

TİYATRO OYUNCULUĞU VE GESTUS

Adnan Tönel¹

ÖZET

Tiyatro oyuncusu için çok gerekli bir araç olan Gestus kavramının, tarihsel sürecinin bilimsel bir şekilde örneklerle açıklanması ve kavramın Epik Tiyatro'nun bir normu olduğunun bilimsel olarak altının çizilmesi ve pratik açıklamalarla kavrama dönük yaklaşım. Tiyatro oyuncusunun gestusu bulmasını, içselleştirmesini ve yorumlamasını zihninde oluşturma sürecini belgelemek.

Oyuncu için gestus bir gereçtir de aslında; oyuncu bu gereci, amaca uygunluk ilkesi doğrultusunda öznel kozmosunda yoğurur, yaratma alanlarını belirlediği olgular ile sahnede değerlendirir. *Soru bir:* Oyuncu gestusları hafızasına nereden, hangi kaynaktan alır? *Soru iki:* gestusların öznel kozmosda değerlendirilmesinden ne anlaşılır? *Üçüncü olarak* şu soru eklenebilir: Oyuncu gestusların işlenmesi ve toplumsal eleştirisini hangi işlemlere göre yapar?

¹ Yrd. Doç. Dr., Yeni Yüzyıl Üniversitesi, P.K. 28 Cerrahpaşa-34089 -İstanbul, e-posta: dnantonel@gmail.com

Giriş

Epik Tiyatro, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Bertolt Brecht tarafından sınırları çizilerek belirli bir kuram üzerine inşa edilir. Epik Tiyatro, Yerleşik Klasik Tiyatro kalıplarını değiştirerek siyasal söylemi öne almış ve "4. Duvar"ı aralayarak tiyatrodaki seyirciyi pasif konumundan interaktif konuma geçirerek çok daha toplumsal bir anlayış benimsemiştir. Stanislavski ve öğrencilerinin çabalarıyla tiyatro literatürüne kazandırılan fiziksel aksiyonlar yöntemi oyunculuk eğitiminde nasıl kabul görüyorsa, Piscator, Brecht ve Walter Benjamin'in diyalektik materyalizme dayanan, politik ve eleştirel estetik kurma çabalarının bir sonucu olan gestus estetiği de, oyuncular ve oyunculuk eğitimi almakta olanlar için 20. yüzyıl tiyatrosunun oyuncuya çığır açacak bileşenlerinden birisi olarak, varlığını ciddi bir biçimde sürdürmektedir.

Gestus Kavramı

Almanca olan gestus sözcüğü bir tavrın söz ya da hareketle ifade edilmesi anlamını içerir. Kökeni, taşımak, bir işi sürdürmek ve icra etmek anlamına gelen Latince gestura sözcüğünden gelir. İngilizceye gesture olarak giren sözcüğünün anlamı bir duyguyu ya da düşünceyi ifade eden bedensel devinimdir. Gestus tanımlamasını yaparken, Latince uzuvların hareketi, duruş, tavır, jest, eylem gibi anlamlara da gelmektedir. Ancak Brecht bu kavramı muhtemelen aynı kökten türemiş "jest" (geste, gesture) ile kendi tiyatrosunun temelini yerleştirdiği "toplumsal ve eleştirel tavrı" birbirinden ayırmak için yeni bir anlam yükleyerek kullanmaktaydı.

Sevda Şener, sözcüğün sahip olduğu anahtar kavramlardan tavrın altını çizer. "Almanca Gestus ve Gestisch sözcüklerinin anlamı sözle veya hareketle ifade edilen tavır ya da tavrın yönüdür" (Şener, 1991:345). Türkçede gestus/gesture sözcüğü jest olarak karşılık bulsa da, kapladığı anlamsal alan nedeniyle brechtien gestus kavramını nitilemekte zayıf ve eksik kalır. Bu nedenle de tiyatro kuramcıları tarafından ya gestus doğrudan kullanılır ya da toplumsal tavır tercih edilir. Aslında Brecht de her bedensel devinimi (jest) gestus olarak değerlendirmeyiz; bir jestin ya da jestler bütününe gestus niteliği kazanması oyuncunun iki temel soruya yanıt vermesiyle sağlanır: Oyuncuların

canlandırdıkları karakterlerin birbirleriyle olan ilişkileri hangi temel jestler üzerine kuruludur? Oyuncunun kendi oynadığı karaktere yönelik tavrı nedir?

