

# KLASİK DRAMATİK METİNLERİ BUGÜN BURADAN ANLATMAK

ÇETİN  
SARIKARTAL\*

**S**on dönemde Batı tiyatrosunun öncü örneklerinde yeniden keşfedildiğini gözlemlediğimiz<sup>1</sup> öykü anlatımı, aslında Brecht tiyatrosunun temel bir unsuru. Brecht, sözde dramatik bir yapıyı, aslında temel etkisi öykü anlatımı (bilinen deyişle, epik) olan bir ana yapıya bağımlı kılınmasını, oynanan tüm sahnelerin birer “alıntı” olarak hissedilmesini, alıntılamanın anlatım ile alıntılanan drama arasındaki mesafenin yaratacağı yadırgatıcı ya da uzaklaştırıcı etkinin izleyiciyi kendi adına muhakeme yapmaya sevk etmesini öngörüyoruz.

Bu çalışmada, gerek Brecht’in oyunlarında gerekse günümüz tiyatrosunun kimi öncü uygulamalarında örneklediğini gördüğümüz öykü anlatımı kipinin uygulamada karşılaşılan temel bir sorunsalını tanımlamaya ve de Tiyatrotem ile birlikte ürettiğimiz iki oyun, **III. Richard Faciası** ve **Tartüf Bey** özelinde bu sorunsalın uygulamada nasıl bir yaklaşımla ele alındığını betimlemeye çalışacağım. Sözünü ettiğim sorunsal daha en baştan kısaca tanımlamak gerekirse, anlatım ile dramatik canlandırma arasında bir mesafe yaratılırken, gösterime egemen kılınması gereken anlatımın “nereye dayandırılacağı” ya da “nereden yapılacağı,” aslında öykü anlatımına dayanan sahneleme sürecinin en belirleyici kararını oluşturur. Başka bir deyişle, öykü anlatımının seçilmiş bir tavırdan, yani tasarlanmış, açıkça sahiplenilen ve izleyicinin seyir eylemini nasıl yönlendireceği düşünülmüş bir dramaturji doğrultusunda yapılması gerekir. Değilse, gösterimin değişik anlarında, kanımca tümü sakıncalı olan şu sonuçlardan biriyle karşılaşırız: (a) Anlatım sanki “nötr” bir yerden, diğer bir deyişle “doğal bir oyuncu” tavrından yapılırsa ki, bu soğuk, yalnızca entelektüel akla hitap eden ve günümüz seyircisini oyundan fazlasıyla uzaklaştıran bir etki yaratabilir; (b) anlatım sanki oyunda ele

<sup>1</sup> Aslında Batı tiyatro kuramının da öykü anlatımını, Aristotelesçi dramatik anlatıma alternatif oluşturan çağdaş bir anlatım yolu olarak yeniden keşfettiği söylenebilir. Bunda Rimini Protocol, Forced Entertainment vb., Avrupalı grupların ürettiği ve kimi kuramcılar tarafından “post-dramatik tiyatro” genel başlığı altında değerlendirilen (Lehman 1999) projelerin önemli rolü olduğu düşünülebilir. Öte yandan, dramatik tiyatrosunun tanınmış yönetmen ve oyuncularının da son dönemde öykü anlatımına dayanan projelere yönelindikleri görülmektedir. Batıda öykü anlatımına yönelik ilginin görece erken örneklerinin Orta Doğu ve Avrupa kültürlerinin geleneksel örneklerinden esinlendiği (örn. Bkz. Alfreds 1979; Fo 1991 [1987]), son dönemdeki örneklerinin ise performans sanatı, belgesel film ya da “reality show” adı verilen televizyon programlarından esinlendiği gözlemlenmektedir.

\* Doç. Dr., Kadir Has Üniversitesi, İletişim Fakültesi, İletişim Tasarımı Bölümü.

alınan meseleyi tümüyle kavramış gibi bir tutum takınan “bilen özne” konumundan yapılır ki, bu fazlasıyla didaktik bir etki yaratabilir; (c) anlatım “alıntılanan” öykünün etkisi altında kalmış ve onu onaylayan bir tavırla yapılır ki, bu durumda, muhakemeye temel oluşturacak olan mesafe yeterince yaratılamayabilir. Üstelik bu seçeneklerin tümünde, farkında olmaksızın bir doğallık sanısı yaratılır; böylelikle dramatik yanılısamanın eşdeğeri bir gösterim ortaya çıkabilir.

