

Kerem Karaboğa
İstanbul Üniversitesi
Tiyatro Eleştirme ve Dramaturji Bölümü

Brechtien Oyuncunun Gerçekçi Sanatı

ABSTRACT

In this article, Brechtian and Stanislavskian role creation processes are compared based on Bertold Brecht's evaluations on Stanislavski, which he derived from his research during when he established Berliner Ensemble. Examining every step from the first reading of the play to the setting of the performance before the audience reveals the contrast between the two masters: that each of them constructed contrasting "systems" because of the philosophical and ideological discrepancies in their approach to the realism. From this perspective, the arguments that it is possible to reach to Brechtian acting through Stanislavski or to reach Stanislavskian acting through Brecht loses its ground. In this article, based on Brecht's questioning of "realism", those kinds of assertions are attempted to be invalidated.

İlk bakışta, Brecht'in tiyatrosunu, özellikle de Brechtien oyunculuğu, gerçekçi bir tiyatro ve oyunculuk olarak ele almak zor ya da olanaksız görünebilir. Brecht'in sanat yaşamı boyunca gerçekçilerle arası hiç de iyi olmamıştır. Münih'te oyun yazarı ve dramaturg olarak tiyatroya başladığı dönemde, natüralist anlayışa açıkça meydan okur. Tiyatroda epik olgusunu öne sürdüğü Berlin yıllarında dramatik yazımın ve oyuncunun sahne performansının okuyucuda ve seyircide, bir gerçeğe uygunluk hissinden çok, bir yadırgama ve şaşkınlık izlenimi uyandırabilmesi için teknikler geliştirir. Brecht'in üzerine en çok yazılıp, kafa yorulan Yabancılaştırma efekti (Verfremdungseffekt) kavramı, gerçekliğin kırılmasının başlıca aracı olarak yorumlanır. Dahası, II. Dünya Savaşı'nın bitiminde, uzunca bir sürgün döneminin ardından döndüğü Berlin'de, Berliner Ensemble adıyla kendi tiyatrosunu kurumsallaştırmaya çalıştığı yıllarda, gerçekçilikle girdiği polemikler biçimcilikle suçlanmasına neden olur ve Sosyalist Gerçekçilik'e uygun olmayan tiyatro anlayışı nedeniyle kimi zaman sertleşen eleştirileri göğüslemek zorunda kalır. Bugün bile, çoğu oyunculuk okulunda Brecht'in oyunculuğa dair yorum ve teknikleri,

Yabancılaştırma olgusu temel alınıp, gerçekçi oyunculuğun ve onun en önde gelen temsilcisi Stanislavski'nin 'sistem'inin karşısında konumlandırılarak öğretilmeye uğraşılır.

Halbuki Berliner Ensemble'da Brecht'le birlikte çalışmış pek çok oyuncunun bildiği gibi, Brecht kendisinin katıldığı oyunculuk provalarında Yabancılaştırma efekti kavramını neredeyse hiç kullanmaz, hatta oyuncularından birinin aktardığı bir anekdota bakılırsa, çoğu zaman bu kavramın kullanılmasından rahatsızlık duyduğunu da gizlemez:

Aktör Rudolf Fernau bir defasında Brecht'in bir meslektaşını Cesaret Ana'daki bir diyalogda çok kuru ve ciddi davrandığı yolunda eleştirdiğini duyar. "Burada bir şaka diğerini kovalamıyor. Olaya tam anlamıyla dahil olamıyorsunuz... Biraz daha neşeli olsanız, çocuklar!" 'Evet, fakat' der eleştiriye uğrayan aktör, "o zaman yabancılaşma nerede kalacak?" 'O uğursuz kelime ağzımdan asla çıkmasaydı keşke' diye içini çeker Brecht... (Stern, 2001: 162)

Yabancılaştırma konusundaki hoşnutsuz tavrının tersine, Brecht'in topluluktaki oyunculuklarda sıklıkla ortaya çıkarmaya, geliştirmeye çalıştığı şey, onların gerçekçi bulgular yakalamakta ve durum ya da karakterleri gerçekçilikle donatmakta uyguladıkları beceri ve ustalıklarıdır. Topluluğun ürettiği prodüksiyonların rejî notlarını kapsayan Tiyatro Çalışması'nda Brecht, Helene Weigel'in Cesaret Ana'daki rolünü bu açıdan över:

Alışılmışlık yığını içinden hakiki olanı bulup çıkarmak, biricik olanı dikkat çekici biçimde genel olana bağıntılamak, büyük bir süreç içinde özellikli olanı yakalamak, işte gerçekçilerin sanatı bu. (Brecht/Berliner Ensemble, 1994: 138)

Ne olmuştur? Savaş öncesindeki ya da sürgündeki Brecht'in sanatıyla keşfetmeye çalıştığı yeni anlatım biçimleri yerini nasıl olup da gerçekçi ayrıntı ve buluşların önemsenmeye başlamasına bırakmıştır? Bu soruya verilebilecek farklı yanıtlar bulmak mümkün. Stern'e göre, zaten Brecht Berliner Ensemble yıllarında tiyatroya adım attığı vakitler tanıdığı ilk büyük ustanın, Reinhardt'ın en iyi geleneklerini "brechtçe" devam ettirmekten fazlasını yapmamaktadır (Stern, 2001: 162). Bentley'e bakılırsa, Brecht'in Berliner Ensemble'da yaptığı, esasen, kendi oyunlarına uygun düşen oyunculukları ve üslubu aramaktan ibarettir (Bentley, 2005: 183-190). Mumford ise meseleyi tarihsel bağlamına yerleştirerek, Doğu Alman hükümetinden gelen eleştirilerle ilişkilendirir. Başlangıçta kendisine yönelen eleştirilere yanıt oluşturmak için başladığı Stanislavski'yi ve gerçekçi oyunculuğu tanıma uğraşısının Brecht'i Stanislavski düşmanlığından Stanislavski'nin ilerici bir varisi konumuna dönüştürdüğünü ileri sürer (Mumford, 2005: 191-219).

Ne var ki, Brecht'in uygulamacı, yazar ve araştırmacı yönlerini ön plana alan bu yorumların her birinin kendi içinde tutarlı tarafları bulunmasına rağmen, nihayetinde Brecht'i sürgün dönemindeki başlıca uğraş alanı olan kuramından bağımsız olarak değerlendirme yanılığısına düşerler. Stern, onun insani yönleri ya da zaaflarıyla ilgilenmekle, Bentley Amerikan oyuncularına Brecht'in oyunculuk eğitimi açısından tekinsiz yönlerini göstermekle ve Mumford Brecht ile Stanislavski arasında sınırlı bir uzlaşma, çekinerek de olsa, güçlü bir bağ kurmakla meşgul olurken, Brecht'in bir tiyatroya sahip olmaksızın geliştirmek zorunda kaldığı tüm kuramsal çabalarını gözardı ediverirler.