Brecht'in Benjamin ile yürütülen verimli işbirliği çerçevesinde ortaya konan kuramsal çalışmaya gerçek anlamda geri dönüşü de bu dönemde, Küçük Organon ile olur. Gestus ile ilgili en temel sorulara dönük değerlendirmeler de burada yer alır. Brecht bu durumun altını özellikle çizer. "Gestus, insanların birbirleriyle olan ilişkilerini açığa vurur. Örneğin, yapılacak bir iş, bir sömürü ya da işbirliği gibi toplumsal bir ilişkiyi içermiyorsa, gestus sayılamaz." (Brecht, 1987:138) Bu tavır ses tonundan, bedenin konumlanışına ve verilen tepkilere varana kadar farklı öğeleri bir arada barındıran bütünsel bir tutumdur. "Gestus'a dayanan ve bir kimsenin başkalarına karşı takınacağı belirli tavırları gösteren dil, gestus dilidir" (Brecht, 1981:177). Gestus, son tahlilde, kendini Marksist kuramla açıklayan bir teatral yapının organik parçasıdır ve bu yapının isterlerine göre biçimlenmiştir.

Gestus-durum ve durum-gestus ilişkisi; oyuncunun otoriter tutumu-izleyicilerin eleştirel tutumu-oyuncuların otoriter tutumu ilişkisi; temsil edilen olay ile her türlü temsilde görülen olay arasındaki ilişki tarafından belirlenen ve uzun bir zaman sonra burada yeniden bulunmuş olan en yüksek düzeydeki diyalektiğin egemenliğine nasıl girdiklerini göstermek bakımından bu açıklamalar yeterlidir. Epik tiyatronun elde ettiği tüm bilgilerin doğrudan eğitsel etkisi vardır; ama bununla eş anlamlı olarak da epik tiyatronun eğitsel etkisi dolaysız olarak bilgilere dönüşür; bu bilgiler, oyuncuda ve izleyicide doğal olarak değişik görünümde olabilirler.

"Gestusları anlantılanabilir kılmak", epik tiyatronun ortaya koyduğu en önemli edimlerden biridir. Bir dizgici harflerini nasıl aralıklı dizbiliyorsa, oyuncu da gestusların içine aralıklar koyabilmelidir. Örneğin bu etki, oyuncunun sahnede kendi gestusunu anlantılmasıyla gerçekleştirilebilir. Epik tiyatrodaki en ince sanatsal araç niteliğini taşıyan gestus, öğretici oyun (Lehrstück) diye adlandırılan özel türde en yakın amaçlardan birine dönüşür. Bunun dışında, epik tiyatro tanımı açısından gestusa dayanan bir tiyatrodur. Gestuslar, eylemde bulunan kişinin eylemlerini kestiğimiz ölçüde çoğalır.

Gestusların öznel kozmosda değerlendirilmesinden ne anlaşılır?

Oyuncudan bu soruya yanıt verirken kendi ideolojisi ve dünya görüşü içerisinde yazarın sunduğu dramatik evrene müdahil olması beklenir. Bu anlamda Brecht'in arzuladığı oyuncu, "düşünen ve bunu materyalist bir biçimde yapan" bir oyuncudur. Bedenini ve duygularını yazarın verili durumlarına teslim etmiş bir oyuncudan da en büyük farkı budur: Özgürleşen oyuncudan artık sadece oyun metninden elde edilen fiziksel aksiyonları verili durumlar ışığında icra etmesi beklenmeyecek, aynı zamanda sanatsal araçlardan yararlanarak sahip olduğu değerler, politik görüşleri ve karakteri doğrultusunda bu eylemlere dönük tavrını ortaya koyması da beklenecektir.

Türkiye'de Tiyatro Oyuncululuğu eğitimi alan okullardaki öğrenciler tarafından da yukarıdaki algılanma biçimiyle tiyatronun karşıt kutupları diye bilinir Stanislavski ve Brecht. Ve fiziksel aksiyonlar aracılığıyla tanımlanan bir tiyatro fikri üzerinde mutabık bu iki tiyatro tekniği olarak da yaşatılmaktadırlar. Bu yöntemler ve oyuncunun sahne-beden ilişkisini açığa çıkarmaya yönelik eğitim çalışmaları temelde bu anlayışı kullansa da oyuncu için bazı deneysel ayrıntıların algılanabilirliği önemlidir.

Oyuncu gestusları hafızasına nereden, hangi kaynaktan alır?

