım eder, yani çok önemli, küçük şeyler ama çok önemli”,

E.K.” Partner çok önemlidir. Seyircinin eseri daha iyi anlayabilmesi için çok uyumlu olmak gerekir.”, T.K.” Uyum, performansı daha iyi yönde etkiliyor” diyerek görüşlerini belirtmişlerdir.

Bulgular ışığında sahnede şancı\oyuncular arasındaki uyumun, bireysel ve toplu performans üzerinde doğrudan ve çok güçlü bir etkisinin olduğu ortaya çıkmıştır. Diğer şancı\oyuncuların farkında olmak ve uyumlu olabilmek için oyunculuk eğitiminin gerekli olduğu söylenebilir.

4.3.2. “Bizim Meslek Hem Tiyatroculuk Hem Şarkıcılık Aslında”

Bu tema ile ilgili verilen yanıtlar; A. Tamamlayıcı yaklaşım, B. Bütünsellik, olmak üzere iki başlık altında toplanmıştır.

4.3.2.1. Tamamlayıcı Yaklaşım

Araştırma kapsamında görüşülen kişiler opera ile tiyatro arasındaki ilişkiyi kolaylıklar ve zorluklar açısından değerlendirerek, aralarında devamlılık gösteren, tamamlayıcı bir ilişki olduğunu düşünmektedirler.

Bu konuda E.T.

“Operanın ilk basamağı diye düşünüyorum tiyatroyu, operanın daha zor olduğunu düşünüyorum. Tiyatroda bir zaman sınırlamanız yok, opera öyle değil. Sonuçta şefe bağlı. Müzik yaparken oynamak zorundasınız. Tiyatroda mesela repliğini unuttun bir iki saniye susup devam edebilirsin ve insanlar anlamayabilir ama operada bir iki saniye sussanız kaçıp gidiyor ve toparlamanız mümkün değil. Bütün sanatların zorlukları var ama ben operanın daha zor olduğunu düşünüyorum.”,

benzer bir biçimde A.U.

“İki sanat dalında da çok zor ulaşılabilecek noktalar var. Opera birçok sanat dalının birleştiği bir şey. İşin içinde müzikal bir hazırlık olduğu için, opera çok daha zor bir sanat dalı. Tiyatro da çok zor, çok emek istiyor ama bir opera sanatçısının yetişmesi, tiyatro sanatçısının yetişmesinden daha büyük emek istiyor. Çünkü müzikal hazırlık var. Ses tekniği diyafram, vücut vs... var. Bunun yanında tabii ki tiyatral hazırlanış var. Dolayısıyla daha komplike”,

yine aynı doğrultuda Ş.T.

“Operayı yaptıktan sonra tiyatro ve bale beni doyurmuyor. Çünkü opera bütün güzel sanatların bileşkesidir. Müzik, dans, dekor, ses makyaj... her şey operada fazlasıyla var... Halil İbrahim sofrasıdır opera ama tiyatrodaki sadece kuzu şiş ve alabalık vardır”,

M.G.” opera çok kapsamlı”, opera çok daha bütünsel bir olay. Müzik var, ses var, oyun var, sahne var, dans var...opera çok daha farklı, daha karmaşık”, E.F.”Opera hem şarkı, hem oyunculuk içerdiği için daha zor, İkisi bir arada ve ikisini de bir arada yaparsan o zaman bravo”, E.K.” operanın içinde her şey var. Tiyatroyu da kapsıyor olarak düşünüyorum. Bizim meslek bu anlamda hem tiyatroculuk hem şarkıcılık aslında” diyerek görüşlerini ifade etmişlerdir.

Konuya farklı bir açıdan yaklaşan O.E. ise

“tiyatroda yaptığınız iş son derece çıplak. Ama operada, oyunculüğünüzü güzel sesinizle örtme ya da oyalama gibi bir şansınız var. Tiyatroda böyle bir şansınız yok, ya iyi oynuyorsunuzdur ya da oynamıyorsunuzdur...” diyerek görüşünü belirtmiştir.

Bulgular ışığında tiyatro ve operanın birbirinin tamamlayıcısı ve ayrılmaz parçası olduğu ortaya çıkmış olduğundan, eğitim süreci içerisinde tiyatroya yer verilmesi ve birlikte ele alınmaları gerektiği söylenebilir.

4.3.2.2. Bütünlük

Araştırma kapsamında görüşülen kişiler sanatsal bütünlüğün olabilmesi için sanatçının şancılık ve oyunculüğünün birlikte var olması gerektiğini, bunun tersinin tat vermediğini ve opera sanatına ilginin azalma nedenlerinden birinin de bu durum olduğunu belirtmişlerdir. Bu konuda O.E.” bir sanatçının şarkıcılığı ve sahnesi, yaratıcılığı mutlaka el sıkışmalıdır. İkisinden bir tökezlediği zaman sanıyorum gerekli tadı vermiyor”, M.A.

“Niye ilgi azalıyor operaya, çünkü kimseye çekici gelmiyor şu anda, niye gelmiyor? Birileri bağılıyor bağılıyor gidiyor

çünkü. Eğer böyle bir şey olsaydı açardım teybimi, hiç gitmeye zahmet etmeden en kral seslerden dinler uyurdum yani. Oranın bir heyecanı var ki...Eskiden müthiş bir dekor ve kostümler vardı. İnanılmaz, şaşaalı. Bu kostüm ve dekor oyunculuk gerektirmiyordu, bir taraftan göz oyalanıyor, bir taraftan da dinliyorsunuz. Ama şimdi her şey minimale döndü, ışık sanatı daha çok ortaya çıktı, o zaman ne oldu; aktörlük! Mecbursun. Işık, müzik, pano ve siz. Şimdi öyle yapamazsınız artık, duramazsınız!”

aynı doğrultuda M.G.

“Seni sürüklemeli, Oyunun içine sokmalı, hem oyunculuk yanıyla, hem de sesiyle, hem tekniğiyle.. birinden biri eksik olursa ben tat almam. Eskiden opera demek ses demektir diye bir imaj vardı, şimdi buna katılmıyorum açıkçası. Birinden biri eksik olursa olmaz.”

O.G.” Bunların hepsinin olması lazım”, diyerek görüşlerini belirtmişlerdir.

Araştırma kapsamında görüşülen kişiler en beğendikleri şancı aktörlerin kim olduğuna ilişkin bir soruyu yanıtlarken, şancılık, müzikalite ve oyunculuk özellikleri üzerinde durmuşlar ve bu özellikleri bir arada bulunduran sanatçıların heyecan yaratarak seyirciyi sürüklediğini, atmosfere soktuğunu belirtmişlerdir. Bu konuda Ş.T.” Benim için 1. derecede hem müzisyen hem sahne olarak Placido Domingo derim. Bir de Franco Corelli dir. Hem ses, hem fizik hem de oyunculuk olarak dünyaya az gelen türlerdir. Bir çok şeyi içinde barındıran iki örnek”, O.E.

“Maria Callas hayranıyım. Şancılığı ve aktrisliği sahnede buluşturabilmiş ender insanlardan biridir. Gerek sahnesi, gerek şarkıcılığı ile gerçekten başka bir kulvardadır. Şancı ve aktör olarak Domingo’yu söyleyebilirim yine. Teknik olarak handikapları olmasına karşın, oyunculğu son derece yaratıcı, seyirciyi avucuna alan, çok başarılı bir şancı, gene bizden Leyla Gencer’in böyle bir durumu vardır. Edita Gruberovayı seyretme şansına nail oldum bir çok defa, Edita Gruberova’nın böyle bir durumu var. Gerçekten sahnede devleşen, oyunculğuyla, yorumuyla insanı hayran bırakan bir şancı.”

M.A.” Domingo’yu beğenirim ben. İyi bir aktör. Beni heyecanlandırıyor.”, M.G.

“Sopranolardan Callas’ın sanatçılığı tartışılmaz. Hem sahnesi, oyunculuğu, hem müzikalitesi. Tebaldi, Scotto, Caballe, Pavorotti, Domingo, Carreras bunlar çok fenomen sanatçılar. Her şeyleriyle mükemmel oldukları için. Aktörlükleriyle, teknikleriyle, müzikaliteleriyle beni sürükleyip o atmosfere sokabildikleri için”,

O.G.” Domingo ve Pavorotti. Hem tanıtımları, sevdirmeleri yönünden, hem de sahneleriyle, sesleriyle, repertuarlarıyla. Oyunculuklarıyla gerçekten büyük sanatçılar. Onları örnek gösteriyorum. Söyleme şekilleriyle, oyun şekilleriyle.”, E.F.” Maria Callas o ayrı, onun da sesini ben hiç beğenmem mesela, ama sahnede ayrı bir şey.”, E.K.” Ben Maria Callas hayranıyım, hem ses ve teknik hem de oyunculuk açısından bir ekol bence, beni alıp çok uzaklara sürükleyip götürebiliyor, bu çok önemli bana kalırsa; sürükleyebilmek. Seyirciye yaşatabilmek.”, T.K.” Domingo’yu sahne olarak severim” diyerek görüşlerini belirtmişlerdir.

Araştırma kapsamında görüşülen kişiler izleyip etkilendikleri bir opera olup olmadığı ile ilgili bir soruyu yanıtlarken, yukarıda belirtilen özellikleri taşıyan sanatçılarla oluşturulan bir kadro, rejisörün sahneleme anlayışı ve kadronun uyumu, her ayrıntının atlanmadan çalışılmış olması gibi öğeler üzerinde durmuşlar ve böyle temsillerle ilgili olarak “mükemmel”, “etkileyici”, hayranlık verici” gibi ifadeler kullanmışlardır. Bu konuda E.T.” La boheme’ in en güzeli Neil Shicoff un oynadığı bir yorum. Rejisi çok güzeldi...Gerek oyunculuk gerek ses ,yorum, sahne, kostüm dekor hepsi.”, A.U.

“Karayan’ın DVD sinde bir Don Carlo var Carreras, Ghiaurov, Cappucilli, müthiş bir şey. Her defasında çok büyük zevk alarak izlerim, çok iyi hazırlanmış. Çok güzel

sahneye konulmuş, müzikal hazırlık çok iyi yapılmış, ifadeler çok çok güzel, kişiler çok yakışmış, fraz fraz zevkle izleyebiliyorsunuz, sizi doyuruyor”,

benzer bir biçimde Ş.T.” Dvd olarak Shicoff’un Elena ile oynadığı Covent Garden prodüksiyonu yapılmış en güzel rejidir bana göre la boheme için. Mükemmel detay çalışılmış”, O.E.

“ Vigodiana dite bir rejisör var, son on yılda büyük bir çıkışı oldu, 2001 yılında arena di Verona’da ki Nabucco’yu, ki çok sevdiğim bir eser değildir, sırf rejii merak edip gittim ve muhteşemdi. Son derece etkileyici bir dekor, kostüm, rejii, bütünsellik içinde çalışmış. Hayranlık vericiydi gerçekten. Bundan çok etkilenmişim.”,

benzer biçimde M.A.

“Ciddi etkilendiğim, geçen sene izlediğim, her anlamda; aktörlük, rejii, sahne tekniği, makyaj her şey her şey, Sevil Berberi. Bir arkadaşımda izlediğim dvd kaydı. Birinci sınıf. O kadar ince ayrıntılar... şahaneydi. Tam derslik, her şeyiyle”,

E.K.” La Boheme çok severim, izlediğim bir Covent Garden yorumu vardı, Neil Shicoff ‘un oynadığı, hem sesler hem müzikalite, hem de rejii ile ilgili detaylar ve oyunculuk o kadar iyi yapılmıştı ki hala unutamam. Muhteşemdi.”, T.K.” Boito Mefistofeles izledim dvd kaydı, şok oldum. Bu kadar mı etkiler böyle bir sahneye konuluş, Sahnenin görkemi, kostümler, izlerken öyle bakıp kaldık.” Diyerek görüşlerini belirtmişlerdir.

Bulgular ışığında şancılık ve oyunculuğun birleştirilmesiyle oluşan şancı\oyuncu bütünlüğü ve şancı\oyuncu bütünlüğünün diğer unsurlarla birleşip oluşturduğu bütünlüğün sanatta etkileyciliği, sürükleyiciliği, mükemmelliği beraberinde getirdiği ortaya çıkmıştır. Buradan hareketle eğitim sürecinin

şancı\oyuncu bütünlüğünü ortaya çıkaracak biçimde yapılandırılması gerektiği söylenebilir.

4.3.3. “Taşların Yerine Oturması Lazım”

Araştırma kapsamında görüşülen kişiler ülkemiz sanat kurumlarının yönetiminde profesyonel bir anlayışın hakim olmaması nedeniyle, mekanla ilgili sorunlar, eser seçimi, kast seçimi gibi konularda hatalar yapıldığını, bunun sonucunda çalışma hevesinin kalmadığını ve insanların memur gibi hareket etmeye başladıklarını belirtmişlerdir. Bu konuda Ş.T.

“sanatçı burada her şeyle uğraşüyor. Orada sanatçı sadece şarkı söylemekle uğraşır. Başka bir şeyle uğraşmaz, gelir provasını yapar, saati bellidir, piyanisti bellidir, yapar çıkar gider. Bizde, operaya giriyorsunuz sigara içmeyin den tutun da, tuvaletlerin temizliğine pisliğine kadar her şeyle insanlar ilgileniyorlar. Dünyada bir çöküş söz konusu, bu bizimki gibi gelişmekte olan ülkelerde daha çok etkisini gösteriyor. Eğitim seviyemizin düşük olması sanatçıları da aşağı çekiyor. Siz ne yaparsanız yapın, bu eğitimsizlik sizi paçalarınızdan aşağı çekmeye devam ediyor. Bu çok kötü bir şey sanatçı için. Yönetimdeki vs... iş bilmezlik sizi aşağı çekiyor”,

aynı doğrultuda M.A.

“Eğer iki metre karelik bir odada dört kişi soyunuyorsanız performansınıza yansıyor. Ayakkabıcı size 44 numara ayakkabı veriyorsa bu yansıyor. Çünkü benim kostümcüm de cahil! O da işini gerektiği gibi yapmıyor, provalara

gelmiyor, mecburen biz memur oluyoruz. Önce bir heves, sonra memur.”,

benzer bir biçimde M.G.