Halbuki, Brecht'in Berliner Ensemble çalışmaları o güne kadar yürüttüğü kuramsal tartışmayla içsel bir bağlantı kurulmaksızın değerlendirilemez. Brecht'in Doğu Berlin'de bir tiyatro kurmasının öncesinde, onun "oyunları gibi, sürgün öncesi döneme oranla düşünsel açıdan hayli zenginleşen ve olgunlaşan kuramsal yazıları da, sınanmalarını ve ayrıntılandırılmalarını sağlayabilecek bir pratikten yoksundurlar ve İkinci Dünya Savaşı sonuçlanana, Amerika terk edilene kadar da öyle kalırlar" (Karaboğa, 2005: 210). Dolayısıyla, onun Berliner Ensemble çalışması, önceden kullandığı tüm kavramları bizzat bedenselleştirip somutlaştırarak yerli yerine oturtan bir nitelik sergiler. Önceki dönemin söylem ve polemiği yerini sahne çalışmasının olanakları dahilinde ilerleyen bir gözlem ve eylem sürecine bırakmıştır. Tam da bu nedenle, oyuncularının prova esnasında yabancılaşma kavramının söylemsel dar alanına hapsolmelerinden duyduğu rahatsızlıkta olduğu gibi, Strehler'in aktardığı aşağıdaki durumda da Brecht, kendisine sadece kuramları üzerinden yaklaşılmasına karşı çıkmaktadır.

... Baskılı kasketleri giymiş bir grup genç içeri girdi; aydın kişiler, ilericiler olarak, saçlarını Brecht gibi kestirmiş ve onun gibi giyinmişlerdi; ellerinde, hayır elbette ki sol ellerinde Organon vardı. Brecht'in onların sarsılmaz dünyasını birkaç dakika içinde nasıl altüst ettiğini anmsıyorum.

Solcu aydın genç: Maestro ...

(Brecht (çevirmene): Söyleyin ona ben Maestro --Üstad- değilim.)

Solcu aydın genç: Burada, Küçük Organon'da diyorsunuz ki, epik tiyatro ...

Brecht: Küçük Organon'da söylediklerim bir ölçüye kadar doğrudur, başkaları için sadece ipuçlarıdır. Çokça güvenmeyin. Tiyatro sahnede yapılır. Ayrıca, herşey daha açıklanmayı bekliyor. Denemeye değer; deney, gerçeklik kavramımız olmalıdır...

Genç solcu aydın: Ama yabancılaştırma etmeni... politik çizgi...

Brecht: Evet, evet, doğru. Ama bunlar tiyatroyu ve tarihi oluşturan sözcüklerdir. Tiyatroyu oynayın, politikayı yaşayın, o zaman daha az da okuyabilirsiniz. (Strehler, 1995: 81)

Brecht için Berliner Ensemble yılları, tiyatroyu o güne kadar salt zihninde tasarlamak ve yorumlamak zorunda bırakılmış bir tiyatro insanının, bir tiyatro uygulamacısına dönüşme gayretini içerir. Tiyatro çalışmalarının pratikte izlediği bu deneysel seyir nedeniyle Brecht'in tiyatrodaki anlayışına ve oyuncularla çalışmasına dair tayin edici kaynak, ne 1937 ile 1940 arasında yazılmış *Hürda Alımı* (Messingkauf), ne de yazımı 1948'de tamamlanan *Küçük Organon* (Kleines Organon) değil, her ikisindeki fikirlerin tiyatro ortamında deneyimlenmesinden üretilmiş *Tiyatro Çalışması* (Theaterarbeit) kitabıdır. Peter Thomson'un da belirttiği gibi, "Theaterarbeit kuramın bir pratiğe duyduğu ihtiyacı doğrular" (Thomson, 2000: 102).

O halde, kuramla pratiğin bu can alıcı birlikteliği üzerinden bakabilirsek eğer, Brecht'in Berliner Ensemble çalışmalarıyla birlikte bir yön değişimine girmesinden çok, onun kuramını oluşturmaya başlamasından itibaren değişmeyen bir tutarlılıkla izlediği ve asıl olarak "gerçekçilik" sorunu etrafında ilerleyen bir araştırma içerisinde olduğundan söz edebiliriz. Açıkçası, tam da kuramla pratiğin bütünleştiği bu sorunsal nedeniyledir ki Brecht, aşağıda açıklamaya çalışacağımız gibi, hiçbir zaman Stanislavski'nin uzantısı olamamış, bir tiyatro aşığının diğerine duyduğu saygı bir yana, estetik açıdan Stanislavski'nin daimi bir düşmanı, kuşkucu bir muhalifi olarak kalmıştır.

Oyunculukta Gerçekçi Gözlem ve Eylem

Gözlem yapmak için

Karşılaştırma yapmayı öğrenmek gerek. Ve karşılaştırma ancak

Gözlemden sonra yapılacak. Gözlemlerle bilgiye varılıyorsa

Gözlem için de bilgi gerekli. Gözlemlerle

Nereye varacağımı bilmeyen, iyi gözleyemez de.

(Brecht/Berliner Ensemble, 1994: 162)

Brecht tarafından sürgünde olduğu yıllarda yazılmış ve "Danimarkalı İşçi Oyunculara, Gözlem Sanatı Üzerine Sesleniş" başlığıyla Theaterarbeit'da da yayınlanmış metindeki bu bölüm Brecht'in oyunculuk hakkındaki öğretisinin ve gerçekçiliğe yaklaşımının önemli bir niteliğini sergiler. "Gözlem yapabilmek için bilmek ama bilgiye de gözlemlerle ulaşmak" zorunluluğu döngüsel ve paradoksal görünebilir. Ancak, işin sırrı da burada yatar. Belli bir nesnel durumla karşılaştığımızda o konuda belli bir bilgimiz vardır, ama ancak gözlem ve karşılaştırma yoluyla esaslı bir bilgiye ulaşılabilir. Daha da önemlisi, herkes için aşikâr olanı bilmek için bile, gözlem ve karşılaştırma yapmak kaçınılmazdır, çünkü sonuçta ulaşacağımız bilgi, daha öncekiyle aynı bile olsa, sürecin kendisi bizi dönüştürecektir. Brecht'in oyuncularından talep ettiği bu

gözlemci tutum, en iyi onun tanınmış oyun karakterlerinden Galileo Galilei'nin ağzından açıklanmıştır:

Evet, her şeyi, ama her şeyi bir kez daha tartışma konusu yapacağız. ... Bugün bulduklarımızı yarın tahtadan sileceğiz ve ancak bir kez daha bulduktan sonradır ki, yeniden oraya yazacağız. Ve bulmak istediğimizi bulduğumuz takdirde, ona özel bir kuşkuyla bakacağız. Yani Güneş'i gözlemlemeye, dünyanın hareket etmediğini kanıtlamaya kesinlikle kararlı olarak girişeceğiz! ... Ama bir kez bizimkisinin dışındaki bütün varsayımlar parmaklarımızın arasından kum gibi akıp gittikten sonra, araştırma yapmayan, buna karşın yine de konuşanlara acımayacağız. (Brecht, 1997: 241-242)

