

Başvuru Tarihi: 24.03.2021 / Kabul Tarihi: 01.07.2021 / Özgün Makale

ROLAND BARTHES'İN 'STUDIUM' VE 'PUNCTUM' KAVRAMLARININ OYUNCUNUN KARAKTER İNŞASINDAKİ KARŞILIĞI

Sercan ÖZİNAN¹

ÖZ

Bu makalede; göstergebilimin en önemli temsilcilerinden olan Roland Barthes'in Camera Lucida kitabında belirttiği ve fotoğraf çözümlemeleri için ürettiği Studium ve Punctum kavramlarına yer verilecek olup, oyuncu ve yönetmen Konstantin Stanislavski'nin doğalcı-gerçekçi oyunculuk metodolojisindeki etütler ile bu kavramların karşılığı saptanmaya çalışılacaktır. Studium ve Punctum kavramlarından yola çıkarak yapılacak olan bu incelemede fotoğraf ve oyunculuk sanatının disiplinlerarası bir araştırma ile buluşturulması ve yeni bir bakış açısının oluşturulması hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Göstergebilim, Fotoğraf, Oyunculuk, Disiplinlerarası.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Bahçeşehir Üniversitesi Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü
E- Mail: sercan.ozinan@cons.bau.edu.tr
ORCID ID: 0000-0002-5139-1158

ROLAND BARTHES'S 'STUDIUM' AND 'PUNCTUM' CONCEPTS IN ACTING CHARACTER CONSTRUCTION

ABSTRACT

In this article, Studium and Punctum concepts mentioned by Roland Barthes, one of the most important representatives of semiotics in his book Camera Lucida and produced for photo analysis, will be included, and actor and director Konstantin Stanislavski will try to determine the equivalent of these concepts with studies in the naturalistic-realistic acting methodology. Based on the concepts of Studium and Punctum, this review aims to bring the art of photography and acting together with interdisciplinary research and to create a new perspective.

Keywords: *Semiology, Photography, Acting, Interdisciplinary.*

GİRİŞ

Son yıllarda özellikle sosyal bilimler alanında ortaya çıkan disiplinler arası araştırma yönelimi yalnızca sahne sanatları alanında değil, diğer tüm sanat dallarında kendini göstermektedir. Çeşitli sanat biçimlerinin farklılıkları ve benzerlikleri üzerine üretilen teorik ve pratik çalışmaların sentezlenmesi neticesinde yeni bakış açılarının oluştuğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Göstergebilim, yapısalcılık ve eleştirel düşünce deyince akla ilk gelen düşünürlerden Fransız Roland G. Barthes'ın (1915-1980) son eseri olan ve fotoğraf üzerine düşüncelerini aktardığı 'Camera Lucida' da yer verdiği tespitler ve kavramlar, bu alanda ilgilenen herkese yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Öyle ki özellikle Latince'den ödünç aldığı Studium ve Punctum kavramları üzerinden fotoğrafları inceleyen Barthes; bir fotoğrafı yalnızca çerçevesinin dışına çıkarmakla kalmaz; onu tarihsel, kültürel ve psikolojik yönden analiz ederek çözümler. Bu bağlamda Barthes'ın başka disiplinlerden de yararlanarak analizlerini derinleştirdiğini söyleyebiliriz.

Benzer durum 20.yy'ın başlarında oyunculuk eğitiminin metodolojisinde de karşımıza çıkar. Rus oyuncu, yönetmen ve Moskova Sanat Tiyatrosu'nun kurucusu Konstantin Stanislavski'nin (1863-1938) geliştirmiş olduğu oyunculuk metodunda coşku belleği, duyu belleği, sihirli eğer, fiziksel eylemler gibi pratik bakışın oluşturduğu kavramlar dönemi itibari ile bu alana önemli katkılar sağlamıştır. Stanislavski'nin doğalcı ya da gerçekçi yöntem olarak tanımladığı bu metodoloji terimi özellikle 19.yüzyılın düşünürlerinde kendini göstermektedir. Çünkü doğalcılık ve gerçekçilik iki farklı bakışın tezahürü olarak okunabilir. Raymond Williams bu kavramları şöyle özetler:

Şöyle bir karmaşa söz konusudur ki; on dokuzuncu yüzyılın sonlarında, gerçekçiliği doğalcılıktan ayırt etme çabasına girilmişti; bu çılgınlığı bir an için düşünelim. Aslında doğalcılık, gerçekçilikten bile çok daha net bir şekilde, öncelikle dramatik veya daha genel bir artistik yöntem olarak tanımlanmaz. Esasında doğalcılık, doğaüstücülüğe ve insan edimlerinin metafiziksel izahatlarına bilinçli bir karşı çıkış olup; insan edimlerini daha kesin yerel bir vurguyla, insanlara özgü koşullarla açıklama çabasıdır. Bilimle, hatta bilinçli olarak doğa tarihiyle olan ilişki, çağdaş gerçekliği kapsamlı ve analitik şekilde açıklama yöntemi ve bu felsefi bağlantılara sahip olan doğalcılık ile gerçekçilik terimleri, bir süreliğine birbirlerinin yerine kullanılabilir (Anderson, 2015: 72).

