

ÖYUNCULUKTA YARATICILIK EĞİTİMİ

Metin Balay¹

ÖZET

Oyunculuk eğitimi sürecinde oyuncu adayının yaratıcılığını geliştirmenin, özgün yaratılar gerçekleştirilmesini olanaklı kılmamanın bileşenleri, yol ve yöntemleri, oyunculuk kuramları, psiko-sosyal yapılanma, ideoloji kuramı ve pedagojik açıdan karşılaştırmalı olarak tartışılacak ve bir model önerisi geliştirilecektir.

¹ Prof. Dr., Yeditepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tiyatro Bölümü Başkanı

Oyunculuk sanatında yaratıcılığın nasıl ortaya çıkarılabileceğine dair tartışmalar, bu konu üzerine düşünüp yazmış, denemeler yapmış olan pek çok tiyatro insanının, çeşitli yönleriyle ele aldığı bir konudur. Bu konuda Stanislavski'den Michael Chekhov'a, Artaud'dan Grotowski'ye, Barba'ya, Brecht'ten Boal'e, Peter Brook'a kadar pek çok tiyatro insanı çeşitli egzersizler, temrinler, öneriler geliştirmişler, uygulamışlar ve aldıkları sonuçları tartışmışlar, değerlendirmişlerdir. Ancak hemen hepsi, kendi geliştirdikleri tekniklerin, biçimsel olarak taklit edilmesinin yaratıcılığı sağlamak için yetersiz olacağını özellikle vurgulamaktadırlar. Yaratıcılığa yönelik çalışmalar, onların deneyimlerinin ışığında ancak her seferinde uygulama anının verileri dikkate alınarak yeniden yaratılmalıdır. Yani oyunculukta yaratıcılık eğitimi kendinden öncekileri tekrarlamakla yetinemez, bizzat kendisi yaratıcı olmalıdır.

Burada ele almaya çalışılan yönüyle “yaratmak” sözcüğünün “*zihin ve düşün gücünden yararlanarak o zamana değin görülmeyen yeni bir şey ortaya koymak, yapmak*” (Püsküllüoğlu, 2002:1615) tanımı çıkış noktası olarak alındığında oyuncunun yaratıcı eyleminin, bilinenlerin yeniden üretimi olamayacağı kolaylıkla görülebilir. Başka bir deyişle oyuncunun sahnede ortaya koydukları eğer herkes tarafından zaten bilinen, kolaylıkla tanınan betimlemeler ise buna yaratıcılık denemez. Böyle bir durumda olsa olsa bilinenlerin farklılaştırılmış, çeşitlendirilmiş betimlemelerle sunulmasından söz edilebilir.

Bu noktada birbiriyle bağlantılı iki soru ortaya çıkmaktadır: “(...) o zamana değin görülmeyen yeni bir şey”i seyirci nasıl anlayacaktır ve daha da önemlisi oyuncu nereden ve nasıl bulup çıkaracaktır? Yanıt aslında yine tanımın içinde yer almaktadır: “zihin ve düşün gücünden yararlanarak”. Bu yanıt hem seyirci, hem de oyuncu için geçerlidir. Seyircideki karşılığın nasıl oluşacağı oyuncunun nasılı ile bağlantılı olarak ortaya çıkacağından önce oyuncunun zihnine ve düşün gücüne bakmakta yarar vardır.

Yaratıcı sanatçı olarak oyuncu içinde yer aldığı toplumun ve çağın herhangi bir bireyi gibi temel olarak o toplumun ve çağın toplumsal ideolojisinin belirlenimi içinde