” Eğitici ve yönetici eksikliği yüzünden orkestra şefi yetiştirmemişiz, rejişör yetiştirmemişiz, şan pedagogu yetiştirmemişiz... Bir de taşlar yerine oturmadığı zaman bir dramatik partiye bir lirik sopranoyu yazarsanız o tadı alamıyorsunuz. Bir lejer partiye bir kubet’i yazarsanız olmuyor. Taşların yerine oturması lazım, ama tabii olanaklar kısıtlı olunca da elinizdeki malzemeye göre iş yapmak gerek diye düşünüyorum. Eğer benim radames’im yoksa Aida koymamalıyım. Sopranom yoksa Macbeth koymamalıyım. Elimdekine göre koymalıyım ve en iyisini yapmalıyım diye düşünüyorum, ama yöneticiler ne düşünüyorlar bilmiyorum”,

O.G.” yanlış seğıimler, yanlış projelendirmeler olursa kötü çıkıyor”,

T.K. ise

“Yurt dışında ben de çok çalıştığım için biliyorum; profesyonellik var orada. Hem program hem de çalışanlar açısından profesyonellik söz konusu... Yönetim anlayışı ve çok hakim olması eserlere fark yaratabiliyor. Burada bunu göremiyoruz maalesef. Burada hep düşünüyöruz bunlar anlıyor mu acaba bu işten diye çünkü çok basit hatalar yapılıyor solist seğıiminde olsun, eser seğıiminde olsun. Orada profesyonellik var. Burada bazen yakalayabiliyoruz o düzeyi ama çok nadir” diyerek eleştirilerini ortaya koymuşlardır.

Bulgular ışığında yönetim anlayışında bazı sorunlar olduğu ortaya çıkmıştır.

Bu sorunların aşılması için sanatı bilen profesyonel yöneticilerin yetiştirilmesinin gerekli olduğu söylenebilir.

5. BÖLÜM

SONUÇ VE TARTIŞMA

5.1. Genel Özet

Ülkemizde konservatuarlar, müzik eğitimi bölümleri ve güzel sanatlar fakültelerine bağlı müzik bölümlerinin bazılarında şan eğitimi verilmektedir. Öğrenciler, yukarıda bahsedilen kurumların tümüne orta öğretim kurumlarını bitirdikten sonra kabul edilmekte, dolayısıyla aynı yaşlarda bu eğitimi almaya başlamaktadırlar. Bu durum, müzik eğitimi bölümleri ve güzel sanatlar fakültelerine şan ve opera konusunda sanatsal başarıyı yakalayabilecek insanlar yetiştirme imkanını vermektedir.

Giriş bölümünde de değinilmiş olan sanatsal yapılanmayı değiştirme yönündeki çabalar, sanatsal projelerin üretiminde daha çok sayıda ve nitelikli sanatçı ihtiyacını da gündeme getirecektir. Bu ihtiyacın yukarıda bahsedilen imkanla karşılanabilmesi için donanımlı şancı yetiştirecek düzenlemelerin yapılması gerekmektedir. Bu düzenlemelerin başında da şancıya ve günün gereklerine uygun olacak bir sahne ve oyunculuk eğitimi dersinin içeriğinin oluşturularak hayata geçirilmesi gelmektedir.

Bu çalışmanın amacı; ülkemizde orta öğretim kurumlarından mezun olunduktan sonra alınmaya başlanan şan eğitiminde vokal ağırlıklı çalışmaya dayalı, tek taraflı yapıyı uzman görüşleriyle ortaya koyarak, şan ve şancının eğitim sürecini bütünsel hale getirme yolunda, yine uzman görüşlerinden hareketle, oyunculuk

eğitiminin gerekliliğini ortaya koyarak, Mihail Çehov'un oyunculuk eğitimi metodolojisinin, şan eğitimi sürecinde kullanılabilecek, uygun bir yöntem olduğunu göstermektedir.

Bu araştırmada şunlara cevap aranmıştır;

1. Ülkemizde şancı eğitime genel yaklaşım nasıldır?
2. Ülkemizde Profesyonel Şancıların, Opera Sanatçısının Oyunculuğuna İlişkin Deneyim ve Görüşleri nelerdir?
3. Ülkemizde Şancı ve Eğitimci Kişiliği ile Tanınan Uzman Kişilerin, Kendi Alanları ve Şancı Eğitiminin Bir Ögesi Olarak Oyunculuk Sanatına Bakışları nasıldır?

Alt problemlere ilişkin bulgular kısaca;

1. Ülkemizde şancı eğitime genel yaklaşımın nasıl olduğuna ilişkin olarak sorulan sorular mevcut durumun ortaya çıkarılması amacıyla yöneliktir. Verilen yanıtlardan en çok hangi derslerin üzerinde durulduğu ve bu derslerin içeriklerinin ne olduğu ile ilgili bilgi sağlanmıştır.

Görüşülen kişilerin tümü solfej dersinin çok ağırlıklı olduğunu belirtmişlerdir. Görüşülen kişilerden konservatuar mezunu olanlar solfej ile birlikte şan dersinin de çok önemli olduğunu belirttikten sonra üçüncü sırada sahne dersini ve oyunculuğu saymışlardır. Görüşülen kişilerden eğitim fakültesi mezunu olanlar ise şan dersinde sadece vokal teknik ve repertuar üzerinde durulduğunu belirtmişlerdir.

2. Ülkemizde profesyonel şancıların, opera sanatçısının oyunculuğuna ilişkin deneyim ve görüşleri alt problemi;

A- Rejisör rolün gereği ne ise onu ister.

B- Mimiği canlandıracak olan hayal gücüdür, yaratıcılık temel şeydir.

C- Seyirci oyunun içine çekilmek ister.

D- Eğitim ihtiyacı.

Olmak üzere dört tema altında toplanmış bulgular elde edilmiştir. Temalara göre bulgular özetle şunlardır;

A- Rejisör rolün gereği ne ise onu ister teması kendi içinde dörde ayrılmaktadır. İçerikleri kısaca şöyledir;

a- Şancı\Oyuncunun alanına karşı hassasiyet: Burada oyuncunun, sanatçının yaratıcılık alanının korunması\desteklenmesi ve fiziksel rahatlık olmak üzere rejisörden iki temel beklentisi olduğu ortaya çıkmıştır.

b- Detaylı gözlem\ilgi: Burada rejisörün ayrıntılar üzerinde çalışmasının ve esere kendi ruhunu katmasının önemine, tüm şancı\oyuncuların kişisel, sanatsal ve ruhsal durumları hakkında bilgi edinip, eserin bilgisiyle harmanlamasının gereğine, vurgu yapılmaktadır.

c- Yönlendirme\yol gösterme: Burada rejisörün, oyunun seyri yani akış ve oyunculuk gerekleri\gelişimi konusunda yönlendirici ve yol gösterici olması gerektiği üzerinde durulmuştur.

d- Müzikal Donanım: Burada rejisörün mesleki açıdan yeterli bir kişi olması gerektiği üzerinde durulmuş ve müzikal yeterliliğin çok önemli olduğu vurgulanmıştır.

B- Mimiği canlandırarak olan hayal gücüdür, yaratıcılık temel şeydir kod başlığı kendi içinde üç alt başlığa ayrılmıştır. Kısaca içerikleri şöyledir;

a- Araştırma\ analiz: Burada rolün tam anlaşılabilmesi için yazar, dönem ve eserin yazılış koşulları hakkında derinlemesine bir araştırma yapılması ve daha sonra bunun üzerinde müzikal olarak da çalışılarak rolün yaratılmasının gerekliliği üzerinde durulmuştur.

b. Oyunculuk donanımı: Burada özellikle oyunculğun ve oyunculuk donanımına sahip olmanın önemi belirtilmiş ve bundan profesyonel yaşam öncesindeki eğitim sürecinde büyük ölçüde kazanılması\halledilmesi gereken bir olgu olarak bahsedilmiştir.

c. Çalışma niteliği: Burada role mutlaka oyunculuk açısından çalışılması, yapaylık bayağılık ve klişelerden arınmış, doğal bir karakter ortaya çıkartılması, role tiyatral olarak çalışılmasının gerekli olduğu belirtildikten sonra, bu çalışmanın alt yapısının eğitim süreci içerisinde hazırlanmış olmasının gerektiği üzerinde durulmuştur.

C- Seyirci oyunun içine çekilmek ister teması altındaki bulgular kısaca:

Burada şancı\oyuncunun, seyircinin oyunun içine çekilebilmesi için, oynadığı karakterle görsel ve duygusal olarak bütünleşmiş olması gerektiği ve seyirciyi yakalama başarısını gösterebilmiş şancı\oyuncular olarak hatırlanma isteği vurgulanmıştır.

D- Eğitim ihtiyacı teması altında toplanan bulgular dört alt kategoride yoğunlaşmıştır;

a- Eğitim Fakültelerindeki Durum: Araştırma kapsamında görüşülen kişilerden eğitim fakültesi mezunu olanlar, sahne ve oyunculukla ilgili bir eğitim almadıklarını ve çeşitli biçimlerde bunun eksikliğini gördüklerini belirtmişlerdir

b- Konservatuarlardaki durum: Araştırma kapsamında görüşülen kişilerden konservatuar mezunu olanlar, eğitimin durumu sahne ve oyunculuk derslerinin içeriği ve bu derslerin içerik ve işlenişine ilişkin eleştirel değerlendirmelerde bulunmuşlardır.

c- Eğitim Niteliğinin Kurumsallaşması Sorunu: Görüşülen uzman kişiler, eğitimde bireysel çabaların bireyin mesleki ömrü ile sınırlı olduğunu belirterek, ekolleşme anlamında bir kurumsallaşmaya ihtiyaç olduğu yönünde görüş bildirmişlerdir.

d- Profesyonel Hayatta Eğitim İhtiyacı: Görüşülen uzman kişiler, profesyonel hayatta oyunculuk ve role ilişkin olarak karşılaştıkları zorlukları aşmak amacıyla rejisöre başvurdıklarını ancak bu zorlukların aşılmasının yine de okuldaki eğitimle bağlantılı olduğunu belirtmişler, yaşam koşullarının da sanatçının gelişimi ve opera sanatı üzerindeki olumsuz etkilerinden bahsetmişlerdir.

3. Ülkemizde Şancı ve Eğitimci Kişiliği ile Tanınan Uzman Kişilerin, Kendi Alanları ve Şancı Eğitiminin Bir Ögesi Olarak Oyunculuk Sanatına Bakışları alt problemi

A. “ Bu iş bir sahne sanatı”

B. “Bizim meslek hem tiyatroculuk hem şarkıcılık aslında”

C. “Taşların yerine oturması lazım”

Olmak üzere üç ana tema altında yoğunlaşmıştır. Bulgular özetle şunlardır;

A. “bu iş bir sahne sanatı” teması kendi içinde iki alt başlığa ayrılmaktadır. Bu başlıklar ve kısaca içerikleri şöyledir;

a. Oyunculuk ve Şancılık: Araştırma kapsamında görüşülen kişiler, şancılık ve oyunculuğun birbirinden ayrı düşünülmemesi gereken iki öge olduğunu, bunun sanatsal bütünselliğin ortaya çıkarılması açısından çok önemli olduğunu hatta sadece “aktör” kelimesinin bile yeterli olacağını belirtmişler, oyunculuk ve şancılığın bir arada olmasının zevkle izlemeyi de beraberinde getirdiğini, ancak bunların bir arada bulunduğu insan sayısının da çok fazla olmadığını eklemişlerdir.

b. Sahnede Uyum: Araştırma kapsamında görüşülen kişiler, sahnede oyuncular arası uyumun hem kişisel tatmin hem de sanatsal sunum ve performansın başarısı açısından çok önemli olduğunu bu sayede yapılan işin meslek ve görev olmaktan çıkıp, zevkli hale geldiğini vurgulamışlardır.

B. “Bizim meslek hem tiyatroculuk hem şarkıcılık aslında” teması, kendi içinde üç alt başlığa ayrılmaktadır. İçerikleri ile birlikte bu alt başlıklar şunlardır;

a. Tamamlayıcı yaklaşım: Araştırma kapsamında görüşülen kişiler opera ile tiyatro arasındaki ilişkiyi kolaylıklar ve zorluklar açısından değerlendirerek, aralarında kısmen hiyerarşik, süreğen ve birbirini tamamlayan bir ilişki olduğunu düşünmektedirler.

b. Bütünlük: Araştırma kapsamında görüşülen kişiler sanatsal bütünlüğün olabilmesi için sanatçının şancılık ve oyunculuğunun birlikte var olması gerektiğini, bunun tersinin tat vermediğini ve opera sanatına ilginin azalma nedenlerinden birinin de bu durum olduğunu belirtmişlerdir. En beğendikleri şancı aktörlerin özelliklerine ilişkin olarak da, şancılık, müzikalite ve oyunculuk özellikleri üzerinde durmuşlar ve bu özellikleri bir arada bulunduran sanatçıların heyecan yaratarak seyirciyi sürüklediğini, atmosfere soktuğunu belirtmişlerdir. İzleyip

etkilendikleri operalarla ilgili olarak da yukarıda belirtilen özellikleri taşıyan sanatçılarla oluşturulan bir kadro, rejisörün sahneleme anlayışı ve kadronun uyumu, her ayrıntının atlanmadan çalışılmış olması gibi öğeler üzerinde durmuşlar ve böyle temsillerle ilgili olarak “mükemmel”, “etkileyici”, hayranlık verici” gibi ifadeler kullanmışlardır.

C. “Taşların yerine oturması lazım”

Bu kod başlığı ile ilgili olarak görüşülen kişiler ülkemiz sanat kurumlarının yönetiminde profesyonel bir anlayışın hakim olmaması nedeniyle, mekanla ilgili sorunlar, eser seçimi, kast seçimi gibi konularda hatalar yapıldığını, bunun sonucunda çalışma hevesinin kalmadığını ve “önce sanatçı sonra memur” gibi hareket etmeye başladıklarını belirtmişlerdir.

5.2. Tartışma

5.2.1. Birinci Alt Problem

Ülkemizde şancı eğitime genel yaklaşımın nasıl olduğuna ilişkin sorular mevcut durumun ortaya çıkarılması amacıyla sorulmuştur. Verilen yanıtlardan en çok hangi derslerin üzerinde durulduğu ve bu derslerin içeriklerinin ne olduğu ile ilgili bilgi sağlanmıştır. Yanıtlar Dersler temasıyla kodlanmış ve üç alt başlıkta incelenmiştir. Bu alt başlıklar:

- A. Solfej çok ağırlıklıydı
- B. Öncelikle Şan
- C. Ve sahne

Görüşülen kişilerin tümü solfej dersinin çok ağırlıklı olduğunu belirtmişlerdir. Örneğin bu konuda konservatuar mezunu E.T. “başta solfejdi tabii ki. Solfej olmadan yani nota bilgisi olmadan bu eğitimi yapamazsınız. O yüzden ilk başta solfejdi” ve eğitim fakültesi mezunu T.K, “solfej en ağırdı” sözleriyle, müzik eğitiminin temel öğelerinden biri olan müziksel okuma eğitime gereken önemin her iki kurumda da kurumsallaşmış yani sistematik bir biçimde verildiğine işaret etmektedirler.

Görüşülen kişilerden konservatuar mezunu olanlar solfej ile birlikte şan dersinin de çok önemli olduğunu belirtmişlerdir. Örneğin E.T. “Sonra tabii ki en önemli şey şan eğitimi...” ve eğitim fakültesi mezunu E.K. “Opera ile ilişkili olarak sadece şan dersi ve içerisinde de teknik ve repertuar ağırlıklıydı diyebilirim” sözleriyle yine her iki kurumda şan eğitime önem verildiğini belirtmişlerdir.