Stanislavski'nin metodolojisini tanımlarken Türkçe'de özellikle bu iki terimin bir aradılığı görülmektedir. Bu izahatin gerekliliği yöntemin işleyişine ters olmaması adına önemlidir.

Oyuncunun bir dramatik metni doğalcı-gerçekçi bakışla nasıl inceleyeceğini ve karakter oluşturma esnasında takip edeceği bir dizi alıştırmayı içeren bu metodolojiyle Stanislavski, başlarda temelde oyuncunun öznel deneyimlerini metnin içinde var etmenin yollarını araştırır. Sonrasında metodoloji kendi içerisinde değişikliklere uğramış, oyuncunun karakter yaratımında analitik bir yaklaşım yürütülmeye çalışılmıştır.

Roland Barthes ve Konstantin Stanislavski'nin fotoğraf ve oyun metni gibi iki farklı göstergeden yola çıkarak yaptıkları analiz ve çözümlenmeler her ne kadar farklı amaçlar güdüyor olsa da temelde psikolojik ve analitik yaklaşımı merkeze aldıkları bir yöntem gütmektedirler. Bu çalışmada; Barthes'ın bir fotoğrafı 'Studium' ve 'Punctum' kavramlarıyla psikolojik ve öznel deneyimleri tanımlamaya çalışırken yaptığı analizlerin, Stanislavski'nin doğalcı-gerçekçi oyunculuk metodolojisinde yer alan kavramlar ile karşılığı aranmaktadır. Böylece bu incelemede fotoğraf ve oyunculuk sanatının inceleme prensiplerindeki analojinin izi sürülecektir.

1. 'Studium' ve 'Punctum'

Roland Barthes, fotoğrafı Camera Obscura'daki gibi nesnenin ışık aracılığı ile yalnızca kapalı bir kutu içine yansması olarak ele almamaktadır. Fotoğrafın oluş şeklinde teknik olanın dışında bakışın da etkin bir rol olduğuna dikkat çekmek adına Camera Lucida'nın farkını şu sözlerle açıklar:

Camera Lucida gözün görüşünü de değerlendirmeye katacak çalışma prensibine sahipken, Camera Obscura, optiğin doğrudan bakışı ile işler. Camera Lucida'da kullanıcı görüş ve bakışın her ikisini de kullanabilme özgürlüğüne sahipken, Camera Obscura'da görüntüden gelen ışık konturları herhangi bir müdahale olmaksızın doğrudan kâğıda düştüğünden, kullanıcının görüşü optiğin baskısı altındadır (Palalı, 2017: 16).

Fotoğrafın oluşum aşamasında bakan ve bakılan arasındaki bu doğrudan ilişkinin üçüncü bir alımlayıcının araya girmesiyle katmanlı bir göstergeye dönüşmektedir. Bir fotoğrafı gösterge olarak ele alırken herhangi bir alımlayıcı sezgisel veya düşünsel birçok anlam üretebilmektedir. Dolayısıyla fotoğrafta alımlayıcının yaptığı analizin sınırlarını tanımlamak adına Barthes'ın ortaya attığı iki terim öne çıkar: Studium ve Punctum.

Studium; latince bir kelime olup, inceleme-öğrenme anlamlarına gelmektedir. Barthes, Studium için daha kapsamlı bir tanımlama içerisine girer. Fotoğrafın alımlayıcıda bıraktığı ortak histen, ortak düşünceden, kültürel kodların bütününden yola çıkarak yapılan sıradan bir analizin karşılığıdır. Hissi yargıların netliğinden uzak, bulanık ve geniş bir tanımlamanın uzantısıdır:

Studium tam anlamıyla kaygısız tutkunun, değişken ilginin, tutarsız tadın o geniş alanıdır: severim/sevmem. Studium âşık olma düzeyinde değil, hoşlanma düzeyindedir; yarım bir tutku, yarım bir istek harekete geçirir; 'idare eder' bulduğumuz insanlara, eğlencelere, kitaplara, ya da giysilere karşı duyduğumuz gibi belirsiz, kaypak ve sorumsuz bir ilgidir (Barthes,2016: 41).

Barthes, Studium'un daha iyi anlaşılabilmesi adına haber fotoğrafçılığını örnek gösterir. Herhangi bir haberi detaylandırmak, bilgi vermek ya da kanıt sunmak adına çekilmiş bir fotoğrafın düşünsel alanı hem haber bilgisi hem de fotoğrafçının göstermek istediği alanla sınırlandırılmıştır. Böylesi bir fotoğrafı incelerken alımlayıcı önceden belirlenmiş bu alan içerisinde düşünsel ya da duygusal bir etkiyle öznel bir yorum getirmesi beklenilmemektedir. Aslında yalnızca haber verme kaygısıyla çekilmiş olan bu türden bir fotoğraf görevini en iyi şekilde yerine getirmiş olur. Benzer durum pornografik fotoğraflarda da kendini göstermektedir.

Çıplaklığın pornografiyle beraber meta-bedene dönüşmesiyle arzunun işleyişi bakan kişide tekil olarak karşılık bulur. Pornografik fotoğrafın detaylarından çok yarattığı sıradan etkiyi Barthes şöyle özetler: 'Hiçbir ikincil, zamansız bir nesne onun birazını dahi gizlemeyi, geciktirmeyi, ya da ilgiyi başka yöne çekmeyi başaramaz (Barthes, 2016: 56).'

