

SAHNE UYGULAMASINDA PEDAGOJİK VE SANATSAL BİR SÜREÇ ANALİZİ OLARAK: KOZALAR*

Türel EZİCİ**

Öz

Bu makale, oyunculuk eğitimini Stanislavski yorum yöntemi ve usta-çırak metodu ile sürdüren Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Tiyatro Anasanat Dalı'nda, eğitimin ve sahne uygulamalarının akademik yöntem ve bilimsel yaklaşımla disipline edilmesi önerisi sunar; bu bağlamda örnek olarak seçilen bir oyunun sahnelenme sürecini analiz etmeyi amaçlar. Analizde Yüksek Lisans tez projesi olan Adalet Ağaoğlu'nun Kozalar oyununun dramaturji ve sahneleme sürecinden yola çıkarak, tiyatrodaki modern akademik eğitimin ihtiyaçları, eleştirel düşünme, pedagojik yaklaşım, bilimsellik ve sanatsal yaratı arasındaki uyum, işbirliğinin değeri ve alınan sonuç üzerinde durulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Oyunculuk, sahneleme, eğitim, pedagoji, sanat, süreç, analiz.

AS A PEDAGOGICAL AND ARTISTIC PROCESS ANALYSIS IN THE STAGE PRACTICE: *THE COCOONS*

Abstract

This article puts forward a suggestion for disciplining the education and stage practices through academic methods and scientific approach in the Theatre Department of Hacettepe University Ankara State Conservatory, where Stanislavsky and apprentice training methods are being followed in acting training programs. Within this context, the article aims at analysing the staging process of a selected sample play which is a master's degree project about the dramaturgical and staging process of Kozalar by Adalet Ağaoğlu. Following subjects will also be dwelled on in this analysis; the needs of modern academic theatre education, critical thinking, pedagogical approach, the conformity between scientific and artistic creation, the value of collaboration and feedbacks.

Keywords: Acting, staging, education, pedagogy, art, process, analysis.

GİRİŞ

* Bu makale H.Ü. Bilimsel Araştırmalar Projesi kapsamında; 28 Haziran-2 Temmuz 2010, Leicester-İngiltere'de IUTA-8.Dünya Kongresi "Tiyatro Pedagojisi" konferansında makale yazarı tarafından sunulan bildiriden genişletilerek hazırlanmıştır.

** Doç.Dr., Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı, Tiyatro Anasanat Dalı.
e-posta:turel54@hotmail.com

Pedagoji genel olarak eğitim ve öğretimde kuralları olan bir bilim dalı; kısaca “eğitim bilimi” olarak tanımlanır. Webster’e göre pedagoji “öğretimde bir uzmanlık veya öğretim sanatı” ya da “eğitim ve öğretime hazırlık” tır. (Webster II, 1994, Pedagogy) Sahne sanatları alanında pedagoji öğrencilere meslekleri için gerekli bilgi ve deneyimi bir sistem içinde kazandırmayı hedefler. Tiyatro eğitiminde pedagoji yoğun bir eğitim dönemiyle ilişkilendirilir ve eğitimin şartları, vizyonu, akademik program ve çağdaş eğitim modelleri gibi ulusal, uluslararası düzeyde iç ve dış dinamiklerden etkilenir. Sahne sanatları alanında oyunculuk eğitimi yeterince sistematik, kapsamlı ve objektif değilse, pedagojik sürecin bu eksikliklerden kaynaklanan çelişkilerle başa çıkması, üstesinden gelmesi beklenir. Bu çalışma, Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Tiyatro Anasanat Dalı’nda, Tiyatro Programı Yüksek Lisans Sanat Çalışması bağlamında 2004 yılında gerçekleştirilen bir sahne uygulaması sürecinden yola çıkarak, eğitim ve öğretimde karşılaşılan pedagojik çelişkileri tartışmayı, çözüm önerileri getirmeyi, getirilen çözümler konusunda bilgi vermeyi amaçlamaktadır.

Ankara Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü Tiyatro Anasanat Dalı

Kısa Tarihçe

Türkiye’de akademik anlamda ilk sahne sanatları eğitimi, bugün Hacettepe Üniversitesine bağlı bulunan Ankara Devlet Konservatuvarı’nda 1936’da başlar. “Milli Musiki ve Temsil Akademisi” adı altında kurulan konservatuvarda eğitim, politik baskılar nedeniyle ülkelerinden ayrılan iki ünlü Alman sanat insanı tarafından; müzik eğitimi kompozitör Paul Hindemith, sahne eğitimi, aktör, opera ve tiyatro yönetmeni Carl Ebert¹ tarafından planlanır. (Halıcı, 2009,

