

KENDİNDEN BAŞKA  
BİRİNİ OYNAMAYI  
ÖĞRENME SÜRECİNDE  
SANATSAL BİR ARAÇ  
OLARAK DOĞAÇLAMA

EIN ANDRE ZU SPIELEN;  
IMPROVISATION ALS  
KÜNSTLERISCHE MITTEL IN  
DAS PROZESS VORBEREITUNG  
FÜR DIE ROLLE

KADİR ÇEVİK\*

**Özet**

*Oyuncu eğitiminde nihai hedef oyuncunun kendinden başka bir figürü yaratmayı öğrenmesidir. Bu süreçte doğaçlama çağdaş oyuncu eğitiminde genel kabul gören belirleyici bir araçtır. Bu çalışma bu süreci role hazırlama bağlamında detaylıca irdelemeyi hedeflemektedir.*

**Abstract**

*Die Hauptziel der Schauspielerziehung ist ein andre zu spielen. Und in dieser Prozess ist die Improvisation als allgemein akzeptierende Arbeitsmittel. Dieser Arbeit untersucht die Improvisation in der Zusammenhang die Vorbereitung für die rolle.*

\* Yrd.Doç.Dr., Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü

sadece bir teoriniz varsa kaybolursunuz  
 birden çok teoriniz olmak zorunda, dört, beş, daha fazla  
 teorilerinizi çantanıza gazeteleri tıkıştırır gibi doldurmak zorunda-  
 sınız  
 onların içinden her zaman en iyisi yaşar  
 insan teorilerin arasında evindeymiş gibi huzurludur  
 insan yükselmek için bir çok teorinin olduğunu bilmelidir  
 ağacın da bir çok teorisi vardır  
 ama ağaç bunların içinden sadece birini takip eder  
 bir müddet'  
**B. Brecht**

### KÖKEN İTİBARIYLA DOĞAÇLAMA

**B**u çalışmanın esas amacı doğaçlamanın tarihsel gelişimi-  
 ni, kökenlerini araştırmak değildir. Ancak doğaçlamanın  
 kısaca gelişim çizgisine ve kökenlerine ilişkin bir değer-  
 lendirme yapmanın bu çalışma için gerekli olduğunu düşünüyö-  
 rum.

Doğaçlamanın tarihsel gelişimi üstüne derinlikli araştırmaların yapılmadığını söyleyerek söze başlamakta yarar var. Zira doğaç-  
 lamaya dayalı teatral çalışmalar, gösteriler kayıt altına alınmamış  
 ve elimize sadece bu konuya dolaylı olarak değinen yazarların  
 eserleri kalmıştır.

Doğaçlamanın kökenlerinin, insanın kendi yaşadıklarını, korkula-  
 rını, sevinçlerini bedeniyle ifade ettiği ritüellere, şaman dansları-  
 na, mevsimsel törenlere dayandığını ve bu törenlerde, danslarda  
 doğaçlamanın ilk nüvelerinin oluştuğunu söyleyebiliriz<sup>2</sup>: Bu ko-  
 nuda Theodor H. Gaster'in *Thespis* adlı eserinden yararlanılabilir.  
 Gaster 1928 yılında ilk kez yayınlanan bir papirüsten söz etmek-  
 tedir. İ.Ö. 1970 yılında yayınlanan bu papirüsün 1. Sesostriis za-  
 manında yazıldığını ve dramının bu güne kadar bilinen en eski  
 örneği olduğunu dile getiriyor. Bu eski örneğin kabaca sahne-  
 lerini ve aşamalarını dikkate alarak doğaçlama ile olan ilişkisine  
 değinelim.

<sup>1</sup> Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke* in 20 Bänden, Frankfurt. a. Main, 1967

<sup>2</sup> Bkz. Gerhart Ebert, *Improvisation und Schauspielkunst über die Kreativität des Schauspielers*, Henschel Verlag 1993 Berlin, s. 19 vd.

## KENDİNDEN BAŞKA BİRİNİ OYNAMAYI ÖĞRENME SÜRECİNDE SANATSAL BİR ARAÇ OLARAK DOĞAÇLAMA

Metin, Khoiakh ayı süresince Yeni Yıl törenleriyle birlikte kutlanan, geleneksel kralın tahta çıkma törenlerinin bir öyküsünü veriyor.

1. Bir Ritüel Dövüşün temsili (Sahne 18)
2. Ölmüş olan eski kralın gömülüşü ve daha sonra ardılının kişiliğinde dirilişi -tören direklerinin indirilip kaldırılmasıyla simgelenir bu- ( 3, 13-15, 26-28, 39-42. sahneler.)
3. Yeni kralın atanması ve tahta çıkışı (6,8, 23-25, 27-28, 31,33, 35. sahneler.)
4. Mısır'ın çeşitli eyaletlerinden yöneticilerin çağrılı olduğu bir komünal şölen kutlaması (21-22, 30,32 43-44. sahneler.)
5. Yeni kralın ailesiyle birlikte Mısır'ın başlıca kentlerini bir krallık yelkenlisinin donatılışı (1-2, 7, 10-11, 16.sahneler.)
6. Bereketi artırmak için düzenlenen büyü törenlerinin yapılışı, örn. Tahılın dövülüşü, hayvanların sağılışı (5,9,19.sahneler.)
7. Sunuların sunulduğu ve bazı karmaşık ayinlerin yapılışı (3-4, 12, 17, 20, 29 , 34, 43-44. sahneler.)<sup>3</sup>

Papirüsten çözümlenerek yayınlanan bu ritüel kalıp, doğrudan doğaçlamaya yönelik değil kuşkusuz. Bu ritüel kalıbın, kendi işleyişi içinde dramatik olan bir çok öğeden söz edebiliriz. İşte bu noktada yansımadan, bir bireye, bir nesneye, bir duruma başkaları önünde dönüşme eyleminin doğrudan teatral olan bir yan içerdiğini söyleyebiliriz. Teatral yanı olan bir gösterim kendi yapısı itibariyle zorunlu olarak kendiliğindenliği içerir. Bu türden anlarda doğaçlamaya dayanan öğelerin ortaya çıktığını söyleyebiliriz.

Örneğin, Gaster'in ritüel kalıpta aktardığı Ritüel Dövüşün temsil edildiği sahnenin önceden prova edilmemiş olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Bu, aynı zamanda bir ritüelin ruhuna da aykırıdır: Ritüeller gerçekleştikleri zaman dilimleri itibariyle tekrara dayanırlar ve bu tekrar ritüelin ruhunu, ritüeli yaratan kültürün hayatına kazır. Bu nedenle ritüeller için bir prova sürecinden söz

<sup>3</sup> Theodor H.Gaster, Thespis, Eski Yakınoğu'da Ritüel, Mit ve Drama, Kabalcı Yayınevi 200, s. 101

edilemez, zira prova geniş bir zaman diliminde kendiliğinden gerçekleşmiştir.

Ritüellerde oyuncu ve seyirci ayrımı yoktur: Birbirine geçmiş bir süreç dikkati çeker. Zaman içinde kendiliğinden oluşmaya başlayan seyirci ve oyuncu ayrımı doğaçlamanın gelişiminde önemli bir yere sahiptir. Kuşkusuz bu ayrım tiyatronun kendisi içinde önemlidir. Gerhart Ebert seyirci ve oyuncunun birbirinden ayrıştığı bir danstan P. Schebesta' ya dayanarak örnek veriyor. Bu dansta sadece genç ve yaşlı erkekler yer alıyorlar. Dansa yavaş yavaş, dans adımlarıyla hareket edilerek başlanıyor ve bütün grup mekan içinde dönüyor. Grubun en yaşlısı elinde yay ve okla silahlanmış olarak avcıyı oynuyor ve nasıl şempanze avladığını gösteriyor. Bu oyun defalarca tekrar ediliyor ve vurmali çalgılarla bu dans destekleniyor.<sup>4</sup> İnsanın gündelik yaşantısını taklit ederek ortaya koyan bu danslar giderek daha fazla gündelik yaşantıyı, korkuları ve toplumun eğilimlerini, değerlerini ifade etmeye başlıyor.

Daha bilinçli bir biçimde gündelik hayatın taklidine yönelme, Aristo'nun mimus olarak tanımladığı olguyu ortaya çıkardı. Aktif olarak ritüel içinde yer alan ve bu bağlamda hem katılan hem de oynayan insandan, oyuncu ve seyircinin birbirinden ayrışmaya başladığı sürece geçişte mimus oyuncularını önemli bir işleve sahipler. Mimius oyuncularına ilişkin kaynaklara dayanarak şu saptamaları yapabiliriz:

- Mimius doğaçlamaya dayanan, kaba bir güldürü türüdür.
- Mimius gösterilerinde şarkı, dans, akrobasi, önemli bir ağırlığa sahiptir.
- Gösteriler bir saat ya da bir buçuk saat sürüyor. Dekor kullanılmıyor, kostüm seçimleri gündelik hayattan alınma, maske kullanılmıyor.
- Gösterilerin temel malzemesini sıradan, en alt düzeydeki insanın gündelik yaşamı oluşturuyor: Kaba ve cinselliğe dayalı konulara uygun karakterler seçiliyor.

<sup>4</sup> Bkz. Gerhart Ebert,1993 s. 21

## KENDİNDEN BAŞKA BİRİNİ OYNAMAYI ÖĞRENME SÜRECİNDE SANATSAL BİR ARAÇ OLARAK DOĞAÇLAMA

- Tragedya ve Komedyanın tersine bu türde kadın rollerini yine kadınlar oynuyorlar. Bir başka ilginç durum da gösteri sonunda kadınların kendilerini çıplak sergilemeleridir.<sup>5</sup>

Doğrudan doğaçlamaya dayanan bir komedi türü olan Mimis ve onun oyuncularını için yazılmış bir tarihten söz edemiyoruz. Antik dönemdeki sanat anlayışı elitlerin sanata bakışıyla biçimlenmiş, en alttaki insanların sanat algısına denk düşen Mimis türü çok popüler olmasına rağmen, dönemin baskın sanat anlayışı tarafından dikkate alınmamıştır.<sup>6</sup> Mimis türünde üç farklı tip söz konusu, parasitus (asalak), stupidus (aptal), sanino (böbürlenici).<sup>7</sup> Bu tiplerin doğaçlamaya dayalı oynanan Commedia dell'Arte'de daha da geliştirildiğini söyleyebiliriz.

Mimis türünün özelliklerini dikkate alarak bu türün tiyatro alanında yeni gelişmekte olan 'Tiyatro Sporu' formuyla bağlantılarına değinerek bir parantez açalım: Tiyatro Sporu (Theater Sport) bir çok yönden Mimis türüyle benzerlikler göstermekte. Tiyatro Sporu tıpkı Mimis gibi tamamen doğaçlamaya dayanmakta, oyunculuk üslubu olarak da Mimis türüne benzer yapı göstermekte, sahne ve dekor kullanımı açısından tamamen örtüşmeler, konu seçimleri açısından da benzerlikler göstermektedir. Tiyatro Sporunun oyuncu kadroları da ağırlıklı olarak eğitilmiş oyuncularından değil içinden geldiği gibi oynayan, kalıptan uzak duran, bu açıdan eğitimle kalıplaştırılmamış, belirli bir biçimde oynamaya alışmamış oyuncularından oluşmaktadır. Yukarıda bir karşılaştırma olarak aktarılanlar kuşkusuz bir taraf olma durumu olarak algılanmamalıdır. Zira konvansiyonel oyunculuk ve doğaçlama oyunculuğu farklı formlardır ve bu farklılık ister istemez farklı tiyatral formları da beraberinde getirecektir.<sup>8</sup>

Doğaçlama konusunda en somut ve pratiğe dayalı bilgiyi Commedia dell'Arte'nin yapısında görmekteyiz: Commedia dell'Arte başlangıç itibarıyla oyuncunun doğrudan doğaçlamayı kullandığı bir tiyatro formudur. Zaman içinde başlangıçtaki doğaçlama özelliği giderek azalsa da, bu tiyatral form kendiliğindenli-

<sup>5</sup> Bkz. Roswitha Körner /Horst Voormer, Theaterleksikon , (Hg.) Manfred Brauneck, Gerard Schneilin, rowohltts enzyklopädie 1993, S. 609 – 610

<sup>6</sup> Bkz. Gerhart Ebert, 1993. s. 26

<sup>7</sup> Bkz. Aziz Çalışlar, Tiyatro Ansiklopedisi, T.C. Kültür Bakanlığı, 1995 Ankara, s. 430-431

<sup>8</sup> Kehty Johnstone nin geliştirdiği Tiyatro Sporu formunun mimis türüyle ilintili olduğu savı bana aittir.

ğe dayanarak varlığını sürdürmüştür. Oscar G Brockett *Tiyatro Tarihi* adlı eserinde Commedia dell'Arte için şöyle yazmaktadır: “Commedia dell'Arte'nin iki temel özelliği doğaçlama ve kalıp karakterlerdir; oyuncular genel hatlarıyla yazılmış bir konudan yola çıkarak çalışırlar ve buna bağlı olarak diyalogları ve aksiyonu doğaçlama yoluyla gerçekleştirirler ve her bir oyuncu, belirli nitelikleri ve kostümüyle, her zaman aynı karakteri oynar.”<sup>9</sup> Brockett doğaçlama oyunculuğun en eski ve açık izinin 1568 de bulunduğunu yazmaktadır. Ancak doğrudan doğaçlamanın, oyunculuk ve tiyatro açısından nasıl bir tarihsel gelişim gösterdiğine ilişkin araştırmalar yapılmamıştır.

Doğaçlamaya dayanan teatral türler, mimus oyuncularında olduğu gibi döneminde çok popüler olmalarına rağmen kalıcı etkiler bırakmamıştır. Ancak Commedia dell'Arte'nin doğrudan Mimus oyuncularının etkisiyle oluştuğunu söylemek yanlış bir değerlendirmedir olmayacaktır. Bu noktada doğaçlamanın tarihsel gelişimi açısından Commedia dell'Arte'nin bir teatral form olarak günümüze kalan en önemli örneklerden biri olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca Doğu ve Asya tiyatrosunda bir anlatı türü olarak Meddah geleneğinin de doğaçlama kapsamına giren bir yapısı söz konusudur. Örneğin İran ve Hindistan'da öykü anlatma geleneğinin olduğunu biliyoruz. Ortaoyunu da Commedia dell'Arte gibi kısmen doğaçlamaya dayanan geleneksel bir formdur. Ancak hem Meddah hem de Ortaoyunu geleneği günümüz tiyatrosunda Commedia dell'Arte kadar kullanılan etkin bir yapıda değildir.