Görüşülen kişilerden konservatuar mezunu olanlar üçüncü sırada sahne dersini ve oyunculuğu saymışlardır. Örneğin A.U. üzerinde en çok durulan konuları ders başlıkları olarak “Şan, solfej ve sahne” biçiminde sıraladıktan sonra, “Sahne dersimize Necdet Aydın bey girerdi. Yoğun ve iyi çalışmalarımız oldu. Tiyatrodan bir hocamız daha vardı Erol Bey. Ondan da çok şey kazandık. Erol Bey öncelikle bize Stanislavski kitaplarını okuttu. O kitaplardan, oynadığımız karakterin içine bürünme ve özellikle de kontrollü bürünme, yani kendini kaybetmeden, gözyaşlarına boğulmadan kontrollü bir şekilde o karakteri yansıtma, hem senin karakterin, hem oynadığın karakter birlikte bir bütünlük oluşturma açısından...onları öğretti hoca” diyerek, dersin içeriğine de değinmiştir. M.G. “Sahne, önce mimik rol olarak başladı, sonra sahneye dönüştü. Tiyatro bölümüyle birlikte o derslere girer ve aynı eğitimi alırdık. Şimdi nasıldır bilmiyorum” sözleriyle sahne dersleri aldıklarını belirtmişlerdir. Ancak verdikleri yanıtlardan bu derslerin içeriğinin aynı olmadığı ve ya belli bir ortak programla yürütülmediği, dolayısıyla konservatuarlarda müzikle ilgili derslere ilişkin olarak vurguladığım kurumsallaşmış, belli bir sistematigi olan eğitim anlayışının sahne ve oyunculuk dersleri için söz konusu olmadığı ortaya çıkmıştır. Görüşülen kişilerden eğitim fakültesi mezunu olanlar ise okulda sahne ve oyunculukla ilgili eğitim almadıklarını belirtmişlerdir.

Bulgulara göre müzik dersleri konusunda en azından sistematik olma yönünden bir sorun yaşanmadığı ortadadır. Konservatuarlarda verilen sahne derslerinin ise belli bir program dahilinde yürütülmediğini ve kişiye bağlı olduğunu yine bulgular ortaya koymaktadır. Eğitim fakültesi mezunlarının da devlet opera ve balesi kadrolarına alınabildikleri düşünüldüğünde, daha donanımlı olarak yetiştirilmelerinin ne kadar önemli olduğu ortaya çıkmaktadır.

Bilindiği gibi eğitimin belli bir müfredat, program ve plan dâhilinde yapılması çağdaş eğitim anlayışının da gereğidir. Çehov'un oyunculuk anlayışı ve ortaya koymuş olduğu yöntem, ihtiyaç duyulan sistematik yaklaşımı geliştirmede gerekli olan kuramı ve uygulama alt yapısını sağlar niteliktedir. Çehov'un yöntemiyle ilgili olarak çağdaş tiyatronun en önemli kuramcılarından, Danimarka'nın Odin tiyatrosu yönetmeni Eugenio Barba, Çehov'un To The Actor kitabı hakkında “ realist oyuncu için en iyi pratik el kitaplarından biri”⁸⁹ demektedir.

5.2.2. İkinci Alt Problem

Ülkemizde profesyonel şancıların, opera sanatçısının oyunculuğuna ilişkin deneyim ve görüşleri alt problemi;

A- Rejisör rolün gereği ne ise onu ister.

B- Mimiği canlandıracak olan hayal gücüdür, yaratıcılık temel şeydir.

C- Seyirci oyunun içine çekilmek ister.

D- Eğitim ihtiyacı.

Olmak üzere dört tema altında toplanmış bulgularla oluşturulmuştur. Temalara göre bulgular özetle şunlardır;

A- Rejisör rolün gereği ne ise onu ister teması öncelikle rejisörün oyuncudan beklentilerine ilişkin doğrudan belirtilen görüşleri kapsamaktadır. Örneğin E.T.” Rejisör verdiği karakterin yani rolün gereği neyse onu ister... Verdiği o çizgiyi bekler”, Ş.T.” rejisör, yaptığı rejinin doğru olarak kendi istediği gibi, çizdiği trafik ve

⁸⁹ Liisa Byckling, Michael Chekhov as Actor Teacher and Director in the West, Toronto Slavic Quarterly, www.utoronto.ca/tsq/01/chekhowest.shtml.

ne anlattıysa ne istediye onun aynen birebir uygulanmasını ister.”, M.G. ” rolü gerçekleştirmenizi, söylemenizi ve oynamanızı bekler.”, E.K.” Baştan sona eseri ses ve oyunculuk olarak, orkestra ve diğer oyuncularla uyumlu bir biçimde götürmemiz beklenmektedir.”, T.K.” Öncelikle ses özelliklerini ortaya koymayı ve tabii ki rolle beraber bütünleşmesini bekler. Komple o role uygunluk bekler” sözleri, Çehov sistemindeki “Dramatik yapı ve kurgusal jest” konusu ile örtüşmektedir. Çünkü oyunun ana fikriyle uyumlu bir karakter yaratmak, oyunun dramatik yapısı, örgüsü, ritim ve kompozisyonunu bilmeyi gerektirmektedir. Çehov, her oyunun bir “kurgusal jest”i olduğunu, sanatın niteliğini arttıran ve birlik yaratan öğelerin kurgusallık düzeyi ve ritmik yapı olduğunu belirtmiştir. Karakterin psikolojisi, ritmi, temposu ve geçişleri “kurgusal jest” ile ilgilidir. Akıl ve imgelemin birleştirilerek uyumun yakalanması açısından oyunun yapısının araştırılması gerekmektedir.

Rejisör rolün gereği ne ise onu ister kod başlığı kendi içinde dört alt başlığa ayrılmaktadır;

a- Oyuncunun alanına karşı hassasiyet: Burada oyuncunun, sanatçının yaratıcılık alanının korunması\desteklenmesi ve fiziksel rahatlık olmak üzere rejisörden iki temel beklentisi olduğu ortaya çıkmıştır. Örneğin A.U “Rejisör, sanatçıyı çok sıkmamalı, sanatçının yaratıcılığına biraz güvenmeli ve yapabileceği şeyleri ortaya çıkarmasını sağlamalı.”, O.E.” gönül ister ki tabii çok iyi yönetmenlerle çalışalım, bizim içimizde yatan o patlamayı, enerjiyi ortaya çıkarsın ve harika işler yapalım. Kendi sınırlarımızın ilerisine geçmenin zevkine varalım” ifadeleriyle sanatçının yaratıcı potansiyelinin ortaya çıkartılmasına ilişkin ihtiyaç net bir biçimde vurgulanmaktadır.

Yaratıcılık, Çehov sisteminin en temel konusudur. Sistemin bütünü içinde yapılan tüm çalışmaların ana amacı yaratıcılığı geliştirmektir. Sistemde yer alan “üst benlik” konusu Şancı\Oyuncunun, sistemin yapı taşları olan imgeler, atmosferler, hisler, ses ve bedeni sentezledikçe, oyuncu üst benliğini ortaya çıkaracağını anlatmaktadır. “Oyuncu hazırlandıkça üst benlik işleri ele alır: Üst benlik basitçe bu yapı taşlarına sahip çıkar. Bu andan itibaren kendinizi bütün bu işlerden uzak, belki de üstünde ve gündelik benliğinizin ötesinde hissetmeye başlarsınız.”⁹⁰ Çehov yazınında genellikle “yaratıcı durum” olarak geçen bu bilinç düzeyi, şancı\oyuncunun rol hakkında bilgisi varsa, imgeleme yeteneğini geliştirmişse ve bedenini kolaylıkla kontrol edebiliyorsa etkili olarak uygulanabilir.

Fiziksel rahatlıkla ilgili olarak Ş.T.” Her şancının istediği, şarkı söylerken özellikle de zor frazlarda, mümkün olduğunca şancıyı rahat pozisyonlarda tutmak. Sizi en zor frazınızda yatırırsa, kulise söyletirse, bu rejisörün yanlışıdır bana göre” diyerek, Çehov sistemindeki “Bedeni psikolojik yaratıcı etkilere açmak” çalışmalarının amacıyla da örtüşen bedensel yetkinlik ihtiyacını dile getirmiş olmaktadır.

Çehov sisteminde nihai amaç, bedeni ve psikolojik durumuyla, kendi materyaline hâkim olan ve sanatsal amaçlarla bunları dengeleyebilen, profesyonel yaşamın ve oyunculuk sanatının gereklerini yerine getirebilen bir oyuncu yetiştirmektir. Çehov’un fiziksel hareket çalışmalarıyla ilgili önerisi mantıksal dizgede, basamak basamak oyuncu/şancının bedensel farkındalığını arttıracak aktif imgelem kullanımına dayalı yaratıcı bir çalışma biçimidir.

⁹⁰ Chekhov, **To The Actor**, s. 96.

Çalışma süreci, beden-zihin (psikolojik durum) bağlantısını kurmaya ve güçlendirmeye yarayan basit devinimlerle başlar. Devinimin amacı, fiziksel engelleri aşip özellikle şancıların çoğuna yabancı olan fiziksel deneyim aşamalarına ulaşmaktır. Eğitim süreci içerisinde, çalışmayı tuhafsama/adaptasyon evresi aşıldıktan sonra kaslar, zihin (psikolojik durum) ve analitik öz değerlendirme süreçleri olması gerektiği kadar ve gerektiği yerde kullanılmaya başlanmakta ve çalışmalarda daha doğal hareketler yapılmaktadır. Şancı/oyuncunun da bu çalışmalarda kendini keşfederek potansiyelini kullanabilme imkânına kavuşması öngörülmektedir.

b- Detaylı gözlem\ilgi: Burada rejisörün ayrıntılar üzerinde çalışmasının ve esere kendi ruhunu katmasının önemine, tüm şancı\oyuncuların kişisel, sanatsal ve ruhsal durumları hakkında bilgi edinip, eserin bilgisiyle harmanlamasının gerekliliğine, vurgu yapılmaktadır. O.E.” Ama benim bir yönetmenden beklentim, standart bir bütün kumaşı işlemek yerine, bir kumaş üzerinde patchwork çalışmak. Yani Ali ile Mehmet’in arasındaki sosyal durum, psikolojik durum, sanat, başarı noktasındaki yerleri vs... yi gözden geçirip, plan yapıp, bunların içinde bulunan özellikleri, yaratıcılıkları bulup çıkarması”, M.G.”yönetmenin eseri koyarken ne düşündüğü, onun hayali, onun imajları çok önemli. Bir şeyi benim hissetmemle, sizin veya 3. bir kişinin hissetmesi farklıdır. Her ne kadar ortak şeyler varsa da, bazı şeyler belliyse de, tabii ki buna rejisör bir ruh katmalı” sözleriyle, Çehov sisteminin öğelerinden olan “dramatik yapı ve kurgusal jest” konusunu vurgular görünmektedirler. Karakterin psikolojisi, ritmi, temposu ve geçişlerinin eserin sahnelenme anlayışı ile uyumlu olabilmesi için kurgusal jestin özümsemiş olması gerekmektedir.

Bulgularda yer alan “...Her ne kadar ortak şeyler varsa da, bazı şeyler belliyse de, tabii ki buna rejisör bir ruh katmalı” sözleri, aynı zamanda Çehov sistemindeki “Atmosfer” konusuna denk düşmektedir. Eserin metni ve ruhu diyebileceğimiz objektif atmosfer büyük ölçüde rejisörün kattığı “ruh” ile ilgilidir. Objektif atmosferin varlığı ve anlaşılması sayesinde, şancı\oyuncu da uygun bir sübjektif atmosfer yaratabilir. Bu sayede sanatsal bütünlüğün sağlanmasına bir adım daha yaklaşmış olacaktır.

c- Yönlendirmeyol gösterme: Burada rejisörün, oyunun seyri yani akış ve oyunculuk gerekleri\gelişimi konusunda yönlendirici ve yol gösterici olması gerektiği üzerinde durulmuştur. Örneğin E.T’ nin ” Karakteri çok iyi anlatabilmesi lazım. Bir trafik var sahnede. Onun size bu trafiği vermesi lazım. Kimin nerden nereye geçmesi gerektiğini” sözlerindeki “karakterini çok iyi anlatmak”, Çehov sistemindeki atmosferin, “Bir trafik var sahnede. Onun size bu trafiği vermesi lazım” sözleri, dramatik yapı ve kurgusal jestin konu alanına girmektedir.

Eğitim Fakültesi mezunu olan T.K’ nın ” ben de yetersiz kalabiliyorum. Kendimi aşamıyorum, kendimi aşamadığım durumda da rejisörün hareket göstermesi gerekiyor. Belki rejisör sana çok güveniyor ama beklide ben yetersizim o konuda... başıma çok geldi, çok defa yalvardım bana bir hareket gösterin diye... Ama bazen yapamadığımı bile biliyorum, elimi ne yapayım, nereye koyayım, kaldırayım mı, kaldırmayayım mı gibi, burada rejisörün etken olması lazım” sözleri, Çehov sistemindeki güven duygusunu geliştirme konusunun alanı içindedir. Sahne davranışı güven duygusu ve yapılan her şeyin doğru olduğu hissiyle yapılmalı, performans anında amaca ulaşılmış olunduğu dışında bir düşünceye kapılınılmamalı, davranış, performans sonrasında değerlendirilmeli ve gerekiyorsa değiştirilmelidir.

T.K' nin sözlerindeki "...yetersizim...kendimi aşamıyorum...hareket göstermesi lazım... yalvardım... yapamadığımı bile biliyorum, elimi ne yapayım, nereye koyayım, kaldırayım mı, kaldırmayayım mı" gibi sözcükler ise, oyunculuk eğitimi almamış bir opera sanatçısının çaresizlik çılgınlıklarıdır aynı zamanda. Bu çılgınlıklar, eğitim fakültelerinde şan eğitimi alanında tutturulabilen çizginin, şancılık, sahne ve opera göz önüne alındığında ne kadar eksik ve tek başına yetersiz olduğunun da kanıtıdır.

d- Müzikal Donanım: Burada rejisörün mesleki açıdan yeterli bir kişi olması gerektiği üzerinde durulmuş ve müzikal yeterliliğin çok önemli olduğu vurgulanmıştır.