¹ Carl Ebert, (Berlin-Almanya, 1887; California-ABD, 1980) Alman opera, tiyatro yönetmeni, eğitimci ve eğitim planlamacıdır. Bugün Berlin’de adı “Ernst Busch Academy of Dramatic Arts” olan, ünlü aktör, tiyatro, film yönetmeni ve eğitimci Max Reinhardt’ın oyunculuk okulu “Max Reinhardt School of Dramatic Art” dan 1912’de mezun olur. 1915’den Nazi rejiminin kurumaşmaya başladığı 1933 yılına kadar Almanya’da çeşitli tiyatrolarda aktör ve yönetmen olarak çalışır. 1933’te ülkesinden ayrılır, Arjantin, İngiltere, Türkiye, İtalya, ABD gibi ülkeoperalar, tiyatro oyunları sahneler, sahne eğitimi programları hazırlar, okullar kurar. Yönetimini üstlendiği bazı oyun ve operalar: Brecht’in ilk dönem oyunlarından “Darmstadt Ormanı” (The Jungle in Darmstadt-1927); Caspar Neher ve Kurt Weill’in librettosuyla “Rehin” operası (The Pledge-1932, Berlin); Mozart’ın tek perdelik operası “Bastien and Bastienne”, Puccini’nin “Madame Butterfly” ve “Tosca” operaları, Konservatuvar Tatbikat Sahnesi’nde mezuniyet öğrencileriyle Moliere’in “Gülünç Kibarlar” oyunu ve Mozart’ın “Figaro’nun Düğünü” operası vb. (Ankara-Türkiye, 1940-1941); Fritz Busch ile birlikte Glyndebourne Festival Operası’nda Verdi’nin “Macbeth” operası vb. (İngiltere, 1959-1964). Carl Ebert 1945’de Türkiye’den ayrılır, ABD’de University of Southern California’ da (1948-1954) profesör ve opera okulu yöneticisi olarak çalışır. 1954 ve 1961 arasında atandığı Berlin Deutsche Opera’da genel sanat yönetmenidir. (Bkz. Ebert.P., 1999)

s.45) Planlar doğrultusunda 1936'da Konservatuvarda Hindemith'in öncülüğünde müzik bölümü, Ebert'in öncülüğünde tiyatro ve opera bölümleri kurulur. İlk yıllarda tiyatro bölümünde eğitim, Konstantin Stanislavski'nin 19. Yüzyıl sonlarında Rusya'da geliştirdiği gerçekçi-psikolojik oyunculuk yönteminin Alman yorumunun sistematik eğitimine dayanmaktadır. Bu aktörlük eğitimi temelinde, Carl Ebert'in kendisini yetiştiren Reinhardt'tan devraldığı, realism ve naturalizmi izleyen Alman yönetmen Otto Brahm ile Stanislavski'nin gerçekçi-psikolojik oyunculuk stiline bir sentezi olduğu söylenebilir. Bununla birlikte, Reinhardt'ın oyunculuk ve sahneleme stiline Alman sembolizminin ve dışavurumculuğunun da yoğun etkisi düşünüldüğünde, Ebert'in öncülüğünde verilen ilk eğitimin, Reinhardt'ın kendine özgü eklektik yorum yöntemine dayandığını söylemek yanlış olmaz. Özellikle Ebert'in eğitim programında çok önemseydiği oyuncunun hareket becerisini üst düzeyde geliştiren, bedensel ifadenin yorumunu önceleyen yoğun dersler düşünüldüğünde. Bugün ise eğitim, programda farklı oyunculuk biçimlerinin gösterildiği derslere yer verilmekle birlikte, temel olarak Stanislavski'nin eğitim ve sahneleme çalışmalarının erken dönemine tekabül eden, doğalcı, ruhsal oyunculuk yorumuna odaklanmakta, her sahne eğitmeninin kişisel birikimine dayalı usta-çırak eğitim yöntemi uyarınca gerçekleştirilmektedir.

Tiyatro Anasanat Dalı'nda Günümüzdeki Uygulamalar

Tiyatro Anasanat Dalı'nda oyunculuk alanında lisans derecesi (B.F.A) ve lisans üstü tiyatro programlarında asal olarak tiyatro yönetmenliği alanına odaklanan yüksek lisans (M.F.A.) ve sanatta yeterlik (D.F.A) dereceleri verilmektedir. Bu makalede konu başlığı bağlamında örneklenen *Kozalar* oyunu sahne çalışması sürecini yürüten Burcu Kan, Tiyatro ASD oyunculuk lisans programı mezunudur, halen Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Bölümü'nde doktora öğrencisidir ve okulumuzda lisans oyunculuk programında öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır. Kan, 2004 yılında birimizde eğitim alan bir yüksek lisans öğrencisiydi; ders dönemini başarıyla tamamlamıştı. M.F.A derecesi program yönergesine göre kendisinden bir oyun seçerek sahnelemesi, sahneleme süreci öncesinde gereken araştırmaları yaparak sahnelemenin düşünsel, teknik, sanatsal dayanaklarını, uygulamadaki gelişimini ve sonuçlarını değerlendiren sanat çalışması raporunun (tez) ön kuramsal çerçevesini oluşturması; dramaturji

ve reji yaklaşımlarını belirlemesi, sahneleme sürecine paralel olarak yazdığı raporu sonuçlandırması beklendi. (Kan, 2005, Sanat Çalışması Raporu) Sanat çalışmasının sahneleme sürecini izlemek ve son aşamayı denetlemek üzere birimde oyunculuk eğitmeni olan aktör Cihan Ünal asal danışman; sürecin kuramsal ve uygulamalı dramaturji aşamaları ve sanat raporunun geliştirilmesine, yazımına rehberlik etmek üzere şahsım ikinci danışman olarak görevlendirildik.