Aslında, Brecht tiyatrosunda öykü anlatımına yaklaşan bir anlatımın kullanılış nedeniyle günümüz çağdaş tiyatro örneklerinde öykü anlatımının kullanılış nedeni arasında temel bir fark var. Brecht’in söz konusu tekniği geliştirmesindeki temel etmen, kendi döneminde modern tiyatrodaki yerleşik olan gerçekçi dramatik üslubun amaçladığının tersine, izleyicinin öyküye kapılmasına ya da oyun kişileriyle özdeşleşmesine engel olmak, olayları ve kişilerin deneyimlerini farklı bir açıdan görebilmesini sağlamaktır. Bu farklı açı, açıkça sosyalist ve dünyaya sosyalist bir pencereden bakan ve ideolojik birliğe sahip bir tiyatro topluluğunun, temsil ettiği dramın olay ve kişilerinin içinde bulunduğu koşul ve durumları eleştirel bir yaklaşımla irdelemesi esasına dayanıyordu. Bu açıdan bakıldığında, Brecht tiyatrosunun gerçekçi olmadığı, toplumsal gerçekliği anlamak amacıyla tiyatroluğuna vurgu yapan unsurlara özel önem verdiği görülür.<sup>2</sup> Brecht, Marx ve Engels’in **Alman İdeolojisi** (1999) adlı eserinden ilham alarak, kapitalist üretimin getirdiği karmaşık işbölümü içinde kendi emek gücünün sonuçlarına yabancılaşan, zihni bulanarak duygusal bir sürüklenmeye giden emekçileri söz konusu yabancılaşmadan yabancılaştırarak onların içinde yaşadıkları koşulları duru bir görüşle muhakeme edebilmelerini sağlayacak biçim ve teknikleri keşfe yönelmişti. Buna bağlı olarak, sahnede izlenen dramatik temsilin, anlatım tarafından “alıntılanarak” sunulduğu bir üslup geliştirmişti. Oysa günümüzde öykü anlatımı yöntemine başvuran kimi topluluklar, bunu, çoğunlukla belgeselci bir yaklaşımla, yani bir dramatik olay örgüsü yerine gerçek hayattan alınma öyküleri anlatmak ya da gerçek yaşam kesitlerini gösterime dönüştürmek niyetiyle yapmaktadırlar. Diğer bir deyişle, öykü anlatımını, kendi bakış açılarına göre, dramatik temsilin gerçekten uzaklaştırıcı etkisine karşı “hayatın gerçekliğini” anlatmak amacıyla kullanmaktadırlar. Dolayısıyla, öykü anlatımını kullanışlarının temelde ger-

2 Buradan hareketle Brecht tiyatrosunun biçimci bir estetiği benimsediği izlenimi doğabilir. Hatta kendi döneminde yenilikçi biçimleri denemekten çekinmediği ve gerçekçi anlatımdan uzaklaştığı gerekçesiyle özellikle yerleşik sosyalist söylemin estetik alanındaki sözcüleri tarafından eleştirildiği ve tiyatral anlatımının, reel sosyalist ülkelerde egemen sosyalist tiyatro dili olarak benimsenmediği bilinmektedir. Ancak, Brecht’in projesinin öзде politik kaygılara dayandığı ve belirli bir seyirci dramaturjisinden hareket ettiği düşünüldüğünde, sahnelemede benimsediği tutumun biçimsel olmaktan ziyade yöntemsel olduğu kabul edilmelidir. Öte yandan, Brecht’in tiyatral tavrının Rus biçimcileri ve Piscator etkisiyle biçimci bir temele dayandığı üzerine ayrıntılı ve güçlü bir tartışma için bkz. Kerem Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks** (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2005), s. 179-240.

## KLASİK DRAMATİK METİNLERİ BUGÜN BURADAN ANLATMAK

çekçi bir üsluba yaklaştığı ve bu nedenle Brecht'in tiyatrosuna pek benzemediği söylenebilir.

Öncelikle belirtmeliyim ki, Tiyatrotem ile ürettiğimiz söz konusu iki oyunun anlatım dili ve dramaturjisi, çağdaş oyunların gerçekçi yaklaşımından ziyade Brecht'in tiyatrosundan ilham almaktadır. Ancak, bu iki oyunda, Brecht tiyatrosunda gözlemediğimiz yarıdığatma etkisi yerine, eleştirel bir uzak açığı, izleyiciyi gösterimden soğutmadan elde etmeye yönelik bir yöntem denedik. Bu yöntemle Brecht tiyatrosundan biçimsel bakımdan uzaklaşmakla birlikte, onun politik projesine ve de tiyatral tavrına, günümüz koşullarına uyarlayarak sahip çıkmaya çalıştık. Söz konusu yöntemin teknik analizini sunabilmek için öncelikle günümüz seyircisini belirleyen kültürel koşulların niteliğine ve çağdaş tiyatronun bu koşullara yanıt vermek için benimsediği ve temelde öykü anlatımı ile televizyon gösterisi tekniklerinin bir bileşimi olarak görünen genel stratejiye biraz daha yakından bakmak yararlı olacaktır.

Geç küresel kapitalizmin yarattığı yeni ruh hali, özellikle Batılı toplumlarda, görebilme ve görünebilme arzusunu adeta bir ihtiyaca dönüştürmüş gibi görünüyor. Gösterim tekniklerinin ve araçlarının aşırı geliştiği ve dev kent merkezlerinde yoğunlaştığı, bizzat günlük yaşamın gösteriler biçiminde ve neredeyse tümüyle örgütlendiği koşullarda, Marx'ın geçmişte yabancılaşma olarak tanımladığından daha öteye geçen, insanların psikik varlıklarını tehdit eden bir ruh halinin egemen olduğunu gözlemliyoruz: Kendi özgün varlığından şüpheye düşen ve ancak başkaları tarafından fark edildiğinden emin olursa tatmin olabilecek bir kendinde eksiklik hali; artık yalnızca emek gücünün üretimine değil, kendine bile yabancılaşmış bir yitklik hissi... İşte bu his, gerçek ötesi ya da aşırı özgün anlara duyulan ihtiyacı beraberinde getiriyor. Öylesine güçlü anlar deneyimlemeli ki, insan kendini, kendinin ötesine geçen, sıradan kendiliğinden daha fazla bir şey olarak hissedebilsin. Böylesi bir post-özgünlük ihtiyacı ya da kendini markalaştırma arzusu, insanların normallik sınırları içindeyken kendilerini eksik ve küçük hissettiklerini düşündürüyor. Çağdaş Batı tiyatrosunda, insanların "kendi özgün öykülerini" anlatmalarına ya da bizzat kendi yaşamlarından kesitlerin gösterime dö-