Oyuncu eğitimi açısından bakarsak, doğaçlama 19. yüzyıl sonu 20 yüzyıl başı itibariyle oyuncu eğitiminde bir araç olarak algılanmaya başlanmıştır.<sup>10</sup> Böyle olmasının en önemli nedeni, oyuncu eğitiminin sistematik bir biçimde ilk kez 19. yüz yıl sonu 20. yüz yıl başı itibariyle ele alınmış olmasıdır. Oyuncu eğitimine sistematik yaklaşım zorunlu olarak yeni yöntem ve tekniklerin ortaya çıkmasını zorlamış ve bu süreçte doğaçlama üstünde dikkatle durulan bir araç olmuştur.

Gerhart Ebert 1964'de Belgrad'da yapılan ITT kongresinde Saint Denis' in oyuncu eğitimi tarihinde, doğaçlamanın önde gelen

<sup>9</sup> Oscar Brockett, *Tiyatro Tarihi*, Dost Yayınları, Ankara 2000, s. 160

<sup>10</sup> Bu konuda Stanislawski, Meyerhold, Wachtangow, gibi tiyatro adamlarının yazdıkları kitaplara, makalelere bakmak mümkündür.

## KENDİNDEN BAŞKA BİRİNİ OYNAMAYI ÖĞRENME SÜRECİNDE SANATSAL BİR ARAÇ OLARAK DOĞAÇLAMA

bir çalışma metodu olduğundan söz ediyor.<sup>11</sup> Biz daha gerilere giderek, oyuncu eğitimi konusunda ilk sistematik araştırmaları yapan Stanislavski'ye kadar uzanabiliriz: Stanislavski kendisinin finanse ettiği bir grupla çalışıyordu ve etüt olarak tanımladığı aslında bu günden bakıldığında doğaçlama olarak tanımlanacak bu alıştırma onun çalışmalarında önemli bir araçtı. Stanislavski bu dönemde yaptığı çalışmalarda oyun karakteri daha baskın olan alıştırma da kullanıyordu.<sup>12</sup> Wachtangow ise kendi çalışmalarında doğaçlamayı doğrudan kullanıyor ve bunları kendi yazılarında ortaya koyuyordu. Oyuncularından metni bir ön hazırlık olmadan tıpkı İtalyan Commedia dell'Arte oyuncularını gibi oynamalarını istiyordu.<sup>13</sup> Oyuncunun eğitiminde, bilinçli bir seçim olarak doğaçlamanın kullanılmasında ilk adımların atılması Stanislavski tarafından gerçekleştirilmiştir dersek bu yanlış ve eksik bir saptama olamayacaktır. Stanislavski'nin, yaşamının son yıllarında yürüttüğü çalışmalarda, önemle üstünde durduğu alıştırma biçimi oyuncunun metni doğrudan dikkate alması ama metni ezberlememesi üstüne kuruluydu. Metnin ezberlenmesini en son aşama olarak algılıyordu. Toporkow Stanislavski'nin metnin ezberlenmesini kesinlikle yasakladığını ve bunun yapılan çalışma için vazgeçilemez bir koşul olduğunu yazıyor. Toporkow, Moliere'in Tartüf provaları sırasında metindeki diyaloglar oyuncular tarafından kullanıldığında Stanislavski'nin provayı hemen kestiğini aktarıyor.<sup>14</sup> Stanislavski'nin metnin olay örgüsünü temel alan ancak metnin doğrudan kullanılmamasını bir kural olarak geliştiren bu çalışması esas olarak fiziksel devinim üstünde yoğunlaşıyordu. Bu noktada fiziksel devinim çalışmasının çalışılan sahnenin aksiyonuna bağlı kalınarak yapılması, doğaçlama olmadan gerçekleştirilemez bir yapıya sahiptir: Stanislavski'nin sınırlandırılmış doğaçlama tekniğini kullandığını söyleyebiliriz.<sup>15</sup> Bu çıkarsamaya kaynaklık edecek en önemli bilgi Stanislavski'nin Tartüf provalarıdır: Bu provalar sırasında sadece Tartüf metni bir zemin olarak kullanılmış ancak metnin kendisi asla ezberlenmemiştir. Böylesi bir yaklaşım ister istemez sınırlandırılmış doğaçlama tekniğine denk düşmektedir. Bu yazı kapsamında bu tekniğin nasıl bir işleve sahip olduğuna ayrıntılı değinilecektir.

Lee Strasberg'in Aktör Stüdyo'da geliştirdiği yöntem, köken olarak Stanislavski'ye dayanır. Strasberg, *The Method* adlı kiti-

<sup>11</sup> Bkz. Gerhart Ebert, 1993 Berlin, s. 19 vd.

<sup>12</sup> Bkz., W.Toporkow, Stanislavski bei der Probe, Berlin 1952, S. 47

<sup>13</sup> Bkz., Jewgeni B. Wachtangow, Aufzeichnungen, Briefe, Protokolle, Notate, Berlin 1982, S. 303 v.d

<sup>14</sup> Bkz. W.Toporkow, aynı. s. 172

<sup>15</sup> Bu kuşkusuz Stanislavski'nin tanımlaması değildir. Onun yazdıklarında yola çıkarak benim tanımladığım bir durumdur. Bu çıkarsamaya kaynak teşkil eden yayın, W.Toporkow, Stanislavski bei der Probe" dir. Toporkow bu kitabında Stanislavski'nin prova sürecinde nasıl çalıştığını ayrıntılarıyla anlatmaktadır. Oyuncu eğitimi açısından doğaçlamanın en yoğun kullanıldığı bir çalışmadır.

bında doğaçlamanın hem oyuncu eğitiminde hem de sahneleme sürecinde sanatsal bir araç olarak kullanıldığını ifade eder. Strasberg kuruluşunda yer aldığı Grup Tiyatro'nun bir çok çalışmasında içeriğe bağlı olarak belirli bir sahneleme anlayışını seçiyor. Doğaçlamaya dayalı olarak yapılan bu deneysel çalışmalarda amaçlanan oyuncunun algısını, oyuna düşünsel yaklaşımını aktifleştirmek ve her şeyden önemlisi oyuncunun kendiliğindenini geliştirmektir.<sup>16</sup>

Doğrudan doğaçlamaya dayanan tiyatral formlar altmışlı yıllar itibariyle ortaya çıkmıştır: Viola Spolin, Augusto Boal ve Keith Johnstone bu alana önemli katkılarda bulunan tiyatro adamları olmuştur. Boal ve Keith Johnstone bu noktada ayrıca değerlendirilmelidir: Her iki tiyatro adamı da kendi geliştirdikleri teatral formlarda doğaçlamayı en aktif kullanan kişilerdir: Boal ve Keith Johnstone doğaçlama/gösteri üstüne çalışan, her gösterimin doğaçlama oynanmasını sağlayarak tiyatrodan ayrı bir mecra oluşturan tiyatro adamlarıdır. Keith Johnstone ayrıca oyuncu pedagoğu olarak bir çok üniversitede oyunculuk bölümlerinde dersler vermektedir. Onun geliştirdiği Tiyatro Sporunu Avrupa'da da yaygınlık kazanmıştır.<sup>17</sup>

Buraya kadar yazılanlara dayanarak şu saptamalarda bulunabiliriz: Doğaçlama oyuncu eğitiminde en önemli araçlardan biridir. Bu saptama artık çağdaş oyuncu eğitiminde bir olgu olarak karşımızda duruyor.

Sanatsal bir aktivite olarak doğaçlama: Kendi olanaklarının farkına varmak ve geliştirmek için oynayarak denemeler yapan oyuncudan kendinden başkasını oynamayı öğrenen oyuncuya geçiş.

<sup>16</sup> Bkz. Lee Strasberg, Ein Traum der Leidenschaft. Die Entwicklung der Methode, München 1988, s. 116-117

<sup>17</sup> Tiyatro Sporunu tamamen özgür doğaçlama tekniğine dayanan bir tiyatro formudur. Kısaca tarif edersek, Tiyatro Sporunun doğaçlama sanatında bir yarışma olduğunu söyleyebiliriz.

Oyuncu eğitiminde belirleyici olan ana eksen, oyuncu adayının kendinden başka birini sanatsal düzeyde yaratacağı temel bilgi ve becerileri kazanmasıdır. Bu nihai hedefe ulaşmak uzun zaman alan, yorucu bir süreci kapsar.



## KENDİNDEN BAŞKA BİRİNİ OYNAMAYI ÖĞRENME SÜRECİNDE SANATSAL BİR ARAÇ OLARAK DOĞAÇLAMA

Bu noktada bir parantez açarak doğaçlama ve oyuncu eğitimi konusunda önemli olduğunu düşündüğüm bir başka olgu üstüne duralım: Kendinden başkasını yaratma sürecinin başarıyla tamamlanması, yaratılanın kendi doğallığında oynanabilmesini sağlamalıdır. Ancak bu önceki aşamadan da zor bir süreçtir ve gerçekte çok az oyuncu bunu başarır: Bu aşama öğrenilenlerin içselleştirilmesini ve yaratılanın kendi doğallığının yakalanmasını kapsar; bu her türlü kalıptan uzaklaşma, yaratılan her figürü kendi doğallığında oynama becerisidir. Bu konu üstünde biraz daha durmakta yarar var, zira bu Heiner Müller'in Brecht'ten yola çıkarak açıklamaya çalıştığı 'ikinci masumiyet'<sup>18</sup> olarak çevrilebilecek ve yukarıdaki açıklamaların temellendiği, oyunculuk sanatında eğitimle başlayıp eğitim sonrası süreçte de belirleyici olan temel bir duruma işaret etmektedir. Heiner Müller, Wilson'un ilk yıllarında yaptığı tiyatro çalışmalarının B. Brecht'in sürekli olarak yapmak istediği çalışmalar olduğunu söylüyor. Bu konuda Müller, Peter Plalitzsch'e dayanarak bir anekdot aktarıyor:

Peter Plalitzsch, B. Brecht'in kendi sahnelediği son çalışması olan Kafkas Tebeşir Dairesi'nin ilk oyununda - ki bu oyun çok zengin ve renkli bir oyundu - Plalitzsch, B. Brecht'e soruyor: Epik Tiyatro bu mu? B. Brecht karşı çıkarak: Hayır değil diyor. Epik Tiyatro, oyuncu kendi kendini tatmin etmekten vazgeçtiğinde, lüksten bir meslek- yani oyunculuk mesleğinden - yapmadığımız zaman gerçekleşecek. Ve Wilson Amsterdam'da sahnelediği 'CIVIL warS' provalarından birinin sonunda bana rol yapan insanlardan nefret ediyorum dedi. Bunu çok kafa açıcı buldum. Ben Wilson'un eğitilmiş oyuncunun ses kullanımıyla ilgili problemleri olduğunu gördüm. Ses sanatçısıyla daha rahat çalışıyordu. Ancak oyuncuların ses eğitiminde, yapılan yanlış ses alıştırmaları yüzünden bir şeyler kayboluyor: Tazelik ve kişilik. Yani otantik olan kayboluyor ve insan artık onlara inanmıyor. Bir amatör metni okuduğunda onu kendi malı haline getirmiyor, amatör metni kendi sesiyle renklendirip yorumlamıyor. Bir profesyonel oyuncu bize metni okuduğunu ve nasıl okuduğunu bize iletmeyi deniyor,

<sup>18</sup> Heiner Müller'in 'zweite Unschuld' olarak vurguladığı olgu esas olarak oyuncunun geçtiği eğitimden sonra tekrar ilk başladığı noktaya dönmesini anlatıyor: Bu durum, bütün kalıplardan arınarak – ses kullanımı, beden dili, hareket dizgeleri anlamında – oyuncunun yeni bir beyaz sayfa açabilmesiyle ilgilidir. Bkz. Holm Keller., Regie im Theater, Robert Wilson, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1989. s. 89

tabi eğer iyi bir oyuncuysa kendinden soyutlayarak bunu başarabilir. Sadece büyük oyuncular yeniden ikinci masumiyete ulaşabilirler.<sup>19</sup>

Heiner Müller'in vurguladığı oyuncunun bütün eğitimine rağmen her yeni yaratma sürecinde yeniden sıfıra dönmesi çok zor ve her oyuncunun başaramayacağı bir düzeyi ifade ediyor. Bu aynı zamanda oyuncunun asla cepten yememesi, her defasında yeniden yaratmanın yollarını araması anlamına geliyor. Bu parantezi bir saptama yaparak kapatalım: Tiyatronun pratiği keşfedilmemiş olanın keşfine yöneliktir ya da hedef bu olmalıdır. Grotowski'nin vurguladığı gibi Fleming penisilini keşfetmek için çalışmadı, araştırmalarının sistematikliği onun penisilini keşfetmesini sağladı.<sup>20</sup> Buradan hareketle: Provalar oyuncunun olanaklarını keşfetmeye yönelirse yeni bir yön, yeni bir algılama yakalanabilir ve bu süreçte doğaçlama önemli araçlardan biridir.<sup>21</sup> Sahneleme sürecinde oyuncu tiyatronun bütün yaratıcılarıyla birlikte keşfetmeye yönelirse kendisini sıfırlama olanağı bulabilir.

Tekrar yeniden oyuncu eğitimi ve doğaçlama konusuna geri dönersek: Aşağıdaki temel alanlara ilişkin yürütülen çalışmalar bir ön hazırlık evresini oluşturur. Oyuncu adayı önce kendi olanaklarını keşfetmek için, kendisi için oynar. Bu noktada adayın ortaya koyduğu performans henüz seyrettirmeyi hedefleyen bir yapıda değildir. Gözlem, algı, imgelem, etkileşim, ritim konularında yapılacak alıştırma ve doğaçlamalar oyuncunun daha işin başında kendini yaşayarak keşfetmesini sağlayacaktır. Bu aşamada yapılacak doğaçlamalarla, eğitimin diğer aşamalarında yapılacak doğaçlamalar farklılık gösterecektir.