Bir dramaturji eğitmeni olarak oyunun seçiminden analizine, yorum ölçütlerinin belirlenmesinden 1970' de yazılan oyunun 2004 koşullarına uyarlanarak güncellenmesi ve hayata geçirilmesinde öğrenciyle birlikte geçirdiğim uzun çalışma süreci, Tiyatro Anasanat Dalı'nda eğitimin genel sistemini ve pedagojik çelişkilerini yakından tanımamda önemli fırsat yarattı.

Dramaturji Süreci 1: Metin Seçimi, Metin Analizi, Metnin Güncellenmesi

(Kuramsal Dramaturji)

Kuramsal çalışma süreci öğrencinin seçtiği farklı oyunların değerlendirilmesiyle başladı. 1970 yılında ünlü Türk kadın roman ve oyun yazarı Adalet Ağaoğlu tarafından kaleme alınan kara komedi türündeki *Kozalar* (Ağaoğlu, 1982, Orijinal Metin) oyununda karar kılındı. Kısaca oyun, soğuk savaş yıllarında Türkiye'yi tehdit eden politik ve sosyal gerilimleri yansıtmakta; o dönemde hükümet ve üniversite öğrencileri arasındaki kutuplaşmanın boyutlarını inceleyerek sokaktaki şiddetin insanlar üzerindeki etkisini anlatmaktadır. Oyunun mekanı orta sınıf bir evin oturma odasıdır. Aksiyon tek mekanda yani bu odada geçmektedir. Mekanda bulunan, sohbet ederek vakit geçiren üç kadın karakterin isimleri yoktur, kadın karakterler olarak numaralanmışlardır. Her üç kadın da yaşadıkları zamana ilişkin sorumluluklarını görmezden gelen, hatta ret eden yabancılaşmış orta sınıfı temsil etmektedir. Dışarıdaki tehdit edici koşullara rağmen kadınlar, sadece güzellik, kadınlık, kadın kıskançlığı, ahlak, servet, alışveriş, ev işleri, el sanatları, kocalar, çocuklar gibi geleneksel kadın alışkanlıkları, endişeleriyle ilgilidirler. Oyun ilerledikçe karakterlerin kendilerine ve toplumlarına yabancılaşmış oldukları anlaşılır. Ancak asıl endişeleri, apartman kapısının dışındaki korkunç atmosferden kaynaklanmaktadır. Haber, kapı zili, çeşitli sokak sesleri, neler olabileceği konusunda spekülasyon yapmalarına, panik

içinde endişe krizleri geçirmelerine neden olur. Oyun sonunda korku ve endişe yüzünden kendi içlerine kapanmaları, görünmez olma arzuları yazar tarafından bir soyutlamayla verilmektedir: İpek böceklerinin ürettiği beyaz ağ içine sarılarak kozalaşmaları gibi yavaşça gözden kaybolurlar. Beyaz ağ aslında evde tuzağa yakalanan karakterlerin dış dünyadan yalıtılmasını ve toplumsal sorumluluklarından kaçışı temsil eder. Oyunun adı bu nedenle *Kozalar*'dır.

Yazarın oyunda ülke ve kadınlara isim vermemesi, konuyu evrenselleştirmesi kendi seçimiydi ve bu seçim, 2004'lerin dünyasında geçerli olmayan ideolojik perspektifi kolayca göz ardı etme bakımından oyunun güncellenmesinde yardımcı oldu. Çağdaş toplumun yaşadığı gerçeklik boyutu, 2004 seyircisi ve oyunda rol alan öğrenciler açısından, 1970'lerin seyircisinden, öğrenci profilinden çok farklıydı. Bu yeni dünya eski ideolojilerin artık yanıt vermeyeceği ya da karmaşık durumların çözümünden sorumlu tutulamayacağı bir dünyaydı. Seyirci ve öğrenciler açısından geliştirilerek tercih edilmesi gereken perspektif, zamanın egemen ideolojisi olan neo-liberal sistem ve küreselleşmenin öne çıkan özelliklerine temellenmeliydi. Oyunun içindeki *absürd* motifleri ortaya çıkararak oyunun 2004 koşullarına uyarlanmasına karar verildi. Sahneleme ve oyunculuk biçimi, bu noktaları vurgulamak için *grotesk* ifadeden ve imgelerden yararlanabilirdi. Buna ek olarak metne entegre edilmesi gereken varolan sosyal, politik, ekonomik düzeni yansıtan teknolojik unsurlar ile teknolojik ve toplumsal evrimin sonuçları olan uydu şehirler, hız, uzay araştırmaları, seçim savaşları, terör, medya ve popüler kültür, kısaca kapitalizminin çarpıcı küresel imgeleri mekan tasarıma uygulanabilirdi. Bu değerlendirmeler oyunun güncellenmesinde ve yapımın gerçekleşmesi sürecinde temel hareket noktaları olarak kullanıldı; teknik ve sanatsal seçimleri belirledi.