bulunmakta, buna göre algılamakta, duygular ve düşünceler üretmektedir.² Başka bir deyişle yaratıcı sanatçı olarak oyuncunun, yaratıcı edimi için yararlanacağı “zihin ve düşünce”, içinde yaşadığı toplum ve çağ tarafından belirlenmektedir. Bu belirlenme, “Sanatçı çağının ve toplumunun ürünüdür” denildiğinde de başka bir açıdan tanımlanmış olur. İçinde yetiştiği toplumun ve çağın ideolojisini içselleştirerek yetişmiş olan oyuncu-sanatçı, bu ideolojinin imgelerini yeniden üreterek yaratıcı olamayacaktır, çünkü bu imgeler bilinendir “o zamana değin görülmemiş yeni bir şey” değildir. Ancak yine aynı imgeler, oyuncu-sanatçının içinde yer aldığı toplumla ve çağla ilişki kurmasının, anlaşılmasının, kabul görmesinin ve hatta başarılı olup beğenilmesinin de ön koşulu gibidirler. Bu durum oyunculuk sanatının uygulama alanlarından biri olan kamera oyunculuğunda (özellikle de televizyon oyunculuğunda), alandaki finansal yatırımın tiyatroya oranla çok büyük olması ve dolayısıyla kapitalizmin kuralları gereği risk almanın mümkün olmaması nedeniyle özellikle gereklidir. Yani özellikle televizyon oyuncularından yaratıcı olmaları beklenmemektedir, aksi takdirde projeyi tehlikeye atabilirler; onlardan toplumsal imgeleri en kolay, en net bir biçimde yeniden üretmeleri, yalnız bunu büyük bir ustalıkla yapmaları, imgelerinin alışlageldik olma hallerini ustalıkla görünmez kılmaları istenmektedir (Tabii bu hiç kimse tarafından bu biçimde dile getirilmez ancak yapılanı böyle tanımlamak pek yanlış gibi görünmemektedir.) Öte yandan kapitalist pazar için meta üreten günümüz oyuncu-sanatçılarının toplumsal ideolojinin imgelerini yeniden üretmeleri, sadece televizyon oyunculuğunda değil, finansal rakamlar az da olsa tiyatro oyunculuğunda da görülebilir.

Tiyatronun asal bileşenlerinden birisinin seyirci olması nedeniyle bu anlaşılır bir durumdur. Seyircinin ve oyuncunun, içinde yer aldıkları toplumun ve çağın ideolojisini içselleştirmiş olarak karşı karşıya gelip, kendi görme, duygulanma ve düşünme biçimlerini onaylamaları ve pekiştirmeleri, “alan memnun, satan memnun”, “seyirciye parasının karşılığını veriyoruz” gibi görüşlerle ifade edilmekte ve olgunun özünü çok açık bir biçimde

² İdeoloji konusunun ayrıntıları için bakınız: Althusser, Louis, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, Çeviren: Alp Tümertekin, 2. Basım, İthaki Yayınları, İstanbul, 2006; Althusser, Louis, *Sanat Üzerine Yazılar*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2004; Eagleton, Terry, *Idology, An Introduction*, Verso, London, 1991; Eagleton, Terry, *Eleştiri ve İdeoloji*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009; Macherey, Pierre, *The Theory of Literary Production*, Routledge, Newyork&London 2006.

ortaya koymaktadır. Sonuç olarak bir pazar vardır ve bu pazar için meta üretilmektedir. (Bu gerçeğin burada ortaya konması yargılayıcı ve aşağılayıcı bir değerlendirme olarak görülmemelidir, yalnızca bir saptamadır.)

Bu koşullar altında oyuncunun yaratıcı bir sanatçı olması olanaklı mıdır? Olanaklı ise bu nasıl gerçekleşebilir?

Bu soruların yanıtı da yine oyunculuk sanatının yaratıcılığı üzerine akıl yürütmüş tiyatro insanlarının çalışmalarında yer almaktadır. İlk paragrafta anılan bu tiyatro insanlarının yapıtlarına bakıldığında hepsinin ortak noktasının içlerinde yer aldıkları toplum ve çağdaki toplumsal ideolojiyi ve onun tiyatro sanatındaki imgelerini yeniden üretmekle yetinmedikleri, hem tiyatro sanatı ve oyunculuk bağlamında, hem de genel olarak toplumsal ideoloji bağlamında kendi toplumları ve çağlarını sorguladıkları görülmektedir. Bu sorgulama kaçınılmaz olarak kendilerini de sorgulamalarıyla sürmüştür.