M.G' nin" Müzik bilmeyen tiyatro rejisörleri geliyor bazen, ben müzik bilmesini isterim. Bodrattoni diye bir rejisör -toprağı bol olsun- Othello'ya gelmişti. Korrepetitör gibi bütün partileri çalışıyordu, şef gibi yönetiyordu ve harika bir prodüksiyon çıktı. Adam müziği çok iyi bildiği için adımlar mesela çok uygun oldu. Gene çok tanınmış bir rejisör Madam Butterfly sahneledi, korkunçtu. Çünkü müzik bilmediği için oradaki adımlar, yelpaze başka bir diz çökmeyi gösteriyor, korkunç bir şey çıkmıştı yıllar önce." sözleri, Çehov sisteminin sanatsal bütünlüğü amaçlayan yapısı ile örtüşmektedir. Bütünlük, form algısı ile yakından ilgili bir öge olarak formlara daha geniş bir bağlamda bakmaktır. Bir sanatsal form olarak opera sanatı, eser, sahne ve sahne elemanları, rejisör, şancı/oyuncular, dansçılar, şef ve orkestradan oluşmaktadır. Bu öğelerin tümünün koordinasyonundan ve uyumundan sorumlu olan rejisörün bu alanların tümünde yeterli bilgiye sahip olması, sanatsal bütünlüğün

yaratılmasında zorunlu olarak gerekmektedir. Aksi takdirde sanatsal açıdan “korkunç” sonuçlarla karşılaşılabilir.

B- Mimiği canlandıracak olan hayal gücüdür, yaratıcılık temel şeydir teması kendi içinde üç alt başlığa ayrılmıştır. Bu alt başlıklar ve kısaca içerikleri şöyledir;

a- Araştırma\ analiz: Burada rolün tam anlaşılabilmesi için yazar, dönem ve eserin yazılış koşulları hakkında derinlemesine bir araştırma yapılması ve daha sonra bunun üzerinde müzikal olarak da çalışılarak rolün yaratılmasının gerekliliği üzerinde durulmuştur.

Örneğin A.U.” İlk önce çok derinlemesine bir araştırma yapmak gerekir... Onun üzerine siz verilen karakteri, kostüm ve makyajın yardımıyla o şekilde ortaya koymaya çalışıyorsunuz.” sözleriyle, Çehov sistemindeki sübjektif atmosfer yaratma ve psikolojik jesti bulma konularının alanından bahsetmiş olmaktadır. Oyuncunun kendi istem ve hisleri ile oluşturduğu karakter yoluyla yansıttığı atmosfere sübjektif Atmosfer denmektedir. Çehov, uygun atmosfer yaratılmaksızın sahnelenen bir oyunun, izleyicinin boş bir sahneye bakmasından farklı bir sonuç vermeyeceğini, ancak oyuncunun sübjektif atmosfer yaratması sayesinde oyunun anlam ve öneminin sanat biçiminde ortaya konabileceğini ifade etmiştir. “Kısacası, oyuncu hem kendi kişiliğinin bilincinde olmalı, hem de oynayacağı karakterin özelliklerini en küçük ayrıntısına kadar çözümlemelidir”⁹¹

Sübjektif atmosfer üzerinde çalışmak, oyuncunun sanatsal duyarlılık ve imgeleme yetisini geliştirmesi açısından da önem taşımaktadır. Sübjektif atmosferin sürdürülebilirliği, yine araştırma ve analiz yapılmaksızın bulunamayacak olan

⁹¹ Özdemir Nutku, Oyunculuk Tarihi II, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2002, s. 197.

psikolojik jسته bağlıdır. Psikolojik Jestin anlamını Çehov, “tüm içsel yaşantıyı sanatsal hedefler doğrultusunda etkilemek, harekete geçirmek, şekillendirmek ve bedeni akort etmek”⁹² diye açıklamaktadır. Psikolojik jest, karakterin bilinçaltı his ve duygularını mantıksal olarak oluşturup tanımlayan tek bir hareket ya da jesttir. Bunun bulunabilmesi için araştırma ve analiz yapmanın gerekliliği ortadadır.

b. Oyunculuk donanımı: Burada özellikle oyuncululuğun ve oyunculuk donanımına sahip olmanın önemi belirtilmiş ve bundan profesyonel yaşam öncesindeki eğitim sürecinde büyük ölçüde kazanılması/halledilmesi gereken bir olgu olarak bahsedilmiştir. O.G’nin ”... %70 sanatçının kendi üretimi, %30 rejisördür. İyi bir sanatçı her zaman rejisörün dediğini anında yapar. Duygu atmosferini iyi bir sanatçı yaratır.” sözleri Çehov sisteminin sübjektif atmosfer konusunu akla getirmektedir. Uygun atmosfer yaratılmaksızın sahnelenen bir oyunun, izleyicinin boş bir sahneye bakmasından farklı bir sonuç vermeyeceğini, ancak oyuncunun sübjektif atmosfer yaratması sayesinde oyunun anlam ve öneminin sanat biçiminde ortaya konabileceğini ifade etmiş olan Çehov’un görüşü O.G’nin ifadesi ile örtüşmektedir. Konumuz açısından “İyi sanatçı” olmak için okulun ve eğitimin, sanatsal birikimi ve belli temel davranışları oyunculuk ve sahne açısından da kazandırması, bu yönde ders, müfredat vs... düzenlemeler yapılması gerekmektedir.

A.U’nun ” ... oynadığımız karakterin içine bürünme ve özellikle de kontrollü bürünme, yani kendini kaybetmeden, gözyaşlarına boğulmadan kontrollü bir şekilde o karakteri yansıtmaya, hem senin karakterin, hem oynadığın karakter birlikte bir bütünlük oluşturma açısından...” sözleri Çehov sistemindeki üst benliğin geliştirilmesi

⁹² Chekhov, **To The Actor**, s. 71.

konusunun alanına girmektedir. Yaratıcı üst benlik tekniği şancı\oyuncunun kendi egosundan bağımsız olarak saf, serbest ve ilham dolu bir biçimde yaratıcılığını harekete geçirebilmesini sağlamaktadır. Çehov' a göre kişisel deneyimlerden bağımsız, sanatçının imgeleminde oluşan “yaratıcı düzey” üst benliğin içsel aktivitesinin ürünüdür.

Yine A.U.”... işin içinde ses kontrolü de var, nefes kontrolü var, duruş var ve tabii ki orkestra ile uyum var, entonasyon problemleri var, ve tabii ki söylediğiniz aryanın, düetin teknik zorlukları var; dolayısıyla bunları artık yerine göre kimi zaman tekniğe ve sese, kimi zaman sahne ve oyunculığa(aktörlüğe) önem vererek bir bütünlük ortaya çıkarmaya çalışıyoruz.” sözleriyle opera sahnesinde üstesinden gelinmesi gereken karmaşık öğelerden bahsederek, müzikal ve teatral yönleri dikkat edilerek bir bütünlük yaratılmaya çalışıldığını vurgulamıştır. Sanatsal bütünlüğün olabilmesi için karmaşık müzikal yapılar ile birlikte oyunculuk eğitiminin de verilmesinin gerekliliği bir kez daha ortaya çıkmış olmaktadır. Oyunculuk donanımının Çehov sistemiyle de bağlantılı olarak gerekliliği konusunda yine A.U’nun ”Rejisör size bir takım şeyler gösterebilir mimik olarak, o karaktere uygun olman için, şöyle yaparken şöyle bir müzik çalsın, işte bir şeyi ifade edersin şeklinde sana yardımcı olabilir ama senin hayal gücün ve yaratıcılığın yoksa o ezberlediğin mimik ve hareketler boş ve anlamsız olur. O mimiği canlandıracak olan senin hayal gücüdür. Yaratıcılık temel şeydir” sözleri, Çehov sistemindeki imgelem konusunun alanıyla ilişkilidir. Gerçek yaratıcı yeti Çehov’a göre analitik zekânın etki etmediği, imgelerin özgür ve bağımsız olarak bulunduğu imgelem dünyasında mevcuttur. Dolayısıyla sanatçı, oyunun yüzeysel anlamına yaratıcı bir dokunuşla başka anlamlar

yüklemeli, onu özgün ve orijinal bir hale getirmelidir. Gerçek yaratıcı düzeye ulaşmak Çehov sisteminde temel amaçtır.

Oyunculuk donanımının gerekliliği ile ilgili olarak M.A'nın söylediği” ...Dolayısıyla rejiiyi birisi yaptığı için hayal kurmaya ihtiyacımız yoktur. O derki otur, oturursunuz, sola git der gidersiniz, ama bu oturduğunuz ve sola gittiğiniz süreç içinde aktörün ne yaptığı önemli; işte aktörlük burada başlıyor. Bunun da başlangıcı konservatuarlar” sözü, oyunculuk donanımının kazanıldığı yerin okul olması gerektiğini, Çehov sisteminin en önemli öğelerinden olan imgelem ve yaratıcılığın oyunculuk için ne kadar gerekli olduğunu ancak eğitim sisteminin bu anlayıştan ne kadar uzakta olduğunu oldukça özlü bir biçimde dile getirmektedir.

c. Çalışma niteliği: Burada role mutlaka oyunculuk açısından çalışılması, yapaylık bayağılık ve klişelerden arınmış, doğal bir karakter ortaya çıkartılması, role tiyatral olarak çalışılmasının gerekli olduğu belirtildikten sonra, bu çalışmanın alt yapısının eğitim süreci içerisinde hazırlanmış olmasının gerekliliği üzerinde durulmuştur. Role çalışmanın bir gereklilik olduğunu E.T.” Evde de bazı şeyleri tekrarlamak çalışmak gerekiyor, sahneleri mutlaka çalışmak gerekiyor. Rejisörle sahnede çalışıyorsunuz zaten ama onu ayrıca pekiştirmek de gerekiyor.”sözleriyle belirtmiştir.

Çalışma niteliği ve amacı konusunda Ş.T.” Ayna karşısında çalışmalarımız vardır... Yani söylerken ağzınızdan çıkan cümleyi vücudunuzun oynaması lazım...”sözleri Çehov sisteminin öğelerinden biri olan bedeni psikolojik yaratıcı etkilere açmak konusunun alanına girmektedir. Çehov’un fiziksel hareket çalışmalarıyla ilgili önerisi mantıksal dizgede, basamak basamak oyuncu/şancının

bedensel farkındalığını arttıracak aktif imgelem kullanımına dayalı yaratıcı bir çalışma biçimidir. Bedensel çalışmanın Çehov anlayışıyla yapılması, şancı\oyuncunun bu çalışmalarda kendini keşfederek potansiyelini kullanabilme imkânına kavuşması ve ağzından çıkanı oynayabilmesi açısından önem taşımaktadır.

Yine Ş.T'nin "... Bundan daha zoru var; partneriniz söylerken onun rolünü oynamak. Onun ağzından çıkanı, sizin seyirciye vermeniz çok önemlidir bana göre. Zor olan partnerini seyirciye yansıtabilmek. İşte ayna çalışması bu." sözleri, Çehov sisteminin ilişki kurmak konusunun alanına girmektedir. "Bu alıştırma, gözlem yeteneğini ve rol arkadaşının hareketlerine dolaysız olarak tepki gösterme yeteneğini eğitir. Karşılıklı olarak birbirlerinin hareketlerini dikkate almayı öğretir."⁹³ İlişki kurmak ile ilgili çalışmalar, hem öz güvenin gelişmesi hem de karşıdaki insanı ve ya insanları hissedebilme açısından önemlidir. Sanatsal bütünlüğün oluşturulabilmesi, performansın başarılı olabilmesi ve partnerin seyirciye yansıtılabilmesi için, ilişki kurma çalışmalarının, çalışma niteliğinin bir parçası olması önemli ve gereklidir.

Çehov, klişeler ve yapmacık hareketlerin oyuncuyu prangaladığını belirterek, sistemini yaratıcı ve prangalarından arınmış oyuncuyu ortaya çıkarma amacına dönük olarak oluşturmuştur. Görüşme yapılan uzman kişilerden O.E." Ayna karşısında çok çalışırım ben. Bir hareketin yüzlerce ifade şekli vardır. Bir duygunun yüzlerce ifade şekli vardır. Ancak bizler, bizden çok uzakta belki beş yüz metre uzaktaki insana da derdimizi anlatmak zorunda olduğumuz için, daha büyük oynamak zorundayız. Dolayısıyla ben şimdi sizinle konuşurken yaptığım mimiği sahnede kullanamam bunun için bir çalışma gerek. Bu hareketleri abartıya kaçmadan, bir doğallık içinde büyütme, klişe ve sahtelikten uzak durarak bunu çalışmak ve yapmak şart, yoksa ya

⁹³ Oyunculuk El Kitabı, çev. Leyla Serdaroğlu, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1994, s. 48.

çok komik duruma düşersiniz ya da az kalırsınız sahnede, bu yüzden mutlaka çalışırım ben.” diyerek Çehov’la örtüşen bir yaklaşımı bazı gerekçeleriyle birlikte ortaya koymuştur. Yapaylık ve klişelerle yapılan bir oyunculuğun ve dolayısıyla temsilin sanat adına geliştirici, ufuk açıcı, yaratıcı bir işlevinin olamayacağı açıktır. Tüm sanatsal faaliyetler belli açılardan birbirleriyle ve eğitim düzeyiyle çok ilgilidirler. Eğitim düzeyi çağın gereklerini karşılamadığından, müzik, tiyatro ve bunlarla ilgili teknik\teknolojik düzey, satın alınan alet edevata rağmen, sanatımızı dünyada olmak istediğimiz yere getirememektedir. Bu bağlamda tüm sanatların bileşkesi olan opera sanatı da aynı geri pozisyonda kalmaya mahkum olmaktadır. Mahkumiyetten kurtulmanın yolu okullarda nitelikli programlarla, gerekli dersleri açarak nitelikli insanı yetiştirmekten geçmektedir. M.A.” Ali baba ve kırk haramiler de bacaksız diye bir rol oynuyordum, eserin başında bacağına kesiyorlar ve bu bacağıma belime bağlayıp bir buçuk saat oynadım. Bunun için çalışmam gerekti uzun süre bacağıma bağlayarak gezdim ve çalıştım. Kalkıp koşmam gereken sahneler vardı, dolayısıyla o tek bacağın seni taşıması gerekiyor. O da bir eğitim süreci ve yeri burası (okul). Menisküs olur kalırsın, ne oldu? Hayatın bitti. Eğitim sürecinde kazandığın teknikleri rejisörle birleştireceksin. Ben dans edemem! Şansın yok, ben sigara içmedim sigara içen adamı oynayamam... olmaz böyle şey! Babam öldü sahneye çıkamam... böyle bir şansınız yok! Bülent Ateşoğlu’nun babası öldü, 2 saat sonra çıktı komedi oynadı. Kulise girdi ağladı, sahnede güldürdü. Her şeyin başı teknik dolayısıyla...”diyerek yine eğitimin gerekliliğini vurgulamaktadır. Belirtmek gerekir ki ancak yaratıcı üst benlik geliştirebilmiş sanatçılar, M.A’nın belirttiği gibi babası öldüğünde komedi oynayabilir. Bu bilinç düzeyi, şancı\oyuncunun rol hakkında bilgisi varsa, imgeleme yeteneğini geliştirmişse ve bedenini kolaylıkla kontrol edebiliyorsa etkili olarak

kullanılabilir. Şancı\Oyuncu, yapı taşları arasında dengeli bir ilişki kurabilmişse, üst benlik yaratıcı sürece katılabilir. M.A'nın verdiği örnek, hem oyunculuk eğitiminin gerekliliğinin vurgulanması hem de yaratıcı üst benliğin geliştirilmesi için gösterilebilecek pratik ve gerçek bir gerekçedir.

