

**YÖNETMEN VE OYUNCU İLİŞKİSİNE 'BAKIŞI TATMİN ETME' OLGUSU  
ÇERÇEVESİNDE YAKLAŞILMASI VE BİR UYGULAMA: WOYZECK ÜZERİNE BİR  
ÇALIŞMA**

**Tolga İSKİT**

**SANATTA YETERLİK TEZİ**

**Tiyatro Anasanat Dalı**

**Danışman: Doç.Dr. Mustafa SEKMEN**

**Eskişehir**

**Anadolu Üniversitesi**

**Güzel Sanatlar Enstitüsü**

**Şubat 2017**

## JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Tolga İSKİT'in "Yönetmen ve Oyuncu İlişisine "Bakışı Tatmin Etme" Olgusu Çerçevesinde Yaklaşılması ve Bir Uygulama: Woyzeck Üzerine Bir Çalışma" başlıklı tezi 21 Şubat 2017 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Sahne Sanatları Anasanat Dalı Tiyatro Sanat Dalı Sanatta Yeterlik** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Doç. Dr. Mustafa SEKMEN

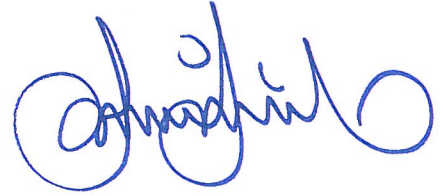
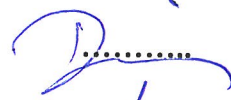
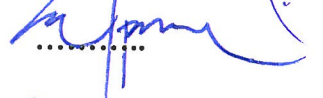
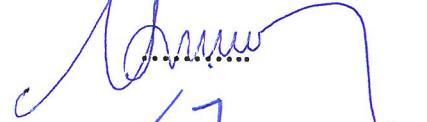
Üye : Prof. Erol İPEKLİ

Üye : Doç. Dr. Ali ÖZTÜRK

Üye : Doç. Dr. Dilek ZERENLER

Üye : Yrd. Doç. Dr. Abdülkadir ÇEVİK

İmza



Prof. Sıdıka Sibel SEVİM  
Anadolu Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

## ÖZET

### YÖNETMEN VE OYUNCU İLİŞKİSİNE 'BAKIŞI TATMİN ETME' OLGUSU ÇERÇEVESİNDE YAKLAŞILMASI VE BİR UYGULAMA: WOYZECK ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA

Tolga İskit

Tiyatro Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Şubat, 2017

Danışman: Doç.Dr. Mustafa Sekmen

Bakış, bugünün toplumlarında denetleyici bir öge haline gelmiştir. Birey kendi yerini bir diğerine göre konumlandırmaktadır. Gündelik hayatta hal böyleyken tiyatro da bakışın tahakkümünden nasibini almaktadır. Oyuncu, bakışı belli beğenilerle sınırlandırılmış olan seyircinin karşısında beğenilen ya da beğenilecek bir imge olarak icrasını gerçekleştirmektedir. Böylesi kaçınılmaz bir ilişkinin sonucunda oyuncunun, yakaladığı beğeni derecesini sürekli kılmak için çabalayacağı düşünülmektedir. Oysa oyuncunun sanatı her oynadığı oyunda karakteri sahne üzerine getirmektir. Yukarıdaki durum söz konusu olduğunda seyircinin bakışını tatmin ettiği yönlerine yıllarca tutunmak durumunda kalabilmektedir. Tez çalışmasının ele aldığı problem bu bağlamda ortaya konulmaktadır.