<sup>19</sup> Holm Kelller, Regie im Theater, Robert Wilson, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1997, s. 89

<sup>20</sup> Bkz. Thomas Richards, „Theaterarbeit mit Grotowski an physischen Handlungen, mit einem Vorwort und dem Essay „von der Theatergruppe zur Kunst als Fahrzeug“ von Jerzy Grotowski, Berlin 1996, s. 189

<sup>21</sup> Bkz. Jakob Jenisch, Der Darsteller und das Darstellen, Alexander Verlag, Berlin 1996. Jakob Jenisch bu kitabında sahneleme sürecini ve bu süreçte doğaçlamanın yerini irdeliyor. Jakob Jenisch Almanya da önemli bir oyuncu kesiminin eğitimini borçlu olduğu bir oyuncu pedagogudur.

*Gözlem*

*Algı*

*İmgelem*

*Etkileşim (interaksiyon)*

*Ritim*

### OYUNUN OYUNCU EĞİTİMİNDEKİ YERİ

Bu evrede oyuncu adayının oynama isteğinin bilinmesi önemli bir pedagojik yaklaşım olmalıdır. Grup dinamiğini destekleyen ve sınıf içi atmosferi olumlu anlamda tetikleyen, oyuncunun olanaklarını geliştirmesini sağlayan 'saf oyunların' bu evrede oyuncu pedagoğu tarafından sunulması önemlidir: Oyunun hem profesyonel hem de amatör düzeyde tiyatro adamları tarafından farklı amaçlar için kullanıldığını söyleyebiliriz. George Tabori ile çalışan bir oyuncudan kısa bir alıntı yapalım: *"Biz bir çember oluşturarak saatlerce oyunlar oynadık. Bu çalışmada benim için her şey yeniydi ve bu beni çok etkiledi."*<sup>22</sup> Augusto Boal'in dilimizde de yayınlanan kitabında yer alan bir çok oyundan da söz edebiliriz. Gerhart Ebert'in hem yazar hem de editör olarak yer aldığı "Oyuncu Eğitimi Elkitabı" adlı çalışmasında da 'oyunun' oyuncu eğitiminde kullanıldığını görmekteyiz.<sup>23</sup> Peter Brook'un da oyunu bir alıştırma formuna dönüştürerek kullandığını söyleyebiliriz.<sup>24</sup>

Oyun atmosfer yaratması ve enerjinin kendiliğinden ortaya çıkmasını sağlaması açısından oyuncu eğitiminin başlangıcında önemlidir. İlerleyen zaman dilimleri içerisinde eğitim daha zorlayıcı bir çerçeveye oturacaktır. Bir başka önemli olgu ise daha eğitimin başında adayın, kendisini riske etmesinin hiçbir sorun yaratmayacağına anlaşılmasıdır. Genç insanların daha eğitimin başında oyunculuk sanatının zorluklarıyla doğrudan yüzleşmesi pedagojik olarak doğru değildir.

Oyun, kavram olarak farklı yönleri olan geniş bir yapıya sahiptir, kestirme bir tanımlama kavram olarak oyunu açıklamaya yetmez. Oyun teorisini ayrıca başka bir yazıda detaylıca ele almak, tiyatro ve oyuncu eğitimi ile ilişkisini değerlendirmek gerekir.

<sup>22</sup> Bkz. Gundula Ohngemach,, Regie im Theater, George Tabori, Frankfurt am Main 1989.

<sup>23</sup> Bkz. Gerhart Ebert, Das Schauspiel Handbuch der Schauspieler Ausbildung, / Hrsg. von Gerhart Ebert und Rudolf Penka, Henschel Verlag, Berlin 1998, s. 16-30

<sup>24</sup> Bkz. Peter Brook, Das offene Geheimnis, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1994, s. 97

**GÖZLEM**

Oyuncuya her şeyden çok yardım edecek şey gözlem yapma sanatıdır.<sup>25</sup>

B. Brecht

Gözlem,oyuncu eğitiminde Stanislavski'den B. Brecht'e kadar bütün tiyatro adamları tarafından önemle üstünde durulmuş olan temel alanlardan biridir. Ancak gözlem ve gözlemin bedene geçirilmesi meselesi B. Brecht'in özellikle üstünde durduğu bir konudur. Zira Epik Tiyatronun oyuncunun pratiğine yaklaşımında gözlem ağırlıklı bir yere sahiptir. Brecht, gözlemin oyunculuk sanatının önemli bir kısmını oluşturduğunu vurgular. Oyuncunun yaşadığı çevredeki insanları yansılayabilmek için detaylı bir gözlem yapması gerektiğinden söz eder. İnsanların bütün kaslarıyla, psikolojileriyle gözlenmesi gerektiğini ve bunun aynı zamanda düşünsel bir süreç olduğunu vurgular.<sup>26</sup> Bu noktada Brecht'in söz ettiği basit ve sıradan bir gözlem değildir; gözlemin detaylandırılması ve insanların neyi neden yaptıkları üstüne düşünülmesi önemlidir. Böylece gözlem sonucu ortaya çıkan klişe olmaması sağlanmış olur. B. Brecht kendi dönemindeki oyuncu eğitimini şöyle değerlendiriyor:

Bizim oyunculuk okulları gözlemi ve gözlenenin yansılmasını dikkate almamaktadırlar. Gençler kendilerini ifade etmeye eğilimlidir ancak kendilerini bu ifadeye yönelten şeyleri dikkate almama eğilimindedir. Genç insanlar kendilerini Hamlet, ya da Ferdinand olarak hissetmeye uğraşıyorlar, ancak daha sonra bu figürlerden çok fazla şeyin ortaya çıkmadığı görülüyor. Sadece heyecanlandırıcı bir renk, figürün onu heyecanlandırıcı yanını ortaya çıkarmaya çalışıyorlar, ki bu oyuncunun zaten kendinde olan bir şeydir. Ama oyuncuda olması gereken onun gerçeklikten etkilenerek figür için aldıkları ve o alını kendi içinde yeniden yoğurmalarıdır. Sadece figürün estetik olarak yaratılmış biçimini almak yeterli olamaz; oyuncu daha çok gündelik yaşantısındaki çevresini ve kendine yabancı olan çevreleri kavramalı, anlamalı ve bunları kendi içinde öğütmenin yollarını aramalıdır.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> B. Brecht, Schriften zum Theater 6, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1964, s. 200

<sup>26</sup> B. Brecht, Schriften zum Theater 7, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1964.s. 40

<sup>27</sup> aynı, s 197

## KENDİNDEN BAŞKA BİRİNİ OYNAMAYI ÖĞRENME SÜRECİNDE SANATSAL BİR ARAÇ OLARAK DOĞAÇLAMA

Oyuncunun içinde yaşadığı toplumsal yapının farkında olması ve içinde yer almadığı toplumsal katmanları gözlem yoluyla algılaması onun kendi sanatı açısından hayati öneme sahiptir.

Gözlem meselesine Thomas Richards başka bir açıdan bakıyor: *“Eğer bir oyuncu kendi yaşantısında nasıl davrandığının bilincinde değilse nasıl inandırıcı oynayabilir? Esinlenerek mi? Oyuncu sahnede gerekli olan hareket dizgelerini, ifadeyi gerçekleştirebilmek için öncelikle gündelik hayattaki kendi davranış kalıplarını algılamak zorundadır.”*<sup>28</sup> Kendi yaşantısının farkında olmayan biri başka insanları sahnede yaratırken önemli sorunlarla karşılaşacaktır: Kendi yaşantısındaki hareket dizgelerinin, alışkanlıklarının farkında olmayan bir oyuncu başka birini sanatlı bir biçimde oynayamaz. Oynanan figürle oyuncu ayrı kişilerdir ve farklı davranış biçimlerine, farklı algılayışa ve ritme sahiptirler. Oyuncunun daha eğitimin başında bunun bilincinde olması önemlidir. Böylece kendine ait olanla role ait olanı ayırabilir. Bu da oyuncunun kendi gündelik yaşantısının bilincinde olmasıyla mümkündür: Gözlem ve farkındalık.Oyuncu adayının gözlem yeteneğini bilinçli bir çalışma ile geliştirmesi ilerleyen zaman dilimlerinde provaların da sağlıklı bir biçimde yürümesini sağlayacaktır. Gözleme yönelik seçilmiş alıştırımların yanında doğaçlamaya dayanan çalışmaların yapılması oyuncu adayının bu konuda kendini geliştirmesine katkıda bulunacaktır. Oyunculuk yapmakla ilgilidir ve bu alanla ilgili her türden pratik sorun yine pratiğin kendisiyle çözülebilir. Gözlem yeteneğini geliştirmeye destek olacak bir çok doğaçlama yapılabilir ve bunlar adayda bu yetinin gelişmesini destekler. Ancak bir noktanın altını çizmekte yarar var: Prova ve çalışma sürecinde oyuncunun kesinlikle kendini gözlemekten uzak durması gerekiyor, zira bu sadece oyuncuyu kilitlemeye yarayabilir. Oyuncunun kendini çalışmanın ya da provanın akışına bırakarak gözlem meselesini oyuncu pedagoğuna bırakması gerekir. Eğitimin ilk yıllarından başlayarak oyuncu adayının gözlemi hem kendi gündelik yaşantısı bağlamında hem de kendi çevresindeki toplumsal yaşantılar bağlamında dikkate alması kendi sanatsal gelişimi açısından önemlidir.

<sup>28</sup> Thomas Richards,.1996, s. 165

**ALGI**

Büyük bir oyuncu olmak istiyorsan kendinle dış dünya arasında bir denge kurmalısın.<sup>29</sup>

Yoshi Oida

“Algılama Sanatı” adıyla kapsamlı bir kitap yazan John O. Stevesen bu konuyu üç farklı kulvarda değerlendiriyor:

1. Dışsal dünyanın algılanması: Yaşanılan anda çevremizdeki nesnelere, olaylarla olan ilişki. Şu anda gördüğüm, işittiğim, tattığım kokladığım, dokunduğum her şey.
2. İçsel dünyanın algılanması: Yaşanılan anda içsel olan her şeyle kurulan ilişki: Şu anda derimin altında hissettiğim her şey; kas gerginlikleri ve hareketleri, duygularım.

Bu iki algılama biçimi benim yaşanılan andaki gerçekliği bilmemde ve algılamamda bütünüyle kapsayıcı bir yapıya sahiptir. Bu iki algılama biçimi yaşanılan anda benim deneyimlerimin ve var oluşumun temelini oluşturur. Üçüncü algılama biçimi ise diğerlerinden tamamen farklıdır: Bu algılama biçiminde resimler, şeyler ve yaşantılar yaşanılan andaki gerçeklikte var olmazlar.

3. Bu algılama biçimi fantezinin aktifliği üstüne kuruludur: Anlatılanlar, kendimi sunuş biçimim, yorumlarım, planlarım, geçmişe yönelik her türden hatırlamalar, geleceğe yönelik tasarımlar.<sup>30</sup>

Bir doğaçlama çalışmasının yukarıda ifade edilen algılama biçimlerini bütünlüklü bir biçimde kapsadığını söyleyebiliriz: Kendiliğinden işleyen algı biçimleri, yaşanılan anda gerçekleşen doğaçlamayı doğrudan etkiler. Algılama ile ilgili yapılacak doğaçlamaların ve alıştırmaların hedefi oyuncunun kendi gerçekliğini keşfetmesini, ne olması gerektiğini değil yaşanılan anda ne olduğunu ve dolayısıyla kendini gereksiz bir biçimde zorlamaması gerektiğini, birlikte çalışacağı arkadaşlarına karşı açık olmayı sağlamaktır. Her şeyden önemlisi oyuncunun algılama kapasitesini artırmaya çalışması onun gelecekteki sanatsal üretimi için önemlidir: Algı-

<sup>29</sup> Yoshi Oida, Der Unsichtbare Schauspieler, Alexander Verlag, Berlin 1998, s. 130

<sup>30</sup> John O. Stevens. Die Kunst der Wahrnehmung, Kaiser Verlag, München 1975, s. 15-16

## KENDİNDEN BAŞKA BİRİNİ OYNAMAYI ÖĞRENME SÜRECİNDE SANATSAL BİR ARAÇ OLARAK DOĞAÇLAMA

lamada derinlik oyuncunun gerektiği kadar yoğunlaşmasına ve enerjinin doğru kullanılmasına neden olacaktır.

Algıya yönelik çalışmaların bir başka önemli tarafı ise tiyatro sanatının kendi pratiğinde gizlidir: Tiyatro birden çok insanın içinde yer aldığı ve kolektifliğe dayanan pratik süreçler sonucunda kendini var eder. Eğitim süreci ise, eğitim sonrasında minyatürdür. Bu nedenle oyunculuk sınıfları grup anlayışı üstüne kuruludur. Grubun kendi arasında algıya yönelik bir problem yaşamaması hayati öneme sahiptir: Eğitim sürecinin başında farklılıkları olduğu gibi kabul etmek, oynamanın birlikte yapılan ve yaşanan bir süreç olduğunu kavramak, mümkün oldukça ön yargıdan kaçınmak, birlikte oynadığı arkadaşından mutlaka öğrenecek bir şeyler olduğunu kavramak, eğitim sürecinde sanıldığından daha önemlidir.

Yoschi Oida, bu konuda Zeami'ye dayanarak şunları aktarıyor: *"Zeami, oyuncunun kendi çalışmasını objektif olarak değerlendirilmesinin ve diğer oyuncuların da öğrenmenin önemli olduğunu vurgular. Çok iyi oyuncuların bile farkında olmadıkları zayıf tarafları vardır. Oyuncu güçlü ve zayıf olduğu yanların bilincinde olmaya çalışmalıdır. Eğer güçsüz olduğun yanları kavrayamayacak durumdaysan oyuncu olarak kendini geliştiremezsin. Öncelikle diğer oyuncuları izlemelisin, hatta senden daha az yetenekli olan oyuncuları bile, çünkü senin altında olan bir oyuncu kendi çalışması içinde senden iyi tarafları olabilir. Bu biçimde diğer oyuncuların öğrenmeye çalışmak sana yeteneklerini ve yaklaşımlarını geliştirme olanağı sağlayacaktır."*<sup>31</sup> Bu paragrafta aktarılanların oyuncunun eğitiminde bir yaklaşım tarzı olarak yerleştirilmesi hem eğitimin kendisi hem de oyuncu adayının geleceği açısından önemlidir. Algı ile ilgili yapılacak çalışmalarda sözel olan üstünden aktarılanlar, kullanılan ses tonuyla ifade edilenler ve sözel olmayan göstergeler bir yumak oluşturur. Her dramatik durumda bu ifade biçimleri ve bundan kaynaklanan göndermeler değişiklik gösterecektir. Bu değişikliklerin bilinç düzeyinde algılanması, tahlil edilmesi, oyunculuk sanatı açısından algıda derinliği oluşturmada önemli bir basamaktır.