C- Seyirci oyunun içine çekilmek ister kod başlığı altındaki bulgular kısaca şöyledir:

Burada şancı\oyuncunun, seyircinin oyunun içine çekilebilmesi için, oynadığı karakterle görsel ve duygusal olarak bütünleşmiş olması gerektiği ve seyirciyi yakalama başarısını gösterebilmiş şancı\oyuncular olarak hatırlanma isteği vurgulanmıştır.

A.U., seyircinin operaya nasıl baktığı hakkındaki görüşünü belirttikten sonra Madam Butterfly rolünü oynayan soprano için "...Oyuncululuğun zorluğu da 35-45 yaşında bir soprano kendini bir çocuk gibi göstermek zorunda kalıyor orada." ifadesini kullanmıştır. Bu ifade Çehov sistemindeki yaratıcı üst benlik ve karakter merkezi konularının alanı ile ilgilidir. Yaratıcı üst benlik, şancı\oyuncu sistemin yapı taşları olan imgeler, atmosferler, hisler, ses ve bedeni sentezledikçe ortaya çıkar. Çehov'un "Oyuncu hazırlandıkça üst benlik işleri ele alır: Üst benlik basitçe bu yapı taşlarına sahip çıkar. Bu andan itibaren kendinizi bütün bu işlerden uzak, belki de üstünde ve gündelik benliğinizin ötesinde hissetmeye başlarsınız."⁹⁴diyerek açıklamaya çalıştığı üst benliğin gelişmiş olması sayesinde, kırk yaşındaki soprano kendi varlık ve kişiliğinden sıyrılıp on beş yaşındaki biri olarak eserin içindeki karakteri yaratabilir. Karakterin merkezini Çehov, "bütün varlığınızı, aktivitenin

⁹⁴ Chekhov, **To The Actor**, s. 96.

oluştugu ve yayıldığı tek bir noktaya odaklayan merkez”⁹⁵ olarak açıklamaktadır. Bu merkez tüm bedeni, hareketleri, konuşma ve şarkı söylemeyi, psikolojik uyumu koordine ve motive eden, performansın bütünü ile ilişkili bir konumda bulunmaktadır. Örneğin on beş yaşındaki Butterfly karakteri masum, çocuksu ama büyük gibi olmak zorunda olan, bu sebepten daimi olarak Pinkerton’dan bir şeyler bekleme halinde olan biridir. Ayrıca Japon köylü kadını olarak da itaatkâr bir karaktere sahiptir. Bu bilgiler ışığında Butterfly’ın karakter merkezinin başın hafifçe yana eğildiği, ellerin göğüs hizasında hafifçe sıkılı durduğu, dizlerin hafifçe kırık ve kalçanın belli belirsiz geride çıkık durduğu genel postürde, mahcubiyetini simgeleyen, boynuyla beraber hafif aşağı bakan çenesi karakterin merkezi olmak için uygundur. Karakterin merkezi bu şekilde belirlendikten sonra, karakteri canlandıran kişi bu merkezden oynayarak tüm eser boyunca tutarlı ve bütünlüklü bir Butterfly olur. Karakter merkezinin olmadığı, izlediğimiz pek çok durumda ise saf bir köylü kızı olarak başlayan karakter, ilerleyen bölümlerde savaşçı Jeanne D’Arc olmakta, dolayısıyla teknik açıdan zor olan eser teatral olarak müsamereye dönüşmektedir. Tutarlılık, seyirciyi oyunun içine çekmek için çok gerekli bir öğedir.

O.E.’nin ” Bizden en çok beklenen şey; sahnemizle, rolü üzerimize giymemizle, şarkıcılığımızla, gelen seyircilerin hiçbirini dışarıda bırakmadan, oyunun içine çekebilmek, bu konsantrasyonu sağlayabilmek” sözleri, Çehov sistemindeki bütünlük, atmosfer ve konsantrasyon konularının ortak alanındadır. Rol ve şarkıcılığa yapılan vurgu, sahnedeki karakterin bütünsel olması gerekliliğine, kimseyi dışarıda bırakmamak, atmosfer yaratmanın önemine ilişkindir. Konsantrasyon da Çehov’un belirttiği gibi düzgün, kendinden emin, net bir oyunculuk ortaya koymak, sürdürmek,

⁹⁵ Chekhov, **To The Actor**, s. 54.

seyirci üzerinde güçlü bir etki yaratmak ve bu sayede seyirciyi oyunun içine çekmek için gereklidir.

Bütünlük ve atmosferle ilgili olarak E.F.” Benim için önemli olan rolü herkese sevdirmek, o rolü çok iyi bir şekilde anlatmak. O duyguları hissettirmek, onu da yapmak için tabii ki hem şancı, hem aktör olman gerekiyor.”, T.K.” ... rolle beraber bütünleşmesini bekler. Komple o role uygunluk bekler.”, A.U.” ... yapmak istediğimiz o eserin havasını aktarabilmek, onu canlandırabilmek...”, Ş.T.” ... Bir bütün olarak bakmak zorundayız çünkü opera sadece ses demek değildir...” biçiminde ifadeler kullanmışlar ve E.F.’nin “Özellikle rolden bahsederek benim için önemli olan seyircinin içinde o duyguların kalması(dır) yani, her zaman sesimi değil de yaşadıklarımı, olayı, duyguları hatırlasınlar istiyorum” sözleriyle belirttiği, seyirciyi yakalamış, oyunun içine çekmiş olma durumuna vurgu yapmışlardır.

D- Eğitim ihtiyacı teması altında toplanan bulgular dört alt başlıkta yoğunlaşmıştır. Kısaca içerikleriyle bu alt başlıklar şunlardır;

a- Eğitim Fakültelerindeki Durum: Araştırma kapsamında görüşülen kişilerden eğitim fakültesi mezunu olanlar, sahne ve oyunculukla ilgili bir eğitim almadıklarını ve çeşitli biçimlerde bunun eksikliğini gördüklerini belirtmişlerdir.

Çehov sistemi, oyuncunun kendine güven duygusunu geliştirmesine, imgelemede canlandırılanı bedensel ifadeye dönüştürebilmesine, bu yolla da kendi potansiyelinin farkına varıp yaratıcı olmasına yöneliktir. Eğitim fakültelerinin müzik eğitimi bölümlerinden mezun olup sanat kurumlarının sınavlarını kazanan ve ya kazanabilecek olan, bu eğitime pratikte ihtiyaç duyan, ana dalı şan olan öğrencilerin

yeterli donanıma sahip olarak mezun olmadıkları görülmektedir. Öğrencilerin daha donanımlı yetiştirmeleri için bu eksikliğin giderilmesi şarttır.

Ülkemizde çalgı eğitimi ağırlıklı olarak müzik ve çalgıya ilişkin temel kavramlar, kısmen teknik kuramsal boyut ve bu boyutun çalgıya aktarımı biçiminde yapılmaktadır. Dersler esnasında öğrenciye çaldığı notaların bir şeyler anlattığı, nüanslara özen göstererek müziği ortaya çıkarmak gerektiği ve bunun için gerekli tekniklerin neler olduğu, öğretmene bağlı olarak anlatılabilmekte ancak, çalgının anlattığı müziği bedensel olarak yansıtmaya ve daha güçlü bir sanatsal ifade yaratmaya ilişkin farkındalık yaratılamamakta, dolayısıyla burada da sanatsal ifade eksik kalmaktadır.

Ali Sevgi'ye göre“(İlköğretim okullarındaki) Müzik derslerinde en çok ihmal edilen, genel eğitimin öncelikli amaçlarından olması gereken “müzik kültürü ve beğeni eğitimi”dir.”⁹⁶ Oysa “müzik eğitiminin amacı, insana, müziği sevdirmekten başka, müzik dinleme, yargılama becerisiyle birlikte insanın beğeni düzeyini yükseltmektir.”⁹⁷ Öğrencisine müziği sevdirmek isteyen bir öğretmenin yapması gereken şeylerden biri şarkı söyleyerek ve ya çalgı çalarak öğrenciyi etkilemektir. Bu durumda sınıf bir konser salonuna, öğretmen icracıya, öğrenci de seyirci\dinleyiciye dönüşür. Sınıftaki öğrencinin, konsere giden izleyiciden farkı; etkinliğin bütünü ile ilgilenmesidir. Çünkü öğretmen öğrenci için bir modeldir ve öğretmenin duruşu, görüntüsü, çalgısı vs... her şey daha iç içe ve bütünlüklü olmak durumundadır. Konser izleyicisi gözünü kapatıp salt müziğe odaklanabilir belki ama öğrenci için

⁹⁶ Ali SEVGİ, Nasıl Bir Müzik Öğretmeni, Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu, 30-31 Ekim 2003, İnönü Üniversitesi, Malatya Bildiriler, s. 65-68.

⁹⁷ Nesrin BİBER Öz, İnsanın Kültürel Gelişiminde Müzik Eğitiminin Önemi, **Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**, C.XIV, S.1, 2001, s. 104-105

böyle bir şey söz konusu değildir. Buradan hareketle kuramsal temellerden başlayarak, tartışma bölümünde de yer yer açıklanmış olan Çehov sistemi, müzik eğitimcilerine de mesleki yaşamlarında katkı sağlayabilecek bütünlüyci bir anlayışı kazandırabilecektir.

b- Konservatuarlardaki durum: Araştırma kapsamında görüşülen kişilerden konservatuar mezunu olanlar, eğitimin durumu sahne ve oyunculuk derslerinin içeriği ve bu derslerin içerik ve işlenişine ilişkin eleştirel değerlendirmelerde bulunmuşlardır.

Bulgular ışığında konservatuarlarda vokal teknik ağırlıklı, tek yanlı ve yaratıcılıktan uzak bir eğitin verilmektedir. Bu duruma örnek olarak O.E.”maalesef bizim konservatuarlarımızda işletme fakültelerinden farklı geliştirilmemektedir çocuklar, bu yüzden sadece “şancı” olarak kalmaktadır. Oysa bir sahne sanatçısının, ulaşabildiği her bilgi alanına ulaşması ve mesleğini böyle icra etmesi bence şarttır, gerekliliktir” sözleriyle, bütünlükten uzak sadece vokal teknik düşünülerek yetiştirilen öğrencileri tanımlamak için “şancı” kelimesini kullanmaktadır. Oyunculuk eğitimindeki yetersizliği belirtmek adına O.E.” standart bir opera sanatçılığı sahne dersinin yanında, Tiyatrocuların aldığı kadar ciddi bir mimik ve rol eğitimine ihtiyacımız olduğunu düşünüyorum. Herkes kendi tecrübe ve birikimlerini çalıştırıp bu karakteri ortaya çıkarmaya çalışıyor, ancak bu ne kadar o kişiliği yansıtıyor soru işareti, biraz insanların kişisel yetenekleri ile sınırlı kalmak durumunda kalınıyor, muhakkak bir tiyatrocü tarafından ve tiyatrocü kadar sahne eğitimine ihtiyaç olduğunu düşünüyorum” derken, yine bütünselliğe ve sahne dersinin içeriğinin yetersizliği konularına işaret etmektedir. Aynı yargıyı destekler biçimde M.A.” Bu bir eğitim süreci aslında, bunun ta başına dönmek lazım. Yani öyle bir eğitilmeli ki insan, teksti

alıp incelediğinde o kişiye adapte olabilsin. Okul süreci bu, yani aktörün ya da aktristin yapması gereken bir şey bu, başka yolu yok. Eğitim bu başka yolu yok, onun için herkes bu işi yapamıyor, ayrıcalık bu; durup şarkı söylemeyi herkes yapabilir” demektedir.

Sahne derslerinin içeriği konusunda E.T.’nin” Sahne eğitimi dersi aldık. Sahne eğitimi dersinde mesela hocamız bize müzik olmadan derdi ki “şimdi alışverişe çıktın ve vitrin bakıyorsun. Çok sevdiğin bir şey gördün ve heyecanlandın.” Veya “sevgilinle bir bankta oturuyorsun ve sana ayrıldığını söyledi o anki ...” bu tür çalışmalarımız olurdu bizim” sözleri çok sınırlı bir biçimde Çehov sistemindeki imgelem ve bedensel uyum konularını çağrıştırmaktadır. Ancak bu konuda M.A.’nın” okullarda yapılmayan da bu. Çocukların hayal gücüne önem verilmiyor, Hâlbuki tam aksi...”sözleri Çehov sistemindeki imgelem çalışmaları gibi çalışmalara duyulan ihtiyacı ortaya koymaktadır. Demek ki konservatuarlarda sahne eğitiminin niteliği zamana ve öğretmene göre farklılık göstermektedir. Bu da eğitim niteliğinin kurumsallaşması sorununu gündeme getirmektedir.

c- Eğitim Niteliğinin Kurumsallaşması Sorunu: Görüşülen uzman kişiler, eğitimde bireysel çabaların bireyin mesleki ömrü ile sınırlı olduğunu belirterek, ekolleşme anlamında bir kurumsallaşmaya ihtiyaç olduğu yönünde görüş bildirmişlerdir.