Sorunun çözümü için ilk olarak karakter, dönüşülen bir malzeme olarak ortaya konmaktadır. Çünkü oyuncu söz konusu dönüşüm sürecinde kendi yargılarının farkına varmaktadır. Bakışı tatmin etmeye yönelik seçimler böyle bir farkındalıkla tespit edilmektedir. İkinci olarak oyuncunun dönüşüme direnen noktalarını seyircinin karşısına çıkmadan bütünüyle fark edecek ve müdahale edebilecek en yetkin kişi yönetmendir. Yukarıda bahsettiğimiz oyuncuyu bekleyen tuzakları göz önünde bulundurduğumuzda nasıl bir yönetmen oyuncu ilişkisi olmalı sorusu tezin amacını ortaya koymaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** Oyuncu, Yönetmen, Karakter, Dönüşüm, Bakış

## **ABSTRACT**

### **APPROACHING THE DIRECTOR AND ACTOR RELATION WITHIN THE CONTEXT OF THE PHENOMENON OF `SATISFYING THE GAZE` AND AN APPLICATION: A STUDY ON WOYZECK**

Tolga İskit

Theatre Art Major

Anadolu University, The Institute of Fine Arts, February, 2017

Advisor: Assoc. Prof. Mustafa Sekmen

In contemporary societies gaze has become a controlling element. The individual locates her/his place according to the other. This being the case in everyday life, the theatre also gets its share of the domination of gaze. The actor executes her/his performance as an image that is or will be applauded in front of an audience whose gaze is bounded with certain tastes. As a result of such an inevitable relation, it is thought that the actor will strive to maintain the level of applause that she/he has achieved. Yet, the actor's art is to bring the character to the stage every time she/he plays. When the above is the case, she/he may, for years, have to hold onto her/his sides by which she/he has satisfied the audience's gaze. The question dealt by the thesis is presented in this context.

For the solution of the problem, firstly the character is posed as a material that the actor transforms into. Because the actor realizes her/his own prejudices during the said process of transformation. Choices aimed at satisfying the gaze are identified with such an awareness. Secondly, the most competent person to recognize the actor's sides that resist transformation and to intervene is the director. When the above mentioned pitfalls that await the actor are considered, the question of how the director-actor relation should be constitutes the purpose of the thesis.

**Keywords:** Actor, Director, Character, Transformation, Gaze

## ÖNSÖZ

Tiyatronun gücünün canlı bedenlerin canlı bedenler karşısında, seçilmiş bir zamana sıkıştırılmış yaşam parçalarını göstermekten ileri geldiğini düşündüğümüzde, yönetmenin elindeki en önemli araç oyuncudur demek mümkündür. Tiyatro, yaşamı eylem düzeyinde tanımamıza olanak tanıyan bir sanattır. Oyuncu, dışardaki hayat ile bedene hapsolmuş hayat arasında bağ kurabileceği olanaklara sahiptir. Yönetmen ise oyuncunun bu çabasına yön veren, ona rehberlik eden kişidir. Bu noktada yöntem, yönetmenin oyuncuyu hangi yola doğru götürmek istediğini belirler.

Bu tez çalışmasının gerçekleşmesinde gerek fikrin gelişmesi gerek yazım sürecinde yoluma ışık tutan tez danışmanım Doç. Dr. Mustafa Sekmen' e, sahne uygulamasında emeklerini cömert bir şekilde sunan değerli oyuncu arkadaşlarım Merve Dağlı, Sercan Dede, Yasemin Ertoran, Cenk Dost Verdi, Burak Uzen, Aysun Demir, Serdar Akülker, Derya Günaydın, Ufuk Demir' e, uygulama için mekan konusunda her daim destek veren Küçük Salon' a ve İkinci Kat Tiyatro' ya, her zaman fikirleriyle bana destek olmuş Ezgi Uzşen' e ve bana olan inancını hiçbir zaman kaybetmeyen, desteğini esirgemeyen sevgili eşim Bengi Ertem İskit' e sonsuz teşekkürlerimi borç bilirim.