Sanat çalışmasından sorumlu öğrenciyle birlikte yapılan, yukarıda söz edilen araştırma ve yoruma dayanan kuramsal dramaturji süreci yaklaşık bir yıl sürdü. Soru-cevap-tartışma biçiminde devam eden oturumlarımızda öğrenciden sahnelemeye yönelik ilk yaklaşımları oluşturması ve geliştirmesi bekleniyordu. Yanıt bulmada güçlük çektiği konularda referans kaynaklara başvurması önerildi. Bu süreçte karşılaştığımız en büyük engel, okulda lisans eğitiminde kuramsal derslerde verilen bilgiyle uygulamayı birleştirmedeki deneyimle ilgili çelişkilerdeydi. Öğrencinin süreç içinde daha da geliştireceği entellektüel altyapısı hazır; öğrenmede, kavrayışta ve uygulamada oldukça yetenekliydi, ancak asıl çelişki Türkiye'de

genelde tiyatro alanında uygulamalı eğitim veren hemen hemen bütün okullardaki kuram ve uygulama alanlarındaki temel kopuklukla ilgiliydi. Bir başka deyişle usta-çırak eğitim yöntemine yaslanan sahne eğitiminin, ideal bir sahne eğitiminde olması gereken sistematikten; bir aktörün, yönetmenin formasyonunu oluşturan bilgi-düşünce ve duygu-esin birliğinin eğitimde yeterince sağlanamamasından kaynaklanıyordu.² Bir ustayı öğretirken gözlemlemenin, tariflerini uygulamanın, sanatsal ve teknik yeteneklerinin gelişiminde öğrenciye büyük katkı sağlamasına karşın, uygulamanın kuram bilgisi ve sistematik yorum evreleri eşliğinde yapılmaması, çoğu kez öğrencinin sadece görsel öğrenmeye odaklanması, uygulamalı sahne eğitiminin pedagojik çelişkileriyle ilgiliydi. Bu engeller çalışma sürecinde aşılmaya çalışıldı; birinci danışmanın yürütülen çalışmaya destek veren yaklaşımı ve yönetmen aday öğrencinin olağanüstü çabasıyla büyük ölçüde aşıldı.

Dramaturji Süreci 2: Uygulamalı Dramaturji

Çalışmanın uygulamalı dramaturji sürecine geçildiğinde Stanislavski'nin psikolojik-gerçekçi yorumlama tekniği tartışmalar sırasında ikimize de meydan okudu, Çünkü öğrenciler uzun yıllardır lisans oyunculuk eğitimlerinde yalnızca bu yorum tekniği üzerine usta-çırak yöntemiyle eğitilmişlerdi, farklı oyunculuk biçimleri üzerine uzmanlık düzeyinde eğitim almamışlar, bu yöntemlerin teknik ve sanatsal özellikleri konusunda okudukları, izledikleri kadarıyla bilgi sahibi olmuşlardı. Örneğin, öğrenci epik-diyalektik tiyatro ve tiyatral (göstermecî) sahneleme ve oyunculuk yaklaşımları bilgisine kuramsal derslerden hakimdi, ancak sahnede bu yaklaşımların nasıl gerçekleştirileceği, oyuncu öğrencilere belirli bir sistem içinde nasıl aktarılacağı hakkında yeterli uzmanlık deneyimine sahip değildi. Bu durum grotesk ifade üzerine kurulu absürd ya da kara-komedi uzlaşımlarının uygulanmasında da geçerliydi. Süreçte karşılaşılan bu sorunlar *Kozalar*'ın sahne uygulamasına geçildiğinde daha da belirginleşti. Yeterince sosyolojik, fiziksel ve psikolojik derinlik taşımayan neredeyse iki boyutlu soyut karakterlerin, psikolojik atmosferden yoksun bir sahne mekanında değerlendirilmesi, verili bütün koşullar bakımından farklı güçlüklerle karşılaşılmasına neden

² Carl Ebert'in Türkiye'de ideal bir sahne eğitiminin koşullarını açıklayan raporları ve sahne eğitimi için hazırladığı müfredat programları incelendiğinde öngörülen akademik eğitimde pedagojinin önemi daha iyi anlaşılacaktır. (Bkz. Şaduman Halıcı, "Ankara Devlet Konservatuarı'nın Kuruluşu: Profesör Carl Ebert'in Raporları".

oldu. Danışman olarak kendi eğitim sürecimde oyunculuk ve reji eğitimi de almış olmama karşın, dramaturji ve yazarlık alanlarında uzmanlaşmaya yönelmiş olmam, sahne uygulaması aşamasındaki rehberliğimi sınırladı. Zaten uygulama birinci danışman olan eğitmenin rehberliğini öngörüyordu. Öğrenci aynı zamanda bu rehberlikten de önemli deneyimler ediniyordu. Zaman sınırlılığında katılmadığım bu çalışmalarda usta bir aktör olan danışmanın rollerin gelişimine, oyuncunun sahnede profesyonel düzeyde var olmasına ustalık katkısı önemliydi ve bu katkı fark ediliyordu. Kuramsal ve uygulamalı çalışmaların karşılıklı güvene dayalı bir çalışma ortamında buluşması pedagojik açıdan hem eğitimin hem yönetmen adayı öğrencinin hem de oyunda rol alan öğrencilerin şansı oldu.