Brecht'in tiyatrosundaki oyuncu sahneye taşıyacağı ve içinde herhangi bir karakteri canlandıracağı metni okumaya başladığı ilk andan itibaren, Galilei'nin yukarıda dile getirilen yaklaşımıyla çalışmak durumundadır. Oyuncu, metinle çalışmasının her aşamasında, metnin egemenliğinin boyunduruğu altına girmemek için metnin gerçekliğini en ince ayrıntısına varıncaya kadar tanıma uğraşısına girişir ve bunu da, "insan doğasını değişebilir bir nesne olarak sergilemek" ve "diyalektik gözlemi bir zevk aracına dönüştürmek" (Brecht, 1990a: 127) amacıyla yapar. Brecht oyuncusunun metni açığa çıkarmaktan çok onu tartışmak için yürüttüğü bu okuma ve prova süreciyle, Stanislavski'nin 'sistem' oyuncusunun metnin dünyasına nüfuz etmek için yaşadığı süreç arasındaki ayrım çarpıcıdır. İkincisi, Gerçek'i dokunulabilir ve hissedilebilir kılarken, ilki onu denetim altına alınabilir bir konuma getirmeye uğraşır. Gerçeklik kavramıyla ilişkiye dair net bir kutuplaşmadan doğan bu ayrımın oyuncunun role hazırlık sürecinde nasıl işlediğini takip etmek Brecht oyuncusunun 'sistem'ini daha iyi anlamamızı sağlayabilir.

Stanislavski 'sistem'inin yegane amacı yazarın yarattığı karakterden yola çıkarak, gösterim esnasında da "yaşayan, gerçekten yaşayan bir insan yaratmak"tır (Toporkov, 1998: 218). Gerçekliğin inşası gündelik hayatta nasıl davrandığımızın kavranılmasına bağlıdır. Bu kavrayış, oyuncunun karakter yaratımının temelini oluşturur. Eğer karakterin davranışı gündelik hayattaki davranışımıza benzer kılınabilirse, ancak o zaman "yaşayan bir insan"dan söz edilebilir. Karakter davranışıyla kendi gündelik davranışımız arasında kurulması arzulanan benzerlik ki özdeşleşmeyle kastedilen de asıl olarak budur, karakterin içinde yer aldığı durumlara dair anlayışımızın netleşmesine bağlıdır.

Dışsal olayları incelediğinizde olguların gerçekleşmesine zemin oluşturan verili durumlara temas edersiniz. Bu verili durumlar üzerinde çalıştığınızda onlarla ilişkili olan içsel nedenleri anlamaya başlarsınız. Böylece, bir rolün ruhsal yaşamının en nüfuz edilemez yerlerine doğru derinleşirsiniz, altmetne ulaşırsınız, yüzeydeki. aksiyon dalgalarını harekete geçiren, oyunun altta yatan akışına erişirsiniz. (Stanislavski, 1999: 188)

Stanislavski, olayların altında yatan derin akışa dönük analiz çalışmasını 'sistem'ini oluşturmaya başladığı ilk yıllarda, yoğun bir imgesel ön hazırlıkla ve uzun soluklu masabaşı çalışmalarıyla yürütürken, 1930'ların başından itibaren olayların içerdiği fiziksel eylemlere odaklanmaya yönelir*. Brecht'in de Berliner Ensemble yıllarında incelemek zorunda kalacağı ve "fiziksel aksiyon yöntemi" diye adlandırılan son dönem çalışmaları, aynı zamanda Stanislavski 'sistem'inin ulaştığı en ileri aşama olarak tanımlanabilir. Bu yöntemde oyuncu yazarın metnini bir kez okumasından sonra -hatta kimi zaman okumayı bile yapmadan- ve canlandıracağı rolün repliklerini söylemeden önce, metnin talep ettiği eylemleri icra etmeye, rol kişisini kendi sözcükleriyle oynamaya başlar. Söz konusu icrada oyuncudan beklenen şey, yaptığı her eylem ve sözü, ardışıklığı ve mantıklı tutarlılığı içerisinde kendisi ve oyuncu partnerleri için gerçek ve inandırıcı kılmasıdır. Bu yöntemle çalışan oyuncu, Benedetti'nin belirttiği şekliyle, kendisine eylemde bulunduğu duruma dair şu soruları sorarak ilerlemelidir:

Nereden:	Nereden geldim?
Nerede:	Neredeyim?
Ne:	Ne yapıyorum?
Ne zaman:	Bu ne zaman gerçekleşiyor? Günün, ayın, yılın hangi zamanı? Hangi dönem?
Nereye:	Şimdi nereye gidiyorum? (Benedetti, 1998: 7-8)

Yukarıdaki sorulara oluşturulacak her bir yanıt, oyuncunun icra ettiği eylemle, gündelik yaşamdaki kendi doğal davranış tarzı, yani organik bütünlüğü arasında yakınlık kurduğunu kışkırtır, ya da oyuncuyu performans esnasında gündelik hayatın organik bütünlüğünün bir benzerini oluşturmaya yöneltir. Böylesi bir davranış analizi, roldeki dışsal durum ve ona etki eden olayları incelerken, esasen "rolde ve oyuncunun kendisinde ortak olan coşkuları, deneyimleri, rolüyle arasındaki bağların gelişmesine ön ayak olabilecek her türlü öğeyi oyuncunun kendi ruhunda araştırır" (Stanislavski, 1999: 162).

Stanislavski oyuncusunun metnin verili durumlarıyla kurduğu bu temas ve onları analiz edip, araştırma yönteminin, Brecht'in kastettiği gözlem-karşılaştırma-bilgi döngüsüyle alakalı sayılabileceğini iddia etmek bütünüyle imkânsızdır. Çünkü Brecht daha en baştan oyuncusunun farklı sorularla işe koyulmasını şart koşar ve haliyle verilmesi gereken yanıtların yöneleceği,

* Stanislavski 'sistem'inin kendi içinde yaşadığı yön değişimi ve tarihsel arka plan için bkz. Kerem Karaboğa, Emrah Yaralı, "Sistem'in Kısa Tarihçesi", *Mimesis Tiyatro / Çeviri-Araştırma Dergisi*, sayı: 11, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, Mayıs 2005, s. 117-157

oyuncunun üzerine rolünü inşa edeceği gerçeklik de değişim gösterir. Brecht'in "yeni bir ansiklopedideki cümlelerin tasviri" başlığını verdiği yayınlanmamış bir fragmanından alıntılanmış aşağıdaki sorular, aynı zamanda Brecht oyuncusunun analiz yönteminin de belirleyici soruları olarak kabul edilebilirler:

1. Cümle kimin yararına mıdır?
2. Cümle kimin yararına olduğu iddiasındadır?
3. Cümle ne yapmayı gerektirir?
4. Cümleye karşılık gelen pratik eylem nedir?
5. Ondan ne tür cümleler doğar? Ne tür cümleler onu destekler?
6. Cümle ne durumdayken söylenir? Kimin tarafından? (Willet, 1964: 106)

"Cümle" yerine "replik" ya da "fiziksel eylem" sözcüğü koyarak incelenecek olursa, yukarıdaki sorulardan ilki canlandırmayı gerçekleştiren oyuncuya aittir. Karakterin içinde yer aldığı durumu kendi bakışıyla değerlendirmesi istenir oyuncudan. Buradaki "yarar"a dair sorun, durumun ya da eylemin nesneleştirilmesini gerektirir. Oyuncunun bu sorunun yanıtını oluştururken az sonra o rolü oynayacak kişi olarak davranmaması, oynayacağı kişiliği umursamaksızın düşünmesi istenir ondan. Rolün ve rolün eylemlerinin bu ölçüde nesneleştirilmesi, davranışın ya da durumun kendisini gizemsel, özel ya da biricik sayma iddialarını ortadan kaldırırken, onu bireyselliğinden sıyrarak toplumsal bir olguya dönüştürür. Brecht'in yazar hakkında söylediği gibi, oyuncu için de burada söz konusu olan, "olayların nedenlerini toplumun erişebileceği, toplumun etki altına alabileceği gibi bir uzaklığa" çekip almanın gerçekçi bir yoludur (Brecht, 1990a: 122).

İkinci soru, ilkiyle yaratılan nesnel uzaklaşmayı eleştirel bir boyuta yöneltir. Oyuncunun yanıtı, varsa rolün barındırdığı çelişkileri ya da çoğu zaman oyuncunun olumlayamayacağı bir karşıtlığı barındıracaktır. İddia edilenle gerçekte yaşanan arasında ayırım çizgisi çekilmesi ve bunun biri canlandıran kişiye, diğeri canlandırılana ait iki farklı soru aracılığıyla somutlaştırılması, Brecht'in epik tiyatronun belli başlı öğelerinden biri saydığı "karakterin iki bakımdan sergilediği doğal davranış"a karşılık gelir. "Anlatıcıyla anlatılanın duygu ve düşünceleri" rolün yapılandırılmasının ilk aşamasından, daha ilk okumadan itibaren "çakışmaz birbirleriyle" (Brecht, 1990b: 11).

Stanislavski ve Brecht'in "verili durumlar"a bağlı kalarak talep ettikleri analiz yöntemleri, aralarındaki belirgin farklılığa rağmen bir noktada benzeşirler. Her ikisinde de hedef, oynanacak karakteri gerçek hayat içindeki bir insan niteliğiyle tanımadır. Ne var ki Stanislavski, sanat etiği konusundaki yaklaşımıyla da bağlantılı olarak, söz konusu tanımayı oyuncunun rolde kendini tanıması biçiminde kurgular. Brecht oyuncusu ise, "bilgiye ulaşmak üzere

eğitilir” (Benjamin, 2000: 25). Bu yüzden, tanıma uğraşısı asıl olarak kendisinden başka olanın bilgisine yöneldiğinde anlam taşıyacaktır, çünkü ancak böylelikle tek bir insana özgü sayılan bir gerçekliğin, kendisini de belirleyen ya da etkileyen diğer gerçekliklerle, daha başka bir deyişle bireysel davranışa neden olan ideolojiyle ilişkisi üzerine bilgi edinilebilir. Bilmek değiştirebilmek içindir. Althusser’in de belirttiği gibi, Brecht’in tiyatrodaki “başlıca amacı insanların içinde yaşadıkları kendiliğinden ideolojinin bir eleştirisini yapmaktır” (Althusser, 1999: 143).

Bu nedenle, Stanislavski oyuncusu gerçekçi ayrıntılarla uğraşarak gerçekliğin derin katmanlarına ulaştığını düşünürken, Brecht açısından o hep bilgisine ulaşılması gereken gerçeğin yüzeyinde sürüklenmeye mahkûmdur. Daha da önemlisi, gerçekçi ayrıntıların kendiliğinden doğup gelişmesine ve gündelik davranışa yakınlaştırılarak doğallaştırılmasına –yani, zihin, duygular ve beden arasında organik ve tutarlı bütünlük oluşturulmasına- hizmet eden Stanislavski ‘sistem’i aracılığıyla, toplumsal yönden seyircinin işine yarayacak, onun için öğretici sayılabilecek bir gerçeklik inşa etmek mümkün olamayacaktır. “Stanislavski’nin konsantrasyon yöntemleri bana her zaman psiko-analizi hatırlatmıştır” der Brecht, “Her ikisi de toplumsal hastalıklarla mücadele etmekle ilgilenmiştir, fakat ikisi de toplumsal araçları kullanmaz. Bu yolla sadece hastalığın sonuçları ile savaşılabilir, onun temelleriyle değil” (Brecht, 2005: 177).

Gözlem Sanatçısı Olarak Gerçekçi Oyuncu

Sen, oyuncu
Tüm sanatlardan önce
Doğru bir gözlem sanatçısı olmalısın
Senin nasıl göründüğün değil, ne gördüğün
Ve ne gösterdiğin önemli bize,
Ne bildiğini bilmeliyiz.
Çünkü senin
Ne kadar iyi ve doğru gözlem yaptığını
Gözleyeceğiz.

(Brecht/Berliner Ensemble, 1994: 160)

Brecht’in oyuncularla konuşmasındaki “nasıl göründüğün değil, ne gördüğün ve ne gösterdiğin önemlidir” öğütü, rolün biçimlendirilmesi ve seyirci önünde canlandırılması açısından onun ‘sistem’inin can alıcı noktasını oluşturur. Bu öğüt üzerinde düşünmek ve Brecht oyuncusunun hem gösterilen hem de gösteren olma paradoksunu nasıl çözümlediğini araştırmak, aynı zamanda, Stanislavski’yle Brecht’in gerçeğe yaklaşımlarına dair duygu ve akıl karşıtlığı

çıkarsamasının daha iyi anlaşılmasına da yardımcı olacaktır. Daha önce, her iki 'sistem'de de oyuncunun rolü analiz aşamasında kendisine yönlendirilmesi gereken sorular ve bu sorulara verilecek yanıtların oyuncuyu nasıl yönlendirebileceği üzerinde durmuştuk, şimdi bakmamız gereken ise, rolün seyirci önüne çıkarılmadan önceki provalarda nasıl yapılandırıldığı olmalıdır.