21.02.2017

## ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez/proje çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Tolga İSKİT



## İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI .....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI .....	ii
ÖZET .....	iii
ABSTRACT .....	iv
ÖNSÖZ .....	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ .....	vi
İÇİNDEKİLER .....	vii
<b>1. GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>
<b>1.1. Sorun.....</b>	<b>1</b>
<b>1.2. Amaç.....</b>	<b>4</b>
<b>1.3. Önem.....</b>	<b>4</b>
<b>1.4. Varsayımlar .....</b>	<b>5</b>
<b>1.5. Sınırlılıklar .....</b>	<b>6</b>
<b>2. YÖNTEM.....</b>	<b>6</b>
<b>2.1. Oyuncu Çalışmasında Kullanılan Etütlerin Kaynakları .....</b>	<b>7</b>
<b>2.1.1. Bertolt Brecht' in oyunculuk yaklaşımı .....</b>	<b>7</b>
<b>2.1.1.1. Y-efekti.....</b>	<b>7</b>
<b>2.1.1.2. Gestus.....</b>	<b>11</b>
<b>2.1.1.3. Gözlem.....</b>	<b>12</b>
<b>2.1.1.4. Çalışma için önemi.....</b>	<b>14</b>
<b>2.1.2. Michael Chekhov' un oyunculuk yaklaşımı .....</b>	<b>14</b>
<b>2.1.2.1. Oyuncunun bedeni ve psikolojisi.....</b>	<b>14</b>
<b>2.1.2.2. İmgelem ve imgeleri birleştirme .....</b>	<b>15</b>
<b>2.1.2.3. Doğaçlama ve topluluk bilinci.....</b>	<b>17</b>
<b>2.1.2.4. Atmosfer ve bireysel duygular .....</b>	<b>18</b>
<b>2.1.2.5. Karakter ve karakteristik olan.....</b>	<b>19</b>

2.1.2.6. 'Psikolojik Jest' .....	20
2.1.2.7. Yaratıcı bireysellik.....	21
2.1.2.8. Performansın kompozisyonu.....	22
2.1.2.9. Çalışma için önemi.....	23
2.2. Woyzeck Metninin Uygulama Açısından Önemi.....	24
3. BULGULAR VE YORUM .....	29
3.1. Oyuncunun Çalışması.....	29
3.1.1. 'Psikolojik Jest' .....	29
3.1.1.1. 'Psiikolojik Jest' ten metne.....	29
3.1.1.2. Metinden 'Psikolojik Jest' e.....	30
3.1.2. Karakter tasarımında anlatı çalışmasından yararlanma.....	32
3.1.2.1. Nötr Anlatı.....	32
3.1.2.2. Eleştirel Anlatı.....	32
3.1.2.3. Hak vererek anlatı.....	34
3.1.3. Her iki etüdün kullanımına dair örnekler .....	35
3.1.3.1. Kombinasyon A.....	35
3.1.3.2. Kombinasyon B.....	36
3.1.3.3. Kombinasyon C.....	36
3.1.3.4 Kombinasyon D.....	36
3.1.3.5. Kombinasyon E.....	37
3.1.3.6. Kombinasyon F.....	37
3.1.3.7. Kombinasyon G.....	38
3.1.3.8. Kombinasyon H.....	38
3.2. Yönetmenin Çalışması .....	39
3.2.1. Sahnelemenin ana problemi.....	39
3.2.1.1. Karakterin eylem olasılıklarını ojrta koymak.....	40
3.2.1.2. Eş zamanlı sahneleme.....	40