<sup>31</sup> Yoschi Oida, 1998, s. 128

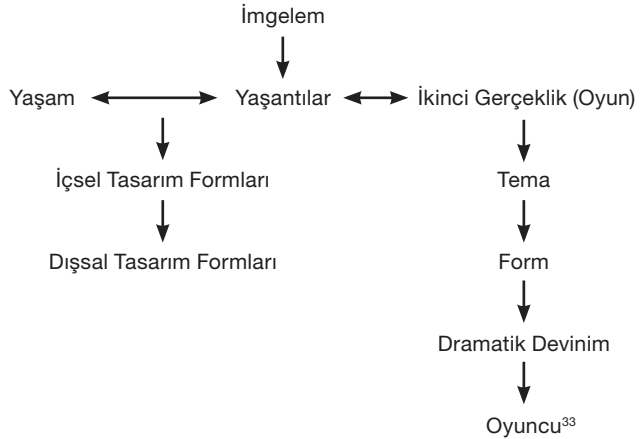
## İMGELEM

Ya imgeleminizi geliştirin ya da sahneyi terk edin.<sup>32</sup>

K. S. Stanislavski

Yukarıdaki keskinlik ifade eden alıntı bu konuya Stanislavski'nin nasıl baktığını gösteriyor: Stanislavski imgeleme kendi oyunculuk anlayışı içinde özel bir önem atfetmiştir. Stanislavski'nin imgelem meselesine yaklaşımında doğrudan oyuncuyu ve onun eylemini dikkate alan bir anlayış hakimdir: Oyuncunun imgelemi savruk başlayabilir ancak giderek sahnenin gereklerini, metni, yorumu dikkate almak ve bu bağlamda bir çerçeve oluşturmak zorundadır. Zira oyuncunun kendi sanatının olanaklarını dikkate alması ve imgelemine ona göre çalıştırması, yapılan, sonuç olarak seyircinin imgeleminde yeniden var olacağından olmazsa olmaz koşuldur.

Aşağıdaki tablo imgelemin nasıl işlediğine dair bir dizgeyi sunuyor.



<sup>32</sup> Konstantin S. Stanislavski, Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst im schöpferischen Prozess des Erlebens, Teil 1, Berlin 1961, S. 67

<sup>33</sup> Kadir Çevik, Spiel-und Theaterpädagogik als Fundament in der Regi Arbeit, Verlag Dr. Kovac, Hamburg 1999, s. 22

Oyuncunun sahnede gerçekten var olabilmesinin belirleyici ölçütlerinden biri imgelemin geliştirilmesidir. Oyuncunun çalışma sürecinde imgelemini genel anlamada kullanması, belirlenmiş bir tema ya da durum olmaksızın anlamsızdır. Oyunculuk sanatı dramatik devinim üstünden yürür. Oyuncu ve tiyatronun diğer yaratıcı unsurları bize seçilmiş ve anlam olarak belirlenmiş resimler,

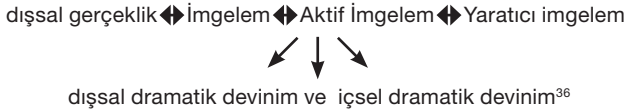


## KENDİNDEN BAŞKA BİRİNİ OYNAMAYI ÖĞRENME SÜRECİNDE SANATSAL BİR ARAÇ OLARAK DOĞAÇLAMA

belirlenmiş bir mantık dizgesi içinde birbirine eklenen dramatik devinimler ve bu devinimlerle bütünleşmiş imgelem dünyası sunar. Dolayısıyla dramatik devinim ve imgelem arasında doğrudan bir ilişki söz konusudur.<sup>34</sup>

Tiyatroda ‘yaratıcı oyuncu’ önemli bir unsurdur. Yaratmak ve imgelem arasındaki ilişki ise dolaylı değil doğrudandır: “*Ya imgelemenizi geliştirin ya da sahneyi terk edin. Yoksa yönetmenin eline düşersiniz ve o sizin imgelemeniz yerine kendi imgelemine koyar. Bunun oyuncu için anlamı ise kendi yaratıcılığından vazgeçmek ve sahnede bir satranç figürüne dönüşmektir. O halde oyuncunun kendi imgelemine geliştirmesi daha iyi değil mi?*”<sup>35</sup> Bu noktada Stanislavski’ye, yönetmenin ağırlıklı olarak kendini ortaya koyduğu tiyatrodan – yönetmen tiyatrosu - söz ederek itiraz edilebilir. Ancak bu türden bir tiyatrodan da oyuncunun yaratıcılığı sanıldığından az değildir: Yönetmenin yaratmaya çalıştığı tiyatral anlam zorunlu olarak oyuncu tarafından yeniden tercüme edilecektir. Yani transformasyon zorunludur ve bu tiyatro yaklaşımında bile oyuncu – yönetmen arasındaki denge her zaman işler.

Stanislavski’nin imgeleme yaklaşımının temelinde, ‘büyülü eğer’, durumun/metnin zorunlulukları, içsel /dışsal devinimler dizgesi, aktif/yaratıcı imgelem yatmaktadır. Bir grafikte şöyle ifade edebiliriz.



Dışsal gerçeklik ve imgelem arasındaki ilişkiyi oyuncunun diline çevirirsek şöyle diyebiliriz: Oyuncunun içinde yaşadığı toplumsal çerçeve, oyuncunun yaşama ilişkin her türden algısı, oyuncunun entelektüel birikimi, oyuncunun kendi zanaatına ilişkin olanakları, yani ulaştığı ya da olduğu teknik düzey dışsal gerçekliği oluşturur. Bu noktada vurgulanması gereken bir olgu söz konusudur: Oyuncu her zaman kendinden yola çıkar ve bu nedenle, dışsal gerçeklik imgelemi doğrudan etkiler. Eğer oyuncu gözlem ve algı ile ilgili gerekli çalışmaları yapmış ya da yapmaya devam ediyorsa, imgelemi tetiklemeye neden olacak gerekli uyaranlara sahip

<sup>34</sup> A.g.e., s. 19

<sup>35</sup> Konstantin S. Stanislavski, 1961, S. 67

<sup>36</sup> Kadir Çevik, 1999, s. 25. Oluşturulan bu tablo Stanislavski’nin oluşturduğu bir tablo değildir. Onun imgelem meselesine yaklaşımından yola çıkarak benim tasarladığım bir tablodur. Stanislavski’nin yaklaşımı için: Bkz. Konstantin S. Stanislavski, Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst im schöpferischen Prozess des Erlebens, Teil 1, Berlin 1961, s. 46-87

olacaktır. Aksi kilitlenmenin başlamasına ve bu nedenle de klişelere saplanma olasılığını artırır.

Metnin içsel dramatik devinimini ise; figürlerin duyguları, içinde buldukları toplumsal durumu algılayış biçimleri, figürlerin kendi aralarındaki ilişkiler bütünü, içsel devinimi tetikleyen ana ve yan motifler, bu motiflere bağlı olarak ilerleyen kırılma noktaları ve ritim değişimleri oluşturur. Bu noktada dışsal dramatik devinimi, ana motiften kaynaklanır ve kendine göre bir çerçeveye çizer: Her türden hareket dizgeleri, çalışılan sahnenin/oyunun formu, oyunun sahne ile olan organik bağı, figürler arasındaki ilişkinin devinimsel ifadesi, bütün bu unsurlar dışsal dramatik devinimi oluşturur.

Aktif ve yaratıcı imgelem kavramları ise imgelemin sahne sanatlarına uygunluğu ile ilgilidir. Sıradan genelleme içeren bir imgelem oyuncuyu yapacağı çalışmada ileri götürmez. Onun daha çok resimsel olarak kendini ifade etmeye uygun, genel olmayan sahnenin üstünde durduğu duruma, temaya uygun ve bu nedenle aktif bir imgeleme ihtiyacı vardır. Aktif imgelem gerçekleşirse bunu yaratıcı imgelemeyle bütünleştirerek keşfetme sürecine geçiş başlayabilir: 'Keşfedilmemiş olanı keşfetmek' yaratıcı imgelemin bir başka biçimde ifadesidir. Önemli olduğunu düşündüğüm bir saptamada bulunmak isterim: Oyuncunun kendi sanatı açısından imgelemi kullanma biçimi bir roman yazarının, bir şairin, bir ressamın kullanma biçiminden farklıdır. Bu farklılığı yaratan iki temel unsur söz konusudur:

- Sahne kendine ait ifade olanaklarına sahiptir ve bu bağlamda üstünde çalışılan tema, oyunun kendi gelişimine göre yeni olanaklar sunar ya da yeni olanakların önünü keser.
- İkinci önemli unsur ise, herkesin bildiği ve unuttuğu bir olgudur: Tiyatro kolektif bir sanattır. Oyuncu diğer oyuncularla birlikte imgelemini kullanmasını, rol arkadaşının oyuna yönelik dünyasını algılamasını ve kendi imgelem dünyasını arkadaşına aktarmasını bilmesiyle ilgilidir.

## KENDİNDEN BAŞKA BİRİNİ OYNAMAYI ÖĞRENME SÜRECİNDE SANATSAL BİR ARAÇ OLARAK DOĞAÇLAMA

Buraya kadar olan bölümde imgelem meselesine sadece oyuncunun ve sahnenin evreninden bakmaya çalıştık. Buradan hareketle imgelem meselesini başka bir bakış açısıyla değerlendirmek amacıyla bir parantez açalım ve konuyu bütünleyelim.

İmgelem ve düşünme arasında diyalektik bir ilişki vardır. Düşünme eylemi kavramlarla operasyona girer, imgelem ise daha çok resimlerle, tasarımlarla çarpışarak kendi ifadesini bulur. Bu süreçte imgelem düşünmenin araçlarından yararlanır. G. K. Lehmann'ın formüle ettiği gibi: *"Düşünme eylemi nesneyi kavrar, imgelem ise onu keşfeder."*<sup>37</sup> Bu noktada imgelem ve düşünce arasındaki ilişkinin diyalektik işlediğini söylemek mümkündür. Bu karşılıklı olarak birbirinden beslenmeye işaret eder. Hegel, bu konuya şöyle yaklaşıyor: *"Sanatçının bilincinde varolan ve onu harekete geçiren, yalnızca seçmiş olduğu özgül konunun bu akılsallığı olmamalıdır; bunun tersine, sanatçının, bu konunun özsellikliğini ve hakikatini bütün alanı ve bütün derinliği içerisinde düşünüp taşınması gerekir. Çünkü düşünüm olmadan, insan, kendi içinde var olanı zihnine getiremez ve bu nedenle her büyük sanat eserinde, malzemenin tüm yönleriyle uzun uzadıya ve derin bir biçimde ölçülüp biçilmiş, düşünülmüş taşınılmış olduğunu fark ederiz. Düşüncünün akıcı çabukluğundan sağlam bir eser çıkmaz."*<sup>38</sup> Kuşkusuz Hegel doğrudan bir sanatçı olarak oyuncuyu hedeflemiyor, o genel anlamda sanatı hedefliyor. Ancak Hegel'in bu yaklaşımını oyuncunun pratiğine uyarlayabiliriz: Oyuncunun pratiği açısından önce yapmak ve sonra yapılan üstüne düşünmek önemli ve vazgeçilemez bir kuraldır. İmgelem pratik süreçte kendiliğinden işler, çoğu zaman pratiğin karmaşıklığı içinde neyin nereden kaynaklandığı ve ne anlama geldiği unutulur. Eğer oyuncunun sonuç itibarıyla seyirciye sunduğu şey sanatsal bir yan içerecekse ya da sanatsa, o zaman, yaratılanın bütün detaylarıyla düşünülmesi bir zorunluluktur. Bu noktada oyuncunun sahnede sezgisel olarak yarattığını analiz etmesi önemlidir: Zira gerçekleşmemiş ya da gerçekleşmesi mümkün olmayan bir imgelem evreni sahnenin / oyuncunun işine yaramaz. Oyuncu, kendi alanının olanaklarını dikkate alarak özgül seçimlerde bulunabilir ama bu üstünde çalışılan temanın, durumun parçalanmasına neden olamaz: Eğitim sürecinin başından itibaren oyuncu adayına yaptığını analiz etme yetisinin kazandırılması önemlidir.

<sup>37</sup> Gerhart Ebert, 1993 .s. 48 Gerhart Ebert, G.K. Lehmann'dan aktarıyor Bkz. G.K. Lehmann, Phantasie und künstlerische Arbeit , Berlin und Weimar 1966, s. 100

<sup>38</sup> G. W. F. Hegel, Estetik, Güzel Sanat Üzerine Dersler, Payel Yayınevi, 1974, s. 281

Bu durumu daha teknik bir dille söylessek: Dramaturjinin , rol ve hareket dramaturjisinin oyuncu adayı tarafından asgari düzeyde kavranması gelecekteki savrulmaları önleyecektir.

Oyuncunun pratiği, daha önce de vurgulandığı gibi yapmaya dayalıdır. Yapmak ve imgelem arasındaki ilişki ise eş zamanlı işler. Yani hareket dizgelerinin oluşması, kendiliğindenliğin ortaya çıkması, sahnede yaşayan, seyirciyle etkileşim içinde olacak olan bir yapının var edilmesi, teorik olarak tasarlanabilir, ancak son sözü sahnenin kendisi söyler: Anlamı yaratan şey bütün olanaklarıyla sahnedir ve bu anlam yaratma meselesinde önemli araçlardan biri doğaçlamadır.