Barthes'a göre fotoğrafı kodlar aracılığı ile analiz etmenin yolu Studium'dan geçmektedir. Studium'da fotoğraftaki kültürel kodlar, tarihsel kodlar, sosyolojik kodlar gibi bakan ile doğrudan ilişki kuran ve bilgi içeren öğelerin analizi göze çarpar. Böylece fotoğraf sanki bir belgesel imgesi yaratır. Bakan için bu bilgi kafidir. Etkileyici olabilir ancak merak uyandırmaz, zamanının ötesine geçmez, durağandır ve çarpıcı değildir. Son olarak Studium ile ilgili Barthes'ın açık ettiği kavramlar Palalı tarafından şöyle özetlenmektedir:

- 1- Bilgi ve kültürün uzantısı, 2- Ayaklanma, harap sokaklar, cesetler ve bunların sebep olduğu hüznün, 3- Ortalama duygulanımların sonucu hissedilen, 4- Kesinliği olmayan, tutarsız tat ve bu tatla gelen heves, 5- Fotoğrafçının niyetiyle karşı karşıya gelip, o niyetleri tartışma; görüşleri kabul ya da reddedilse bile sonuçlarda uyum içinde olunan, 6- Fotoğrafın çekildiği yerin gerçekliğini ortaya koyarak izleyicisini uzlaşmaya teşvik eden bilgilendirme, temsil, gösterme, şaşırtma ve ilgiyi harekete geçirme gibi işlevleri olan, 7-

İzleyicinin gerçek acı ya da sevincini değil ama duruma ilişkin farkındalığını sağlayıp onu hoşnut eden (Palalı, 2017: 78).

Punctum; yine Barthes'ın Latince'den ödünç aldığı bir kelime olmakla beraber, sivri uçlu bir nesne ile oluşturulan iz anlamına gelmektedir. Barthes, Camera Lucida kitabında özellikle bu kavram üzerinde oldukça fazla durmuş, ifade ettiği şekliyle anlaşılması için kişisel bir tanımlamaya ihtiyaç duymuştur.

Bu öge sahnedeki yükselir, bir ok gibi dışarı fırlar ve bana saplanır. Bu yarayı, bu diken batmasını, sivri uçlu bir aletle yapılan bu izi anlatan Latince bir sözcük var: bu sözcük benim durumuma daha da iyi uyuyor, çünkü bu sözcük hem delme kavramına gönderme yapıyor hem de sözünü ettiğim fotoğraflar aslında delinmiş, hatta bu hassas uçlarla delik deşik olmuşlar; bu izler, bu yaralar kesinlikle birer noktadır (Barthes, 2016: 40).

Barthes; kavramın sınırlarını belirlerken öznel bir deneyimin altını çizmekte, fotoğraf ile ona bakan arasında oluşan örtük, özel ve psikolojik bir alanı betimlemektedir. Studium gibi rasyonalitenin sınırlarında değil daha çok mistik alanların çözümlemesi de denilebilir. Barthes, Camera Lucida'da özellikle yer vermekte beş gördüğü kış bahçesi fotoğrafıyla Punctum kavramının detaylarına inmeye çalışır. Annesinin eski bir fotoğrafı üzerinden duyduğu yas, ânların geçmiş zamanın yükleriyle şimdiki zamana yüklediği anlamlar ve ölümün her defasında yeniden hatırlatılması gibi psikolojik etkilerini açıklamaya çalışan Barthes, kendisini delen öğeleri bir bir sunar. Herhangi birinin kış bahçesi fotoğrafına baktığı zaman yalnızca Studium ile ilgilenebileceğinin de altını çizmekten geri durmamaktadır.

Punctum'un kişisel bir deneyimin izlerini taşıdığı konusunda hem fikir olduğumuzda Barthes başka bir açısını daha kavramın işleyişine yerleştirir. O da bakanın Punctum'u keşfedip keşfetmeyeceği üzerinedir. Fotoğraf ile bakan arasında her zaman Punctum gelişmeyebilir. Bu bakan kişinin görme yetisiyle de ilintilidir. Örtük olanın dilini çözümlemek için geçmişteki özel bir deneyime, entelektüel bir birikime ya da gözleme gereksinim duyulur. Böylece Punctum'un o gizil alanı keşfedilir. Öte yandan Punctum, Studium gibi ânlık olmanın ötesinde daha sonra da ortaya çıkabilmektedir. Fotoğraf ile kurulan Studium vari kodlanmış bir ilişki sonradan başka bir deneyimle bakıldığında ya da göz önüne geldiğinde, Punctum çerçevenin dışında kendini yeniden var etme gücüne sahiptir.

Tüm açıklığına rağmen punctum'un bazen ancak gerçeğin ardından, yani fotoğraf benim önümde değilken ve ben onun üzerinde düşünürken açığa çıkması şaşırtıcı olmamalıdır. Sanki dolaysız bakış dilini yanlış yönlendirmiş, onu her zaman etki noktasını yani onun punctum'unu

elden kaçırarak bir betimleme çabasına sokmuş gibi, anımsadığım bir fotoğrafı pekâlâ baktığım bir fotoğraftan daha iyi bilebilirim (Barthes, 2016: 67).