3.2.1.3. Metnin sahnelemenin ana problemine yönelik yeniden tasarlanması.....	41
3.2.2. Sahneleme metni: “ Woyzeck Marie’ yi Neden Öldürdü! ”.....	42
3.2.2.1. Kent.....	42
3.2.2.2. Marie' nin Odası 1.....	43
3.2.2.3. Sokak sahnesi/Yüzbaşı ve Doktor.....	44
3.2.2.4. Marie' nin Odası 2.....	44
3.2.2.5. Nöbetçi Kulübesi/Kışlada Bir Oda/Kışla.....	44
3.2.2.6. Göl Kıyısında Keçi Yolu.....	45
3.2.3. “Woyzeck Marie’ yi Neden Öldürdü!” .....	45
3.2.3.1. Kent.....	45
3.2.3.2. Marie' nin Odası 1.....	46
3.2.3.3. Sokak sahnesi/Yüzbaşı ve Doktor.....	47
3.2.3.4. Marie' nin Odası 2.....	47
3.2.3.5. Nöbetçi Kulübesi/Kışlada Bir Oda/Kışla.....	48
3.2.3.6. Göl Kıyısında Keçi Yolu.....	49
4. SONUÇ.....	50
KAYNAKÇA .....	54
EKLER	
ÖZGEÇMİŞ	

## 1. GİRİŞ

### 1.1. Sorun

Oyuncu merkezli çalışan yönetmenlere tarihsel olarak baktığımızda zamanın getirdiği ve dönüştürdüğü olgulara arkalarını dönmedikleri, aksine onlarla hareket ettikleri, oyuncuya yaklaşımlarını bu çerçevede geliştirdikleri gözlenmektedir. Örnek olarak Stanislavski, dünyada bilimin, teknolojinin hayata hükmetmeye başladığı, akıl çağının yönetmenidir. Saxe-Meiningen Dükü' nün ayrıntılı gerçekçi tiyatrosunun rüzgârını arkasına alarak, oyuncusunu gündelik gerçeğin sahne üzerine yüzde yüz gelmesi yönünde eğitmeye çalışır (Whyman, 2012, 37). Onun öğrencisi Meyerhold ise devrimin öznesi olan işçilere örnek bir yaşam biçimini işaret eden oyuncular yetiştirmek ister (Picon-Vallin, 1997, 52). Grotowski, iki dünya savaşı atlatmış, ekonomik krizler yaşamış, tinini kaybetmiş bir dünyada, oyuncunun, sahip olduğu bütün uygar maskelerden önce kendisinin kurtulmasını ve seyircinin de buna tanık olmasını istemektedir (Innes, Shevtsova, 2013, 234). Öğrenciliğinde bu bakıştan nasibini alan ve ustalığında dünyaya kültüröncesi evrensel bir tiyatro dili armağan etmek isteyen Barba, Batılı oyuncusunu Doğulu malzemeyle eğitir (Birkiye, 2007, 65).

Bütün bu birikimin ışığında çağımıza baktığımızda tiyatroyu ilgilendiren çok önemli bir nokta karşımıza çıkmaktadır: Bakışa sunulan her imgenin tüketilebilir bir meta haline geldiği düşünülmektedir. Tiyatronun, gerek gerçekleştiren gerek izleyen olarak çıplak gözleri bir araya getiren sanat olması bakımından konuyla doğrudan ilgili olduğu düşünülmektedir. Fischer' in aşağıdaki ifadeleri sanatın tüketim ağının içindeki yerine vurgu yapmaktadır.

“ Meta üretimi her yere yayılıyor, işbölümünün artması, işin parçalara bölünmesi, ekonomik güçlerin belirsizliği; bütün bunlar insanlar arasındaki dolaysız ilişkileri ortadan kaldırıyor, insanın toplumsal gerçeklere ve kendisine gittikçe artan bir yabancılaşma duymasını zorunlu kılıyordu. Böyle bir dünyada sanat bir meta, sanatçı da bir meta üreticisi olmuştu (Fischer, 2010, 49).”

Yabancılaşma, karartılan gerçeğin üstüne yeni bir kurgu-gerçek yazılmasıyla başlamakta, aldanış ve kabullenme ile tamamlanmaktadır. Yabancılaşmanın

sürekliliği ile alıcı bekleyen metanın belli beğeni ölçülerine verdiği cevapların devamlılığı arasında doğru orantı olduğu düşünülmektedir. Çünkü söz konusu gerçeği gizleyen her türlü maskenin kendini bakışta tamamlaması bakışın da kendini maske ile var etmesi gerek tiyatro gerek tiyatro dışı kaynaklarda genişçe yer almaktadır. Bu durumun kavramsal karşılığı *Pornografi* olarak karşımıza çıkmaktadır.