nüştürülmesine dayanan projeler, öte yandan oyun yazımında ve sahnelemede “çıplak gerçeği sansürsüz bir biçimde temsil etmeye” yönelik çabalar, geç kapitalizmin yarattığı yeni ruh haline tiyatro alanından yanıt verme girişimleri olarak görülebilir. Artık insanlar, kendilerini anlattıkları ya da canlandırdıkları anlarda daha hakiki bir şey yaşadıklarını sanıyorlar çünkü başkalarının onları kendilerini temsil ederken seyrediyor ve bundan hoşlanıyor oluşu, kendi gözlerinde “özgün ötesi” bir varlığa erişmenin göstergesi oluyor. Kısacası, kendilerini anlatabilen, kendilerini gösterebilen kendilerine, hayatını yaşayan kendilerinden daha çok güveniyorlar.

Bu noktada, söz konusu ruh halinin seyirci tutumunda yaptığı bir değişikliği de saptamak gerek. Seyirciler, artık kendi normalliğinin sınırları içinden başkaları hakkında bir şeyler anlatan bir anlatıcıyı dinlemekten sıkılıyorlar; böyle bir kimliğin anlattıkları ilgilerini çekmiyor çünkü onu yalnızca kendisi olarak görüyorlar. Oysa kendilik, artık ancak karizmatik olabildiği, yani kendinden daha fazla bir şeymiş gibi görünebildiği ölçüde ilginç ve inandırıcı olabiliyor. Bu ise, anlatıcı kimliğin ilgisinin, yaptıkları ya da anlattıklarından daha çok kendi üzerinde olmasını gerektiriyor. İşte bu nedenle, Brecht tiyatrosunun temelini oluşturan, rolünü toplumsal eleştiri yapan bir birey konumundan alınılan, ilgisi kendinde değil de gösterdiği ve anlattığı şeylerde odaklanan ve kendi yaşamına dışardan bakıyormuş gibi görünen uzaklaştırıcı tavır, günümüz seyircisi için artık çekici olmayabiliyor.

Bugünün anlatıcısından beklenen şey karizmatik olması, yani özgünlüğün bir kez daha özgünleştirilmiş bir halini sunması ise, tiyatro sahnesinde sözde gerçeği anlatma ve gösterme girişimleri nasıl özgün olabilir? Postmodern kapitalist kültürün insanlara dayattığı ve “reality show” adı verilen televizyon programlarında en aşırı örnekleri görülen kendini kurbanlaştırma durumunu, diğer bir deyişle, kendini tüm çıplaklığıyla toplumun zalim seyrine sunarak karizma oluşturma çabasını tiyatro sahnesinde tekrarlamaktan öte ne yapılabilir? Günümüz Batı tiyatrosunun “post-dramatik” başlığı altında değerlendirilen kimi prodüksiyonlarında, televizyon ya da belgesel sinemada görülen kimi etkilerin sahnede yaratılmasını ya da performans sanatı kapsamında