Eğitimin niteliğinin kurumsallaşması, bir okulun “ekol” olabilmesinin, köklü bir eğitim kurumu olarak adlandırılabilmesinin temel koşuludur. Ekolleşmiş bir eğitim kurumunda ekol olmuş kişiler de bulunabilir. İstisnai bir örnek olarak vokal tekniği alanında H.Ü. Öğretim üyesi Doç. Mustafa Yurdakul alanında bir ekoldür. Sahnedeki

şancının söyleme biçiminden, kişiyi tanımıyor olsak bile, Mustafa Yurdakul'un öğrencisi olduğu anlaşılabilmektedir. Yurdakul'un öğrencileri de aynı biçimde ders vermekte, dolayısı ile ekol devam etmektedir. Yurdakul'un vokal teknik alanında başardığı şey, şancılar için oyunculuk alanında başarılammıştır. Bu konuda Bu konuda M.A.“bence sahne bir. Shakespeare bir tane. Birlikte olabilmeleri için 1. sınıftan itibaren tiyatro öğrencilerine şan, şancılara da tiyatro dersleri vermeye başlarsınız olur, bunun temeli budur. Ben konservatuarda bunu elimden geldiğince yapmaya çalışıyorum, ama bu benim sistemim. Yani yarın buradan gidersem birisinin daha buna devam etmesi lazım” sözleriyle kurumsallaşma ihtiyacını açıkça ifade etmektedir. Daha geniş bağlamda M.G.” Eğitici ve yönetici eksikliği yüzünden orkestra şefi yetiştirememişiz, rejisör yetiştirmemişiz, şan pedagogu yetiştirmemişiz. O insanlar kendi gayretleriyle bir yere varabiliyorlar veya varamıyorlar. Bu eksiklikler dolayısıyla daima dışarıya bağımlı kalmışız...Çok iyi sesler olmasına rağmen okullardaki eğitimler mi yetersiz kalıyor yoksa sanatçılar mı fazla önemsemiyor eğitimi, opera sanatında bir geriye gidiş, bir çöküş var, dekadans gibi. Tabii eğitimciler çok önemli. Konservatuarlarda, okulda alınan eğitim çok önemli. Kişinin kendini geliştirmesi çok önemli... Eskiden buraya küçük Scala derlermiş. Bilmem biliyor musunuz burada Pavorottiler, Martinucci'ler söylemiş. Martinucci'de o zamanla bu zaman arasında hiçbir fark yok. Altmış küsur belki de yetmiş yaşında bilemiyorum. Bizler niye erken bitiyoruz da onlar devam ediyorlar? Bir sorgulamak lazım bunları” sözleriyle genel anlamda kurumsallaşmanın ve de eğitim niteliğinin kurumsallaşmasının önemini ve gerekliliğini belirtmektedir. Bir ülkenin uzun süre aktif olarak çalışan sanatçılar yetiştirmesi, bir başkasının onun yarısına bile aktif olarak gelemeyen sanatçılar üretmesi, kanımca sistem, yöntem ve kurumsallık

sorunlarının olduğunun açık göstergesidir. Şancılar için oyunculuk eğitiminin niteliği kurumsallaştığında yani “belirgin bir bel kemiği”⁹⁸ oluşturulduğunda, bütünsel ve yaratıcı sanat yapma yolunda bir adım daha atılmış olacaktır.

d- Profesyonel Hayatta Eğitim İhtiyacı: Görüşülen uzman kişiler, profesyonel hayatta oyunculuk ve role ilişkin olarak karşılaştıkları zorlukları aşmak amacıyla rejisöre başvurdıklarını ancak bu zorlukların aşılmasının yine de okuldaki eğitimle bağlantılı olduğunu belirtmişler, yaşam koşullarının da sanatçının gelişimi ve opera sanatı üzerindeki olumsuz etkilerinden bahsetmişlerdir.

Profesyonel hayatta eğitime en çok ihtiyacı olduğunu belirten T.K.’nın” Ben gazi mezunuyum, sıfır oyunculukla girdim buraya... Kendim de araştırdım ama rejisörlerle konuşarak da çok şey öğrendim” sözleri, eksik donanımla mezun olduğunu ve bunu daha sonra tamamlamaya çalıştığını ortaya koymaktadır. Rejisörden yeni bir şeyler öğrenilebileceğini belirten M.G.” Tabii ki iyi yönetmenden alınacak çok şey vardır... ama bunlar tabii okulda öğrenilmesi gereken şeyler” sözleriyle, öğrencilik hayatı ile profesyonel yaşam arasındaki sürekliliği vurgulamış ancak okuldaki eğitimin önemini bir kez daha ortaya koymuştur.

Profesyonel yaşamda eğitime ihtiyaç olduğunu belirten O.E.” Yaşam standardımız maddi olarak korkunç düşük. Dolayısıyla insanların pek çoğu çocuğunun çocuğunun rızkından kesip de yurt dışına gidip opera seyretmek, hocalarla çalışmak, zihnini açmak, dünya sanatını tanımak, dünyada ve Avrupa da neler yapılıyor, bunları takip etmek ve gözlerini açmak noktalarını çoktan kaybetti çünkü yok kimsenin buna hali. Dolayısıyla biz, bize 40 senedir nasıl öğretiliyse onu devam ettiriyoruz... Bizim

⁹⁸ İlber Ortaylı, **Avrupa ve Biz**, Ankara: Turhan Kitabevi, 2007, s. 249.

için değil belki ama genç kuşağa, yeni dünya sanatını tanımak ve gözlerini açmak babında, gerek sanatçı, gerek hoca yetiştirmek anlamında söylüyorum, biraz daha motive edilmeli ve desteklenmelidir diye düşünüyorum. Dolayısıyla operada dünya standardından büyük kopuşlar var bu nedenlerle” sözleriyle, açıklama gerektirmeyecek netlikte ihtiyaç ve sıkıntıları ortaya koymuştur.

5.2.3. Üçüncü Alt Problem

Ülkemizde Şancı ve Eğitimci Kişiliği ile Tanınan Uzman Kişilerin, Kendi Alanları ve Şancı Eğitiminin Bir Ögesi Olarak Oyunculuk Sanatına Bakışları alt problemi

- A. “bu iş bir sahne sanatı”
- B. “Bizim meslek hem tiyatroculuk hem şarkıcılık aslında”
- C. “Taşların yerine oturması lazım”

Olmak üzere üç ana tema altında yoğunlaşmıştır. Temalara göre bulgular özetle şunlardır;

A. “bu iş bir sahne sanatı” teması iki alt başlığa ayrılmaktadır. Bu başlıklar ve kısaca içerikleri şöyledir;

a. Oyunculuk ve Şancılık: Araştırma kapsamında görüşülen kişiler, şancılık ve oyunculüğün birbirinden ayrı düşünülmemesi gereken iki öge olduğunu, bunun sanatsal bütünlüğün ortaya çıkarılması açısından çok önemli olduğunu hatta sadece “aktör” kelimesinin bile yeterli olacağını belirtmişler, oyunculuk ve şancılığın bir arada olmasının zevkle izlemeyi de beraberinde getirdiğini, ancak bunların bir arada bulunduğu insan sayısının da çok fazla olmadığını eklemişlerdir.

İyi oyuncu olma özelliği, şancının bütünlüklü performanslar ortaya çıkarabilmesinin ön koşuludur. Bütünlük, Çehov anlayışında karakterin tüm

eylemlerinin birbiriyle ilişkili olmasıdır. Bu konuda E.T.” sahnede çıkıp sadece şarkı söylemek değil opera. Ayrıca o teatral yeteneği de ortaya çıkarmak gerekiyor... Temsillere gelerseniz fark edersiniz; Bir şancılar var, birde şancı oyuncular. Şarkı söylüyorsunuz ama onu bir de oyunculuğunuzla yansıtmamız gerek... Örneğin bu akşamki Neurastenico da mutlaka oyuncu olmak gerekli. Sadece şan değil yani. Tabii ki çağdaş eserler daha çok oyunculuk gerektiriyor” sözleriyle hem bütünlüğün gerekliliğinden bahsetmiş, hem de bütünlüğü yaratabilen çok sayıda insan olmadığını belirtmiştir. Bu azlık yine eğitim sistemi ile ilgilidir. Bununla ilgili olarak eğitimde üzerinde en çok durulan konuyu “dur ve şarkı söyle!” biçiminde ifade eden M.A.’nın sözleri daha anlamlı hale gelmiş olmaktadır. Söylenen şarkının oyunculukla yansıtılması aynı zamanda sübjektif atmosfer konusunun da alanına girmektedir. Oyuncunun sanatsal duyarlılık ve imgeleme yetisini geliştirmesi açısından da önemli olan sübjektif atmosfer sayesinde, oyunun anlamı, o anda söylenen arya, sanatsal bir biçimde ortaya konulabilecektir. Bütünlük konusuna M.A.”... Yan yana kullanılmasa, sadece aktör dense daha mutlu olurum. Bunlar bir çünkü... Çok iyi dans etmesi lazım. Komple olabilmek için özellikle ABD de böyle, dans edeceksiniz, iyi aktör ya da aktris olacaksınız, herhangi bir enstrümana iyi derecede hakim olacaksınız. Her şeyle ilgisi olan insandır aktör”, O.G.”... Durup da söylemek değil, bütünleşmek lazım, iyi oynamak lazım... Olmazsa olmazlardan ikisi de. Bir opera sanatçısı için birinden biri eksik olsa olmaz”, E.F.” ... Benim tercihim şancı aktör, yani ikisi bir arada. Artık sadece şarkı söylemekten ben de zevk almıyorum, canlandırmak benim için de çok önemli.”, E.K.”... Opera sanatında salt şancı diye bir şey yoktur, baştan sona donanım ve bir sanatçı bütünlüğü yaratmak gerekir bütün bunlar için mesleki ve genel

kültür gerekir diye düşünüyorum” sözleriyle sanatsal bütünlüğün yaratılması için şancı ve aynı zamanda oyuncu olunması gerektiği çok net bir biçimde vurgulanmıştır.

b. Sahnede Uyum: Araştırma kapsamında görüşülen kişiler, sahnede oyuncular arası uyumun hem kişisel tatmin hem de sanatsal sunum ve performansın başarısı açısından çok önemli olduğunu, bu sayede yapılan işin meslek ve görev olmaktan çıkıp, zevkli hale geldiğini vurgulamışlardır.

Çehov sistemindeki ilişki kurmak konusu, yapılan işin bütünü ile ilişki kurarak güven duygusu geliştirmenin, diğer insanlarla uyumu yakalamanın nasıl gerçekleştirilebileceği ile ilgilidir. Bu konuda A.U.’nın ” Yanınızdaki kişinin soprano olsun bariton olsun neler yapabileceğini bilmeniz ve müzikal olarak sizinle uyum içinde olması çok önemli. Tiyatral açıdan da çok önemli. O kişi esere daha fazla konsantre olmanızı sağlayabilir ya da daha az konsantre olmanızı sağlayabilir.”, Ş.T.’nin ” Aslolan şudur; sahneye çıktığınızda herkesin aynı tempoda yüreğinin çarpması lazım. Bunu yakaladığınız anda bu direkt (olarak) seyirciye yansır” ve O.G.’nin ” zincirin halkaları gibi en küçük rolden en büyüğüne kadar. Bunlardan bir tanesi iyi olmazsa çürükse hep orada düğümlenip kalıyor, kırılıyor o yüzden tüm sanatçıların 15 kişiyse 15’inin de arkadaşının gözünden anlaması lazım ne yapmak istediğini, o kadar bütünleşmeleri lazım ki işin kalitesi yükselsin, başarı çıksın ortaya” sözleri ilişki kurmanın gerekliliğini ve önemini vurgulamaktadır. A.U.’nın bahsettiği “konsantre olmak”, Çehov sistemindeki konsantrasyon konusunun alanına girmektedir. Aksiyon, amaç, düşünce ve duyguları ancak konsantre olarak tüm eser boyunca gerektiği gibi sürdürebilmek mümkündür. Ayrıca konsantre olmuş

sanatçının “seyirci üzerindeki etkisi daha güçlü olmakta, düzgün, kendinden emin ve net bir oyunculuk ortaya koymaktadır.”⁹⁹

Sahnede uyum olmadan yapılan bir temsil, diğer bütün öğeler tam ve olması gerektiği gibi olsa bile başarılı olamayacaktır. E.K.’nın” Partner çok önemlidir. Seyircinin eseri daha iyi anlayabilmesi için çok uyumlu olmak gerekir” sözünü “partner çok önemlidir, aranızda uyum yoksa seyirci eseri pek de iyi anlayamaz” şeklinde düşünmek de mümkündür. T.K.’nın ” Uyum, performansı daha iyi yönde etkiliyor” sözleriyle ifade ettiği görüşü, sahnede uyumun gerekliliğini ve gerekçesini belirtmesi açısından yeterlidir.

B. “Bizim meslek hem tiyatroculuk hem şarkıcılık aslında” teması, kendi içinde iki alt başlığa ayrılmaktadır. İçerikleri ile birlikte bu alt başlıklar şunlardır;

a. Tamamlayıcı yaklaşım: Araştırma kapsamında görüşülen kişiler opera ile tiyatro arasındaki ilişkiyi kolaylıklar ve zorluklar açısından değerlendirerek, aralarında kısmen hiyerarşik, süreğen ve birbirini tamamlayan bir ilişki olduğunu düşünmektedirler. Birliktelik, tamamlayıcılık ve zorluklar ile ilgili olarak A.U.’nun ” İki sanat dalında da çok zor ulaşılabilecek noktalar var. Opera birçok sanat dalının birleştiği bir şey. İşin içinde müzikal bir hazırlık olduğu için, opera çok daha zor bir sanat dalı. Tiyatro da çok zor, çok emek istiyor ama bir opera sanatçısının yetişmesi, tiyatro sanatçısının yetişmesinden daha büyük emek istiyor. Çünkü müzikal hazırlık var. Ses tekniği diyafram, vücut vs... var. Bunun yanında tabii ki tiyatral hazırlanış var. Dolayısıyla daha komplike” sözleri, aynı zamanda ses tekniği, diyafram, vücut vs... dışında, şancı için oyunculüğün gerekli olduğunu ve de eğitim sistemi içinde

⁹⁹ Chekhov, **On the technique...**, s. 11.

bulunması gereken düzeyi- çünkü opera “daha komplike” bir sanat dalı- vurgulaması açısından da önemlidir. Salt oyunculuğun zorluğu ile ilgili olarak O.E.’nin ” tiyatroda yaptığınız iş son derece çıplak. Ama operada, oyunculuğunuzu güzel sesinizle örtme ya da oyalama gibi bir şansınız var. Tiyatroda böyle bir şansınız yok, ya iyi oynuyorsunuzdur ya da oynamıyorsunuzdur...” sözleri, genel olarak opera sanatçılarının- eğitim süreci de bunun dışında tutulmamak koşulu ile- oyunculuğu çok da önemsemeyen ve bir takım klişe hareketlere indirgeyen yaklaşımlarının nedenini açıklamakla birlikte, şancıya verilmesi gereken oyunculuk eğitiminin –salt oyunculuğun zor olmasından dolayı- hangi düzeyde olması gerektiği hakkında da önemli bir anekdottur.

Bulgular ve tartışma ışığında, tiyatro ve oyunculuğun, opera sanatında ve şancının eğitilmesi sürecinde, diğer müzikal ve teknik öğelerle birlikte bulunması gereken oldukça önemli bir konu olduğu ortaya bir kez daha çıkmış olmaktadır.

b. Bütünlük: Araştırma kapsamında görüşülen kişiler sanatsal bütünlüğün olabilmesi için sanatçının şancılık ve oyunculuğunun birlikte var olması gerektiğini, bunun tersinin tat vermediğini ve opera sanatına ilginin azalma nedenlerinden birinin de bu durum olduğunu belirtmişlerdir. En beğendikleri şancı aktörlerin özelliklerine ilişkin olarak da, şancılık, müzikalite ve oyunculuk özellikleri üzerinde durmuşlar ve bu özellikleri bir arada bulunduran sanatçıların heyecan yaratarak seyirciyi sürüklediğini, atmosfere soktuğunu belirtmişlerdir. İzleyip etkilendikleri operalarla ilgili olarak da yukarıda belirtilen özellikleri taşıyan sanatçılarla oluşturulan bir kadro, rejisörün sahneleme anlayışı ve kadronun uyumu, her ayrıntının atlanmadan çalışılmış

olması gibi ögeler üzerinde durmuşlar ve böyle temsillerle ilgili olarak “mükemmel”, “etkileyici”, hayranlık verici” gibi ifadeler kullanmışlardır.