Tam bu noktada imgelem ve oyuncu pratiği arasındaki eş zamanlılığın doğaçlamanın karakteristik özelliği olduğunu söyleyebiliriz.<sup>39</sup> Açtığımız parantezi Stanislavski'den aşağıdaki paragrafı aktararak bitirelim:

Metin ve rol yazarın imgelem dünyasını yansıtır ve bunlar metnin zorunlulukları, büyüdü eğer ve diğer eğerlerden oluşan bir evrendir. Sahnede gündelik yaşamdan, doğal gerçeklikten söz edilemez. Doğal gerçeklik sanat değildir. Sanat kendi var oluşu itibarıyla tasarlanmış sanatsal bir yapıdır; tıpkı metnin yaratılmasında yazarın yaptığı gibi. Oyuncunun ödevi yazarın metnini sahne gerçekliğine uyarlamaktır. İşte bu süreçte imgelem önemli bir role sahiptir.<sup>40</sup>

## ETKİLEŞİM (İTERAKSİYON)

Kuşaklar boyunca tiyatro bir Metafor olarak insan yaşamına hizmet etmiştir, çünkü tiyatronun kendisi insana özgü etkileşimin bir resmi ve sembolüdür.

Uri Rapp

Etkileşim (İteraksiyon) semboller ve işaretlerle oluşan karşılıklı bir alışveriştir. Bu karşılıklı etkinin her kültürde farklılık gösterdiğini söyleyebiliriz. Her kültürde etkileşim yılların birikimleri üstüne

<sup>39</sup> Bkz. Gerhart Ebert, Rudolf Penka, Improvisation und Schauspielkunst über die Kreativität des Schauspielers, 1993. s. 46

<sup>40</sup> Bkz. Konstantin S. Stanislavski, Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst im schöpferischen Prozess des Erlebens, Teil 1, Berlin 1961, s. 64

## KENDİNDEN BAŞKA BİRİNİ OYNAMAYI ÖĞRENME SÜRECİNDE SANATSAL BİR ARAÇ OLARAK DOĞAÇLAMA

bina edilmiştir, dil, beden dili, kostüm ve metaforlar üstünden yürür. Gündelik hayatta etkileşim kendiliğinden gerçekleşir ve çoğu zaman üstünde düşünülmez. Sahnedeki etkileşim ise oyuncular ve diğer yaratıcı unsurlar tarafından yeniden yaratılan ve kaynağı yaşamın kendisi olan özel bir durumdur. Bu yanı ile hayattaki etkileşimden ayrılır: Hayat içindeki etkileşim çoğunlukla doğrudan ve organik işler, sonuç almaya yöneliktir. Sahne ise her zaman böyle değildir. Onun etkileşimi kendi koşulları itibariyle yeniden yoğurduğunu ve ona kendince bir form verdiğini söyleyebiliriz. Stanislavski'nin de söylediği gibi gerçek hayat ya da gündelik hayat sahnede bir anlam ifade etmez: Zira gerçekliğe sanatsal araçlarla dokunarak onu sanat düzeyine yükseltmek gerekir. Etkileşim sahnede oyuncuyu var eden en önemli unsurdur: Sahnede yaşayan bir oyun aslında sahici ve inandırıcı bir etkileşimle mümkündür. Oyuncu ve seyirci arasındaki bu etkileşim, tercih edilmiş, özel bir durumu ifade eder. Etkileşimle ilgili şu saptamaları yapabiliriz:

- Sahnede etkileşim öncelikle oyuncuların yarattığı figürler arasında gerçekleşmek zorundadır.
- Figürler arasında gerçekleşen etkileşim seyirciyi de kapsamak zorundadır: Çember ancak ve ancak seyirci etkileşimin kapsama alanına girdiğinde tamamlanabilir, aksi boşluğa oynamaktır.
- Bir başka olgu ise oyuncunun temayla, bütün olarak oyunun malzemesiyle, içe dönük kurduğu etkileşimdir.
- Yukarıda söz konusu edilen olgular sahnede aynı anda gerçekleşmek zorundadır.<sup>41</sup>

Oyuncu adayının yapacağı alıştırmalar ve doğaçlamalarla sahneye özgü etkileşimin boyutlarını kavraması ve bunu kendi deneyimleriyle oyunculuk yaşantısının içine katması önemli bir aşamadır. Oyuncu eğitimi açısından etkileşim meselesine daha derinlemesine bakmakta yarar var, zira etkileşim oyuncunun ve sahnenin en önemli unsurudur. Bu bağlamda etkileşimi üç ayrı açıdan değerlendirebiliriz.

<sup>41</sup> Etkileşimle ilgili saptamalar için Bkz. Peter Brook, Das offene Geheimnis, Fischer Verlag, 1994 Frankfurt am Main, s. 49-50

- Sözel olmayan etkileşim.
- Sözel etkileşim.
- Alt metin çalışması açısından etkileşim.

Sahne üstünde etkileşim sadece söze dayanmaz. Daha radikal bir ifade kullanarak şöyle diyebiliriz: Sahnenin dayandığı etkileşim türü esas itibariyle sözel olmayan üstüne kuruludur. Seyirci oyuncunun öncelikle ne söylediğini duymak için değil, ne yaptığını görmek için oradadır. Oyuncu iletilmesi gereken anlamlar doğrultusunda yaratılan fiziksel devinimlerin üstüne sözü oturtursa, yapmak istediğini daha etkili bir biçimde seyirciye sunabilir.

Birbiriyle ilişkili iki kavram üstünde duralım: 'İnteraktion şeması' ve 'derinlikli fiziksel devinim şeması'. Bu iki kavramı bu yazı kapsamında ele alırken bu kavramlardan birinin kuramsal boyutunun olduğunu diğeri ise pratik olarak uygulamada işe yaradığını söylemekte yarar var. Etkileşim şeması bir sahne ya da bir oyun için yapılması gereken en önemli çalışmalardan biridir. Bu sayede figürler arasındaki ilişki daha belirginleşecek ve oyuncunun pratik çalışmasına daha derinlemesine etkilerde bulunacaktır. Bu konuda tiyatro sosyolojisi konusunda önemli bir doktora çalışması yapmış olan Uri Rap meseleye şöyle yaklaşıyor:

- a. Role ait olan her devinim aslında rolün bütününü temsil eder.
- b. Roller devinimlerin bütünü içinde kendilerini temsil ederler ve kendi tipik durumları itibariyle bir etkileşim şeması oluştururlar.<sup>42</sup>

Oyuncunun roller arasındaki etkileşimi kavraması ve buna yönelik çalışması ilerde rolle kuracağı ilişki açısından önemlidir. Oyuncunun oyunun bütününü etkileşim şeması oluşturarak değerlendirmesi ve bu yolla kişisel olarak bir etkileşim şeması çıkarması rolü düşünsel anlamda daha iyi kavramasına neden olacaktır. Bu aslında Stanislavski'in önemle üstünde durduğu 'metnin objektif algılanmasıyla' doğrudan bağlantılı bir çalışmadır.

<sup>42</sup> Uri Rapp, *Handeln und Zuschauen*, Darmstadt, 1973

## KENDİNDEN BAŞKA BİRİNİ OYNAMAYI ÖĞRENME SÜRECİNDE SANATSAL BİR ARAÇ OLARAK DOĞAÇLAMA

Etkileşim şemasının oluşturulması ve tartışmaya açılması sayesinde oyun bütünlüklü olarak irdelenmiş olacaktır. Bir sonraki aşama derinlikli fiziksel devinim üstüne çalışılması ve bu sayede oyuncunun yaratma sürecini desteklemek için gerekli olan zeminin yaratılmasıdır: Derinlikli fiziksel devinimi kullanarak öykünün ilk bakışta algılanan kısmının kabaca oynanması gerekli bir alıştırmadır. Bu aşamada önemli olan oyuncunun kabaca derinlikli fiziksel devinime ilişkin bir ön hazırlık yapmasıdır. Sözün minimal düzeyde kullanıldığı bu süreçte oyuncu adayının metin ve rol arasındaki bağlantıyı kendi bedeninde test etmesi ve bunun kavranması önemlidir. Stanislavski'nin önerisi çok açık: *"Role ilişkin derinlikli fiziksel devinim şemasını yaratın ve devinimleri bir mantık çerçevesinde takip edin, böylece rolün yüzde otuz beşini gerçekleştirmiş olursunuz."*<sup>43</sup> Stanislavski'nin en çok korktuğu şey, oyuncunun metni devinimleri oluşturmadan ezberlemesidir. Bu durumun oyuncunun metni mekanik olarak ezberlemesine neden olacağını ve metnin vurgulanmasında ciddi sorunlar ortaya çıkacağını söylemektedir.

Stanislavski'nin yaptığı bir provadan örnek vererek bu konuyu daha da netleştirmeye çalışalım: Moskova Sanat Tiyatrosuna yeni bir oyuncu alınır ve oyuncu Tartüf provalarına davet edilerek kendisine bir rol verilir. Oyuncunun sırası geldiğinde Stanislavski oyuncuya sahneye gelmesini ve provaya başlamasını ister. Oyuncu hiçbir şey bilmediğini, metni ezberlemediğini söyler. Stanislavski metni ezberlememiş olmanız çok iyi, metni kenara koyun ve şu çitin arkasına gidin, orada genç bir adam var çitin bu tarafına, size doğru gelmek niyetinde. Onu bekleyin onun nerden geldiğini anlamaya çalışın, biraz sonra adam çitten atlayacak ve size gelecek. Onunla ilgili her hangi bir oyun düşünün, saklanın, onu korkutun.<sup>44</sup> Stanislavski'nin provada yapmaya çalıştığı şey, önce devinimi oluşturmak, sonrada metni bu devinimin üstüne bina etmekten ibaret. İşte bu inşa etme işinin en önemli malzemesi etkileşimdir (interaksiyon). Onun söz kullanılmadan yaratılabilmesi bir oyuncu için çok önemli bir basamaktır. Stanislavski'nin provada yaptığını analiz edersek, onun oyuncuya sınırlandırılmış bir doğaçlama yapmasını önerdiğini ve bu süreçte sözün kullanılmadığı bir etkileşim çalışması yaptığını söyleyebiliriz.

<sup>43</sup> W.Toporkow, 1952, S.245

<sup>44</sup> aynı. s. 96

Bu bölümün başında belirtilen, Uri Rapp'ın üstünde durduğu 'İnteraksiyon şeması' ile Stanislavski'nin derinlikli fiziksel devinim şemasının bir birini destekleyen bir yapıya sahip olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Birincisi daha çok oyuncuların birlikte oyundaki figürlere ilişkin yürüttükleri, etkileşim temelli zihinsel/duygusal bir çalışma, diğeri ise bu çalışmanın sahne pratiğinde başka bir boyut kazanarak devam ettirilmesidir. Söze dayanmayan etkileşimin çalışılmasında doğaçlama belirleyici bir unsurdur. Oyuncu pedagogunun daha eğitimin başında söze dayanmayan etkileşimi oyuncu adayına kavratması eğitimin bir sonraki aşaması için önemlidir. Söze dayanmayan etkileşimin sahne üstünde çalışılmasına ilişkin şu temel kriterlere dikkat edilmesi gerekir: Sahne üstünde etkileşim iki boyutlu çalışılmalıdır:

- Her figürü kendi ilişkilerinden soyutlayarak çalışmak. Bu cümleyi açarsak şöyle diyebiliriz: Figürün temel yönelişini belirlemek, içinde yer aldığı dramatik durumu bütün ayrıntılarıyla kavramak, içinde yer alacağı atmosferi tasarlamak.
- Figürleri diğer figürlerle olan ilişkilerini dikkate alarak çalışmak: Figürün bütün bir oyun ya da sahne boyunca oluşturduğu ilişkiler ağını tüm detaylarıyla oynayarak çözümlmek, adım adım ritim değişimlerinin farkına varmak bu çalışmanın ana hatlarını oluşturacaktır.

Bu bölümü Stanislavski'nin uyarısıyla bitirelim: "*Her şeyi metne bağlı kalmadan, sahneler üstünde bir tasarım yapmadan, sadece sahnenin anlamını dikkate alarak, fiziksel devinim şemasını izleyerek oynayın. Böylece rolün yüzde otuz beşini gerçekleştirmiş olursunuz.*"<sup>45</sup> Bu çalışmada dikkat edilmesi gereken en önemli şey fiziksel devinim dizgelerinin birbirine bağlı olarak ilerleyen mantıksal tutarlılığıdır.

Oyuncu adayının sözel etkileşimi kendi sınıfından arkadaşlarıyla birlikte denemesi ve bir önceki aşamada üstünde çalıştığı sözel olamayan etkileşimi şimdi yaptığı çalışmalarla birleştirebilmesi onu oyuncu olarak başka bir boyuta taşıyacaktır.

<sup>45</sup> önver. s. 172



## KENDİNDEN BAŞKA BİRİNİ OYNAMAYI ÖĞRENME SÜRECİNDE SANATSAL BİR ARAÇ OLARAK DOĞAÇLAMA

Tabori, metin oyuncunun düşmanıdır der, aslında bu cümle metinle karşı karşıya kalmanın bir oyuncu için her zaman zorlayıcı bir unsur olduğunu ifade eder. Oyuncu adayının metinle başa çıkmasını sağlayacak bir çok alıştırmaların tasarlanması, doğaçlamaların yapılması bu yüzdendir. Yıllardır oyuncu eğitimiyle uğraşan bir çok oyuncu pedagogu metinle oynamaya geçiş meselesini eğitimin en zor aşaması olarak görmüşlerdir.<sup>46</sup> Doğaçlama ve metin arasında bir köprü kurmak ve oyuncu adayının bu köprüden istenildiği gibi geçmesini sağlamak oyuncu pedagogunun en önemli sorunlarından birini oluşturur. Bu süreçte ortaya çıkabilecek en önemli sorun başarısızlıktan kaynaklı olarak oyuncu adayının oynama şevkinin kaybolmasıdır.