Aslına bakılırsa, Stanislavski de oyuncunun "nasıl görüldüğü"nden çok "ne gördüğü" ile ilgilenir, ancak burada önemli olan oyuncunun gördükleri karşısında "ne hissettiği"nin araştırılmasıdır. Analiz aşamasındaki soru ve yanıtlarda olduğu gibi, oyuncunun kendisine ait hissettiklerinin "sahici" kılınmasıdır amaç. Rolün sözlerini ve jestlerini sahici kılmanın yolu ise, her bir söz ve jesti organik bir aksiyona dönüştürmekten geçer. Nasıl ki, gerçek yaşamda bir sözü söyler ya da bir jestte bulunurken içimizden geçen düşünceler ya da duygular o söz ve eyleme eşlik ediyorsa, oyuncu açısından benzeri bir tutumun rolün söz ve jestlerine de uygulanması gerekir. Stanislavski'nin "bilinçli teknik yoluyla bilinçaltına ulaşmak"la kastettiği şey, söz ve eylemlere eşlik eden duyguların bu birlikteliğiyle alakalıdır. Yazarın rol için seçtiği söz ve jestler oyuncu/rolün bilinciyse, onları iç aksiyona ya da altmetne dönüştürmek için buğulananlar ve hissedilenler de onun bilinçaltıdır. Yaşamda olduğu gibi, prova ve gösterim esnasında da oyuncu/rol bu ikisini bir arada bulundurur, seyredende oluşan gerçeklik izlenimini yaratan da oyuncu/rolde varolan bu organik birlikteliktir.

Stanislavski'nin yaşamının son yıllarında Leontievski Sokağı 6. numaradaki evinde kurduğu Opera-Dramatik Stüdyo'da Ostrovski'nin "Geciken Aşk" isimli oyununun giriş sahnesi üzerine yürütülen çalışma, yazarın kurguladığı verili durumlar üzerinden iç aksiyon ve iç monologların nasıl şekillendirildiği konusunda iyi bir örnek sunar. Oyunun kahramanı kendisinden genç bir avukata, Nikolay'a aşık geçince bir kadın olan Lyudmila'dır. Yine bir avukat olan babası ile birlikte, Nikolay'ın annesi Şablova'nın evinde yaşar. Lyudmila, bir şekilde Nikolay'ın aşkını, hiç olmazsa dostluğunu kazanabilmeyi ümit etmektedir. Oyuncuların çalıştığı sahnede Lyudmila ile Şablova, Nikolay'ın eve dönüşünü beklemektedirler. Gecenin geç bir saatidir ve dışarıda kötü bir hava vardır.

Sahneyi çalışan iki genç kadın oyuncu, öncelikle, sahnenin içerdiği olayları ya da “verili durumları” aşamalara -“Episod” (“büyük birim”) ve “Olgu”lara (“küçük birim”)- ayırıp, rolleri için görevler** belirlerler.

1. Episod: Nikolay’ın dönüşünü beklemek

1. Olgu: Hem Lyudmila hem de Şablova Nikolay’ın eve döndüğünü işittiklerini zannederler.

Görevler: Lyudmila: Gizlice, Nikolay’ın evde ve güvende olduğundan emin olmak istiyorum

Şablova: Onun (Nikolay’ın) sahiden eve döndüğünü görmek istiyorum

2. Olgu: Şablova şüphelidir.

Görevler: Lyudmila: Gerçek niyetlerimi gizlemek istiyorum.

Şablova: Onun (Lyudmila’nın) Nikolay’ı mı beklediğini anlamak istiyorum

Prova sonucunda, oyuncuların iç aksiyon ve iç monologlarından örülmüş konuşma ve eylem akışı ise, aşağıdaki tabloyu oluşturur - Ostrovski’nin diyalogları italikle verilmiştir. (Benedetti, 1998: 113-116)

** Benedetti’nin İngilizceye *task* olarak çevirdiği sözcüğün orijinal Stanislavski metinlerindeki karşılığı *zadacha*’dır . Sözcüğün iki anlamı vardır: Yapılması gereken acil bir görev ya da çözülmesi gereken bir matematik problemi. “Sözcüğün her iki anlamında da” der Benedetti “kastedilen, hemen şimdi yapmam gereken bir şeydir, geleceğe dönük tasarlanan bir şey değil”. Buradan yola çıkarak, Stanislavski kitaplarının Türkçe çevirilerinde karşımıza çıkan “amaç” ve “yönelim” sözcüklerinin her ikisinin de ‘sistem’in doğru anlaşılması açısından yetersiz ve yanıltıcı oldukları söylenebilir.

LYUDMILA İç Aksiyon Söylenmeyen	İç monolog, aksiyon, yüksek sesle söylenen ve karşıdaki oyuncuya iletilen yazarın fikirleri (örneğin, sahne talimatları)	ŞABLOVA İç monolog, aksiyon, yüksek sesle söylenen ve karşıdaki oyuncuya iletilen yazarın fikirleri (örneğin, sahne talimatları)	İç Aksiyon Söylenmeyen
1. Olgu	Lyudmila odasından çıkar (sahne talimatı) - Kapı çarptı. - Bu o mu? - Gelmedi. Hala dışarıda mı?		
Dinlerim. Sorarım. Meraklanırım. Pencereye gitmeye karar veririm. Görmeye çalışırım.	- Bir bakayım! - Hayır, onu göremedim. Karanlık. Herhangi bir şey görülebilir mi ki? - Bunca zamandır nerelerdeydi? Çok geç oldu.	Odasından çıkar, Lyudmila'yı görmez (sahne talimatı) - Sanırım geldi.	
Anlamaya çalışırım.	- Belki de işinden ayrılamadı? - O da kim?	Emin olmak için dinlerim. <i>Bahçe kapısını işittiğime yemin edebilirdim.</i> Fikre karşı çıkarım <i>Yanılmışım.</i> Kendime gülerim. <i>Güya kulaklarım açıldı.</i>	Oğlumu karşılamak için hazırlık yaparım.
Bir neden bulurum.	- Bir ağaç mıydı? - Ama o nerede olabilir?	Onun için tüzülürüm. <i>Ne hava!</i> <i>Üzerinde sadece incecik bir ceket var...</i> <i>Sevgili oğlum nerede kaldı? Ah, çocuklar, çocuklar – annelerinin kalbini kırarlar.</i> Oğluma sitem ederim <i>Yine de benim</i>	
Dikkatlice dinlerim. Pencereden dışarı bakarım. Fikre karşı çıkarım. Tahmine çalışırım.	- Bir müşteriyle, tabii ki.		
Sakin olmaya çalışırım.			
Söylediklerini yorumlamaya çalışırım.			