Walter Benjamin'in açıkça belirttiği gibi, "Epik Tiyatro jeste dayanır. Jest onun hammaddesidir, görevi bu hammaddenin doğru biçimde işlenmesini sağlamaktır" (Brecht, 1981:178). Elbette ki gerek Brecht, gerekse Benjamin'in "fiziksel" olana yönelişleri, onların hayat görüşünü belirleyen Marksist felsefenin materyalist öncülleriyle doğrudan bağlantılıydı: Eğer söz konusu olan Marksist bir estetik olacaksa bunun materyalist temellere dayandırılması zaten kaçınılmazdı. Hatta birçok araştırmacı haklı olarak Stanislavski'nin araştırmasının ilk yıllarında içsel ve dolayısıyla "gizemli" bir alan olan ruhsal mekanizmayı merkezine alan çalışmalar yaparken, devrim sonrasında "materyalist" olana yönelmesini, değişen sosyo-politik koşullarla ilişkilendirme eğilimindedir. Tiyatro oyuncusunun gestusu bulmasını, içselleştirmesini ve yorumlamasını zihninde oluşturma sürecini belgelemek. Oyuncu için gestus bir gereçtir de aslında. Oyuncu bu gereci, amaca

uygunluk ilkesi doğrultusunda öznel kozmosunda yoğurur, yaratma alanlarını belirlediği olgular ile sahnede değerlendirir.

Yanısıra; insanların aldatıcı nitelikteki açıklamaları ve savları, öte yandan da eylemlerinin çok kesitliliği ve bulanıklığı karşısında, gestus'un iki başka üstünlüğü daha vardır. Birinci üstünlük, gestus'ta yapaylığa kaçma olanağının ancak belli ölçüde varoluşudur; gestus göze çarpıcı dikkat çekici olmaktan uzaklaşıp alışılmışın, doğal olanın doğrultusunda geliştiği ölçüde yapaylık olanaklarının sınırları daralır. Gestus'un ikinci üstün yanı, insanların eylem ve girişimlerdeki durumun tersine, saptanabilir bir başlangıcının ve yine saptanabilir bir sonunun bulunmasıdır. Belli bir tutumun, bir bütün olarak yaşamın akışı içerisinde yer almasına karşı her ögesinde varolan bu kesin sınırlanmışlık ve bütünlük, gestus'un diyalektik nitelikteki temel olgularından biridir. Bundan şu önemli sonucu çıkarıyoruz:

Eylemde bulunan birinin eylemlerini ne denli sık kesersek, elde edeceğimiz gestus'ların sayısı o denli kabarık olur. Bundan ötürü epik tiyatrodaki eylemi, olayların akışını duraksatmak, çok büyük önem taşır. Şarkıların oyunun tüm ekonomisi açısından taşıdığı değer de, bu duraklatmayı sağlamasından ileri gelmektedir. Epik tiyatrodaki metnin işlevi gibi güç bir araştırmanın derinliklerine dalmaksızın, şöyle bir saptama yapabiliriz burada: Belli durumlarda metnin ana işlevi, eylemi- sergileme ya da geliştirme tasasından uzak kalarak -duraklatmaktır. Söz konusu olan, salt başka bir oyuncunun eylemini duraklatmak değildir; oyuncu kendi eylemini de duraklatacaktır. Duraklatmanın, eylemin akışını -bir biçim aracı olarak- geciktirici karakteriyle, kazandırılan çerçevenin yan- eylem karakteri, gestus'a dayanan tiyatroyu epik tiyatroya dönüştüren öğeler arasında yer alır. Şimdi açıklanması gereken nokta, böylece hazırlanan işlenmemiş maddenin gestus'un sahnede hangi süreçleri geçirdiğidir. Olayın ve metnin burada bir deney düzeni içerisinde değişken öğeler olmaktan başkaca işlevleri yoktur. Bu deneyin sonucu nereye yöneliktir?

Toplumsal gestus, topluma uygun düşen bir gestus, toplumsal olaylar konusunda yargılara varabilmesini sağlayan bir gestus'tur" (Brecht, 1981:179) derken jestle gestus arasında ayrım yapar. Brechtien gestus kavramı ancak epik-diyalektik tiyatroyun yapısı

içinde ve Marksist dünya görüşü bağlamında anlam kazanır. Gerçekçi tiyatronun doğallaştırarak örttüğü sınıfsal ilişkiler epikdiyalektik tiyatronun doğallığı bozan göstermecî prizmasında büyüyerek ortaya çıkar. Sınıfsal tutumu “göstermek” gestus kavramının özelliklerinden biridir. Sevda Şener kavramın eleştirel yanına da dikkat çeker. “Epik tiyatrodaki oyun kişinin tavrı, onun sınıfsal ve toplumsal niteliğini gösterdiği gibi bu niteliğin eleştirisini de yapar” (Şener, 1991:345). Gestus bir oyun kişinin sınıfsal tahlilini içerir ve Marksist sınıf teorisi bağlamında ait olduğu sınıfın özelliklerini diğerleri ile ilişkisi içinde sergiler. İlişkisel gestus kavramının bir diğer önemli özelliğidir, oyun kişileri ancak birbirleriyle kurdukları sınıfsal ilişkiler ve birbirlerine aldıkları tavır bağlamında değerlendirilebilirler.