Bu durumda bir fotoğrafta Studium ve Punctum bir arada bulunabilir. Barthes, Camera Lucida'da Punctum'u açıklımlamak için bazı fotoğraflara yer verir ve özellikle geçmiş zamanı genişleten örnekler üzerinde durur. 1865'te Alexander Gardner isimli fotoğrafçı bir suikast suçu sonucu hücreye atılan ve idam cezası alan bir suçluyu kendi hücrelerinde fotoğrafa alır. Bu bilgi Studium'dur. Çünkü bize kişi hakkında bilgi verir. Ama bu fotoğrafa bakana şu bilgi de iletilir: 'O ölecek!' Barthes, bu türden bir fotoğrafa geçmişini arkasına alarak gelecek ile ilgili bilgiyi ileten bir okuma yaparak Punctum'a vurgu yapar. Benzer durumu Western filmlerinden aşına olduğumuz suçluların ölü ya da diri olarak yakalanması için asılan portre fotoğraflarda da görürüz. Geçmişteki bir olayın müsebbibi olan kişi gelecek zamanda da kendine yer bulur. Henüz tamamlanmamış, geçmişte hapsolmemiş ya da yok olmamıştır. Fotoğraf, kişinin hala tehdit olduğunu gelecek zamana da yükler. Bu türden bir analitik inceleme zaman içerisinde devingen olan fotoğrafı 'hatıra' olmanın ötesine taşır.

Alexander Gardner'in fotoğrafında ve suçluları yakalamak için asılan portre fotoğraflarda kısaca şu özetlenebilir. Fotoğraf, kendi zamanının dışına taşıdığı andan itibaren her defasında sanki yeniden deklanşöre basılarak geniş zamanda var olmasına izin verilir. Ancak fotoğraf için her deklanşöre basılış her defasında zamanı durduğundan ve o ânı hapsedtiğinden bir yönüyle 'ölüm' ün metaforik bir yansımaları da içerir. Kısacası zamanın bu işlevi tek başına Punctum'un ortaya çıkmasında etkindir.

Barthes'ın terminolojisinde zaman, onun için bir punctum işlevi görür, çünkü bir şeyin geçmiş, tarihsel olması duygusu, fotoğrafçı tarafından ya da hatta şimdiki zamandaki herhangi biri tarafından algılanamaz. Zaman, bir fotoğrafa gelerek Barthes'ın açıkça arzuladığı incinmeyi, iğnelemeyi, yarayı gelecekteki izleyicilere ulaştıran, ancak fotoğrafta olaydan sonra görünür hale gelen anti teatraliğin garantörüdür (Fried, 2005).

Buraya kadar fotoğrafın bakan ve bakılan arasındaki ilişkisini Barthes'ın Studium ve Punctum kavramlarıyla açıklamaya çalışırken, fotoğrafı çeken kişiye ya da kısacası eseri yaratan kişinin konumu üzerine özellikle yer verilmediği görülebilir. Kuşkusuz bu durum dikkat çekicidir. Barthes, fotoğrafı yaratan kişiyi bertaraf ederek onun bakışını bir kenara koymakta beis görmemektedir. Michael Fried bu antiteatral olguyu şu sözlerle açıklar:

Barthes'ın Camera Lucida'nın 20. bölümünde kendisini çeken ayrıntının, eğer fotoğrafçı tarafından kasıtlı olarak yapılmış olsaydı, onu böyle çekemeyeceği şeklindeki gözlemi, antiteatral bir iddiadır... Diyebiliriz ki punctum, Barthes tarafından görülüyor ama fotoğrafçı

tarafından ona gösterildiği için değil, çünkü fotoğrafçı için punctum yoktur; Barthes'ın dediği gibi, o, sadece fotoğraflanan şeyin alanında meydana gelir, yani bu tamamen, fotografik olayın bir ürünüdür... Belki de daha net olarak, bu, o olayın ürünü ile belirli bir izleyici veya bakan kişi arasındaki (bu durumda Roland Barthes oluyor) karşılaşmanın bir ürünüdür (Fried, 2005).

Fried'in da belirttiği gibi fotoğraf çekenin kişisel bakışı veya fotoğrafa alınan kişilerin bilinçli olarak poz verme dürtüleri teatral olanla özdeşleşmektedir. Barthes, teatral olanla ilgilenmenin Punctum için herhangi bir değişkenliğe sebep olmayacağını altını çizer. Bu sahne üzerindeki oyuncuların yanılsamacı tiyatrodaki olduğu gibi seyirciyi yok sayarak gösterimlerini sergilemesiyle eş değer bir bakış açıdır. Fotoğrafçının dürtüleriyle, amacıyla ya da motivasyonu ile ilgilenmek ya da fotoğraftaki kişilerin neden orada olduğu bilgisi vb. gibi veriler Punctum için yanılsamayı kıran bir eylem olacaktır. Bu yüzden Barthes, fotoğraflanan kişilerin sanki kendi hallerinde sıradan bir akış içerisinde kadraja girdikleri varsayımını kullanır. Fotoğrafi çekilen kişinin o esnada yaşadığı duygunun bilinmeyeceği bilgisi de hesaba katıldığında Barthes'ın sunduğu gerekçeler yerinde olabilmektedir. Kendisinin bir portre fotoğrafı çekildiği esnada hissettiklerini şöyle dile getirir:

Mercek önündeki ben, aynı anda: olduğumu sandığım, başkalarının olduğumu sanmalarını istediğim, fotoğrafçının olduğumu sandığı ve fotoğrafçının sanatını göstermek için kullandığıdır. Bir başka deyişle, acayip bir eylem: durmadan kendime öykünürüm ve bu yüzden her fotoğrafım çekildiğinde (ya da buna izin verdiğimde) bir yanlış olma, bazen de (karabasanlardakiyle karşılaştırılabilecek) bir sahtekarlık duygusunun acısını çekerim (Barthes, 2016: 25).