Yönetmenle çalışma sürecimde ve oyunda rol alan öğrencilerle programda yürüttüğüm dramaturji derslerimde plastik sanatlarda soyutlamanın özellikleri üzerine yoğunlaştık; psikolojik derinlikleri indirgenmiş karakterleri tanıyıp temsil etmelerine yardımcı olmak için sanatta soyutlama yaklaşımlarını etraflıca ele aldık. Picasso'nun gerçekçi resimden *Guernica*'ya kadar olan yolculuğunu inceledik. Resim sanatında perspektif ve derinlikten forma, çizgiye ve geometrik soyutlamaya geçiş ile tiyatrodaki benzetmeci gerçekçilikten saçma tiyatrosundaki soyutlamaya geçiş süreci arasındaki paralellikleri örneklerle tartıştık. Öğrencilerden müzikte tonal olandan atonal müziğe geçişte aynı paralellikleri bulmasını; Beethoven'dan Stravinsky'ye, Alban Berg'e, John Cage'e kadar uzanan armoni ve form farkını keşfetmesini istedik. (Aslında Carl Ebert'in 1936-1939 yılları arasındaki eğitim planında önemseydiği en önemli yaklaşım plastik sanatlar, müzik ve sahne sanatları ilişkisiydi.) Ayrıca yönetmen adayı Burcu Kan'dan, yapısalcılık, yapısöküm ve göstergebilim konularını yeniden okuması, oyunu bu bilgiler ışığında düşünerek yorumlaması beklendi. Bunlara ek olarak öğrenciler yönetmenin kendilerine önerdiği kaynaklardan sosyoloji, siyaset, estetik, felsefe ve sanat tarihi gibi alanlarda okumalar yaptılar, bilgilerini yönetmenle kendi aralarında tartıştılar. Sanat çalışmasını yürüten öğrenci bütün bu süreçte çok çalışmış, daha sonra bu çalışmalardan fazlasıyla yararlandığını, keyif aldığını belirtmiştir. Danışman olarak ifade etmem gerekirse, öğrenci Burcu Kan'nın süreçteki olağanüstü çalışma, öğrenme, edindiği birikimi sahnede uygulama isteği, heyecanı, bir eğitimci olarak meslek hayatımdaki önemli tanıklıklarımın biriydi. Kan'nın, oyunun seyirciyle

buluşmasıyla aldığı sonuç; jüri tam çoğunluğunun ortak görüşüyle kazandığı yüksek lisans derecesi tartışmasız hak edilmiş bir başarıydı.

Çalışma Sürecinde Eğitim Açısından Ayrıntılar:

İlk Okuma Provaları, Doğaçlama Çalışmaları, Kuramsal Destek;

Yönetmenin Pedagojik Yaklaşımının Değerlendirilmesi

Oyuncular yönetmen adayı tarafından Tiyatro ASD lisans oyunculuk programı son sınıf öğrencilerinden seçildi. Bu seçimde yönetmenin aynı zamanda bu programda öğretim görevlisi olması, öğrencilerin oyunculuk potansiyellerini yakından tanınması, oyundaki rollere en uygun oyuncuları seçmesinde önemli bir fırsat yarattı. Öğrenciler yukarıda değindiğim gibi tartışmalara katılmaya başladılar, oyunculuk yorumundaki deneysel çalışmaya dahil olmaya heyecanlı ve hevesli davrandılar. Onlara orijinal oyun verildi, yönetmen tarafından yazarın öz yaşamı ve sanatını, diğer eserlerini, yanı sıra diğer ek kaynakları okumaları istendi. Belirli bir alt yapı kazanmalarını sağlayan bu ön çalışmalar tamamlandıktan sonra, onlara metnin güncelleştirilmesi gereksinimine yönelik genel kavramlar hakkında temel bilgiler verildi, hep birlikte bu kavramlar tartışıldı. Bu temelde oyunun dramaturji yaklaşımını öne çıkaran uyarlama tamamlandı, yönetmen ilk okuma provalarına başladı.

Öğrencilerin okuma provalarındaki ilk yorumları, uygulanan programda öğretilen oyunculuk biçimine dayanıyordu, psikolojik derinliğin yakalanması eğilimindeydiler. Oyunu daha inandırıcı kılmak amacıyla okumalar yoğun bir duygusallıkla yapıyordu. Zaman zaman yılgınlığa kapılan yönetmene bu durumu öğrenciye yansıtmaması tavsiye edildi. Yönetmen okuma provalarını doğaçlama süreçleriyle birleştirdi. Bu arada aynı öğrencilere de ders verdiğim kendi dramaturji sınıfımın müfredatını değiştirdim. Onlara sanatta gerçekçi ve doğalcı yaklaşımlardan avant-garde biçem ve ekspresyonist forma geçişin sanatsal örneklerini verdim. Öğrenciler Monet, Munch, Giacometti, Çehov ve Jean Genet'in çalışmalarında genel bir stilizasyondan daha radikal bir deformasyona geçiş arasındaki soyutlama farklarını öğrendiler. Sahnede grotesk ifadenin, düzenlemenin nasıl elde edileceği konusunda ön fikir sahibi oldular. Stanislavski'nin derinlikli psikolojik biçemiyle ekspresyonist yaklaşım arasındaki farkı

öğrenmek için dramatik teorideki yaklaşımlar, çeşitli oyunlar ve görsel kaynaklar üzerinde çalıştılar.