## KLASİK DRAMATİK METİNLERİ BUGÜN BURADAN ANLATMAK

değerlendirilen kimi uygulamalara oyunlarda yer verilmesini sağlayan bazı biçimsel ve teknolojik yeniliklerin başarıyla kullanıldığı görülmektedir. Ancak, bu projelerin, insanların nesneleştirilmelerini değil de kendi yaşamlarına eleştirel bir konumdan bakabilmelerini sağlama bakımından Brecht tiyatrosundan dramaturjik anlamda daha ileri gidebildiklerini söylemek o denli kolay değildir. Bu uygulamaların dramatik tiyatrodan farkı, savunulduğu gibi yöntemde değil, daha ziyade konularında, bir adım daha ileri giderek söylemek gerekirse, metinlerindedir. Bu çağdaş uygulamaları ilginç kılan özellik, gösterimlerin kendi üzerlerine düşünsel bir şekilde kapanmalarını sağlayan dramaturjik bir kurguya dayanmalarıdır. Gösterim sürecinde doğaçlama ürünü ya da olumsal (İng. *contingent*) diyebileceğimiz ve gündelik gerçeklik etkisi çağrıştıran unsurlara yer verilmiş olmakla birlikte, ortada, başlayan, gelişen ve anlamlı bir şekilde sonlanan bir sahne metni vardır ve gösterimin başarısı bu sahne metninin doyurucu bir olay örgüsü oluşturacak şekilde tamamlanmasına bağlıdır. Özgünlüğü sağlayan şey, kimi örneklerde gösterimin gerçeklik sanısı yaratan sınırlar içinde kalmakla birlikte gerçekliği parodiye kadar varabilen bir farkındalık içinde temsil etmesi, kimi diğer örneklerde ise anlatımın, Walter Benjamin'i izleyerek betimlemek gerekirse, kendisine yaklaştıkça uzaklaştığı duygusu uyandıran, auratik bir anlatıcı karakterinden yapılmasıdır. Bunların her ikisinin de temelde metinsel, dolayısıyla dramatik bir stratejiye dayandığı ileri sürülebilir. Aslında, bir tiyatro oyunu, bir grup insanın bizzat kendi hayatlarından kesitleri bir olay örgüsü oluşturacak şekilde anlatmalarına dayansa bile, tüm bunları kuran, olay örgüsünü oluşturan ve dolayısıyla metnin müellifi (İng. *author*) olarak görülebilecek olan pozisyon o anlatıcılara ait değildir. Sahnelenmek üzere tasarlanmış herhangi bir gösterimde egemen bir müellif konumu oluşturmaktan kaçınmak belki de hiç mümkün değildir. Olayları yaşayanlar, anlatı metnini oluşturanlar ve nihayetinde anlatan-gösterenler aynı insanlar olsalar bile, bir gösterim, tüm bu üretici konumlarının birbirlerinden ayrı ayrı deneyimlenmesini ve birbirlerine karıştırılmadan icra edilmelerini gerektirir. Bu da tüm bunların stratejik bir dramaturjiye dayanması, tasarlanması ve yönetilmesiyle gerçekleşebilir; her ne kadar bu işlevler belirli kişilere atanmış olmasa da... Değilse, seyirlik bir gösterimin ikinci temel unsuru, yani seyirci konumu için yeterli zemin oluşturulamaz.

Öte yandan, gerçekliğe gönderme yapan sahneleme tekniklerinin ya da çağdaş teknoloji kullanımının, yukarıda betimlenmeye çalışılan özgünlük ötesi deneyim arayışıyla karakterize olan seyir alışkanlığına ya da izleyici beklentisine biçimsel bakımdan fazlasıyla hitap ettiği, dolayısıyla izleyicinin ilgisini çekmeyi başarabildiği gözlemlenmektedir. Ancak, bu biçimsel uygulamaların sonucunda, bu oyunlarda izleyiciler gösterime egemen olan yönetim tavrıyla ya da cazibesi altına girdikleri karizmatik anlatıcı tavrıyla farkında olmaksızın özdeşleşim kurmakta ve bu tavırların metne yönelik tutumlarına otomatik bir biçimde katılmaya çağırılmaktadırlar. İzleyici kimi örneklerde oyunun tasarımı ve yönetimi tarafından ima edilen – kimi zaman da açıkça dillendirilen – eleştiriye sorgulamaksızın katılmaya itilir; ki bu – ne kadar yeni biçimler denenerek yapılırsa yapılsın – didaktizm anlamına gelir. Kimi diğer örneklerde ise izleyici, üzerinde karizmatik, auratik bir etki oluşturan anlatıcının metne yönelik tavrına duygudaşlık üzerinden katılır; ki bu – ne kadar güçlü bir anlatıcı karakteri yaratılırsa yaratılsın – katharsis anlamına gelir. Sonuçta, izleyicinin kendi konumundan muhakeme ve eleştiri yapması için gerekli zemin yaratılmış olmaz.

Yukarıda yaptığım saptama ve tartışmalardan hareketle, Tiyatro ile birlikte ürettiğimiz **III. Riçird Faciası** ve **Tartüf Bey** oyunlarının dramaturjisi ve sahnelenişi üzerinde durabilirim. İlki Shakespeare'in tarihsel bir tragedyasından, ikincisi ise Moliere'in klasik bir komedyasından hareketle yazılan ve sahnelenen bu oyunların birtakım ortak özellikleri var. Bunlar sırasıyla şöyle tanımlanabilir: (1) Birinci ortak özellik, her ikisinde de klasik dramatik yapının bir öykü anlatımı çerçevesi içine yerleştirilerek yeniden yapılandırılmış olmasıdır. Diğer bir deyişle, bu klasik dramatik metinlerden aynen alınan sahneler, bir anlatı kalıbının içinde "alıntılanarak" oynanır. Bundan kasıt, öncelikle izleyicinin esas olarak öykü anlatımına bağlanması, temsil edilen dramatik sahnelerin bu anlatı içinde nasıl bir anlam ve önem kazandığını düşünmeye davet edilmesidir. (2) İkinci ortak özellik, her iki oyunda da öykü anlatımının, bir "cin" taifesi ile onların ustası olduğunu öğrendiğimiz bir kukla üzerinden yapılmasıdır. Bunun çeşitli amaçları vardır: (a) Anlatıcı kimliklerini, olağan insan davranışından öteye geçen, niyet ve isteklerin daha dolaysız ve