Barthes'ın yukarıda okunduğu üzere 'poz verme' eyleminin içerisinde yatan psikolojik durumu kendi deneyimiyle betimler. Böylesi veya daha farklı biçimde 'ânın' yarattığı etkinin bilinmesi imkansızdır. Kişinin deneyimiyle biricik olan o 'ân' zaten artık ölü bir alandır. Ölüyü her defasında yeniden diriltme işlemi sinemanın ve tiyatronun işlevinde görülmektedir. Fotoğrafta her defasında öldürülmeye çalışılan 'şey' zamanda kendine yer bulmak için antiteatral olmaya mahkumken sinema ve tiyatrodaki teatral alan sayesinde her defasında yeniden üretilir.

2. Oyuncunun Karakter İnşası

Oyunculuk sanatının, 19.yüzyılın gerçekçi akımıyla paralellik taşıyan bir gelişim göstermiştir. Önceleri edebiyatta ve kısıtlı sayıdaki tiyatro metinlerinde kendini gösteren bu akımın, daha sonra oluşacak olan oyunculuk kuramlarının temel taşı oluşturduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Özellikle Rus romancılarının gerçeklik olgusuyla yarattıkları karakterlerde

derinlikli psikolojik edimleri görmek mümkündür. Yoğun betimlemeler ve karakterin iç dünyasına dair monologlar bizlere gerçekliğin sınırlarını zorlayan bir resim sunmaktadır. Tam da bu doğalcı-gerçekçi sanat yönelimlerinin Rusya’da zirve yaptığı dönemde Moskova Sanat Tiyatrosu’nun genel sanat yönetmeni Konstantin Stanislavski şimdi bile hala popülerliğini koruyan oyunculuk sistemini oluşturmuştur. Sistemin teknik olarak temel prensibi kabaca şu şekilde işlemektedir: Oyuncu, sahne üzerinde soyut bir dördüncü duvarın varlığını kabul ettikten sonra karakteri var edebilmek için metni analiz eder ve kendi deneyimleriyle ya da gözlemleriyle karakteri buluşturmaya çalışır. Burada bahsedilen ‘deneyimlerin’ ve ‘gözlemlerin’ sahne üzerinde karakterle var olabilmesi için girişte de bahsettiğimiz gibi bir dizi alıştırma yapılmaktadır. Bu alışırtmaların başında Stanislavski’nin ilk çalışmalarından olan ‘coşku belleği’ gelmektedir. Coşku belleği etütleri kişinin geçmiş yaşamındaki duygusal kesitleri karakterin durumuyla özdeşleştirme çabasını içerir.

Oyuncu rol kişinin duygusunu yaşantılandırabilmek ya da bunu inandırıcı kılabilmek için kendi özgeçmişinden, tanık olduğu olaylardan ya da herhangi bir sanat eserinden aldığı izlenimlerden faydalanabilir. Bu anımsanan duygu, onun ruh halini rolün talep ettiği doğrultuda kıskırtır ve öte yandan, oyuncuda yaratacağı gerçeklik duygusu organik ve sanatsal hale getirebilir (Karaboğa, 2010: 63).

Benzer bir çağrışımla yapılan etütlerden biri de ‘duyu belleği’ alışırtmalarıdır. Duyu belleği, coşku belleğinin destekleyici unsuru olarak düşünülebilir. Çalışma, oyuncunun beş duyu organı aracılığı ile kendi geçmişindeki bir olayı duyuları üzerinden tarif etmesi ve böylece coşkularını harekete geçirmesi üzerine kuruludur. Oyuncu, bu duygusal anımsama sonucunda daha önce analiz edilmiş karakterin gereksinimiyle doğru orantılı olan bir duyguyu buluşturma çabası içine girer.

Yaşadığı bir olayı düşünen oyuncu, olayı çevreleyen koşullar hakkında hatırlayabildiği her şeyi, günün saatini, havayı, ışığı, duvar kağıdındaki motifleri, kanepedeki yağ lekesini, aynadaki veya penceredeki yansımaları, sokaktan gelen sesleri veya fonda çalan radyodan gelen müziği, sevgilisinin kıyafetindeki ayrıntıları, sürdüğü kokuyu, yediği veya içtiği şeyleri vs. gözden geçirmelidir. Oyuncu, istem dışı da olsa muhtemelen bir nesneye dokunduğunu hissedecek, işaret parmağındaki mürekkep lekesi kadar önemsiz bir şeyi hatırlayacak ve duyguların etkisi altına girecektir. (Özüaydın, 2011: 206).