Oyuncu gestusların işlenmesi ve toplumsal eleştirisini hangi işlemlere göre yapar?

Her gestus, toplumsal bir gestus değildir. Bir sineğe karşı kendini savunma, bir kez toplumsal bir gestus olmaktan uzaktır. Ama bir köpeğe karşı kendini savunma, toplumsal gestus niteliği taşıyabilir; yeter ki, pejmürde kılıklı bir adamın köpeklerle karşı savaşması bu yoldan dile getirilebilir. Kaygan bir zemin üzerinde kaymamak için uğraşıp didinme de, toplumsal bir gestus değerini içerebilir; yeter ki, bir kimsenin böyle bir kayma sonucu başkalarının gözünde saygınlığını yitirebileceği söz konusu olabilsin. Çalışma gestus'u ise, doğayı egemenlik altına almayı amaçlayan insanın etkinliğinin bir toplum sorunu olması ve insanlar arası sorun karakteri taşıması bakımından toplumsal bir gestus'tur. Öte yandan, bir acı çekme gestus'u, hayvansal sınırları aşmayacak kadar soyut ve genel kaldığı süre, toplumsal bir gestus sayılamaz. Ancak, gestus'u toplumsallığından sıyrıp almaya da çokluk eğilim gösterir sanat. «Kovalanan bir köpeğin bakışına» sahip olmadan, sanatçının içi rahat etmemektedir. Bu durumda, insan yalnız falan ya da filan insandır; gestus'u her türlü toplumsallığından soyutlanmıştır, boştur, yani insanlar arasındaki özel insanın bir sorunu ya da bir önlemi değildir. «Kovalanmış köpeğin bakışı» toplumsal bir gestus olabilir; yeter ki, böylelikle bir insanın, başka insanların birtakım oyunlarıyla hayvansal bir düzeye nasıl

indirgendiği ortaya konabilsin. Toplumsal gestus, topluma uygun düşen bir gestus, toplumsal olaylar konusunda yargılara varılabilmesini sağlayan bir gestus'tur.

Epik tiyatronun akışı, ansızın ileri sıçramalarıyla, bir film şeridindeki resimlerin ilerleyişini andırır. Oyunun çok belirgin biçimde vurgulanan tek tek durumları, birbirlerine bir çok yaratırcasına çarparlar; epik tiyatronun temel biçimi budur. Şarkılar, yazılar, gestuslar durumları birbirinden ayırır. Böylece izleyicinin yanılsamalarını körüklemek yerine sınırlayan, onun duyumsamaya açıklığını felce uğratan aralar çıkar ortaya. Bu aralar izleyicinin, kişilerin sergilenen davranışları ve bu davranışların sergileniş biçimi karşısında eleştirel tutum alabilmesi içindir. Sergileme, oynama biçimine gelince, epik tiyatrodaki oyuncuya düşen, soğukkanlılığını koruduğunu oyunuyla kanıtlamaktır. Duyumsamanın oyuncu açısından hiç bir uygulama alanı yoktur. Dramatik tiyatro “oyuncu”su her zaman tam anlamıyla hazır değildir bu tür oyun biçimine. Belki de epik tiyatroya en açık ve önyargısız yaklaşımın yolu, “tiyatro oynamak” tasarımından geçer.

Şöyle der Brecht: “Hem rolünü, hem de kendini sergilemelidir oyuncu. Rolünü hiç kuşkusuz kendini sergileyerek oynar. Rolünü oynayarak ta kendini sergiler. Gerçi bu ikisi bir araya gelir; ama bu birleşme hiç bir zaman iki görev arasındaki sınırı silecek denli yoğun olmamalıdır.” Başka deyişle, artistik biçimde rolünün dışına çıkabilme olanağını saklı tutmalıdır oyuncu. Uygun an geldiğinde (kendi rolü üzerinde) düşünen birini canlandırmakta direnmelidir. Epik tiyatrodaki özellikle oynayış türü, sanatsal yarar ile politik yararın bu alanda ne denli özdeş olduğunu gözler önüne serecektir. Burada Brecht’in “Üçüncü Reich’in Korku ve Sefaleti”ni anımsamak gerekir. Bir SS subayını, ya da bir halk mahkemesi üyesini canlandırmayı üstlenen ve sürgünde yaşayan bir Alman oyuncunun duyguları, Moliere’in “Don Juan”ını oynamayı üstlenen iyi bir aile babasının duygularından çok başka olacaktır. Hiç kuşkusuz; bunu anlamak kolaydır. Birinci şıktaki Alman oyuncu için -Bu oyuncunun, arkadaşlarını öldürenlerle özdeşleşmesi düşünülmeceğine göre- duyumsama uygun bir yöntem olmayacaktır. Rol ile arasında uzaklık bırakmasını sağlayan bir oynama biçimi daha uygun ve başarılı olabilecektir. Bu gibi durumlarda bu biçim epik oynama biçimidir.