## KLASİK DRAMATİK METİNLERİ BUGÜN BURADAN ANLATMAK

güçlü bedensel devinim aracılığıyla anlatımına olanak sağlayan, fakat izleyicinin hayalinde de olsa hala kabul edebileceği bir yere taşımak, (b) klasik dramatik metne yönelik dramaturjik yorumun izleyici tarafından kavranması için “cin”ler ve kukla-usta arasındaki ilişkinin gelişimini kullanmak, (c) dramatik metnin rollerini kukla ve “cin”lere oynatarak çerçeve öykü ile alıntılanan dramatik metin arasında dramaturjik bir ilişki kurmak, (d) gerek çerçeve öykünün gerekse alıntılanan dramatik metinlerin baş rol kişilerini kukla ile temsil ederek oyunların gelişimini karakterlerin değil de olay örgüsü ve durumların sürüklediği bir niteliğe kavuşturmak; **III. Riçird Faciası** oyununda kukla-usta Richard karakteriyle özdeşleşim kurar ve onu oynamaya başlar; bu, trajik sona doğru giderken, rolün psikolojik içermelerinden izleyiciyi bir ölçüde uzaklaştırır; **Tartüf Bey** oyununda ise kukla-usta Orgon rolünü oynayarak ona özel bir önem kazandırır ve Tartüf rolü karşısında bir denge unsuru oluşturur.

Bu iki oyunun deneyiminden hareketle, ilk olarak, dramatik metinlerin öykü anlatımına dayanan bir dramaturji içinde sahnelenmesinin getirdiği çeşitli teknik avantajları şöyle sıralayabilirim: (1) Öykü anlatımı aracılığıyla erişilen sıcak atmosfer ve anlatıcılarla karşılıklı ilişki ortamında izleyici, alışılmadık anlatım biçimlerine karşı daha hoşgörülü davranır. (2) Aynı oyuncu birçok kişiyi, üstelik kendisini kostüm ve makyajla gizleme gereği olmadan canlandırabilir ve bu yadigarılmaz çünkü onun temelde bir öykü anlatıcısı olduğu baştan kabul edilmiştir. (3) Aynı rol kişisinin birbirine ters düşen ya da iç çelişmesine işaret eden davranışları farklı oyuncular tarafından oynanabilir; hatta buna aynı sahne içinde bile başvurulabilir. (3) Dramatik gerçekçiliğin sahneleme tekniklerini kullanmaksızın öykü anlatımına dayanan bir gerçeklik duygusu yaratılabildiğinden, bedenselliğe vurgu yapacak bir şekilde oyunculığa odaklanmak ve sahnelemede yüksek düzeyde ekonomi sağlamak mümkün olur. (4) Tutarsızlığa düşme riski olmaksızın birbirlerinden farklı ve hatta aykırı oyunculuk tür ve üslupları bir arada kullanılabilir; öykü anlatımına dayanan dramaturji gerekli tutarlılığı sağlar. (5) Yine dramaturjinin bağlayıcılığından yararlanarak, farklı tiyatro ve gösterim türlerini bir arada kullanma olanağı doğar.

İkinci olarak, bu dramaturji ile oyuncu yönetimini nasıl ilişkilendirdiğimizi betimlemek istiyorum. Daha açık bir ifadeyle, öyküleri bir “cin” taifesine anlattırmanın oyunculuk çalışmasında ne anlama geldiğini, bunun bizleri, öykü anlatımına dayanan çağdaş gösterimlerin yukarıda eleştirilen özelliklerinden ne ölçüde uzaklaştırabildiğini ve de Brechtien yadırgatmacı oyunculuk üslubundan nasıl farklılaştığını irdedeceğim.

Uyguladığımız oyuncu dramaturjisini açıklayabilmek için, öncelikle eylemek ile oynamak arasındaki ilişkiyi ve de farkı düşünmek yararlı olacaktır. Bir kişi tarafından hayatta yapılan bir eylem, bir yandan, öncesi ve sonrası olan bir eylemler dizisinin bir parçasıdır; diğer yandan da eyleyenin kendisine gönderme yapan, onu imleyen bir izdir. Dolayısıyla, bir eyleyicinin her eylemini bir “ben cümlesi” olarak okumak, yorumlamak mümkündür ama o eylemlerden hiçbiri başkasına ait bir iz, yani bir “o cümlesi” olarak okunamaz. Oysa oyuncu tarafından yapılan bir oyun eylemi, bir yandan onun oyunu nasıl oynadığını imlemesi bakımından oyuncuya ait bir iz olarak, yani bir “ben cümlesi” olarak, diğer yandan ise temsil edilen eylem çizgisine ve role ilişkin bir iz olarak, yani bir “o cümlesi” olarak okunacak ve yorumlanacaktır.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Eli Rozik, “Acting: The Quintessence of Theatricality”, **Substance**, 31, 2-3: 110-124, 2002, 111.

Dramatik oyunculuk söz konusu olduğunda, oyuncunun marifeti, bir yandan kendisine de ait olan bir eylemi, yalnızca canlandırdığı role aitmiş gibi gösterebilmesinde, o eylemi kendine değil de role gönderimde bulunacak şekilde yansıtabilmesinde yatar; öyle ki, izleyenler artık bunu oyuncuya ait bir “ben cümlesi,” dolayısıyla role ait bir “o cümlesi” olarak değil de doğrudan role ait bir “ben cümlesi” olarak kabul edebilsinler. Kısacası dramatik oyunculuk, oyuncudan güçlü bir göz yanılması yaratarak izleyenleri role inandırmasını bekler.