Bu eleştirel tutum yaratıcılığın en önemli bileşeni olarak karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu eleştirel tutumu bir parça açmakta yarar vardır. Bu eleştirel tutumun, çağına ve içinde yer aldığı dünyaya karşı duyarlı olmayı gerektirdiği, bunun da ilgi ve bilgi ile mümkün olduğu ilk bakışta görülebilir. Ancak yaratıcılık için ön koşul olan bu nokta yeterli değildir; ilgili, bilgili ve duyarlı bireylerin, söz konusu yaratma edimine giriştiklerinde içselleştirilmiş ideolojik mekanizmalara, yani alışılmış görme ve düşünme biçimlerine farkında olmadan döndükleri kolaylıkla görülebilir. Bu özellikle de yaratım enstrümanının hem fiziği, hem de ruhu ve akıyla bireyin kendisi olduğu oyunculuk sanatı için doğrudur.

Buraya kadar betimlenmeye çalışılanlar oyunculuk pratiğinde ana hatlarıyla şu şekilde cereyan etmektedir: Ele alınan oyun ve rol, her bakımdan kapsamlı ve yeterli bir biçimde kavramsallaştırıldığında ve yorumlandığında bile (ki bu bağlamda yaratıcı bir dramaturgi çalışması kaçınılmazdır), ulaşılan sonuçları oynamaya ve sahne üzerinde yeniden yaratmaya gelindiğinde, oluşturulan kavram ve saptamalar, toplumsal ideolojide yer alan (veya hızla ve farkında olmadan orada bulunan benzer kavram ve saptamalara dönüştürülür) imgeler halinde ortaya çıkmaktadırlar. Bu nedenle, bu aşamada oyuncu, yaptığığın “doğru” olup olmadığının dışarıdan onaylanmasına şiddetle ihtiyaç

duymaktadır. Burada duyulan ihtiyaç yapılan yaratıcı edimin başkaları üzerinde hangi etkiyi bıraktığını bilmek isteyen, ama onay talep etmeyen ihtiyaçtan farklıdır. Oysa oyunculukta yaratıcı edimin ortaya koyduğu duyumun yaratıcı sanatçı-oyuncu üzerinde bıraktığı yaşantı izinin böylesi bir onaya ihtiyaç duymadığı bilinmektedir.

Bütün çabalara rağmen toplumsal ideolojinin içselleştirilmiş imgelerine dönüldüğünün bir başka işareti de tekrarlama ile ortaya çıkar. Varılan sonuç bir süre tekrarlandığında aşınarak, başlangıçta yaratıcı bir buluş zannedilen şeyin eski bir formül üzerine farkında olmadan yeni sanılarak üretilmiş olduğunu kolaylıkla ortaya koyar. Bu da oyuncuda bir tatsızlık, yetersizlik duygusu yaratır. Öte yandan yaratıcı buluş tekrarlandıkça dallanıp budaklanarak, derinleşerek, başka başka düşünce ve duygularla ilişkiye geçerek zenginleşir ve yaşamaya devam eder. Oyuncudaki karşılığı ise süre giden, dingin ama güçlü bir akışkanlık duygusudur.

Yaratıcı bir dramaturgi çalışması sonucunda ulaşılan sonuçlar oynanmaya çalışıldığında, oyunculuktaki yaratıcılığı yakalayabilmek için yapılan saptamaların tam tersinden yola çıkmak yararlı olabilir. Örneğin, Othello kıskanç olmak için kıskançlık yapmamaktadır, onun zihninde Desdemona onu gerçekten aldatmaktadır, onun yaptığı için kıskançlık olduğunu dramaturjik incelemeyle bir dış göz söylemektedir. Oyuncu kıskançlığı oynamaya çalıştığında, zihninde toplumsal ideoloji tarafından oluşturulmuş, üstelik bu nedenle bir sürü yargıyla da donanmış “kıskançlık” imgesinin yeniden üretimine dönecektir. Bu imgenin ustalıklı bir yeniden üretimi hemen anlaşılmalı, beğenilmeyi ve dolayısıyla “başarı”yı sağlayabilir ama yaratıcı olduğunu söyleyebilmek çok zordur. Fakat oyuncu kendi iç ve dış gözlemleri içinde, aynı Othello'nun gerçekliğinde olduğu gibi kıskanç olduğunu düşünmediği bir durumdaki kıskançlığı keşfetmeye yönelirse bu yaratıcılığa giden yolun ilk adımı olabilir. Bu, yukarıda anılan eleştirel tutumun, oyuncunun kendi görme, duygulanma ve düşünme biçimlerine yönelmesinin örneği olarak değerlendirilmelidir.