Oyuncular daha donanımlı olarak yönetmenin doğaçlama çalışmalarında rollerini geliştirmeye çalıştılar. Bu arada Burcu Kan, Devlet Tiyatrosu'nda farklı oyunculuk biçimleri deneyerek deneysel çalışmalar gerçekleştiren oyuncu ve yönetmen Ayşenil Şamlıoğlu'nun provalarını takip etti. Kuramsal birikimini bu tecrübeli yönetmenden ve birinci danışmanından öğrendikleriyle birleştirmeyi başardı, kendine özgü bir yöntem keşfetti. İlk olarak öğrencileri, Stanislavski yorum yöntemi ve biçemi ile oyun karakterlerini keşfetmeye yönlendirdi. Daha sonra her oyuncudan kendi rolünde öne çıkan belirgin bir özelliği vurgulamasını istedi. Karakterler içinde Birinci Kadın zorlanımlı bir temizlik hastasıydı. İkinci Kadın sürekli sızlanan, her şeyden şikayet eden bir melankolikti. Üçüncü Kadın güzeldi ve abartılı cinsellik sergileyen bir histerikti.

Roller oyuncular tarafından içselleştirildiğinde, daha önce öngörülemeyen bir komplikasyon ortaya çıktı. Her oyuncu canlandırdığı karakterdeki nevrotik ruh haliyle kendi ruhsal durumunu ilişkilendirmeye ve bu görece patolojinin kendisinde zaten var olduğunu iddia etmeye başladı. Bu aşamada doğaçlama çalışmalarına daha farklı bir yöntem getirildi; yönetmen oyuncuları karakterlerinin psikolojisinden uzaklaştırarak, onları daha soyut, daha dolayimli karakterlere yönlendirmek için gevşeme egzersizleri uyguladı. Rol yorumlarında önerisi her oyuncunun karakterinde daha önce keşfettiği nevrotik niteliği daha da abartmasıydı. Bu, oyuncuların özdeşleştikleri karakterlerin kimliklerine belirli bir mesafeden bakmalarını ve trajikomik ifadenin (grotesk) ortaya çıkmasını sağladı. Oyuncular artık dramaturji çalışmalarından da destek alan daha güçlü bir altyapıyla oyunun evrenine girmeye hazırды. Yönetmen oyuncularının sahne performanslarında daha belirgin bir gelişme görmeye başladığını bildirdi. Oyuncular kara komedinin patetik ve gülünç biçimini yakalamışlardı, bu gelişme tüm ekibi mutlu etti.

Oyunun Sahnelenmesinde Yönetmenin Dramaturji- Yorum Objektiflerini

Değerlendirmesi

Doğaçlama çalışmaları sürerken yönetmen Burcu Kan, metnin sahnelenme yaklaşımına belirli ölçütlerle yön veren dramaturji- yorum objektiflerini değerlendirdiği süreçteki ikinci aşamayı

geliştirmeye başladı. Uygulamalı dramaturji çalışmalarımızda ilk hareket noktası olarak seyircinin değişen zaman-mekan algısı ve buna bağlı olarak değişen yaşam koşulları içindeki korkuları, çelişkileri, hatta savunma mekanizmalarında ortaya çıkan farklılaşmaydı. Oyun ancak tasarım, müzik, oyunculuk, görsel-işitsel efektler vb., sahnenin bütün öğeleriyle seyircinin nesnel bir bakış ve kavrayış geliştirmesini sağlayacak bir tiyatro dilini kurabilirse seyirci açısından işlevsel olabilirdi. Bu aşamada aşağıdaki soruların yanıtları arandı:

- Sahne üstünde karakterlerin fiziksel varlığı ve kişiler arası ilişkiler nasıl kurulmalı?
- Sahne tasarımında tespit edilen gerçekçi biçemden daha tiyatral bir biçeme yönelişte başvurulacak soyutlama nasıl ve hangi yöntemlerle elde edilebilir?
- Kostüm tasarımında nasıl bir stilizasyon aranmalı?
- Bu stilizasyon müzikte ve sahnenin işitsel ve plastik efektlerinde nasıl uygulanmalı?

Güncellenmiş oyunun metni, bu soruların yanıtlarından bazılarını içeriyordu. Örneğin, orijinal metinde, karakterler radyodan verilen haberler aracılığıyla dış dünya hakkında bilgi alıyordu; düzenlenen metinde radyonun yerini bir televizyon seti aldı. Dramaturji çalışmaları sırasında televizyonun sahnede işlevi daha da genişletilerek kullanılabileceği kararlaştırıldı. Televizyon hem haber kaynağı hem de karakterlerin söz ettiği tehdit edici dış dünyayı iç mekana taşıyan bir görüntü kaynağı olabilirdi. Böylece televizyon iç mekana sıkışmış karakterlerin statik durumlarına karşıt olarak sahnede dinamizmi sağlayan genel tasarımın önemli bir unsuru haline gelecekti. Karakterler için tutsak oldukları evin duvarları bir sınır temsil ediyordu. Bu durum seyircinin kendi evlerindeki durumdan farksızdı. Televizyon bu sınırları yapay olarak kaldıran teknolojik aygıt olarak önemliydi. Dinamik bir iletişim aygıtı olarak toplumsal gerçekliği gösteren, yorumlayan olarak oyunda, Piscator ve Brecht'in belgesel tiyatrolarındaki gibi eleştirel perspektifi kurmayı da sağlayacaktı. Yönetmen bu fikri daha da geliştirdi. Büyük ekranlı bir televizyon yerine video kullanmaya, sahne arkasında büyük bez bir ekran kurmaya karar verdi. Oyunun sonunda sofitadan uzanan beyaz ince kumaştan parçalı perdeler, üzerine yansıyan sinevizyon görüntüsüyle de birleşerek oyuncularını kuşatan koza imgesini yaratacaktı.