Son olarak Stanislavski’nin ‘sihirli eğer’ adını verdiği alışırtmada ise metnin verili durumlarını doğrudan referans alan oyuncunun bir anlamda yaratıcılığını harekete geçirmesi hedeflenmektedir. Soyut olarak çağrışım yoluyla oluşturulan imgelerin bir anlamda karakterle

beraber somutlaşmasındaki en önemli basamaklardan biridir. Eğer ... yerinde olsaydım ne yapardım şeklinde sorulan bir soru bilinçaltına bilinçli bir şekilde ulaşmayı amaçlar.

Stanislavski, oyuncunun sahne üzerindeki olayların hakikiliğine ve gerçekliğine dürüstçe inanabileceğini düşünmüyordu, ama oyuncunun sahne üzerindeki olayların olabilirliğine inanabileceğini söylüyordu. Oyuncu sadece şu soruya cevap vermeyi denemelidir: 'Eğer Kral Lear'ın yerinde olsaydım ne yapardım?' Stanislavski'nin adlandırdığı şekliyle bu sihirli eğer, karakterin amacını oyuncunun amacına dönüştürür (Moore, 2006: 53).

Yukarıda bahsedilen bu üç alıştırmada Stanislavski'nin temelde psikolojik edimselliği vurguladığını söylemek yanlış olmayacaktır. Oyuncunun karakteri oluşturana kadar sürekli tekrar ettiği bu alıştırmalar, kalabalıklar içerisinde yalnız olan oyuncu kişinin iç dünyasını harekete geçirme işlevini taşır. Dönemin popüler bilimi olan psikoloji ve psikoanalitik bir yaklaşımın Stanislavski tarafından benimsendiği açıkça söylenebilir. Bu yaklaşımı net olarak Stanislavski'nin kendi ağzından söylediği cümlelerde bulabiliriz:

Kafanızda karakterinkine benzer imaj ve hatıralar yoksa, bütün duygularınızı acı ve sıkıntılarınızı yazarın kendi sözcükleriyle aktarabilir misiniz? Bunlar olmadan oyun ve rol ölüdür, zira sanatın özü insan ruhunun hayatını aktarmaktır. Bu sözcükler; yazara otomatik bir biçimde gelmez, son derece karmaşık, eski hatıraların bir sonucudur ve kişisel duygular ile hayatının koşullarının ve bunların nasıl ortaya çıktığının bilgisinin bir birleşimidir (Stanislavski, 2019: 131).

Stanislavski'nin psikoloji temelli oluşturduğu bu çalışmaların sahne üzerinde her zaman etkili olmadığını gözlemlemesi neticesinde farklı bir yöne doğru kaydığı görülür. Özellikle Rus biçim bilimcilerin dilin yapısal çözümlenmeleriyle göstergelerin analitik bir şekilde ortaya konulması başka bir araştırma alanının kapısını aralar. Stanislavski, bu araştırma alanı sayesinde duyguların rastlantısallığını (rastlantısallıktan kasıt her gün sahneye çıkan oyuncudan aynı duyguyu her defasında aynı etkide yaratmasını beklemek ve bunun imkansızlığını vurgulamaktır) bir kenara bırakıp eylemin analitik incelemesini kapsayan bir yöntem üzerine eğilir.

Oyuncu, bu yeni çalışmada metnin sunduğu verili koşullarda eylemleri çözümlenmeye çalışmakta ve alt-metin aracılığı ile karakteri oluşturmaktadır. Bu yöntem fiziksel eylemler yöntemi ya da derinlikli fiziksel devinim ismiyle adlandırılmaktadır. Metnin sunduğu verili durumlar ve oyuncunun bu durumlara yönelttiği sorular sahne üzerinde yönelimlere teşvik etmektedir.

Yönelimlerin, verili durumla ilişkisinin mantıksal ve organik olması şarttır, diğer taraftan yönelimlerin her zaman için eylem belirten fiillere ve ‘isterim’ kelimesiyle birlikte kullanılması oyuncuyu eyleme kışkırtacaktır. Oyuncunun yapması gereken, sahnede kendisini bekleyen ödevi yerine getirmek yani yönelimini yaşamla doldurmaya, onu sanatsal olarak biçimlendirmeye gayret göstermektir (Karaboğa, 2010:67).

Alt-metni bulmak için yöneltilen sorular metnin dışında herhangi bir imgeyi barındırmamalı aksine sadece metnin sunduğu bilgilerin sonucunda oluşturulmalıdır. Yanlış soru, yanlış bir yönelime ve doğal olarak eylemin de yanlış uygulanmasına sebebiyet verecektir. Daha iyi anlaşılabilmesi adına örnek olarak Hamlet oyunundan bir repliği ele alabiliriz: ‘‘Verdiğim parçayı, ne olur dediğim gibi rahat, özentisiz söyle. Çünkü birçok oyuncular gibi söz parlatmaya kalkarsan, mısralarımı şehrin tellalına okuturum daha iyi. Elini kolunu da havalara savurma öyle; ölçüsünde, tadında bırak her şeyi’’ (Shakespeare, 2010:77). 3. perde 2. sahnede bulunan ve Hamlet’in söylediği bu replikte görüleceği üzere bir parçanın oynanmak üzere olduğu anlaşılmaktadır. Ancak bir dizi uyarıyı ileten Hamlet için bu parçanın önemli olduğu ve izleyen için kolaylıkla anlaşılması gerektiğini oldukça açık bir şekilde söylendiğini görmekteyiz. Burada Hamlet’i oynayacak oyuncunun ‘oyunculardan beklentim ne?’ sorusuna karşılık ‘parçanın dikkatli ve doğal bir şekilde sahnelenmesini istiyorum’ şeklinde kuracağı bir alt-metin cevabı metnin dışına çıkmadan kurabileceği bir cümle olabilir. Ancak oyuncu kendisine ‘bunları söylerken ne hissediyorum?’ gibi bir cümleyle yola çıkarsa kontrolsüz bir duygusal alana girecek ve eylemi yaratmakta güçlük çekecektir.