Bir başka örnek olarak Tennessee Williams'ın *Arzu Tramvayı*'ndaki Stanley alınabilir. Stanley'in kaba saba, “maço” bir erkek olduğu ilk bakışta kolaylıkla

görülmeştir. Oyuncu doğrudan bu saptamayı oynamaya çalıştığında, çoğunlukla, bazı olumsuz toplumsal yargılarla birlikte içselleştirdiği ve olumsuzlanan bir nitelik olması nedeniyle de hiçbir zaman kendisiyle ilintilendirmediği, kalıplaşmış, toplumsal bir imgeyi, kaba saba “maço” adam imgesini oynayacaktır. Oysa Stanley’in kaba saba ya da “maço” olmaya çalışmadığı, onun için normal olanın kendi davranış biçimi olduğu da kolaylıkla görülebilir. Hatta özellikle Blanche’in çiftliği satıp paraları harcadığını, karısıyla arasını bozmaya çalıştığını, bu nedenle davranışlarının kabalık ya da “maço”luk değil haklarını ve kendini savunmak olduğunu düşündüğü ileri sürülebilir. Ancak dış göz olarak bakıldığında kabalık ve “maço”luk görünmektedir. O zaman oyuncu yine iç ve dış gözlemlerinde kabalık ya da “maço”luk olduğunu düşünmediği, tamamen haklı olduğundan emin olduğu bir durumdaki kabalık ve “maço”luğu keşfetmek için uğraşırsa yaratıcı bir çaba içine girmiş olabilir. “İçindeki rolü bulmak”, “rolün haklı olduğunu düşünmek” gibi sıkça kullanılan ifadelerin, tümüyle kapsamıyor olsalar da bu noktaya işaret ettikleri düşünülebilir. Yani yapılan dramaturjik saptamaları doğrudan oynamaya çalışmak çoğu kez oyuncuyu, o saptamaların kalıplaşmış toplumsal imgelerine götürür. Yaratıcı bir çalışma için, sözkonusu saptamayı, o saptamayla hiç ilişkisi yokmuş gibi görünen bir gözlemde araştırmak gereklidir. Bu da oyuncunun kendini nasıl tanımladığını sorgulamasıyla yakından ilintilidir.

Öte yandan dramaturjik çözümler kaçınılmaz olarak dil ile ifade edilirler ve dil de toplumsal ideolojinin kendini en fazla yeniden ürettiği, bilincin tam merkezinde yer alan bir alandır. Oysa yaratıcılık, yazının başında kullanılan tanımla “*zihin ve düşün gücünden yararlanarak o zamana değin görülmeyen yeni bir şey ortaya koymak, yapmak*” ise özgün ve sadece o oyuncuya özgü olanı, başka bir deyişle onun “kişisel yorumunu” ortaya çıkarmak için dil ile ifade edilebilenin tamamen dışına çıkmak yararlı olabilir. Burası, Boal’in de gösterdiği gibi “bilinçdışı”dır (Boal, 2008:34-40). Buradan dil ile ifade edildikleri için dramaturjik çözümlerinin yararsız olduğu anlamı kesinlikle çıkarılmamalıdır. Tam tersine bu dramaturjik çözümler bilinçdışına, yaratıcı olana yönelmenin pusulası gibidir, onlar olmazsa toplumsal ideolojinin içselleştirilmiş imgeleri yaratıcılıkla kolaylıkla karıştırılabilir ve çoğu kez farkında olmadan yapılan budur.

Oyuncu böylesi bir eleştirel tutumu benimserse yaratıcılığa doğru adım atabilir. Burada eleştirel tutumun oyuncunun kendine yönelmesi en önemli noktadır. Bir buluş ya da bir biçimleme yaptığında oyuncu bunu niye böyle düşündüğünü kendine sorarsa eleştirel tutumu kendine yöneltmeye başlamış olur. Başka bir ifadeyle “Bunun böyle olduğunu düşünmeyi ve yapmayı niye doğru/güzel buluyorum?”, “Bu tercih benim mi, yoksa öğrenilmiş bir tutumun eseri mi?” gibi sorularla yürütülecek bir yolculuk özgün ve yaratıcı olanın yolunu açabilir. Burada oyuncunun özellikle kendi kişisine yönelik keşifleri yaratıcılık açısından büyük bir heyecan kaynağı haline gelebilir.