Gestus kavramının sahneyi estetikleştirdiği, izleyici için bir haz kaynağı haline getirdiği muhakkak. Ancak onu farklı kılan şey, olayları tüm yönleriyle taraf tutmadan izleyiciye “buyur etmesi”dir. “Toplumsal olan”, bu farklılık için anahtar niteliğindedir (Arıcı, 2006:103).

Sonuç

Tiyatro oyuncusunun gestusu bulmasını, içselleştirmesini ve yorumlamasını zihninde oluşturma sürecini belgelemek çok önemlidir. Oyuncu için gestus nasıl bir gereçse, oyuncu bu gereci, amaca uygunluk ilkesi doğrultusunda öznel kozmosunda yoğurup, yaratma alanlarını belirlediği olgular ile sahnede değerlendirmelidir. Tiyatro Oyuncusu için gestusların sahnede uygulanmasıyla ilgili olarak söyleyeceklerimizi ise şöyle maddelendirebiliriz: Oyuncu seyircilere doğrudan yönelmeli ve canlandırdığı kişinin tavrını göstermelidir. Buradan şöyle bir sonuç çıkarmak da son derece işlevseldir; Brecht tiyatrosunda yalnızca seyirci izleyen konumunda değildir, oyuncu da seyirciyi izleyen-izleyebilen bir varlıktır. Oyuncu, oynadığı rolün içinde kendini unutmamalıdır. Canlandırdığı karaktere kendini kaptırmamalıdır. Diyaloglarında, sanki başka birisinden alıntı yapıyormuş gibi konuşmalıdır. Epik tiyatronun oyunculuğunda, oyuncu seyirciye doğrudan yönelmelidir. Sözü doğrudan iletmelidir. Bu geleneksel tiyatrodaki monologdan, apardan, farklı bir yönelimdir. Oyuncu oynarken olabildiğince rahat olmalıdır. Oynadığı oyunu baştan sona bilmenin rahatlığını taşımalıdır. Örneğin keskin hareketler seyircinin dikkatini doğrudan o noktaya çekeceği için, kaçınılmalıdır. Çalışma ve prova süreci içerisinde, oyuncu yalnızca kendi rolüyle ilgilenmez. Kendi rolüne de mesafe sağlayabilmek için, zaman zaman diğer rolleri de oynamaya çalışmalıdır. Yani prova sürecinde bir oyuncu, diğer başka rolleri de oynayarak, kendi rolüne karşı bir tavır geliştirmelidir. Rolünün / kılıfının üzerine yapışmaması için bu çalışma Brecht'in prova tekniklerinin en önemli yaklaşımlarından biridir. Aynı zamanda, prova sürecinin ilk aşamalarında, ihtiyaç duyulduğu ölçüde, oyuncunun rolüne çalışırken, özdeşleşme yönteminden de yararlanması olanaklıdır. Aynı zamanda Brecht, oyuncudan bir dünya görüşünün olmasını da bekler. Çünkü anlatılan örgünün seyirciye yansıtılması için bir bakış

açısı gerekmektedir. Oyuncu bir an bile kendini canlandığı tipe dönüşmesine izin vermemelidir. Oyuncu özdeşleşmeden kaçınmalıdır ki, izleyicilerin duyguları da canlandırılaninkiler gibi olmasın. Bu bağlamda izleyiciler mutlak anlamda özgür olmalıdır. Oyuncu, izleyiciye ona yaptıkları üzerinde düşünmesini öğütlüyormuş gibi bakmalıdır.

KAYNAKÇA

BRECHT, B., (1981). **Epik Tiyatro**, çev: Kamuran Şipal, Say Yayınları, İstanbul.

BRECHT, B., (1987). **Sanat Üzerine Yazılar**, çev: Kamuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul.

ŞENER, S., (1991). **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.

ŞENER, S., (1997). **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, İstanbul.

ARICI, O., (2006). "Epik Tiyatro ve Gestus Kavram Üzerine II", **Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi**, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.