Burada dikkat çekilmesi gereken diğer nokta, Stanislavski’nin yapısalcı olan bu yöntemi uygularken duyguları bertaraf etmesinde tamamıyla duygusuzluk hâli anlaşılmalıdır. Çıkış noktasındaki farklılığa değinmek yerinde olacaktır. İlk çalışmalarında metin içerisinde önce duyguları keşfetme amacı varken sonraki çalışmasında bu değişmiş, önceliği eylemi keşfetmek üzerine vermiştir. Eylem, hareket ve duygunun istekle beraber ortaya çıkmasıdır. Yani eylem bir toplamın sonucu olarak okunmalıdır.

Görüldüğü üzere Stanislavski’nin oyunculuk kuramında iki farklı araştırmanın olduğu söylenebilir. Bunları içsel (duygusal), dışsal (nesnel) olarak nitelendirmek mümkündür. Bir yanda metin aracılığıyla kurulan psikolojik bir ilişki varken diğer yanda metne analitik yaklaşımla çözümleme gayreti bulunur. Bu psikolojik ve analitik yaklaşım Barthes’ın Studium ile Punctum kavramlarında da kendini göstermekte ve karşılığı bulunabilmektedir.

3. Barthes'ın Fotoğrafından Stanislavski'nin Oyunculığına

Buraya kadar Barthes'ın Studium ve Punctum kavramları ve Stanislavski'nin oyunculuk metodolojisiindeki önemli alıştırmalar özetlenmeye çalışılmıştır. Punctum kavramının alımlayıcının zihninde oluşan psikolojik alanı dürttüğü veya Barthes'ın kendi tabiriyle o psikolojik alanı deldiği öznel deneyimin karşılığını Stanislavski'nin ilk dönem alıştırmaları olan coşku belleği, duyu belleği ve sihirli eğer'in işleyişinde de görülmektedir. Oyuncu, metni analiz ederken kurduğu bu psikolojik çözümleme gayretiyle sözcükleri kendi sözcükleriymişçesine karaktere bir yaşanmışlık addetmeye çalışmaktadır. Her yaşanmışlığın ya da gözlemlerin biricik olması her karakteri biricik hale getireceği düşüncesiyle oluşturulan alıştırmaların Punctum kavramıyla özdeşlik taşıdığı söylenebilir. Tıpkı Punctum'da benzer şekilde olduğu gibi metin aracılığı ile karakter yeniden çağırılır, diriltir. Zamanının dışına çıkıp, oyuncunun kendi zamanında var edilir. Bu yaratım sürecinde karakter anti-teatral alandan sınırları belli olan teatral alanda mevcudiyet haline bürünür.

Dramatik metinde (fotoğraftakine benzer şekilde) oyuncu, yazarın hangi duyguyla yazdığıyla ilgilenmekten çok kendisinde hangi duyguyu uyandırdığı üzerine alıştırmalar yapar. Bir bakıma tıpkı Barthes'ın çözümlemesinde görüldüğü gibi oyuncu sözcüklerin yardımıyla kendi hislerini harekete geçirmenin yollarını uygularken yazarın hislerini bertaraf eder. Bu yok sayma stratejisi hem fotoğrafta bakan için hem de tiyatrodaki oyuncu için Punctum'un oluşumuna dolaysız katkıda bulunmaktadır. Stanislavski'nin oyuncusu Vasili Toporkov (1889-1970) kendi günlüklerinden oluşan kitabında Mihail Bulgakov'un uyarladığı Gogol'ün Ölü Canlar oyunu için yaptığı keşif sürecini şöyle özetler:

Gogol'ün kişiliği, dünya görüşü ve çağdaşlarıyla olan ilişkisi gibi konular hakkında bir sürü zekice tahmin yürütülüyordu. Çeşitli portreleri görmek için müzelere gittik, onun eserlerini, mektuplarını ve biyografisini araştırdık. Ölmüş bir insanla ilgilendiğimize dair farkındalığımızı derinleştirmek için bir mezarlığı ziyaret etmem önerildi. Söyledikleri ilgi çekiciydi ve merak uyandırıyor ama çok muğlak. Defalarca mezarlığa, müzelere, resim sergilerine gitmemize, defalarca çok enteresan tartışmalara dalmamıza rağmen, pratik çalışmayla kıyaslandığında bunların hepsi çok soyut ve ölü bir ağırlık oluşturuyordu (Toporkov, 2017: 79)

Yazarın iç dünyasını keşfetme çabasının beyhudeliği üzerine yapılmış bu tespitte oyuncunun somut olmayan verilere ulaşamayacağı vurgulanmaktadır. Dolayısıyla Barthes'ın Punctum için yaptığı çözümlemede neden fotoğrafı çeken kişinin hislerini bertaraf ettiği anlaşılabilir.