Oyuncu grubu söze dayanmayan etkileşim üstüne çalıştıktan sonra artık metinden seçilen sözcükler, cümleler üstüne çalışmaya başlayabilir. Bu doğaçlamalarda hedef fiziksel devinim dizgeleri ile sözel resimler arasındaki bağlantıyı kurmaktır. Bu türden çalışmalarda oyuncu adaylarının cümle ve sözcük seçimlerinde özgür olmaları önemlidir. Oyuncu pedagogu ayrıca metinde önemli gördüğü anahtar cümleleri seçerek önerebilir. Bu oyuncu adayının başkasının metni ile olan ilk karşılaşmasıdır. Oyuncunun eğitim sürecinde önemli bir basamak olan başkasının metni ile oynama, oyuncu adayları için sanıldığından daha zor bir aşamadır. Zira artık oyuncuyu bir form yaratmaya doğru sürükleyen süreç başlamış olacaktır. İstenen doğallık ve inandırıcılık artık adım adım başkasının metni üstünden gerçekleştirilmek zorundadır.

Tekrar Stanislavski'ye dönelim ve onun bu soruna nasıl yaklaştığını bir örnek alıştırmayla aktaralım: *"Gündelik yaşamda yaptığınız gibi öncelikle aklınıza ve dilinize gelen ve size önerilen ödevi gerçekleştirmek için yardımcı olacak sözcükleri seçin. Böylece konuşmanız doğallaşacak, aktif ve etkili olacaktır. Böylece role ilişkin partitür kavranana, mantıklı bir devinim dizgesi oluşturulana kadar sözcükler ve cümleler taze, etkili kalacaktır."*<sup>47</sup> Oyuncu adayının sözün gücünü ve etkisini kavraması, başkasının metninin bir enerjisi olduğunu fark etmesi, metni içselleştirmenin sanıldığından daha fazla dikkat ve enerji gerektirdiğini kavraması

<sup>46</sup> Ernst Busch Oyunculuk okulunun hocalarından Rudolf Penka bu soruna çözüm bulmak için bir çok alıştırma geliştirmiştir. Bkz. Gerhart Ebert, Rudolf Penka, *Improvisation und Schauspielkunst über die Kreativität des Schauspielers*, Henschel Verlag 1993 Berlin, s.301-311

<sup>47</sup> Konstantin S. Stanislavski, *Moskauer Künstlertheater, Ausgewählte Schriften* 2, Hrsg. Dieter Hoffmeier, S. 243

oyuncu eğitiminin diğer aşamaları için olmazsa olmaz koşuldur.

Hem iyi bir oyuncu hem de iyi bir oyuncu pedagogu olan Yoshi Oida oyuncunun metinle olan ilişkisine şöyle yaklaşıyor: *“Metin üzerine bir karar vermeden önce, metni yüksek sesle konuşarak başlanmalıdır. İnsan sözcükleri duymalı dil ve dudakların onu nasıl biçimlediğini gözlemelidir. Bu sayede belirli duyguların nasıl harekete geçtiğini algılamalıdır. Metnin sadece yüksek sesle okunması yeterli değildir. Onu dinlemek ve içsel olarak ona reaksiyon göstermeye hazır olmak gerekir.”*<sup>48</sup> Metnin, dolayısıyla sözcüklerin enerjisini hissetmek ve ona göre hareket dizgelerini tasarlamak oyuncu adayının zaman içinde kavraması gereken bir süreçtir. Bunun algılanamaması ilerde oyuncu adayının metni sadece aktaran durumuna düşürecektir: Artık metin izleyicide bir resim oluşturma gücünden uzak olacaktır ve bu oyunculuk sanatı açısından ciddi bir sorundur.<sup>49</sup>

Sözcüklerin ve cümlelerin oluşturduğu anlamlar oldukça geniş bir alanı kapsar. Bu alan içinde iki oyuncunun karşılıklı etkileşiminde metni kullanmaya başlamaları adım adım geliştirilecek sistematik bir çalışmadır. Bu çalışmada düşüncenin ifadesi ve cümlelerin oluşturduğu devinimler etkileşim içinde olan oyuncular tarafından belirlenecektir. Görüldüğü gibi oyuncunun işi gittikçe karmaşıklaşmaktadır: Düşünceler, tasarımlar, birlikte oynayan diğer oyuncu ile yeniden yaratılacaktır. Tam bu noktada etkileşim ve alt-metin doğaçlamaları üstünde durabiliriz. Alt metin doğaçlaması<sup>50</sup> bir çok amaca birden hizmet eden önemli bir çalışmadır. Gündelik yaşam içinde aklımızdan geçen her şeyi söylemeyiz, söylemediğimiz bir çok şey beden dilimizden okunabilir. Ancak ifşa edilmeyen duygu düşünce örtük kalır. Bir metin için de aynı durum söz konusudur. Yazar iki saatlik bir oyunda her şeyi söyleme özgürlüğüne sahip değildir: Oyuncunun yazarın cümleleriyle ifade ettiği algılanan anlamalar haricinde yazarın ifade etmediği anlamlar üstüne kafa yorması ve o anlamları oyununa yansıtması rolün bütünlenmesi açısından dikkate alınmalıdır.

Alt metin doğaçlaması aşağıda sıralanan etkilere sahiptir:

<sup>48</sup> Yoshi Oida, *Zwischen den Welten*, Alexander Verlag Berlin, s. 66

<sup>49</sup> Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi Oyunculuk Anasanat Dalı Öğretim üyelerinden Yrd. Doç. Dr. Levent Suner Ses ve Konuşma derslerinde özellikle bu konu üstünde çalışmaktadır. Bu türden bir anlayışla oyunculuk öğrencileriyle çalışmak konuşma sanatı açısından önemli bir yaklaşımdır.

<sup>50</sup> Altmetin doğaçlaması benim 'Role Hazırlık' derslerinde 3. yarıyı itibarıyla üstünde durduğum ve geliştirdiğim bir çalışma biçimidir. Bu çalışmanın temel dayanak noktaları, Brecht, Stanislawski ve Yoshi Oida'ya dayanır. Temel hedefi metnin içselleştirilmesi, algılanması ve düş gücünün hareket geçirilmesine yöneliktir.

- Oyuncu oynadığı figürün ve onun karşısında oynayan figürün yönelimini bedeninde deneyerek algılamalıdır: Bir oyuncunun en çok ihtiyaç duyduğu şey keşfetmektir; figür ve metinle bağlantılı olan, uydurma ve yapıntı olmayan, oyuncunun pratiğine destek olan bir keşif, yürünecek yolu hem kısaltır hem de sağlıklı sonuçlar doğurur.
- Ayrıca metne bağımlı olarak yapılacak bu çalışmada birden çok yan etkiye sahiptir: Oyuncunun birlikte sahnede oynayacağı diğer figürlerin örtük kalan duygu ve düşüncelerini alt metin doğaçlaması ile keşfetmesi ve bu sayede figürün yaratılması sürecine ilişkin malzeme toplaması yan etkilerden biridir. Bir diğer yan etki ise metnin içselleşmesine önemli katkılarda bulunmasıdır.
- Alt metin doğaçlaması ister istemez düş gücüne seslenen bir sürecin oluşmasını tetikleyecektir. Böylece oynanacak figürün bilinç düzeyine çıkarılmamış motivasyonu saptanmış olacaktır.

Alt metin doğaçlaması oyuncunun kendisi ile metnin kesiştiği noktaları bulma olanağı verecektir.<sup>51</sup> Oyuncu her zaman kendinden hareket eder, hareket ettiği yerde, yani kendinde kalması figürün düzleşmesi gibi bir sonuç doğurur. Oyunculuk eğer bir sanatsal temel kriteri kendinden başkasını oynayabilme becerisidir. Alt metin konusunu oyuncu eğitimini yaşamının amacı haline getiren Stanislavski'den bir alıntı yaparak bitirelim:

Her şey rol kişinin sözcüklerinde değil, düşünceler ve duygularda saklıdır. Rolün yönelimini sözcüklerden ve cümlelerden oluşan metin değil altmetin ortaya koyar. Oyuncuların aklına altmetnin derinliklerine inmek gelmez. Bunun yerine dışsal olarak, olarak sözcükleri alışıldık bir biçimde kullanmayı yeğlerler. Çünkü bunu mekanik ve özel bir enerji gerektirmeyen yapmak mümkündür.<sup>52</sup>

<sup>51</sup> Bkz. Jakob Jenisch, 1996, S.51

<sup>52</sup> Konstantin S.Stanislavski, Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle, Fragmente eines Buches, Berlin 1981, s.59

Evet Stanislawski'nin üstünde durduğu bu sorun oyuncu eğitiminin olduğu kadar profesyonel tiyatronun da önemli bir sorunudur. Çözüm altmetin çalışmasının sadece oyunculuk okullarında ele alınması ve üstüne çalışılmasıyla gerçekleşmeyecektir. Daha çok profesyonel tiyatronun bu sorunu dikkate alması ve üstünde durmasıyla çözülebilir: Oyunculuk okulları ve profesyonel tiyatrolar etkileşim içinde olması gereken kurumlardır.

## RİTİM

Ritim içindeyim, öyleyse varım.

Marcel Jousse, L' antropologie du geste, jestlerin antropolojisi

Ritim konusuna pek yaygın olamayan bir bakış açısıyla bakmaya çalışalım. Japon No Tiyatrosunun yaratıcısı olan Zeami'nin bu konuda yaklaşımı şöyle: *“Doğadaki her fenomen kendi içinde bir ritim taşır. Bir kuşun ötüşü, böceklerin çıkardıkları sesler belli bir ritim içerir. Bu Ritim Jo, Ha, Kuy dur.”* Bu alıntının oyunculukla nasıl bir bağlantısı olduğuna değinmeden Zeami üstünde duralım.

Zeami 1363-1443 yılları arasında yaşamış ve Japon No Tiyatrosunu yaratan önemli adamlardan biridir. Yaptığı en önemli şey o dönemlerde var olan gösteri formlarını birleştirmektir. Bu formlar Saragaku ve Dengaku olarak bilinir. Saragaku sözcük olarak Maymun Müziği anlamına gelir. Bu gösteri formu akrobasiye ve triklere dayanır ve komedidir. Dengaku ise daha çok toprakla uğraşan insanların şarkılarına ve danslarına dayanan eski ritüel kalıntılarıdır. Zeami bu iki formu birleştirerek yeni bir form yaratmıştır. Bu yeni form ve bu formla oynayacak oyuncuların teknikleri üstüne yazılar kaleme almıştır. Zaman içinde oyuncu grupları bu formu, teknikleri, onun oyunculuk konusundaki yaklaşımlarını koruyarak kuşaktan kuşağa aktarmışlardır. 1908 yılında Zeami'nin kitapları bir antikacıda bulunmuş ve yayınlanmıştır. Yüzyıllar öncesine ait bu yazılarda oyuncululuğa ilişkin ifade edilen fikirler günümüzde de önemli olmaya devam etmektedir. Bu yazılar içinde ritme ilişkin bir yapı söz konusudur. Jo sözcük

## KENDİNDEN BAŞKA BİRİNİ OYNAMAYI ÖĞRENME SÜRECİNDE SANATSAL BİR ARAÇ OLARAK DOĞAÇLAMA

olarak başlangıç ya da açılış anlamına gelir. Ha, ara ya da gelişme anlamındadır. Kuy ise hızlı ya da en üst nokta anlamına gelir. Jo, Ha, Kuy yavaş başlamak ve akan bir biçimde hızlanarak en üst noktaya ulaşmak anlamına gelir. Bu ritmin batılı anlamdaki giriş, gelişme gibi dramatik yapıdan farkı akarak hızlanan yapısıdır. Japon tiyatrosunda her sahnenin, her monologun bir Jo, Ha, Kuy su vardır. Akan bir biçimde hızlanan bu yapı oyunun yapısına göre farklılıklar gösterir. Bu ritimsel yapının kullanımı seyircide de Jo, Ha, Kuy'nun oluşmasını sağlayarak oyuncu ve seyirciyi birleştirir.

Tekrar başa dönelim ve Zeami'nin geliştirdiği ritim anlayışının oyunculuk sanatıyla ilişkisi üstünde durarak berraklaştıralım:

- Ritmin oyuncunun bedeniyle bir ilişkisi söz konusu. Oyuncu ritmi bedeninde algılamadığında ya da başka bir ifadeyle oynadığı sahnenin doğal ritmini bedensel olarak ifade etmediğinde sahne ile seyir yeri arasında istenilen ilişkiyi oluşturması güçleşir. Bunun önüne geçmenin yolu sahnenin gerçek ritmini akan bir yapı içinde kavramaktır. Zeami bunu Jo, Ha, Kuy olarak nitelendiriyor. Ve bu ritim anlayışını doğadan örnek vererek açıklıyor. Örneğin bir bülbülün ötmeye yavaş başladığını ve organik bir biçimde ötme eylemini hızlandırarak en üst noktada bitirdiğini vurguluyor. Bu doğal olan durumu oyuncu üstünden oyuna aktarıyor.
- Zeami'nin Jo, Ha, Kuy olarak ifade ettiği bu ritimsel durum karmaşık bir yapıya sahiptir. Her devinimin, her durumun akan ve giderek yükselen bir yapıda tasarlanması ve oynanması dikkat gerektiren, zaman alan bir çalışmadır.
- Oyunun ya da sahnenin, o sahneye denk düşen bir ritimle oynanması oynananın seyirciyi ikna etmesi açısından önemlidir. Oyunun sahne üstünde yaşaması aslında doğrudan bu durumla ilişkilidir.
- Zeami'nin ritim meselesine yaklaşımındaki süreklilikli yükselen eğri vurgulaması bir sahnenin

ritminin hem içsel hem de dışsal olarak algılanması ile ilgilidir: Sahnenin ritminin figürlerin içinde buldukları duruma göre değişim göstereceğinin altını çizmekte ve bu değişime göre bir yükselen eğri planlanması gerektiği vurgulamakta yarar var.

Yoschi Oida ritim üstüne yazdıklarını Zeami'ye dayandırarak aktarıyor. Bunun oyuncunun mutlaka üstünde durması gereken önemli bir alana farklı bir yaklaşım türü olduğunu düşünüyorum. Zira ritim anlamı oluşturması açısından oyuncunun mutlaka doğru kavraması gereken bir araçtır. Bu noktada tiyatro semiyotiği konusunda kitaplar yazan Patrice Pavis'nin yaklaşımı üstünde duralım.