Yazarın oyunun orijinal metninde tanımladığı set düzeni gerçekçiydi. Oyun üzerine çalışılmaya başlandığı ilk evreden bu yana metindeki gerçekçi ayrıntıları ortadan kaldırmaya, olabildiğince sade, soyut bir sahne tasarımının yapılmasına karar verilmişti. Bu bağlamda yönetmen karakterlerin sandalyelerinde, orta sehpasında, kuş kafesinin çizgilerinde geometrik soyutlamayı yansıtan köşeli çizgiselliği kullandı ve bütün sahne eşyası beyaza boyandı.³

Yönetmen kostümlerde karakter farklılıklarını vermek için gerçekçiliği yeğledi, ancak renkler beyaza yakın renklerde seçildi. Müzik ve efektler sahnenin gösterge sistemiyle uyumluydu. Bu aşamada yönetmen oyuncularla provalarını sürdürürken sinevizyon görüntüleri kolajı üzerine de çalışmaya başladı. Daha önce misafir öğrenci olarak Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nde Modern Görsel Sanatlar derslerine katılmıştı. Orada kazandığı bilgi ve beceriyi kullanarak, oldukça nitelikli ve oyunun amacına uygun bir video klip hazırladı. Bu klip New York'ta İkiz Kuleler'in yıkım görüntülerini, banka soygunlarını, popüler eğlence programlarını, Irak'tan savaş görüntülerini, çevre kirliliğini, kadın çalışanların olumsuz çalışma koşullarını, dev alışveriş plazalarındaki kitlesel tüketim görüntülerini, büyük dünya kentlerindeki trafik karmaşasını, kısaca çağdaş dünyanın tüm kaotik görünüşünü üst üste yığan ve seyircinin kolektif bilinç altına kavramsal düzeyde ansal çağrı yapan imajlardan oluşuyordu.

Oyunun teknik ekibi, sahne tasarım uygulaması, ışık, efekt, müzik, afiş, vb. çalışmaların gerçekleştirilmesinden sorumlu lisans birinci ve ikinci sınıf öğrencilerinden oluşmaktaydı. Makyaj tasarımı ve uygulaması, okulun başarılı makyaj eğitmeni, profesyonel sahne makyajı tasarımcısı Yeşim Arsoy tarafından yapıldı. Yukarıda değindiğim gibi, sanat çalışması asal danışmanı Cihan Ünal prova süreçlerine belirli bir aşamadan sonra katılarak yönetmene oyunculuk biçimi, sanatsal ve teknik detaylar konusunda yararlı, ufuk açıcı profesyonel önerilerde bulundu.

Oyunun sahne provaları yaklaşık altı hafta sürdü. Yönetmen müzik seçimi, ses efektleri ve ışık tasarımı, video yerleştirme, sahnenin diğer farklı materyallerini düzenleme konusunda çok yaratıcıydı, hızlı çalışıyordu. Öğrencilerle birlikte çalışırken sahnenin gösterge sistemini

³ Formlardaki çizgisellik ve soyutlamada Wilhelm Worringer' in "Soyutlama ve Özdeşleşim" (Abstarction and Empathy) incelemesinden büyük ölçüde yararlandı. Worringer'in bu çalışmasında estetik bir tercih olarak geometrik soyutlama için, doğal bir şekli geometrik bir şekle dönüştürmenin incelikleri anlatılmaktadır.

kurmak için sahnenin tüm gösteren ve gösterilenlerinin gerisindeki anlam katmanlarını başarıyla bir araya getirdi. Provalardan verimli sonuçlar aldıkça özgüven kazandı. Yönetmenin özgüveni oyunculara ve ekibin tamamına yansıdı; sahne uygulamasına daha istekle, bağlılıkla sarılmalarını sağladı. Oyunun ilk gösterimi jürinin ve seyircinin katılımıyla gerçekleştirildi. Oyuncular Stanislavski' nin yönteminden farklı bir oyunculuk yöntemiyle ilk kez seyirci karşısına çıktıkları için oldukça heyecanlıydılar. Seyirci, seyirci arasında bulunan deneyimli tiyatro yönetmenleri, eğitmenler, sahne çalışmasının profesyonel niteliği üzerine olumlu yorumlarda bulundular; beğenilerini dile getirdiler. Oyun okulda birkaç gösterim yaptıktan sonra İstanbul'da bir üniversitenin düzenlediği tiyatro öğrencileri buluşmasında temsil edildi. İstanbul'daki gösterime yönetmen Burcu Kan tarafından davet edilen *Kozalar*'ın yazarı Adalet Ağaoğlu, oyunun güncellenmesinin, dünya çapında yaygınlaşan teröre dikkat çeken mesajının önemine değinmişti. *Kozalar*'ın sahne uygulaması, çalışma süreci boyunca belirlenen düşünsel, teknik ve sanatsal amaç ve hedeflere ulaşmayı başarmıştı.