Çehov, sanata tüm iç ve dış dinamikleri ile birlikte bütüncül bir yapı olarak yaklaşmış ve oyunculuk eğitimi sistemini de imgesel bütünlük ve buna bağlı çalışmalar üzerine kurmuştur. Görüşülen uzman kişileri, konuşmalarında bütünlüğü şöyle vurgulamaktadırlar: O.E.” bir sanatçının şarkıcılığı ve sahnesi, yaratıcılığı mutlaka el sıkışmalıdır...”, M.A.” ... Ama şimdi her şey minimale döndü, ışık sanatı daha çok ortaya çıktı, o zaman ne oldu; aktörlük! Mecbursun. Işık, müzik, pano ve siz. Şimdi öyle yapamazsınız artık, duramazsınız!”, M.G.” Seni sürüklemeli, Oyunun içine sokmalı, hem oyunculuk yanıyla, hem de sesiyle, hem tekniğiyle.. birinden biri eksik olursa ben tat almam. Eskiden opera demek ses demektir diye bir imaj vardı, şimdi buna katılmıyorum açıkçası. Birinden biri eksik olursa olmaz.”, O.G.” Bunların hepsinin olması lazım”, Ş.T.” Benim için 1. derecede hem müzisyen hem sahne olarak Placido Domingo derim. Bir de Franco Corelli dir. Hem ses, hem fizik hem de oyunculuk olarak dünyaya az gelen türlerdir. Bir çok şeyi içinde barındıran iki örnek”, E.T.” La boheme’ in en güzeli Neil Shicoff un oynadığı bir yorum. Rejisi çok güzeldi...Gerek oyunculuk gerek ses ,yorum,sahne, kostüm dekor hepsi.”, Ş.T.” ... la boheme için. Mükemmel detay çalışılmış”, O.E.” ... sırf rejiyi merak edip gittim ve muhteşemdi. Son derece etkileyici bir dekor, kostüm, rejî, bütünsellik içinde çalışmış. Hayranlık vericiydi gerçekten. Bundan çok etkilenmiştim.”

Bulgular göstermektedir ki bütünlük konusu, Çehov için olduğu kadar görüşülen uzman kişiler için de önemli ve gereklidir. Şancının bütünlüklü olarak yetiştirilmesi de büyük oranda eğitim süreci içerisinde kurgulanması gereken bir konudur.

Verilen yanıtlarda Çehov sistemindeki atmosfer konusunun alanına giren bazı değinmeler de bulunmaktadır. Bu konuyu M.G.” Sopranolardan Callas’ın sanatçılığı tartışılmaz. Hem sahnesi, oyunculğu, hem müzikalitesi. Tebaldi, Scotto, Caballe, Pavorotti, Domingo, Carreras bunlar çok fenomen sanatçılar. Her şeyleriyle mükemmel oldukları için. Aktörlükleriyle, teknikleriyle, müzikaliteleriyle beni sürükleyip o atmosfere sokabildikleri için”, O.E.” Maria Callas hayranıyım. Şancılığı ve aktrisiği sahnede buluşturabilmiş ender insanlardan biridir. Gerek sahnesi, gerek şarkıcılığı ile gerçekten başka bir kulvardadır. Şancı ve aktör olarak Domingo’yu söyleyebilirim yine. Teknik olarak handikapları olmasına karşın, oyunculğu son derece yaratıcı, seyirciyi avucuna alan, çok başarılı bir şancı...”, E.K.” Ben Maria Callas hayranıyım, hem ses ve teknik hem de oyunculuk açısından bir ekol bence, beni alıp çok uzaklara sürükleyip götürebiliyor, bu çok önemli bana kalırsa; sürükleyebilmek. Seyirciye yaşatabilmek.” biçiminde, özellikle altı çizili kısımlarda ifade etmişlerdir. Bulgulara göre Atmosfer; bütünlüğü sağlamak, seyirciyi sürüklemek, avucuna almak ve sahnedekini seyirciye yaşatabilmek için Çehov ve görüşülen uzman kişiler tarafından gerekli görülmektedir.

C. “Taşların yerine oturması lazım”

Bu kod başlığı ile ilgili olarak görüşülen kişiler ülkemiz sanat kurumlarının yönetiminde profesyonel bir anlayışın hakim olmaması nedeniyle, mekanla ilgili sorunlar, eser seçimi, kast seçimi gibi konularda hatalar yapıldığını, bunun sonucunda çalışma hevesinin kalmadığını ve “önce sanatçı sonra memur” gibi hareket etmeye başladıklarını belirtmişlerdir.

“Profesyonel” sözcüğü, “amatöre karşıt olarak bir mesleği, bir işi düzenli olarak sürdüren kimse için kullanılır”¹⁰⁰ Bir meslekte profesyonel olabilmek için öncelikle o meslek dalı ile ilgili eğitim almış olmak gerekmektedir. Ülkemizde sanat kurumları yöneticilerinin, büyük bir çoğunluğunu sanatçı kökenli insanlar oluşturmaktadır. Bu durum, ilk bakışta sanatın içinden gelen insanların sanat sorunları ve çözümleri hakkında daha çok bilgiye sahip olmaları sebebiyle olumlu addedilebilse de, yönetim bilimleri ve yöneticiliğin ayrı bir uzmanlık olmasından dolayı, bu kurumlardaki yönetici, imza yetkisi olan sanatçıdan fazlası olamamakta, dolayısıyla sorunların çözülmesi ve sanatın daha ileri seviyelere ulaştırılması noktasında gelişme gösterilememektedir. Sorunlara örnek olarak Ş.T.’nin” sanatçı burada her şeyle uğraşılıyor. Orada sanatçı sadece şarkı söylemekle uğraşır. Başka bir şeyle uğraşmaz, gelir provasını yapar, saati bellidir, piyanisti bellidir, yapar çıkar gider. Bizde, operaya giriyorsunuz sigara içmeyin den tutun da, tuvaletlerin temizliğine pisliğine kadar her şeyle insanlar ilgileniyorlar. Dünyada bir çöküş söz konusu, bu bizimki gibi gelişmekte olan ülkelerde daha çok etkisini gösteriyor. Eğitim seviyemizin düşük olması sanatçıları da aşağı çekiyor. Siz ne yaparsanız yapın, bu eğitimsizlik sizi paçalarınızdan aşağı çekmeye devam ediyor. Bu çok kötü bir şey sanatçı için. Yönetimdeki vs... iş bilmezlik sizi aşağı çekiyor”, M.A.’nın” Eğer iki metre karelik bir odada dört kişi soyunuyorsanız performansınıza yansıyor. Ayakkabıcı size 44 numara ayakkabı veriyorsa bu yansıyor. Çünkü benim kostümcüm de cahil! O da işini gerektiği gibi yapmıyor, provalara gelmiyor, mecburen biz memur oluyoruz. Önce bir heves, sonra memur.” ve M.G.’nin” Eğitici ve yönetici eksikliği yüzünden orkestra şefi yetiştirememişiz, rejisör yetiştirmemişiz, şan pedagogu yetiştirmemişiz...”

¹⁰⁰ Büyük Larousse, 18.cilt, Milliyet gazetecilik a.ş. , s.9576

sözleri, bu araştırmada şancı yetiştirme özelinde bahsedilen ancak sanat ve sanat eğitiminin başka alanlarındaki sorunlara da ışık tuttuğunu düşündüğüm, ülkemizde sanatın içinde bulunduğu duruma ilişkin tablonun tamamlayıcısıdır. Burada eğitim ve yönetim arasında karşılıklı bir ilişki söz konusudur; Yönetimden kaynaklanan sorunlar sanat kurumlarına yansımakta ve daha donanımlı sanatçı yetiştirmek lüks ve gereksiz olmakta, ancak yöneticiler yine aynı sistemden gelmekte ve böylece bir kısır döngü oluşmaktadır. Bu sebepten, gerek sanatçılarda gerekse eğitimcilerde kısır döngü dışı davranışlar, olumlu sanatsal ve eğitimsel arayışlar olmakta ancak bireysel ve kişinin sanatsal ve ya eğitimcilik ömrü ile sınırlı kalmaktadır. Bu durum, kurumsallaşmayı da imkansız hale getirmekte, sanatsal ilerleme ancak sistemin dışına, yani ülke dışına kendi imkanları ile çıkıp, yer edinebilen insanlar modeliyle düşünülebilmekte ve bu da ülkemizde sistemle ilgili beklentiye ortadan kaldırarak sistemin çürüme sürecine katkı yapmaktadır. Bu durum, biz araştırmacılar için Amerika'yı yeniden keşfedercesine, geçmişteki ve ya mevcut bireysel arayışları fark edip ortaya koymanın ötesinde bir çalışmayı, sistem kısır döngüsü sayesinde, mümkün ama kağıt üstünde kalmaya mahkum etmektedir. Eğitim ve profesyonelleşme sayesinde ülkemizde taşlar yerlerine oturtulmalı, yaratıcılığın ve sanatsal gelişmenin önündeki engeller kaldırılmalıdır. Bu çalışmanın konu içeriğini oluşturan, şancının eğitimindeki eksiklikleri giderme yaklaşımının, engellerin ortadan kaldırılmasına bütünlük bağlamında ve uzun vadede katkı sağlayacağını düşünüyorum.

ÖNERİLER

Sahne Ve Oyunculuk Eğitimi Dersi Öğretim Programı Önerisi

Modül 1: Başlarken

Etkinlik 1: Tanışma

Etkinlik 2: Dersin amaçları hakkında beyin fırtınası

Etkinlik 3: Çehov'un oyunculuk eğitimi sisteminin kısaca tanıtımı.

Ödev Etkinliği: Çehov'un oyunculuk eğitimi sistemi ile ilgili araştırma yapma.
“İmgelem” konusuna odaklanma.

Modül 2: İmgelem

Etkinlik 1: Çehov'un imgelem anlayışını açıklama

Etkinlik 2: Anladığı imgelemi örnekleme

Etkinlik 3: Çehov'un imgelem çalışmalarını uygulama

Ödev Etkinliği 1: İmgelem çalışmalarında hissettiklerini yazma

Ödev Etkinliği 2: Çehov'un oyunculuk eğitimi sistemi öğelerinden“Atmosfer” konusuna odaklanma.

Modül 2: Atmosfer

Etkinlik 1: Çehov'un “atmosfer” anlayışını açıklama

Etkinlik 2: Anladığı atmosferi örnekleme

Etkinlik 3: Çehov'un atmosfer çalışmalarını uygulama

Ödev Etkinliği 1: Atmosfer çalışmalarında hissettiklerini yazma

Ödev Etkinliği 2: Çehov'un oyunculuk eğitimi sistemi öğelerinden“Eşiği Aşmak” konusuna odaklanma.

Modül 3: Eşiği Aşmak

Etkinlik 1: Çehov'un “Eşiği Aşmak” anlayışını açıklama

Etkinlik 2: Anladığı Eşiği Aşmak konusunu örnekleme

Ödev Etkinliği 1: “Eşiği Aşmak” çalışmalarında hissettiklerini yazma

Ödev Etkinliği 2: Çehov'un oyunculuk eğitimi sistemi öğelerinden“Bedeni Psikolojik Yaratıcı Etkilere Açma” konusuna odaklanma.

Modül 4: Bedeni Psikolojik Yaratıcı Etkilere Açma

Etkinlik 1: Çehov'un “Göğüste Hayali Merkez” anlayışını açıklama

Etkinlik 2: Merkezden hareketi örnekleme

Etkinlik 3: Çehov'un Göğüste Hayali Merkez çalışmalarını uygulama

Ödev Etkinliği 1: Göğüste Hayali Merkez çalışmalarında hissettiklerini yazma

Ödev Etkinliği 2: Çehov’un oyunculuk eğitimi sistemi öğelerinden “Kasları Uyandırmak” ve “Biçimlendirici Hareketler” konularına odaklanma.

Modül 5: Kasları Uyandırmak ve Biçimlendirici Hareketler

Etkinlik 1: Çehov’un “Kasları Uyandırmak” ve “Biçimlendirici Hareketler” anlayışını açıklama

Etkinlik 2: Kasları Uyandırmak ve Biçimlendirici Hareketleri örnekleme

Etkinlik 3: Çehov’un Kasları Uyandırmak ve Biçimlendirici Hareketler çalışmalarını uygulama

Ödev Etkinliği 1: Kasları Uyandırmak ve Biçimlendirici Hareketler çalışmalarında hissettiklerini yazma

Ödev Etkinliği 2: Çehov’un oyunculuk eğitimi sistemi öğelerinden “Akıcı Hareketler”, “Uçarcasına Hareketler” ve “İşıma/Yayılma Hareketleri” konusuna odaklanma.

Modül 6: “Akıcı Hareketler”, “Uçarcasına Hareketler” ve “İşıma/Yayılma Hareketleri”

Etkinlik 1: Çehov’un “Hareket” anlayışını açıklama

Etkinlik 2: Anladığı hareketleri örnekleme

Etkinlik 3: Çehov’un “Hareket” çalışmalarını uygulama

Ödev Etkinliği 1: “Akıcı Hareketler”, “Uçarcasına Hareketler” ve “İşıma/Yayılma Hareketleri” çalışmalarında hissettiklerini yazma

Ödev Etkinliği 2: Çehov’un oyunculuk eğitimi sistemi öğelerinden “İlişki Kurmak” konusuna odaklanma.

Modül 7: İlişki Kurmak

Etkinlik 1: Çehov’un “İlişki Kurmak” anlayışını açıklama

Etkinlik 2: Anladığı “İlişki Kurmak” biçimini bir partner seçerek örnekleme

Etkinlik 3: Çehov’un “İlişki Kurmak” çalışmalarını grupça uygulama

Ödev Etkinliği 1: “İlişki Kurmak” çalışmalarında hissettiklerini yazma

Ödev Etkinliği 2: Çehov’un oyunculuk eğitimi sistemi öğelerinden “Güven Duygusunu Geliştirme” konusuna odaklanma.

Modül 8: Güven Duygusunu Geliştirme

Etkinlik 1: Çehov’un “Güven Duygusunu Geliştirme” anlayışını açıklama

Etkinlik 2: Çehov’un “Güven Duygusunu Geliştirme” çalışmalarını uygulama

Ödev Etkinliği 1: “Güven Duygusunu Geliştirme” çalışmalarında hissettiklerini yazma

Ödev Etkinliği 2: Çehov’un oyunculuk eğitimi sistemi öğelerinden “Konsantrasyon” konusuna odaklanma.

Modül 8: Konsantrasyon

Etkinlik 1: Çehov’un “Konsantrasyon” anlayışını açıklama

Etkinlik 2: Çehov’un Konsantrasyon çalışmalarını uygulama

Ödev Etkinliği 1: Konsantrasyon çalışmalarında hissettiklerini yazma

Ödev Etkinliği 2: Çehov’un oyunculuk eğitimi sistemi öğelerinden “Doğallık” ve “Form” konularına odaklanma.