Patrice Pavis ritmin tiyatro pratiğinde merkezi anlamda önemli olduğunu vurguluyor: *“Bir metin için ritim bulmak, araştırmak demek, bir anlam araştırmak ve bulmak demektir.”*<sup>53</sup> Tiyatro pratiğinde ritmi değiştirmek demek, figürler arasındaki ilişkiyi değiştirmek, diyalogların pozisyonlarını değiştirmek demektir: Bu doğrudan anlamı yeniden üretmeye götürür. Patrice Pavis ritim konusunda iki hipotezden söz eder, şimdi bu hipotezleri aktaralım sonrada bunlardan yola çıkarak oyuncunun pratikte yapması gerekenler üstüne yoğunlaşalım.

- Her metinde ritimsel bir yapı söz konusudur. Yazarın metine yaklaşımıyla oluşan ritim sözcüklerin ve cümlelerin kullanım biçimlerinden, temel aksiyonun oluşturulması sürecinden kaynaklanarak dizgeleştirilmiş bir yapı arz eder: Metnin ritmi. Bu ritim metin üstünde analiz edilebilir ve oyuncu tarafından seyirciye aktarılabilir bir yapıya sahiptir. Ritmin analiz edilmesi metin üzerinde dramaturji çalışmasını zorunlu kılar. Hedef seyirci dikkate alınarak metnin ritmi ve dramaturjik seçimler söz konusu olacaktır. Bu daha çok metne bağımlı, daha otonom bir anlayışı temsil eder.

<sup>53</sup> Patrice Pavis, *Semiotik der Theaterrezeptions*, Gunter Naarr Verlag Tübingen 1988, s. 90

- Ritmin metinden bağımsız olarak algılanması ve yeniden oluşturulması daha önemli ve etkilidir. Bu sahnelemenin bütünüyle ritimsel olarak algılanmasıyla ilgilidir: Metnin sözel ifadesi, jestler, mekan tasarımı, atmosfer, ışığın ve renklerin kullanımı, hedef seyirci, oyun için gerekli olan formunun oluşturulması gibi asal unsurlar ritmi oluşturacaktır. Bu anlamın yaratılması için oyuncu grubuyla birlikte sabırla deneler yapmaktır. Bir başka deyişle bu metinde söylenmeyen üstüne çalışmaktır.<sup>54</sup>

Birinci ve ikinci hipotezlerde ifade edilenleri oyuncu pratiği açısından değerlendirerek devam edelim: Oyuncunun birincil ödevi metnin ritimsel yapısını doğru kavramaktır. Zira rolü doğru oynamanın anahtarı burada gizlidir. Bu hem metne bağımlı bir çalışmada hem de metinden bağımsız yürütülen bir çalışmada önemlidir. İkinci hipotezde ifade edilen yaklaşım oyuncu pratiğinde şöyle ifade edilebilir: Metnin ortaya koyduğu ritim oyuncunun ve sahnenin diğer yaratıcıları aracılığıyla farklı bir yapıya bürünecektir. İşte bu istenilen anlamın yeniden yaratılması sürecinin başlangıcını oluşturur. Artık doğrudan oyuncunun metinde söylenmeyeni araştırarak bulacağı ve onu oluşturulması gereken anlama doğru yönlendireceği bir süreç başlar: Hareket dizgelerinin ve buna bağlı olarak içinde devinilen atmosferin ritmi sahneyi oluşturmaya başlayacaktır. İşte oyuncunun tiyatro pratiğinde hemen kavraması ve içselleştirmesi gereken süreç budur. Buraya kadar aktarılanlar teorik bir zemin oluşturuyor. Oyuncu adayının yukarıda aktarılan anlamda ritimle ilgili çalışmaları yapabilmesi için yapması gereken çalışmalar söz konusudur. İlk iki yarıyı yapılan seminerlerde oyuncu adayı yazarın metni üstünden çalışmaz. Kendi geliştireceği doğaçlamaların tekrarı üstünden hem role hem de rolün içinde devineceği ritim/atmosfer üstüne çalışmayı öğrenir. Bu çalışmalarda aşama aşama şu temel yapıyı kavraması oyuncu adayının ritim konusunda gelecekteki yetkinliğini artıracaktır. Önceden oyuncu adayının kendi yaratacağı doğaçlamalarla çalışmaya başlamasından önce ritim meselesine yönelik alıştırmalar ve oyunlar oynaması bu önemli alana yaklaşımında

<sup>54</sup> aynı.s.92-93

anahtar rolü oynar. Bunlar:

*İç ve dış ritmin kavranması*

*Zamanlama ve etkileşim*

*Ritim ve algı*

*Eş zamanlı ritim*

*Durumlar ve ona denk düşen ritim*

*Derinliği olan devinimlerde ritim algısı*

*Toplumsal durumlar ve ritim*

*Sözel anlatım ve ritim ilişkisi*

Bu alanlara yönelik ritim odaklı araştırmalar bir sonraki aşamada oyuncu adayının meseleye daha etkili ve doğru yaklaşımına katkıda bulunacaktır. Oyuncu pedagoğunun bu konuda titiz ve ısrarlı olması bir sonraki aşamanın sağlıklı ilerlemesine katkı yapacaktır. Bir sonraki aşama oyuncu adayının kendi yaratacağı sınırlandırılmış doğaçlamalar üstünden yürüyecektir. Bu aşama aşağıdaki gibidir:

*Temel devinim ve onu oluşturan motifler*

*Ana kırılmalar*

*Tali kırılmalar*

*Ritim değişimleri*

*Değişen ritimlerin birbirleriyle ilişkisi ve yükselen eğrisi.*

- Çalışılan doğaçlamalarda temel devinimin ve onun yönelişinin nasıl gerçekleştiğini ve bu yönelimin altında yatan motiflerin neler olduğu oyuncu adayının mutlaka doğru kavraması gereken öncelikli bir adımdır.
- Oyuncu adayı artık çalıştığı sahnenin kırılma noktalarını kendi pratiğinde ifade edecek duruma gelmiştir. Ve artık ayrıntı çalışması yaparak ayrıntıya, ana kırılmalara paralel yürüyen tali kırılmaların keşfine geçebilecek düzeydedir.



## KENDİNDEN BAŞKA BİRİNİ OYNAMAYI ÖĞRENME SÜRECİNDE SANATSAL BİR ARAÇ OLARAK DOĞAÇLAMA

- Bu aşama kırılmalardan kaynaklı olarak oluşan ritim değişimlerini bulma/keşfetme ve bunu bedeniyle ifade etme zamanıdır.
- Bu son aşamada, artık oyuncu adayı yaptığı çalışmayı organik bir yapıya kavuşturmaya ve ritim değişimlerini/geçişlerini, ritmin içsel/dışsal yükselen eğrisini gerçekleştirmeye yönelebilir.

Her sınırlandırılmış doğaçlama üç aşamalı olarak çalışılır ve her aşamada oyuncu adayı hem çalışmayı yönlendiren oyuncu pedagoğundan hem de sınıf arkadaşlarından eleştiriler alır. Sınıfın yapacağı eleştiriler kesinlikle somut, görülen üstünden yürütülmeli ve temel mantığı oynananın seyredeni inandırması üstüne kurulu olmalıdır.

Oyuncu adayının daha eğitiminin başında doğaçlama çalıştığı ve kendi üretimine dayanan çalışmalarda oluşturduğu ritmi doğru algılaması eğitimin sonraki aşamaları açısından yararlı olacaktır. Adayın doğru ritmi kavraması demek aslında oynayacağı rolü gerektiği gibi oynaması için önemli bir adımdır. Şimdi önemli bir aşamaya geliyoruz: Oyuncu adayının yazarın metni ile yüzleşmesi ve bu eşliği sağlıklı bir biçimde atlaması.

Oyuncu eğitiminde en önemli aşamalardan biri oyuncunun başkasının metni ile oynayacak duruma gelmesidir. Bu süreç her oyuncu adayı tarafından farklı biçimlerde yaşanır: Her oyuncu adayının getirdiği bedensel malzeme, içinden çıkıp geldiği sosyal ve kültürel ortam, oyuncu adayının oyun zekası birbirinden farklıdır. Önemli olan oyuncu pedagoğunun bu üç olguyu dikkate alarak oyuncu adayına bir çizgi sunmasıdır. İşte bu süreçte doğaçlama en önemli araçlardan biridir. Bu noktada dikkat edilmesi gerek şey, kendiliğinden gelişen bir eğitim anlayışından ziyade dizgeleştirilmiş bir eğitim anlayışının oyuncu pedagoğu tarafından titizlikle uygulanmasıdır: Zira artık görgül bir anlayışla oyuncu eğitimi yapmak istenilen sonuçları vermeyecektir. Bu noktada iki temel doğaçlama tekniğinden söz etmek gerekir:

- Özgür doğaçlama tekniği.
- Sınırlandırılmış doğaçlama tekniği.

Buraya kadar oyuncu eğitimine ilişkin temel alanlara –algı, imgelem, ritim, gözlem, etkileşim- yönelik değerlendirmelerin hepsi ağırlıklı olarak sınırlandırılmış doğaçlama tekniği üstünden yürür. Dört yarıyıllık bu süreç tamamlandığında oyuncu adayının role yaklaşımında üstünde durabileceği sağlam bir zemin oluşturulmuş olur. Oyuncu pedagogu sınıfın gelişim çizgisine göre temel alanları dikkate alarak çalışmalarında –temel alanlara göre- odaklamalar yapabilir. Ancak özgür doğaçlama tekniğine ilişkin şunları söyleyebiliriz: Bu türden doğaçlamalar başlangıcı olan ancak gelişimi ve sonu belirlenmemiş bir yapıya tekabül eder. Bir durumdan, bir hareketten ya da bir sözcükten, bir cümleden, bir nesneden hareketle yapılabilir bir özelliğe sahiptir. Oyuncu eğitiminde oyuncu adayının şu temel yetilerini geliştirmesine katkıda bulunur:

*Kendiliğindenlik (Spontan davranma yetisinin geliştirilmesi.)*

*Beden kullanımının odak alınmasıyla, bedensel ifade yetisinin geliştirilmesi.*

*Etkileşim yetisinin geliştirilmesi.*

*Kısa süreli bir oyuna izin vermesi nedeniyle yoğunlaşma yetisinin geliştirilmesi.*

Bir parantez açarak yukarda oyuncuya yönelik yararları dile getirilen doğaçlama anlayışına yönelik saptamalar yapalım: Özgür doğaçlama tekniği üstüne çalışmak ancak dördüncü yarıyı itibarıyla daha olanaklıdır. Oyuncu adayının kazanması gereken kıvraklık ve doğaçlama yapma yeteneği ancak bu zaman diliminde bu tekniğe uygun hale gelebilir. Günümüzde bu tekniği kullanarak doğrudan doğaçlamaya dayanan tiyatro yapan gruplar bir hayli artmıştır. Keith Johnstone hem oyuncu pedagogu hem de doğaçlama tiyatro yapan bir tiyatro adamı olarak bu tekniği oyuncu eğitiminde etkili bir araç olarak kullanmaktadır. Özellikle onun geliştirdiği Statü Alıştırmaları ve oyunları, oyuncu eğitiminde oyuncuya yardımcı olması ve yol açması açısından önem-

## KENDİNDEN BAŞKA BİRİNİ OYNAMAYI ÖĞRENME SÜRECİNDE SANATSAL BİR ARAÇ OLARAK DOĞAÇLAMA

li bir işleve sahiptir. Ancak özgür doğaçlama tekniğini bir araç olarak başka bir yazıda daha detaylı incelemekte yarar var. Zira bu yazı itibarıyla üstünde durduğumuz alanlar daha çok oyuncunun konvansiyonel olanaklarıyla ilgilidir. Kuşkusuz bu olanaklar başka yollar açan çalışmalarla geliştirilmelidir. Açtığımız parantezi kapatıp sınırlandırılmış doğaçlama üstünde duralım. Doğaçlamanın bu biçimi dramatik olan üstüne kurulu, temel devinimi saptanmış, öyküsü ve figürleri belirlenmiş, başlangıcı ve bitişi saptanmış bir yapı arz eder. Oyuncu adayı önceden saptanmış olan temel yapıya uyarak çalışır. Bu yapı aslında her hangi bir dramatik metinle örtüşür: Bu örtüşme bir zorunluluktur, bu çalışmaların temel amacı oyuncunun role yönelik hazırlığının sağlanması ve yazarın metnine geçiştir. İşte bu yapı sayesinde oyuncu adayı oyunculuğa yönelik deneyimlerini gerçekleştirir. Sınırlanmış doğaçlama tekniği sayesinde oyuncu adayı adım adım şu temel yetilerini geliştirmeye çalışır:

- Role hazırlanırken dikkat etmesi gereken temel ölçütleri kavrar.*
- Kendinden başka birini oynamayı sanatsal bir hedef olarak dikkate alır.*
- Birlikte oynamanın önemini kavrar: Dinleme, algılama ve reaksiyon gösterme.*
- Kendi geliştirdiği doğaçlama üstünden sahne ritmini, ve onun olanaklarını keşfeder.*
- Klişeleri kendiliğinden tespit etmeyi ve ayıklamayı öğrenir.*
- Sanatlı olan ile olmayanı bir birinden ayırmayı öğrenir.*
- Kendiliğindenliği geliştirmeyi öğrenir.*
- Yaptığı her çalışmada mekan ve kostüm kullanımının rolü yaratmadaki önemini kavrar.*
- Sınıf arkadaşlarının eleştirilerini dikkate alarak eleştiriden öğrenmeyi kavrar.*
- Olası başarısızlığı pozitif bir yaklaşımla kabullenmeyi ve buna yönelik oluşacak stres eşliğini geliştirir.*

Buraya kadar söz konusu edilen temel alanların bütünüyle çalışılması her sınıfa göre farklılık arz eder. Oyuncu pedagogun sınıfın genel durumunu dikkate alarak hareket etmesi grubun gelişimi açısından yararlıdır. Oyuncu adayı artık yazarın metni üs-

tünden çalışmaya elverişli hale gelmiştir. İşte bu aşama oyuncu eğitiminde eşik olarak algılanan bir zaman dilimidir. Artık eğitim daha sanatsal bir zemin üstünden hareket eder. Doğaçlamanın bu zaman diliminde kullanıma biçimi bir önceki aşamadan farklı olacaktır: Metin üstünden yürütülen doğaçlamalar giderek sabitlemeye/kodlamaya ve partitür oluşturmaya doğru adım adım ilerler. Metinden hareketle doğaçlama, figür oluşturma, oluşturulanı bir forma dökme ve sonuç olarak oyun partitürü oluşturma bu yazının kapsam alanı içinde olmadığından bu konuda doğaçlamanın gelişim aşamalarını başka bir yazı kapsamında değerlendirmek gerekir.