Studium'da ise Stanislavski'nin diğer araştırma alanı olan yapısalcı bakış etkinliğinin izleri görülebilmektedir. Studium'da göstergenin kodlarını çözümlenmek adına daha dışarıdan nesnel bir bakış açısı bulunmaktadır. Metin içerisindeki sözcüklerde karakterin ne yaptığı, nasıl davrandığı gibi eyleme odaklanılan analitik keşif alt-metin kodlarını ortaya çıkarmakta etkili olmaktadır. Herhangi bir gizli ya da duygusal derinliğin sınırlarında gezinmek yerine önceliğin eylem analizinin ortaya çıkarılması yönteminin de gerekliliği olduğundan Studium kavramını da destekler. Diğer yandan bir dramatik metni incelerken yazarın hayatı, yaşadığı sosyo-politik ortam, etkilendiği düşünceler vs. gibi veriler bizleri metnin öz ve biçimi hakkındaki genel bilgileri sunmakta ve Studium'a ulaştırmaktadır.

Barthes'ın Studium'un zaman içerisinde Punctum'a dönüşmesinde zamanla edinilen düşünsel farkındalığa değinmiştir. Ancak Studium'un Punctum'a dönüşmesi öznel deneyimlerin değişmesi anlamına geldiği söylenebilir. Stanislavski'nin metodolojisinde her iki dönemi ele aldığımızda değişimlerin aksine belirli bir çerçevede oyuncuyu tutmanın gerekliliği göze çarpmaktadır. Stanislavski'nin metodolojisinde anlaşılacağı üzere oyuncunun keşfedip sabitlediği olgular içerisinde sanatını kolaylıkla icra edebileceği düşüncesi yer almaktadır. Dolayısıyla Stanislavski metodolojisinin tamamıyla modernist bir algıyla yaratıldığını söylemek yanlış olmayacaktır.

SONUÇ

Göstergelerden ister bir fotoğraf olsun ister bir metin kişi kendinden bağımsız olan herhangi bir 'şey'le kuracağı ilişki biçimini tanımlamak için bir yöntem gereksinim duymaktadır. Modernizmin sınırlarıyla ve pozitivism ile beraber oluşturulan bu yöntemler (özellikle Barthes ve Stanislavski için) alımlayıcıda anlamlandırmanın kapısını aralamıştır. Amaç, yaratılan bir karakterde veya çözümlenen fotoğrafta bakan için ve oyuncu için inandırıcılık ilkesinin işlevi olduğu söylenebilir. Bir fotoğrafın veya karakterin çözümlenmesi kişi için ne kadar inandırıcı ve ikna edici olursa o kadar gerçeklik ilkesine yaklaşır. Dolayısıyla gösterge ile kurulan ilişki yöntem vasıtasıyla başka bir boyuta evrilir. Barthes ve Stanislavski iki farklı disiplinden gelen bilim insanları olsa da yöntemlerinde derinlikli analitik bir yapının olduğu yadsınamaz. Gerçekliğin altını çizerek yaptıkları analizlerde muğlaklığın sınırlarını kapatmak ve gerçekliğin manipüle edilebilir bir paradoksa zemin hazırlamama gayreti bulunur. Bu gerçeklik olgusunun kurgusal bir gerçeklik olduğunu belirtmekte fayda vardır.

Yalnızca oyunculuk sanatı için değil neredeyse tüm sanat dalları için çok yönlü bir bakış açısının edinilmesi gerektiği açıktır. Her sanatçının yaratıcı dürtüyü elde edebilmesi ve yorumlama ile çözümlene kabiliyeti kazanması adına sanatı ve pozitif bilimleri ortak ekseninde buluşturmanın faydalı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

KAYNAKÇA

Anderson, J. (2015). *Theater and Photography*. London: Macmillan Education.

Barthes, R. (2016). *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceleri*. Reha Akçakaya (Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Fried, M. (2005). "Barthes's Punctum", *Critical Inquiry*, The University Of Chicago Press, Vol.31, s.539-574. Erişim: 26/02/2021, <https://www.jstor.org/stable/10.1086/430984>

Karaboğa, K. (2010). *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*. 2. Baskı. İstanbul: Habitüs Yayıncılık.

Moore, S. (2006). *Stanislavski Sistemi*. Özgür Çiçek, Bülent Sezgin, Cüneyt Yalaz (Çev.). İstanbul: bgst Yayınları.

Özüaydın, N.U. (2011). *Stanislavski Sistemi ve Metot Oyunculuğu*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

Palalı, A.T. (2017). *Kış Bahçesinden Fotoğrafa: Bir Roland Barthes Yolculuğu*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Shakespeare, W. (2017). *Hamlet*. 5. Baskı. Sabahattin Eyüboğlu (Çev.). İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Stanislavski, K. (2019). *Bir Rol Yaratmak*. 2. Baskı. Tufan Göbekçin (Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.

Toporkov, V. (2017). *Stanislavski Provada*. C¼neyt Yalaz, Duygu Dalyanođlu, ¼zg¼r Eren (Çev.). İstanbul: bgst Yayınları.