Aynı çerçeve içinde değerlendirildiğinde, Brechtien yadırgatmacı oyunculuk, dramatik oyunculukta uygulanan bu göz yanılması reddeder ve oyunculuk sanatının temelinde varolan ikili yapıyı görünür kılar. Diğer bir deyişle, seyircinin role ait bir “o cümlesi” ve oyuncuya ait bir “ben cümlesini” eş zamanlı ve birbirinden ayrı ayrı algılamasını, dolayısıyla zihninin bu iki cüm-



## KLASİK DRAMATİK METİNLERİ BUGÜN BURADAN ANLATMAK

le arasında gidip gelirken muhakeme yapmaya davet edilmesini oyuncuya görev olarak yükler. Burada sorulması gereken soru şudur: İzleyici, role ait “o cümlesinin” yanı sıra algıladığı “ben cümlesinin” hangi kimlik konumundan söylendiğini düşünecektir; başka bir deyişle, izleyici karşısına çıkan bu “ben”i nereden izlemelidir? Elbette bu sorunun cevabı, bu cümlelerin nereden oynandığına göre belirlenecektir. Başlangıçta da belirttiğim gibi, Brecht, kendi döneminin toplumsal ve politik yapısı içinde buna basit bir yanıt verir: Bu cümleler, ideolojik bir birliğe sahip olan sosyalist bir kumpanyanın üyeleri olan oyuncuların cümleleri olacaktır. Brecht, oyuncuların böyle bir oyuncu kimliğini görünür ve anlaşılır kılmalarını ve temsil ettikleri rolü de bu kimliğin alıntılıdığı bir “cümleler bütünü” olarak göstermelerini istemiştir. Brecht’in altı aya kadar vardığı iletilen uzun okuma provalarında, herbir oyuncunun anlatımını üzerine kuracağı oyuncu kimliğini oluşturduğu düşünülmelidir. Daha sonra Stanislavskici anlamda dramatik canlandırma provalarının yapıldığını, en sonunda ise bu ikisinin diyalektiğine dayanan bir seyir düzeninin seyircili provalarda şekillendirildiğini biliyoruz.

Bugün biz, böyle bir oyuncu kimliğini kurmaya çalışmayı ve bunu temel alarak bir dramaturji oluşturmayı iki nedenden tercih etmiyoruz. Birincisi, politika üzerinden çalışan ve ideolojik birliğe sahip bir kumpanya oluşturmak ve bunu bir arada tutmak günümüzde bir yandan neredeyse imkansız, öte yandan böyle bir kumpanyanın, bir şekilde yaşamayı başarsa bile, keskin bir tavırla kendi içine kapanarak politik bir tutuculuğa sürüklenme riski geçmişte olduğundan daha fazla. İkincisi, yukarıda açıklamaya çalıştığım üzere, izleyici böyle bir oyuncu tavrını sıradan ve yetersiz bulmakta, ihtiyaç duyduğu özgün ötesi deneyimi karşılayabileceğine güvenmemektedir zira öncelikle kendine güvenmemektedir. Bu iki noktadan hareketle, tabiri caizse, izleyiciyi “kendine getirmek” için – ki bence Brecht’in yöntemi de bunu amaçlamıştı – oyunculuğa ilişkin farklı bir yöntem uyguluyoruz.

Buna göre, öncelikle, herbir oyuncunun yapacağı öykü anlatımı ile dramatik sahnelerde oynayacağı roller, genel dramaturji uyarınca belirlenir. Sonra, herbir oyuncu ile doğaçlama bir çalışma yapılır; amacı, hem anlatımını yapacak hem de canlandıracağı

4 Şehsuvar Aktaş ve Ayşe Selen ile birlikte yaptığımız ve yayın aşamasında olan bir başka çalışmada oyunculuk deneyiminin çeşitli varlık katmanları halinde incelenebileceğini belirtmiştik. Oradaki anlatımı burada aynen aktarıyorum: “Bir oyuncu sahnede işini yaparken birden fazla kipte varlık gösterir: (1) Öncelikle, kendi dünyevi meseleleri olan özel bir şahıs olarak var olmayı sürdürmektedir; öyle ki, bu kipe ait duygu ve düşüncelerin performans sırasında olabildiğince geride bırakılması amaçlanır. (2) Sahnede sanatını icra eden bir oyuncu olarak varlık gösterir; bu kipin yerine getirilmesi gereken gösterime ilişkin tasarım düşünceleri ve görev duyguları vardır. (3) Temsil edilecek olan rol ya da karakteri çağırarak bir iç modelin oyuncunun zihninde varlık kazanması gerekir. Bu kipin ne denli güçlü bir varlık kazanacağı, oyuncunun ikinci kipteki faaliyetinin başarısına bağlıdır; yani, birinci kip ne denli geride bırakılabilirse iç modeli oluşturan üçüncü kipe ait koşullar ve istekler o denli zengin bir varlıkla belirlir. (4) Son olarak temsil edilen rol, koşulları ve istekleri kendisinininkilerle özdeş olan ve kendisini çağırarak iç modele yaklaşarak canlanır. Böylelikle, imgelemede sanal bir varlığa sahip olan rol, oyuncunun maddi olanaklarını kullanarak aktüel bir varlığa kavuşur. Bu dört katmanlı varlık sürecini kısaca özetlemek gerekirse, oyuncu, edinilmiş marifetleri aracılığıyla kendi kişisel koşul ve duygularından uzaklaşıp rol kişinin içinde bulunduğu durumu ve onun isteklerini imgeleminde güçlü bir şekilde var edebilirse, rol kişisi de gelip onun bedeninde yaşamaya başlar. Burada oyunculuğun varlık kiplerine ilişkin sunulan çözümleme büyük ölçüde Konjin (2002) tarafından duyguların oynanışına ilişkin saptanan katmanlara dayanarak üretilmiştir. Ancak, çeşitli araştırmacılar tarafından üç ile beş arasında değişen oyunculuk katmanları gözlemlenmiştir (States 2002 [1983]; Quinn 1990; Passow 1992). Katmanların sayısındaki fark, daha ziyade oynama sürecine hangi açıdan bakıldığına (oyuncu ya da seyirci açısından) ve oyuncunun sıradan insan olarak varlığının çözümlemeye dahil edilip edilmediğine göre değişmektedir. Burada, Konjin’i (2002) izleyerek, oyuncu bakış açısından bir çözümleme sunulmuştur.”