Yönetmen Burcu Kan, "Adalet Ağaoğlu'nun *Kozalar* Oyununda Kadın Karakterler Bağlamında Yabancılaşma Kavramının İncelenmesi" başlıklı sanat çalışması raporunu yazmayı gözetimim altında tamamladı. Kapsamlı sahneleme süreci raporunu sınav komisyonu önünde başarıyla savundu.

SONUÇ

***Kozalar* Sahne Uygulamasının Eğitim Açısından Sonuçları**

Kozalar'ın başarılı bir şekilde sahnelenmesi ve sahneleme süreci üzerine yazdığı kapsamlı sanat çalışması raporu Burcu Kan'a sınav komisyonundan aldığı tam notla yüksek lisans derecesi kazandırdı. Bu başarı akademik kariyerine devam etmede kendisini teşvik etti. Halen Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü Rejisörlük Sanat Dalı doktora programı öğrencisi olarak tez aşamasında bulunmaktadır.

Bu uygulama çalışmasının sonuçları bakımından öne çıkan bir başka olumlu özelliği, prodüksiyon sürecinin bütün aşamalarında yenilikçi konseptiyle okulumuzdaki klasik eğitime önemli katkı sağlayan, ufuk açıcı, örnek bir çalışma olmasıdır. Bu katkı iki açıdandı: Birincisi,

eğitimde Stanislavski metodunun yanı sıra, programda öğrencilere farklı oyunculuk biçimlerini tanıtan derslere de yer verilmesinin gerekliliğini ortaya koydu. Bu gereklilik Bologna süreci program güncelleme çalışmalarında “Oyunculuk Biçimleri”, “Geleneksel Oyunculuk”, “Kamera Oyunculuđu” derslerinin lisans programına alınmasıyla; lisans üstü derslerin çeşitlendirilmesi ve programların disiplinlerarası niteliğiyle yerine getirildi. İkincisi, oyunculuk eğitimimizde gelenek olarak sürdürülen usta-çırak eğitiminin, bilimsel, metodolojik ve deneyci akademik eğitim ile birlikte yürütülmesi konusunda farkındalık yarattı. Donanımlı oyuncuların, rejisörlerin yetişmesinde kuramsal derslerin önemini; bu derslerin hem kendi arasında hem de sahne dersleriyle koordinasyon içinde yürütülmesinin gerekliliğini gösterdi. Öte yandan öğrencinin eğitiminin farklı disiplinlerden alınacak seçmeli derslerle (plastik sanatlar, müzik, görüntü sanatları vb.) zenginleştirilmesinin önemi anlaşıldı. Son olarak, belki de en önemlisi, bu sahne çalışması süreci, tiyatro eğitiminde, özellikle son derece hassas bir alan olan oyuncunun eğitiminde pedagojik yaklaşımın ne denli önemli olduğunu ortaya koydu.

KAYNAKÇA

- Ağaoğlu, A. (1982). *Kozalar: Toplu Oyunlar*. İstanbul, Remzi Kitapevi.
- Ebert, P. (1999). *In This Theatre of Man's Life: Biography of Carl Ebert*. UK, Book Guild Publishing Ltd.
- Esslin, M. (1977). *Max Reinhardt: High Priest of Theatricality*. The Drama Review: TDR, Vol. 21, No. 2, Theatricalism Issue, pp. 3-24. The MIT Press.
- Farber, V. (2008). *Stanislavski in Practice: Actor Training in Post-Soviet Russia*. USA, New York, Peter Lang Publishing Inc.
- Halıcı, Ő. (2009). *Ankara Devlet Konservatuvarı'nın Kuruluşu: Prof. Carl Ebert'in Raporları*, Ankara, T.C. Başbakanlık Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları.
- Kan, B. (2004). *Adalet Ağaoğlu'nun Kozalar Oyununda Kadın Karakterler Bağlamında Yabancılaşma Kavramının İncelenmesi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi; Bkz. YÖK Ulusal Tez Merkezi)
- Webster II. New Riverside University Dictionary* . (1994). USA: The Riverside Publishing Company.
- Worringer, W. (1985). *Soyutlama ve Özdeşleşim*. Çeviren: İ.Tunalı. İstanbul, Remzi Kitapevi Yay.,

EK KAYNAKLAR

Teaching Theatre Today: Pedagogical Views of Theatre in Higher Education. (2004). Ed.: A. L. Flitsos, G.S. Medford, USA, Palgrave Macmillan.

The Transformation of Turkish Culture: The Atatürk Legacy. (1986). Ed.: Günsel Renda and C.M. Kortepeter, Princeton, New Jersey 08542 USA: The Kingston Press, Inc., P.O.Box 1456.