Modül 9: Doğallık ve Form

Etkinlik 1: Çehov’un “Doğallık” ve “Form” anlayışını açıklama

Etkinlik 2: Doğallık ve Forma ilişkin örnekler verme

Etkinlik 3: Çehov’un Doğallık ve Form çalışmalarını uygulama

Ödev Etkinliği 1: Doğallık ve Form çalışmalarında hissettiklerini yazma

Ödev Etkinliği 2: Çehov’un oyunculuk eğitimi sistemi öğelerinden “Güzellik” ve “Bütünlük” konularına odaklanma.

Modül 10: Güzellik ve Bütünlük

Etkinlik 1: Çehov’un “Güzellik” ve “Bütünlük” anlayışını açıklama

Etkinlik 2: Güzellik ve Bütünlük ile ilgili örnekler verme

Etkinlik 3: Çehov’un “Güzellik ve Bütünlük” çalışmalarını uygulama

Ödev Etkinliği 1: Güzellik ve Bütünlük çalışmalarında hissettiklerini yazma

Ödev Etkinliği 2: Çehov’un oyunculuk eğitimi sistemi öğelerinden “Nitelik Algısı” konusuna odaklanma.

Modül 11: Nitelik Algısı

Etkinlik 1: Çehov’un “Nitelik Algısı” anlayışını açıklama

Etkinlik 2: Nitelik Algısı ile ilgili örnekler verme

Etkinlik 3: Çehov’un Nitelik Algısı çalışmalarını uygulama

Ödev Etkinliği 1: Nitelik Algısı çalışmalarında hissettiklerini yazma

Ödev Etkinliği 2: Çehov’un oyunculuk eğitimi sistemi öğelerinden “Psikolojik Jest” konusuna odaklanma.

Modül 12: Psikolojik Jest

Etkinlik 1: Çehov’un “Psikolojik Jest” anlayışını açıklama

Etkinlik 2: Psikolojik Jest olabilecek örnekler verme

Etkinlik 3: Çehov’un Psikolojik Jest çalışmalarını uygulama

Ödev Etkinliği 1: Psikolojik Jest çalışmalarında hissettiklerini yazma

Ödev Etkinliği 2: Çehov'un oyunculuk eğitimi sistemi öğelerinden“Karakterin Merkezi” konusuna odaklanma.

Modül 13: Karakterin Merkezi

Etkinlik 1: Çehov'un “Karakterin Merkezi” anlayışını açıklama

Etkinlik 2: Karakterin Merkezi olabilecek örnekler verme

Etkinlik 3: Çehov'un Karakterin Merkezi çalışmalarını uygulama

Ödev Etkinliği 1: Karakterin Merkezi çalışmalarında hissettiklerini yazma

Ödev Etkinliği 2: Çehov'un oyunculuk eğitimi sistemi öğelerinden“Kurgusal Jest” konusuna odaklanma.

Modül 14: Kurgusal Jest

Etkinlik 1: Çehov'un “Kurgusal Jest” anlayışını açıklama

Etkinlik 2: Kurgusal Jest örnekleri verme

Ödev Etkinliği 1 Kurgusal Jest çalışmalarında hissettiklerini yazma

Ödev Etkinliği 2: Çehov'un oyunculuk eğitimi sistemi öğelerini bütünsel olarak değerlendirmek.

Sahne ve Oyunculuk Eğitimi Dersi ile İlgili Öneriler:

- Müzik eğitimi bölümleri ve güzel sanatlar fakültelerine bağlı müzik bölümlerine sahne ve oyunculuk dersi, bu araştırma ışığında bir modül hazırlanarak konulmalıdır. Bu yolla öğrenciye sanatsal bütünlük ve oyunculığa ilişkin farkındalık kazandırılmalıdır.
- Konulacak olan sahne ve oyunculuk dersi, üniversitelerde şan derslerini yürütmekte olan öğretmenlere de seminer biçiminde verilerek, parçanın sözlerinin anlamının vokal ile ifade edilmesine yönelik çalışmalar yapmaları sağlanmalıdır.
- Konulacak olan sahne ve oyunculuk dersi, üniversitelerde çalgı derslerini yürütmekte olan öğretmenlere de seminer biçiminde verilerek müziğin, çalgı

ve beden uyumu ile ifade edilmesine\ yansıtılmasına yönelik çalışmalar yapmaları sağlanmalıdır.

- Konulacak olan sahne ve oyunculuk dersi, ana dalı çalgı olan öğrencilere de verilerek, çalışılan eserin anlatmaya çalıştığı müziğin ifade edilmesinde beden kullanımının nasıl olabileceğine ilişkin farkındalık kazandırılmalıdır.
- Konservatuarlardaki sahne ve oyunculuk derslerinin içeriği belli kuramsal temellere dayanılarak hazırlanmalı ve kişiye bağlı olarak değişen yapısından kurtarılmalıdır. Bu araştırmanın dayandığı kuramsal temeller, yeni hazırlanacak programa da uygundur.

Sanat Kurumları ile İlgili Öneriler:

Sanat kurumlarının yönetilmesi konusunda sıkıntılar yaşandığı araştırmanın bulguları ile sabittir. Araştırma sonuçlarının Kültür ve Turizm Bakanlığı'na değerlendirilerek, üniversitelerin kamu yönetimi bölümlerinde ve ya TODAİE gibi kurumlarda, sanat kurumu yöneticisi yetiştirme programları açılması hususunda girişimde bulunması sağlanmalıdır.

Araştırmacılar İçin Öneriler:

- Doğrudan ve derinlemesine bilgi alma imkanı sağlaması sayesinde, sorunların ve çözüm önerilerinin net bir biçimde ortaya çıkarılabildiği bu araştırma ile de gösterilmiş olduğundan, nitel araştırma yöntemi kullanarak çalışma konusunda araştırmacılar teşvik edilmelidir.
- Bu araştırmanın ortaya koyduğu sonuçların uygulamadaki karşılığının bulunması için araştırmacılar, uygulama yapmaları yönünde teşvik edilmelidir

KAYNAKLAR

BERKTAY, Ali Tiyatro-Devrim ve Meyerhold, İstanbul, Metis Boyut Yayınları, 1997.

BOAL Augusto, Oyuncular ve Oyuncu Olmayanlar İçin Oyunlar, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2003.

BOGDAN R.C. ve Biklen S.K., Qualitative Research for Education: An Introduction to Theory and Methods, Boston: Allyn and Bacon, 1992.

BURGESS ve Skilbeck, the Singing and Acting Handbook, London: Routledge 2000.

Büyük Larousse, 18.cilt, Milliyet gazetecilik a.ş. , s.9576

BYCKLING Liisa, “Michael Chekhov as Actor Teacher and Director in the West”, Toronto Slavic Quarterly, www.utoronto.ca/tsq/01/chekhowest.shtml.

CHEKHOV Michael, To the Actor, New York: Harper and Row, 1953.

CHEKHOV Michael, On the Technique of Acting, ed. Mel Gordon, New York: Harper-Perennial, 1991.

CHEKHOV Michael, Lessons for the Professional Actor, ed. Deidre Hurst du Prey, New York: Performing Arts Journal Publications, 1985.

CHEKHOV Michael Lectures, Teyp 2

CLARK Mark Ross, Singing Acting and Movement in Opera, Bloomington: Indiana University Press, 2002.

ÇALIŞLAR Aziz, 20. Yüzyılda Tiyatro, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1993, s.270.

DE PREY Dierdre Hurst ed. From samples of lessons delivered by Chekhov at Dartington Hall, 8.10.1936. Kindelan Kaynakçası

DİDEROT Denis, Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler, çev: Sabri Esat Siyavuşgil, Sosyal Yayınları – Dünya Klasikleri Kültür Dizisi, İstanbul, 1996.

DOLINSKY M. and Chertok C., "Michael Chekhov's Questionnaire," trans. Tamara Agarkov, Theatre Moscow, 1963.

From Russia to Hollywood The 100-Year Odyssey of Chekhov and Shdanoff, Pathfinder home entertainment, 2002.

GORCHAKOV Nikolai, Theater of Soviet Russia, çev. Ve ed. Herb Aach, New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1971.

HELFGOT Daniel– O.Beeman Willam, The Third Line, Shirmer Books, 1993.

KARABOĞA Kerem, Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2005.

KINDELAN Nancy Anne, The Theatre of inspiration: An Analysis of Acting theories of Michael Chekhov, The University of Wisconsin Madison, Ph.D. 1977.

NUTKU Özdemir, Dünya Tiyatrosu Tarihi I, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2000.

NUTKU Özdemir, Oyunculuk Tarihi II, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2002.

NUTKU Özdemir, Sahne Bilgisi, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2002.

ORTAYLI İlber, Avrupa ve Biz, Ankara: Turhan Kitabevi, 2007.

ÖZ Nesrin BİBER, “İnsanın Kültürel Gelişiminde Müzik Eğitiminin Önemi”, Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, C.XIV, S.1, 2001.

PATTON Michael Quinn, Qualitative Research and Evaluation Methods, London: Sage Publications inc. 2002.

SCHEİFFELE Eberhard, Acting: An Altered State of Consciousness, Research in Drama Education, Vol.6, No.2, 2001, s.186

SEVGİ Ali, “Nasıl Bir Müzik Öğretmeni”, Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu, 30-31 Ekim 2003, İnönü Üniversitesi, Malatya Bildiriler.

STANİSLAVSKİ Konstantin, Bir Aktör Hazırlanıyor, İstanbul: Papirüs Yayın Dağıtım, 1996.

STANİSLAVSKİ Konstantin, Bir Karakter Yaratmak, İstanbul: Papirüs Yayın Dağıtım, 1996.

STANİSLAVSKİ Konstantin, Bir Rol Yaratmak, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 1999.

STORR Antony, Music and the Mind, New York: First Ballantine Books, 1993.

ŞENER Sevdâ, Oyundan Düşünceye, Ankara: Gündoğan Yayınları, 1993, s. 13.

Oyunculuk El Kitabı, çev. Leyla Serdaroğlu, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1994, s. 48.

TUNALI İsmail, Grek Estetik’i, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1976.

YILDIRIM Ali ve Şimşek Hasan, Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri, Ankara: Seçkin yayınevi 2004.

EKLER

Ek 1

GÖRÜŞME SORULARI

1. Okulda size verilen eğitim boyunca üzerinde en çok durulan\önemsenen konular nelerdi?
2. Temsilde bir eseri seslendirirken sizden neler beklenmektedir?
3. Sahnede ruhsal durumun, bedensel ifadesi\ dışavurumu nasıl olmalıdır?
Bununla ilgili deneyimleriniz nelerdir?
4. Deneyimlerinizin ve hayal gücünüzün sanatçılığınızı geliştirmek amacıyla kullanılması size bir katkı sağlamakta mıdır? Çalışmalarınızdan bir örnek verebilir misiniz?
5. Bir şancı olarak sahneden indiğinizde, izleyicilerin sizi nasıl\ne tür bir imge olarak anımsamasını istersiniz?
6. Günümüzde profesyonel anlamda başarılı olabilmek için size göre bir şancının ne tür donanımlara sahip olması gerekmektedir?
7. Opera sanatının günümüz insanının beklentilerini karşılayabilmesi açısından bir şancı tipi çizmek isterseniz hangi özellikleri daha belirgin çizerdiniz?
8. Operada canlandırdığınız karakter\leri oynarken karakterle ve seyirciyle nasıl bir ilişki kurarsınız? Bir performansınızdan örnek verebilir misiniz?
9. Bir seyirci olarak izlediğiniz şancıdan ne beklersiniz?

10. Sahnelenen bir opera temsilini izlemenin sizi geliştirici bir yanı bulunmakta mıdır? Hatırladığınız böyle bir örnek var mı?
11. Sahnede diğer oyuncularla etkileşimin önemi hakkındaki görüşleriniz ve bu konudaki deneyimleriniz nelerdir?
12. Birlikte çalıştığınız yönetmenlerin oyunculuğunuz üzerinde bir etkisi oldu mu? Oldu ise nasıl bir etki? Örneklendirebilir misiniz?
13. Birlikte çalıştığınız bir yönetmenden oyuncu olarak beklentileriniz nelerdir?
14. Bir şancı olarak sahnede iken dekor, ışık gibi faktörler üzerinizde nasıl bir etki bırakmaktadır?
15. Türkiye’de sahnelenen operalarla, operanın daha köklü ve gelişmiş olduğu diğer ülkelerde sahnelenen operalar arasında ne tür farklar gözlemliyorsunuz?
16. Sahneye çıkmadan hemen önce kendinizi sahneye çıkmaya hazırlamak için ne yaparsınız? Zihinsel, bedensel vs... örneklendirebilir misiniz?
17. En beğendiğiniz şancı\aktörler kimlerdir ve hangi nedenlerle beğenmektedirsiniz?
18. İzleyip de (canlı veya kayıttan) en etkilendiğiniz opera hangisidir? Kısaca sebepleri ile birlikte bahsedebilir misiniz?
19. Tiyatro hakkındaki görüşleriniz nelerdir? Opera ile tiyatroyu karşılaştırmanızı istesem aklınıza ilk neler gelir?
20. Bir şancının kendini geliştirmesi bağlamında ne yapması gerektiğini düşünüyorsunuz?
21. Çalıştığınız\rol aldığınız bir eserde bedensel ifade ile ilgili bir çalışma yapar mısınız? Buna bir örnek verebilir misiniz?
22. Şancı ve aktör kelimelerinin yan yana kullanılması size ne çağırıştırır.

Ek 2.

ALT PROBLEMLER İLE GÖRÜŞME SORULARI BAĞINTISI TABLOSU

Alt Problem	İlgili Sorular
1. Ülkemizde şancı eğitimine genel yaklaşım nasıldır?	s.1,
2. Ülkemizde Profesyonel Şancıların, Opera Sanatçısının Oyunculuğuna İlişkin Deneyim ve Görüşleri nelerdir?	s.2, s.3, s.4, s.5, s.6, s.8, s.10, s.12, s.13, s.14, s.15, s.16, s.21
3. Ülkemizde Şancı ve Eğitimci Kişiliği ile Tanınan Uzman Kişilerin, Kendi Alanları ve Şancı Eğitiminin Bir Ögesi Olarak Oyunculuk Sanatına Bakışları nasıldır?	s.7, s.9, s.11, s.17, s.18, s.19, s.20, s.22

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Salim SEVER

Doğum Yeri ve Yılı : Kırıkkale 1976

Yabancı Dili : İngilizce

İlköğretim : Gülveren İlkokulu - 1987

Ortaöğretim : Yahya Kemal Beyatlı Lisesi - 1994

Lisans : Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi

Bölümü - 1998

Yüksek Lisans : Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü -
2001

Anabilim Dalı : Müzik Eğitimi

Bilim Dalı : Sosyal Bilimler Eğitimi

Çalışma Hayatı : 2001' den beri Müzik Öğretmeni