rolleri oynayacak olan, oyuncunun kendisine ve de dramaturjinin gereklerine özgü “cini” buldurmaktır. Burada herhangi bir teorik açıklama ya da tartışma yapılmaz. Oyuncu, bedensel devinim çalışması içindeyken, kendisine ait tüm anlatım ve roller için geçerli olacak olan üstün isteği, en yalın haliyle ve en etkili biçimde eylem ve sözle ifade etmeye sürüklenir. Aslında oyuncu çalışma sırasında bu kadarını bile düşünmez; yalnızca yürümek ve durmak gibi basit hareketleri gündelik dışı ve normalden çok yüksek bir enerji kullanımıyla yaparken tek kelimele belirli komutlara tepki vermesi, belirli tek bir soruyu ısrarla ve olağanüstü bir biçimde sorması ve tekerleme türünden, içeriği hiç önemli olmayan bir anlatıyı kendi üstün isteği içinden ve olağanüstü bir önemle oynayarak anlatması gerekir. Bu sırada, bir yandan tüm oyun boyunca kendi kişisel tavrını oluşturacak olan “cin” kimliği vücut bulur, diğer yandan da onun bütün eylemlerini belirleyecek olan üstün isteği üzerinde pek düşünmeden bedensel ve tinsel olarak benimsemiş olur. Öyle ki, bu noktaya eriştikten sonra oyuncu, artık kendi “cin”ini tek bir nefeste çağırıp içine girebilir ve de yine bir nefesle bırakıp oyundan çıkabilir. Bunu nasıl yaptığını her oyuncu kendisi bilir çünkü kendisi bulmuştur. Daha sonraki aşamada oyunun anlatım ve canlandırma bölümleri prova yapılarak oyunlaştırılır; herbir oyun parçası tümüyle prova sırasında oyuncular tarafından önerilen oyunların düzenlenmesiyle oluşur. Aslında burada artık oyuncu yerine “cin”ler demeliyim çünkü provayı “cin”lerle yapıyoruz; daha sonra oyunları da “cin”ler oynuyorlar. Zihinlerde canlandırılmasına yardımcı olmak için birkaç ayrıntıyı iletmek isterim: Gerek provalarda gerekse herbir oyundan önce ilk olarak oyuncular ısınır ve “cin”lerini çağırırlar, sonra “cin”ler ısınır ve tüm çalışmayı ya da oyunu “cin”ler gerçekleştirirler. Eğer prova ya da egzersiz sırasında kazara “cin”ini kaçıran olursa kenara çıkar, “cin”ini tekrar çağırır ve çalışmaya katılır.

Burada “cin” terimiyle ifade ettiğim – ve başka bir şekilde de adlandırılabilir olan – varlık kipi, aslında anlatıcı ve oyuncu konumlarının “gündelik üstü eylem” ortamında bileşimiyle ortaya çıkan bir master kimlik olarak tanımlanabilir.<sup>4</sup> Dolayısıyla, Stanislavski sisteminde rolün belirmesine kaynaklık eden “iç model” ile Brecht’in yöntemindeki epik oyuncunun karşılığı olarak da görülebilir. Ancak, Stanislavski sisteminde iç model oyuncunun

## KLASİK DRAMATİK METİNLERİ BUGÜN BURADAN ANLATMAK

imgeleminde oluşup seyirci tarafından görülmezken burada “cin” kimliği kanlı canlı bir biçimde belirir. Öte yandan, epik oyuncu bizler gibi bir insanın normalliği içinden belirirken burada “cin”, normalliğin sınırlarını aşan bir cana sahiptir, eylemlerinin göstergesi ve enerji kullanımı bakımından insanlarinkini aşan bir deneyim yaşar. Böylece, bir yandan Brecht tiyatrosundaki ikili yapı bu kez “cin” ile rol arasında gösterimde sürdürülürken diğer yandan Stanislavski sisteminde rol ile izleyici arasındakine karşılık gelebilecek bir etkileşim durumu, bu kez “cin” ile izleyici arasında oluşur. Kanımca artık katharsis’ten söz edilemez çünkü rolle özdeşleyime hiç benzemeyen bir kapılma durumu oluşmaktadır “cin” ile izleyici arasında. İzleyici, “cin” kimliğinin aşırı ilginçliğine sıcak bir bağlanma ile gösterimi izleyebilir. Diğer taraftan, bir “cin”den etkilendiğini farkedip de toparlanarak “kendine geldiği” anlarda, oyunun içeriği ve kendi deneyimi hakkında muhakeme yapabilir.