<p>2. Olgu</p> <p>Tavrını yorumlamaya çalışırım.</p> <p>Kendime hakim olurum.</p>	<p>- Demek ki o burada. Duyduklarımı kavrarım. <i>O burada mı? Gerçekten mi?</i></p> <p>Farkına vardı.</p> <p>Bir çıkış yolu bulmaya çalışırım. <i>Ben mi? Açıklarım (gerçeği gizlerim) Hiç kimseyi. Sadece onun burada olduğunu söylediğinizi duydum.</i></p> <p>- Demek ki, burada değil.</p>	<p><i>kediciğim fazla uzakta kalamaz. O buradadır.</i></p> <p>- O da kim? Başka birisinin farkına varırım. - Evet, dediğim de buydu. Belli ki birini bekliyor. Şüphelerimi doğrulamalıyım. <i>Birini mi bekliyorsun?</i> -o halde kimi?</p> <p>-Hiç kimseyi mi? Masala bak! Nikolay'ı bekliyor. Şimdi onun ağzını ararım. <i>Düşüncelerimin içinde kayboldum.</i> Sempati uyandırırım. <i>Kafam biraz karışık, gördüğün gibi.</i></p>	<p>Doğrularım.</p> <p>Dikkatle incelerim.</p> <p>Şüphelerim var, şüphelerimi doğrulamaya çalışırım. Onun ağzını aramaya karar veririm.</p>
---	---	---	--

Stanislavski oyuncusu, yukarıdaki örnekte olduğu gibi, rolün oyun içindeki tüm replikleri ve eylemleri için o ana özgü gerçekliği inşa ederek rolünü biçimlendirir. Her bir an üzerinde yapılan titiz ve ayrıntılı çalışma sonucunda, Stanislavski'nin baştan sona eylem çizgisi adını verdiği bütünsel ve tutarlı bir aksiyon akışına erişilir. Bütün bu ayrıntılandırma sürecinin başarıyla işleyebilmesi, oyuncunun oyundaki role ilişkin tüm olguları kendisi açısından doğrulanabilir, tutarlı ve haklı kılmasına bağlıdır. Bu haklılaştırmada ilk okumadaki analiz sürecinde ve yukarıdaki örnekte olduğu gibi, rolü "Ben"leştirerek, rol hakkında "Ben"le başlayan cümleler kurarak düşünmek belirleyici olacaktır.

Olguları kendi duygularınız aracılığıyla, onlarla kurduğunuz kişisel ve canlı ilişki temelinde değerlendirmeniz için, bir oyuncu olarak önünüze şu soruyu koymak zorundasınız: Kendi içsel yaşamının –kendi kişisel, insani düşüncelerim, arzularım, çabalarım, niteliklerim, doğuştan gelen yeteneklerim ve zaafplarımın– hangi durumları beni bir insan ve oyuncu olarak insanlara ve olaylara karşı resmettiğim karakterinki gibi bir tavır takınmaya zorlayabilir? (Stanislavski, 1999: 196)

Oyuncunun baştan sona eylem çizgisini oluştururken oyundaki tüm olguları bu şekilde gözlemlemesi ve deneyimlemeye uğraşması yazarın metni üzerinde cansız halde duran karakterlere oyuncunun kendi ruhunu üflemesinin yegane yoludur. Metnin gerçekliğiyle, onu kendisi için doğrulayan ve özümseyen oyuncunun gerçekliğinin bu karşılaşması Stanislavski tarafından bir aşk evliliğine benzetilmiştir. "Ona göre, bu evlilikten, partnerlerden her ikisine de benzemeyen ama her ikisinden de bir şeyler alan üçüncü bir varlık, evliliğin meyvesi olan çocuk, yani oyuncu/rol doğacaktır"(Karaboğa/Yaralı, 2005: 149). Gerçek hayattaki pek çok aşk evliliğinde olduğu gibi bu evliliğin de meyvesinin alınmasında oyuncunun aklından çok coşkuları tayin edici olacaktır. Akıl, duyguların mantığının kurulmasında, yani "verili durumlar"ın kendi gerçekliğimiz yoluyla gözden geçirilmesinde işe yarar sayılsa da, daha çok bedende ve duygularda yaşananları uyarıcı bir unsur olarak kendisine güvenilir. "Aklın kuru oluşu bir talihsizliktir" der Stanislavski, "Akıl, her ne kadar zaman zaman bilinçdışı bir esin patlamasına meydan veriyor olsa da, çoğu kez öldürür de. Bilinçli doğası yoluyla, yaratıcılık için çok büyük değer taşıyan duyguları çoğu kez boğar ve yok eder. Öyle ki, analiz sürecinde akıl, azami bir dikkat ve özenle kullanılmalıdır" (Stanislavski, 1999: 163).

Aklın "azami bir dikkat ve özenle kullanımı" Brecht oyuncusu için de geçerlidir. Ancak o bunu, sadece role dair duyguları keşfedip uyandırmak için değil aynı zamanda, onları takdim edilebilir, dolayısıyla da gözlem nesnesi

haline getirilebilir kılmak için yapar. “Duyarlı olmak başka şey, duymak başka şeydir” demiştir Diderot, sanatta oyuncuya özgü duyguları analiz ederken, “biri ruh işidir, öbürü akıl ve muhakeme” (Diderot, 196: 52). Brecht oyuncusu rolü analize ilişkin daha ilk aşamadan itibaren biri role diğeri kendisine ait duygularla iş görmeye başladığından, rolün provalardaki inşasında da “akıl ve muhakeme”yi öne çıkaran tutumunu sürdürür. İşin bu aşamasında, Brecht’in provalarda da özdeşleşmeye başvurulabileceğine dair söyledikleri esasen rolün dünyasına ve istemlerine yakınlık kurmak açısından başvurulabilecek bir yoldur. Ancak, bunu yaparken oyuncudan rolün söz ve eylemlerini haklılaştırması beklenmez, rol her zaman oyuncu için yabancılığını korumak zorundadır, dolayısıyla rolün eylemleri için hiçbir aşamada “Ben” sözcüğüne başvurulmaz. Brecht, bir karakter yaratmanın ikinci aşamasının *empati*, yani “özel anlamda karakterin gerçekliğini araştırmak” olduğunu söyledikten sonra, bir uyarıda bulunma ihtiyacı duyar: “Fakat yine de bu balıklama bir atlayış değildir” (Brecht, 2005: 173). Açıkçası, *empati*’nin ortaya çıkardığı ve Stanislavski yönünden merkeze alınan “oyuncunun kendiliğindenliği”ne, daha doğru bir deyişle eylemin haklılaştırılmasının bilinçaltı süreçlerle bağlantısına yönelik bir uyarıdır bu. Çünkü Brecht’e göre, “işin kötü yanı, bilinçdışına yaslanan sanatçının, bilinçdışından çokluk yanılguları ve gerçeğe aykırılıkları üretip ortaya koymasındadır. Yani bilinçdışından alıp çıkardıkları, daha önce onun içine yerleştirilmiş nesnelere yalnız. İlgili nesnelere bilinçdışından çıkarılması bilinçsiz bir eylem niteliği göstermesine karşın, önceden bilinçdışına yerleştirilmeleri çokluk pek bilinçli bir yoldan gerçekleşir” (Brecht, 1990a: 106).