Oyunculuk eğitiminde bu hedeflere ulaşmak çok zor ve eziyetli olduğu kadar, zevkli ve ödüllendirici de bir süreçtir. Çünkü yaratıcılık zevkli bir edimdir. Böyle bir girişime tümüyle yabancı bir toplumsal varoluş alanından gelen oyuncu adayları başlangıçta kendilerini baskı altında hissedebilirler, çünkü herkes için bildiği yoldan gitmek daha kolaydır. Ancak eğitmen bu noktada yargılayıcı ve baskıcı olmadan, durumu kişiselleştirmeden yaratıcılığı geliştirme konusunda ısrarcı olursa farklı düzeylerde de olsa bazı sonuçlar alabilir. En azından yaratıcı olmayanın ne olduğuna dair bir farkındalık oluşturabilir ki bu da çok önemli bir kazanımdır. Çünkü bu farkındalık oyuncu adayını, eğitmenle paylaştığı süreçte değilse bile daha sonra yaratıcılığa yöneltebilir. Bu noktada eğitmenin yaratıcılık hedeflerini başlangıçta çok küçük tutması, sonuç alındıkça büyütmesi pedagojik açıdan çok önemlidir. Ayrıca böyle bir süreç her oyuncu adayının kendindeki yaratıcılık potansiyeli ile yüzleşmesini de sağlayacağı için adayların oyunculuk kariyerlerini planlamalarını ya da yeniden gözden geçirmelerini mümkün kılar.

Dikkat edilmesi gereken son nokta da, yaratıcılık eğitmeninin oyuncu adaylarıyla kurduğu ilişkide yaratıcı olması gerektiğidir. Her yeni oyuncu adayı yeni bir olgu, yeni bir durumdur. Eğitmenin o oyuncu adayındaki yaratıcılığı ortaya çıkarabilmesi için o zamana kadar kullandığı yaklaşımlar ve yöntemler yetersiz kalabilir; eğitmen de o süreci canlı ve organik bir süreç olarak yaşamalı ve yaratıcı çözümler, yaklaşımlar üretmelidir. Bu da eleştirel ve sorgulayıcı tutumun, eğitmenin kendi yaklaşım ve tutumuna yöneltilmesiyle mümkündür.

KAYNAKÇA

ALTHUSSER, L., (2004). *Sanat Üzerine Yazılar*, İthaki Yayınları, İstanbul.

ALTHUSSER, L., (2006). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, Çeviren: Alp Tümertekin, 2. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul.

EAGLETON, T., (2009). *Eleştiri ve İdeoloji*, İletişim Yayınları, İstanbul.

MACHEREY, P., (2006). *The Theory of Literary Production*, Newyork&London: Routledge.

BOAL, A., (2008). *Arzu Gökkuşığı, Boal'in Tiyatro ve Terapi Metodu*, Çevirenler: Fırat Güllü, Sinem Yılandı, Ece Aydın, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

PÜSKÜLLÜOĞLU, A., (2002). *Türkçe Sözlük, Türkiye Türkçesinin En Büyük Sözlüğü*, 4. Baskı, Doğan Kitapçılık, İstanbul,

STANISLAVSKY, K., (1977). *Stanislavsky On The Art Of The Stage*, Translated by: David Magarshack, Faber and Faber, London.

STANISLAVSKY, K., (1976). *Bir Aktör Hazırlanıyor*, Çeviren: Suat Taşer, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara.

GROTOWSKI, J., (2002). *Yoksul Tiyatroya Doğru*, Çeviren: Hatice Yetişkin, Tavanarası Yayıncılık, İstanbul.

ÖZMEN, E., (2012). *Rüyada Uyanmak, Bilinçdışı ve Rüya*, İletişim Yayınları, İstanbul.