**OYUNCU EĞİTİMİNE PEDAGOJİK  
YAKLAŞIM VE ÖĞRETME TEKNİKLERİ  
AÇISINDAN DOĞAÇLAMA.**

Oyuncu eğitiminde pedagojik yaklaşım birbiriyle diyalektik ilişki içinde olan iki alan arasında gerçekleşir:

- Oyuncu eğitiminin zanaat kısmının kavranması.
- Sanatsal bir alan olarak oyunculuğun kavranması: Sahnenin ve ona ait diğer öğelerin alanın kendine özgü estetik ölçütleriyle kavranması.

Bu yazı kapsamında üstünde durulan temel alanların hepsi oyuncu eğitiminin zanaat kısmını oluşturur. Bu alanların çalışılması sürecinde sanatsal olan kendiliğinden alıştırmaların, oyunların ve doğaçlamaların içinde var olur. Bu aslında bir marangozun elindeki tahtanın niteliğini bilmesi, ondan ne yapmak istediğini ve kendisinin yapmak istediği şeyi yapıp yapamayacağını tartması ile daha açık ifade edilebilir. Ancak oyuncu adayının unutmaması gereken en temel şey hem marangoz yani yapan hem de malzeme olduğudur: Oyunculuk sanatı yapanın malzemesiyle tamamen örtüşen yapıdadır. Oyuncu pedagoğunun en önemli sorunu birlikte çalıştığı oyuncu grubunu kendi alanı açısından devraldığı niteliksel durumdan başka bir niteliksel duruma taşımamasıdır. İşte bu süreçte yaşananlar oyuncu adayının gelişimine etki eder: Dikkatli ve sorumlu davranmak durumundadır. Pedagojik yaklaşım açısından oyuncu pedagoğunun insan malzemesi ile uğraştığının bilincinde olması ve ona göre davranması, genç

## KENDİNDEN BAŞKA BİRİNİ OYNAMAYI ÖĞRENME SÜRECİNDE SANATSAL BİR ARAÇ OLARAK DOĞAÇLAMA

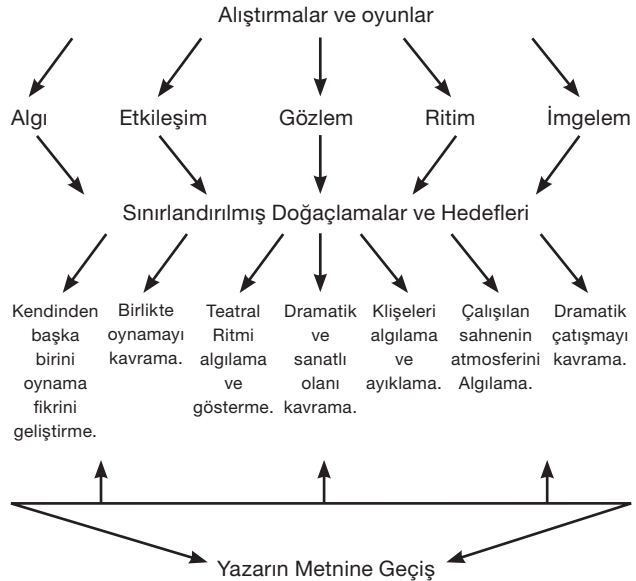
insanların gelişmelerinin bireysel olarak değerlendirmesi yararlı olacaktır.

Doğaçlamanın temel alanların çalışılmasında bir araç olmasının yanında, doğaçlama yazarın metnine geçişte de önemli bir köprü işlevi görmelidir. Bu geçiş aşaması için oyuncu pedagogu özellikle dikkatli olmalıdır. Zira verili tiyatro anlayışına göre oyuncu yetiştiren bir kurumda oyuncunun yazarın metnini yeniden yorumlayacak ve onunla yaratıcı olabilecek duruma gelmelidir. Aksi oyuncu adayının kilitlenmesine, kendisini başarısız, yetersiz hissetmesine neden olacaktır. Okula yetenek sınavıyla alınan her aday yetenek olarak eşit düzeyde olduğu var sayılır. Ancak eğitimin ilerleyen zaman dilimlerinde bireysel farklılıklar ortaya çıkar. Bu engellenebilecek bir durum değildir. Dolayısıyla oyuncu pedagogu eğitimi belirli bir düzeyde tutmak zorundadır. Düzeyin üstüne çekebildiği her aday bir kazanç olacaktır, düzeyin altında fazlaca adayın yer alması eğitim anlayışının yeniden değerlendirilmesi gereken bir durumu ifade eder. Bu noktada oyuncu yetiştiren kurumda çalışan bütün pedagogların zaman zaman uygulanan eğitim dizgesi üstüne tartışmaları yararlı bir yaklaşım olacaktır. Pratikte yürüyen çalışmaların sonuçlarının tartışılması okulun da bir kurum olarak kendini sorgulamasını gerektirir. Bu oyuncu eğitiminde kurumsallaşma gibi önemli olduğunu düşündüğüm sonuçlar doğurur. Yapılan pratik çalışmalarda geliştirilen alıştırmaların ve tekniklerin zaman içinde olgunlaşması eğitimin kalitesini ortaya koyacaktır. Unutulmaması gereken olgular var: Oyuncu eğitimine ilişkin söylenen ve yapılan bir çok alıştırmaya, oyun, doğaçlama tekniği uzun bir zaman diliminde pratiğin kendisi ve sonuçları dikkate alınarak oluşturulmuştur. Ve bu konuda söz söylemiş, yaparak oyuncu eğitimine kendince tuğla koymuş bir çok oyuncu pedagogu – Stanislawski, Brecht, Grotowski, Mayerhold – artık yaşamamaktadırlar. Dolayısıyla oyuncu pedagogu ölümlerden öğrenmeyi öğrenmek ve kendince bir yol bulmak zorundadır. Bu konuda Stanislawski'nin tavrı açıktır: "*Kendi metodunuzu oluşturun ve benim metoduma köle gibi bağlı kalmayın, kendiniz için işlevsel olabilecek bir yol bulun.*"<sup>55</sup> Stanislawski'nin söylediğini yapmak oldukça meşakkatli bir sürece tekabül eder. Ancak başka yol da yoktur. Pedagog buna katlanmak zorundadır: Kendi alanı açısından alanın geçmişine de dayanarak bir yol

<sup>55</sup> Thomas Richard, Theater Arbeit mit Grotowski an physischen Handlungen, Alexander Verlag Berlin, 1996, s.15

bulmak zorundadır.

Yetenek sınavı sonucunda oyunculuk okulunda okumaya hak kazanan her aday büyük bir coşkuyla derslerine başlar. Kendisinde oyuncu olma potansiyeli görüldüğünden dolayı okula kabul edildiğinin bilincindedir. Ancak zamana, sabra ve çalışmaya ihtiyacı olduğunu çoğunlukla unuttur. Oyunculüğün mutlaka disiplin gerektiren bir alan olduğu sürekli söylenir ancak bunun içselleştirilmesi söylendiği kadar kolay değildir. Okulda disiplin ve alan etiği üstünde durulur. Ancak bu iki önemli olgunun içselleştirilmesi eğitimin olmazsa olmaz koşullarıdır. Okulun bu konudaki tavrı gelecekte bütün ülkenin tiyatroya yaşantısını doğrudan etkileyecektir. Öğretme teknikleri açısından bakıldığında oyuncu pedagoğunun basitten karmaşığa doğru giden bir yapı oluşturması bir zorunluluktur. Bu yapıyı oluştururken bir dizge geliştirmesi ve bunun üstünden oyuncu grubuyla çalışması eğitimin sağlıklı yürümesinin temelini oluşturur. Aşağıdaki tablo bu yazı kapsamında ele alınan temel alanları dizgesel bir yapı içinde göstermektedir.



## KENDİNDEN BAŞKA BİRİNİ OYNAMAYI ÖĞRENME SÜRECİNDE SANATSAL BİR ARAÇ OLARAK DOĞAÇLAMA

Oyuncu pedagoğunun pedagojik açıdan uğraşması gereken sorunları ise şöyle sıralayabiliriz:

- Negatif grup dinamiğinin oluşmaması için dikkatli davranmalıdır: İki insanın bir araya geldiği her yerde pozitif ya da negatif bir dinamiğin kendiliğinden oluşmaya başladığı bilimsel bir veridir.
- Oyuncu grubunun oyunculuğa ilişkin şevkinin kırılması en önemli sorunlardan biridir. Bu sorunun oluşmaması için önlemler alması grubun gelişimi açısından önemlidir.
- Her adayın farklı bir sosyal, kültürel atmosferden geldiğini ve farklı algılama, reaksiyon gösterme yetilerine sahip olduğu dikkate alınmalı, her adayın bireysel gelişimini dikkatle izlemeye çalışmalıdır.
- Tiyatro eğitimi ve tiyatro yapma pratiği disiplin gerektirir, otoriteden söz edildiği yerde otorite zaten söz konusu değildir.
- Öğrenmede tekrar önemli bir pedagojik unsurdur. Hangi alıştırmanın ve doğaçlama tekniğinin tekrar edilmesi gerektiği pedagoğun kendi değerlendirmeleriyle mümkündür.
- Çalışılan grupla güvene dayalı bir bağın oluşturulması altın anahtar değerindedir: Güven yoksa eğitimde yoktur.
- Oyuncu pedagoğu grubu içsel olarak dinlemesini öğrenmeli ve çalışma yöntemini buna göre sürekli yeniden değerlendirmelidir.

### SONUÇ OLARAK

Oyuncu eğitimi konusunda yapılan kuramsal çalışmalar alanın kendi gereklerinden kaynaklanarak pratikle birlikte yürütülmüştür. Daha da ileri giderek şöyle diyebiliriz: Pratik olarak oyuncunun eğitimine ilişkin geliştirilen alıştırma, çalışma biçimleri, doğaçlama teknikleri pratikte kendini kanıtladıktan sonra kuramsal bir çerçeve kazanmışlardır. Zira bu alanda önce 'yapmak' sonra yapılan ve bu bağlamda başarılı üstüne tartışmak, yazmak bir zorunluluktur. Bu çalışmada oyuncu eğitimine yönelik

stnde durulan temel konular daha önceden bu alana ilişkin çalışmalar yapmış tiyatro adamlarına dayanılarak dile getirildi. Oyuncu adayının artık metinle boĐuŐmaya hazır olduğu yeni bir süreç baŐlamıŐtır. Bu süreçte doğaçlama yapma yeteneğinin geliŐkinliĐi oyuncuya yeni yollar açacaktır. Okul gidilecek yolu sabırla göstermek ve o yoldaki olası sorunlara dikkat çekmekle yükümlüdür. Yolda yürüme meselesi her oyuncunun kendisiyle ilgili olan bireysel bir yan içerir.





# KENDİNDEN BAŞKA BİRİNİ OYNAMAYI ÖĞRENME SÜRECİNDE SANATSAL BİR ARAÇ OLARAK DOĞAÇLAMA

## **Kaynakça**

- Brecht, Bertolt. *Gesammelte Werke in 20 Bänden, Frankfurt. a. Main, 1967*
- Brecht, Bertolt *Schriften zum Theater 6, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964,*
- Brecht, Bertolt. *Schriften zum Theater 7, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964*
- Brockett, Oscar. *Tiyatro Tarihi, Dost Yayınları, Ankara 2000*
- Brook, Peter. *Das offene Geheimnis, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1994,*
- Çalışlar, Aziz. *Tiyatro Ansiklopedisi, T.C. Kültür Bakanlığı, 1995 Ankara*
- Çevik, Kadir. *Spiel-und Theaterpädagogik als Fundament in der Regi Arbeit, Verlag Dr. Kovac, Hamburg 1999,*
- Ebert, Gerhart. *Improvisation und Schauspielkunst über die Kreativität des Schauspielers, Henschel Verlag 1993, Berlin*
- Ebert, Gerhart. *Das Schauspiel Handbuch der Schauspieler Ausbildung, / hrsg. von Gerhart Ebert und Rudolf Penka, Henschel Verlag, Berlin 1998*
- Gaster, Theodor H. *Thespiis, Eski Yakındoğu'da Ritüel, Mit ve Drama, Kabalcı Yayınevi 2000,*
- Jenisch, Jakob. *Der Darsteller und das Darstellen, Alexander Verlag, Berlin 1996*
- Keller, Holm. *Regie im Theater, Robert Wilson, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1989*
- Körner Roswitha /Voome Horst r, *Theaterlexikon , (Hg.) Manfred Brauneck, Gerard Schneilin, rowohlts enzyklopädie 1993,*
- Ohngemach, Gundula. *Regie im Theater, George Tabori, Frankfurt am Main 1989*
- Oida, Yoschi. *Der Unsichtbare Schauspieler, Alexander Verlag, Berlin 1998,*
- Oida, Yoschi. *Swischen den Welten, Alexander Verlag Berlin*
- Pavis, Patrice. *Semiotik der Theaterrezeptions, Gunter Naarr Verlag Tübingen 1988,*
- Rapp, Uri. *Handeln und Zuschauen, Darmstadt 1973*
- Richards, Thomas. *Theaterarbeit mit Grotowski an physischen Handlungen, mit einem Vorwort und dem Essay „von der Theatergruppe zur Kunst als Fahrzeug“ von Jerzy Grotowski, Berlin 1996*
- Stanislawski, Konstantin S. *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle, Fragmente eines Buches, Berlin 1981,*
- Stanislawski, Konstantin S. *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst im schöpferischen Prozess des Erlebens, Teil 1, Berlin 1961,*
- Stevens, John O. *Die Kunst der Wahrnehmung, Kaiser Verlag, München 1975,*
- Strasberg, Lee. *Ein Traum der Leidenschaft. Die Entwicklung der Met-*

*hode, M¼nchen 1988,*

*Toporkow, W. Stanislawski bei der Probe, Berlin 1952,*

*Wachtangow, Jewgeni B. Aufzeichnungen, Briefe, Protokolle, Notate, Berlin 1982,*