O halde, Brecht açısından, *empati* olgusunun bilinçdışına yönelik yan etkilerinden korunmanın bir yolunu bulmak elzemdir. Ve, kuramının ilk aşamalarında olduğu gibi, Berliner Ensemble çalışmalarında da bu yol, *gestus* ilkesine göre çalışmakla formüle edilmiştir. Brecht’in genel hatlarıyla, “bir ya da birden çok kişinin bir ya da birden çok kişiyi hedef alan jestlerinden, mimiklerinden ve genellikle sözlerinden oluşan bir bütündür” (Brecht, 1982: 32) diyerek tanımladığı *gestus* oyuncunun rolü biçimlendirmesinde başlıca iki yönden işlevsel sayılabilir.

Birincisi, tanımın çoğulluğundan da anlaşılabilir gibi, *gestus* role ait tek bir söz ya da jestin birden çok söz ve jestle ilişkilendirilmesine ve toplumsal ya da sınıfsal bir bağlama yerleştirilerek dışarıdan gözlemlenmesine imkân sağlar. Böylelikle, analiz aşamasındaki “Cümle ne yapmayı gerektirir? Cümleye karşılık gelen pratik eylem nedir? Ondan ne tür cümleler doğar? Ne tür

cümleler onu destekler?” sorularının yanıtlarına karşılık gelen eylemler prova aşamasında topluluğun diğer oyuncu ve yönetmenleriyle birlikte sınanma olanağına kavuşurlar. Burada, gerçekçi bulgunun “sahiciliği” değil, onun diğer rolleri de kapsayan olay akışı içerisinde nerede konumlandığı araştırılır. Berliner Ensemble’ın rejî defterlerinde böylesi bulgulara sıkça rastlanılabilir: “Cesaret Ana ve Çocukları” prodüksiyonunda rahibi oynayan Geshonneck’in oyunun 6. Sahnesi’nde herkesin içki borcu için tebeşirle çizik koyduğu tabeladan kendisi için konmuş çizdiği silmesi, Aşçı’yı oynayan Busch’un 9. Sahne’deki şarkıyı kısa soluklarla ve zorlanmalı bir sesle okuması, ya da Weigel’in 1. Sahne’de palaska satışında, 2. Sahne’de horoz satışında, 5. ve 6. Sahne’lerde içki satışlarında, 12. Sahne’de mezar parasını verirken omuzuna asılı para çantasını duyulacak biçimde seslice kapatması böylesi bulgulara örnek sayılabilirler (bkz. Brecht/Berliner Ensemble, 1994: 112, 116 ve 136).

Bu örneklerin ortak özelliği, sergilenen karakterlerin oyunda temsil edilen yaşantı içerisinde belirlenmiş konumlarına, başkalarına dönük ya da kendilerine ait beklentilerine, kısacası kendilerini çevreleyen koşullarla ilişkilerine dair tavırlarını meydana çıkarmalarıdır. Hatta denilebilir ki, tüm oyun tek tek oyuncuların kendi bulgularını apaçık, ve Benjamin’in *gestus* üzerinde dururken söylediği gibi, alıntılanabilir kıldıkları bu türden söz ve eylemlerin toplamından oluşur (Benjamin, 2000: 25). Stanislavski’nin oyuncularının altmetin aracılığıyla kurdukları baştan sona eylem çizgisinin aksine, buradaki *gestus*’lar bütününe özelliği toplumsal bağlamları içerisinde netlikle okunabilir oluşlarıdır.

Gestus ilkesiyle çalışmanın ikinci boyutu, oyuncuyla oynanan rolü net bir biçimde ayrıştırmasıdır. Pavis’in tabiriyle, “Oyuncu sonuçta kendisini dışsal bir nesne, bir olguyu açıklamak üzere gösterilen bir beden olarak görür” (Pavis, 1999: 170). Oyuncunun rolle olduğu kadar kendi mevcudiyetiyle de yaşadığı böylesi bir uzaklaşma, Brecht açısından gösterimin kontrolünün seyirciye geçmesinin temel koşuludur. Joseph Chaikin tam bir Brechtien oyuncu olarak nitelendirdiği Ekkehard Schall’ın sahne performansını açıklarken, onun ne ismini taşıdığı karakter ne de kendisini oynayan biri olduğuna inanmadığını söyledikten sonra, “iki dünyaya birden sızan çift taraflı bir ajan gibi” oynadığını belirtir (Thomson, 2000: 106). Her iki dünyaya birden sızabilmek, oyuncunun seyircinin mevcudiyetinin her an farkında olmasına, metin ve yaşam konusunda gözlemlediklerini hem kendisi hem de seyredenler için estetik ve düşünsel bir hazza dönüştürmesine yani, tam da Brecht’in ‘sistem’inin rol çalışmasının her aşamasında oyuncudan istediklerini harfiyen yerine getirmesine bağlıdır.

Stanislavski'nin oyuncu ve rolün birleşmesinden doğan üçüncü bir varlık olarak tanımladığı oyuncu/rol'de olduğu gibi, Brecht'in "çift taraflı ajan"ı da metnin ilk okumasından itibaren her aşaması titizlikle düzenlenmeye uğraşılan sürecin "doğal" bir sonucu olarak ortaya çıkar.

Stanislavski ve Brecht'in 'sistem'leri hakkında buraya kadar söylediklerimiz kabul görürse eğer, Brecht oyunculuğu hakkında kafaları meşgul eden soruya yanıt aramamız kolaylaşacaktır: "Brecht Stanislavski'nin ilerici bir varisi ya da uzantısı sayılabilir mi?". Öyle görünüyor ki, bu soruya evet yanıtını vermek, Marx'ı Hegel'in ya da edebiyatta Bulgakov'u Tolstoy'un varisi saymak kadar anlamsızdır. Hegel olmasaydı Marx da olamazdı denebilir belki, ama bu söz, Marx yeni bir düşünme biçimi inşa etmek için Hegel'i aşmak, Hegel'in evrenini aşıyağı etmek zorundaydı anlamında söylenmişse bir geçerlilik taşıyabilecektir. Benzer biçimde, Brecht'in de, "gerçekçilik" sorunuyla uğraştığı ve kendi döneminde (hem savaş öncesi hem de savaş sonrası Almanya'da) oyunculukta "gerçekçilik"ın en güçlü temsilcisi olan Stanislavski'yi anlamaya çalıştığı zamanki tutumu, yeni bir oyunculuk tekniği ve yeni bir tiyatro inşa edebilmek için ondan yararlanabileceklerden çok onda reddedilmesi ve dönüştürülerek ortadan kaldırılması gerekenler üzerine yoğunlaşmıştır. Ve hiç kuşkusuz Brecht, Stanislavski'nin niyetlerini pek çoklarından daha iyi kavramıştır, yoksa onun 'sistem'i hakkında başka türlü nasıl olup da, "Hiçbir yerde gözlem öğretilmiyor, kendini gözlemek dışında... Diyalektik yok..." (Brecht, 1985: 125) diyebilirdi ki.