Sonuç yerine, tiyatrotan ile birlikte yaşadığımız üretim deneyiminden ve burada özetlemeye çalıştığım teknik çözümlenmeden hareketle, oyunculuk kuramına bir önerme ile katkıda bulunmayı deneyeceğim: Belli bir bakış açısıyla bakılırsa dramatik oyunculuğun da bir çeşit anlatım olarak görülebileceği daha önce kimi kuramcılarca önerilmiştir (States 2002). Buna göre, oyuncunun da rolünü anlattığı ve gösterdiği, aradaki farkın dramatik oyunculukta bunun birinci tekil şahıstan yapılması olduğu ve oyuncu-anlatıcının rol kişisine kendini anlattığı düşünülebilir. Öte yandan, bir oyuncunun hem öykü anlatımı hem de dramatik oyunculuk yapabildiğini, hatta yadırgatmacı oyunculuk da yapabildiğini düşünersek, bakış açımızı değiştirerek şöyle diyemez miyiz? Aslında öykü anlatıcılığı da bir oyunculuk şeklidir çünkü öykü anlatıcısı da, diğer sistemlere göre oyunculuk yapanlar gibi öncelikle – bizim üretimimizde “cin”e dönüşerek görünürlük kazanan – bir master varlığı oynamaktadır. Oyuncunun görevlerinden herhangi birini yapmak için gereken master kip öncelikle oynanacaktır. İzleyici tarafından bir anlatıcı kimliği mi görülecek, yoksa canlandırılan bir karakter mi görülecek ve izleyici hangi deneyimlere sürüklenecek; bütün bunlar

daha sonra ayrışacaktır. Bunları birbirlerini dışlayan zıt konumlar olarak tartışmayı gerektiren pratik bir zorunluluk, oyuncu perspektifinden yapılan bir yaklaşım için geçerli değildir. Oyuncunun görevi dramatik canlandırma ise ve gerçekçi bir üslup benimsenmişse, master kip canlandığı rolün arkasında gizli olup izleyici tarafından sezinlenecek ama açıkça görülmeyecektir. Yadırgatıcı bir üslup benimsenmişse, master kipin, canlandığı rolün zaman zaman önüne geçerek onu sunduğu görülecek, hatta rol kişisi onun süzgecinden geçerek algılanacak ve kavranacaktır. Eğer doğruca öykü anlatımına dayanan bir gösterim tasarlandıysa, anlatım zaten bu master kipin içinden yapılacak, canlandırma ve taklit gibi unsurlar anlatımın içindeki alıntılar ve anlatımı zenginleştiren marifetler olarak görülecektir. Bu seçeneklerden herbirinde öncelikle oynanacak olan master varlığının niteliği ve mahiyeti değişik olacaktır; ancak, her durumda söz konusu masterın nereden oynanacağını dramaturjisi yapılmalı ve fiziksel olarak tasarlanmalıdır.

## KLASİK DRAMATİK METİNLERİ BUGÜN BURADAN ANLATMAK

### KAYNAKÇA

Alfreds, Mike. "A Shared Experience: The Actor as Storyteller", **Theatre Papers**. Ed.: Peter Hulton, Devon: The Department of Theatre, Dartington College of Arts, 1979.

Fo, Dario. **The Tricks of the Trade**. Trans.: Joe Farrell, Ed.: Stuart Hood, London: Methuen Drama, 199 [1987].

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

Konijn, Elly. "The Actor's Emotions Reconsidered: A Psychological Task-Based Perspective," **Acting (Re)Considered: A Theoretical and Practical Guide**. London and New York: Routledge, 2002.

Lehman, Hans-Thies. **Postdramatic Theatre**. Trans.: Karen Jürs-Munby, London and New York: Routledge, 2006 [1999].

Marx, Karl; Engels, Friedrich. **Alman İdeolojisi**. Çev.: Sevim Belli, Ankara: Sol Yayınları, 1999, Dördüncü basım.

Passow, Wilfred. "Whom do They Love?", **Tijdschrift voor Theaterwetenschap**, 1992.

Quinn, Michael. "Celebrity and the Semiotics of Acting", **New Theatre Quarterly**. 1990.

Rozik, Eli. "Acting: The Quintessence of Theatricality", **Substance**. 31, 2-3: 110-124, 2002.

Sarıkartal, Çetin; Aktaş, Şehsuvar; Selen, Ayşe. "Perdenin Arkasındaki Kim? Karagöz Oynatma Korkusu ve İsteksizliği Üzerine Bir Deneme", **Toplumsal Tarih**. 181, Ocak 2009.

States, Bert O. "The Actor's Presence: Three Phenomenal Modes", **Acting (Re)Considered: A Theoretical and Practical Guide**. London and New York: Routledge, 2002 [1983].