Peki, Stanislavski'ye Brecht'ten bir şeyler katarak, diyelim ki onun *gestus* ilkesini "fiziksel aksiyon"larla çalışma ilkesinin bağlamına yerleştirerek "gerçekçi" anlayış açısından yenilikçi bir oyunculuk inşa edilebilir mi? Başka bir deyişle "Stanislavski'den yola koyularak yine de Brecht'e ulaşamaz mı? Esasen bir önceki sorunun farklı bir biçimde sunumu sayılabilecek böylesi bir yaklaşım karşısında da söz konusu 'sistem'ler incelenerek verilecek yanıt olumsuz olacaktır. Yukarıda açıklamaya çalıştığımız gibi, ilk okuma aşamasından seyirci önüne çıkana kadar Stanislavski ve Brecht oyuncularının uyguladığı teknikler birbirlerinden radikal bir biçimde ayrışırlar. Birinde her bir jest ve sözü öznel, kişisel ve yaşanan anın biricikliğine özgü kılarak mutlaklaştırma eğilimi baskınken, diğeri aynı jest ve sözleri nesnel, topluma ve yaşanan anın tarihselliğine özgü, yani hem oyuncu hem de seyirci açısından çok katmanlılığı içinde incelenebilir hale dönüştürür. Bu dönüşümün sağlanmasının Brecht'teki ön koşulu oyuncunun rolden, rolün doğrulamalarından vazgeçebilmesinde yatar. Strehler'in kendi deneyimlerinden yola çıkarak

belirttiği gibi, Stanislavski 'sistem'iyile işe koyulan bir oyuncunun rolü analiz aşamasında edindiği alışkanlıklardan kurtulması fazladan ve çok sayıda alıştırma yapmayı gerektirir, dahası, özellikle de Brecht oyunlarının sahnelenmesinde söz konusu alışkanlığı sürdürebilmek büsbütün olanaksızlaşır. Brechtien bir sahnelemeye Stanislavski tekniklerinin monte edilmesi sahne estetiğinden pek çok unsurun yitilmesiyle sonuçlanır, "çünkü burada epik tiyatronun gestus'unun sağladığı, aynı cümleye farklı bağlamlar verme olanağı eksik kalır" (Strehler, 1995: 91).

Brecht oyuncusu işe gözlemle başlamak zorundadır ve bu gözlem her zaman için kendinden başka olana dönük olarak inşa edilmeli ve başkallığı içinde temsil edilmelidir. "Ne kadar eksiksiz olursa olsun" der Brecht, "*gerçek* artistik bir yaratı eylemiyle değiştirilmelidir ki, değişebilir nitelik taşıdığı anlaşılın ve bu yoldan ele alınabilsin. Bu da işte bizim savunduğumuz doğallıktır, bir arada yaşamamızın doğasını değiştirmektir" (Brecht, 1982: 159).

KAYNAKÇA:

- ALTHUSSER, Louis;** "Piccolo Teatro": Bertolazzi ve Brecht, Materyalist Bir Tiyatro Üzerine Notlar, çev. Çiğdem Genç, Mutlu Öztürk, Mimesis Tiyatro / Çeviri-Araştırma Dergisi, sayı: 7, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, Nisan 1999, s.131-149
- BENEDETTI, Jean;** Stanislavski & The Actor, Great Britain, Methuen, 1998
- BENJAMIN, Walter;** Brecht'i Anlamak, çev. Haluk Barışcan, vd., İstanbul, Metis (2. Baskı), 2000
- BENTLEY, Eric;** "Stanislavski ve Brecht", çev. Erdoğan Çete, Mimesis Tiyatro/Çeviri - Araştırma Dergisi, No: 11, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, s.183-190
- BRECHT, Bertolt;** Oyunculuk Sanatı ve Dekor, çev. Kamuran Şipal, İstanbul, Say, 1982
- BRECHT, Bertolt;** Brecht'le Yaşamak - Çalışma Günlüğü, çev. ve haz. Yılmaz Onay, Ankara, Kalem, 1985
- BRECHT, Bertolt;** Sanat Üzerine Yazılar, çev. Kamuran Şipal, İstanbul, Cem, 1990a
- BRECHT, Bertolt;** Epik Tiyatro, çev. Kamuran Şipal, İstanbul, Cem, 1990b
- BRECHT, Bertolt / Berliner Ensemble;** Tiyatro Çalışması, çev. Yılmaz Onay, İstanbul, MitosBOYUT, Ekim 1994
- BRECHT, Bertolt;** "Galilei'nin Yaşamı (1955/56), Toplu Oyunları - Cilt 7, çev. Ahmet Cemal, İstanbul, MitosBOYUT, 1997

- BRECHT, Bertolt**; “Stanislavski Üzerine Notlar”, çev. Erdoğan Çete, Mimesis Tiyatro / Çeviri-Araştırma Dergisi, sayı: 11, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, Mayıs 2005, s. 169-182
- DIDEROT, Denis**; Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler, çev. Sabri Esat Siyavuşgil, İstanbul, Sosyal, Mayıs 1996
- KARABOĞA, Kerem**; Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2005
- KARABOĞA, Kerem, YARALI, Emrah**; “Sistem’in Kısa Tarihçesi”, Mimesis Tiyatro / Çeviri-Araştırma Dergisi, sayı: 11, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, Mayıs 2005, s. 117-157
- MUMFORD, Meg**; “Brecht Stanislavski’yi Araştırıyor: Sadece Teknik Bir Hamle mi?”, çev. Duygu Çavdar, vd., Mimesis Tiyatro/Çeviri – Araştırma Dergisi, No: 11, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, Mayıs 2005, s.191-219
- PAVIS, Patrice**; “Brechtian Gestus and Its Avatars in Contemporary Theatre”, Das Brecht Jahrbuch 24 / The Brecht Yearbook 24, ed. Maarten van Dijk, University of Wisconsin Press, 1999
- STANİSLAVSKİ, Konstantin**; Bir Rol Yaratmak, çev. Çiğdem Genç, vd., İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 1999
- STERN, Carola**; Helen Weigel Bertolt Brecht (Erkekler Başka Türü Sever), çev. Atilla Dirim, İstanbul, İletişim, 2001
- STREHLER, Giorgio**; İnsanca Bir Tiyatro, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul, MitoşBOYUT, 1995
- THOMSON, Peter**; “Brecht and Actor Training”, Twentieth Century Actor Training, ed. Alison Hodge, New York, Routledge, 2000, s. 98-112
- TOPORKOV, Vasily Osipovich**; Stanislavski In Rehearsal, New York and London, Routledge, 1998
- WILLET, John** (ed.), Brecht On Theatre: The Development of an Aesthetic, London, Methuen, 1964