Grotowski, pornografinin, içsel yakınlıktan mahrum bırakılmış dışsal yakınlığa maruz bırakıldığımızda başladığını ileri sürmektedir (Grotowski, 1969, s. 111). Zeynep Sayın, pornografinin teşhir edilen çıplaklıktan değil, görünen çıplaklığın ardında bir şey yokmuşçasına teşhir edilmesinden kaynaklandığını belirtir (Sayın, 2013, s. 48). Böylece göz, gördüğüne hapsedilmiş olmaktadır.

Baudrillard ise pornografi kelimesini kullanmasa da Zeynep Sayın' ın yukarıdaki cümlelerini destekler niteliktedir. Düşüncesini şu sözlerle ifade etmiştir;

“Esrarından ve yanılımasından mahrum kalan her şey, var olmaya, görünür belirşe mahkûm; reklama, kendine inandırmaya, kendini sergilemeye, kendine değer verdimeye mahkûm. Modern dünyamızın özü reklamcılıktır... Bugün her şey kendisini göstermek istiyor (Baudrillard: 2011, 39).”

Aynı noktaya Çetin Sarıkartal şöyle değinmiştir:

“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? (Sarıkartal: 2010, 2).”

Bakışın tatmin edilmesini bir tuzak olarak düşündüğümüzde Sarıkartal' ın problem olarak sunduğu ve günümüzde bir oyunculuk alışkanlığı olarak karşımıza çıkan oyuncunun 'gündelik ben' i ile gerçekleştirdiği icrası edilgen bir noktada kalmaktadır. Guy Debord “*Gösteri Toplumu*” adlı kitabında modern toplumsal yaşamda göz üzerinden kurulan denetimi, şu şekilde betimlemektedir:

“ Gösterinin biçim ve içeriği, var olan sistemin koşullarının ve amaçlarının tümüyle aynen doğrulanmasıdır. Modern üretimin dışında geçirilen zamanın esas bölümündeki meşguliyet olan gösteri, aynı zamanda bu doğrulamamın *sürekli mevcudiyetidir* (Debord, 1996:36).”

Bu cümledeki gösteri, gündelik hayattaki, boş vakitlerde imajların yeniden üretimiyle oluşan toplumsal ilişkiler bütünüdür (Debord, 1996:36).

Pornografi, imgede hapsolmuş bakışın kendini imge ile tatmin etmesinin sürekli kılınmasıdır. Aynı nokta ile ilgili Susan Sontag;

“ Yani gerçekte bizimki gelişkin bir örnektir; öylesine ikiyüzlü ve baskıcı kurulmuş bir toplum ki, hem kendinin mantıksal anlatımı hem de yıkıcı, halka ait (demotic) panzehiri olarak kaçınılmaz bir biçimde pornografi fişkırmasını üretmesi gerekir (Sontag, 2014, 22).”

Bakışın yargısına sunulan bir diğer göz, kendini ötekinde tamamlayan benlikler ortaya çıkartmaktadır. Tamamlanma ihtiyacı görebilme ve görülebilme arzusu ile açıklanabilir (Sarıkartal, 2010:2). Gerek seyirci gerek oyuncunun birlikte yarattıkları dünyada bedenler böylece evcilleştirilir ( Baecque: 2013:310). Buradan bakıldığında oyuncu seyircinin bakışında, seyirci de oyuncunun icrasında mevcudiyetlerini edilgen olduğu kadar sığ bir devamlılık içerisinde gerçekleştirmektedir.

Bu da bizi yeniden Sontag’ a götürecektir.

“ Fakat “insanlık derecesi” ya da “sıradan yaşama ve davranışlara uygun insani standart,” sanata uygulandığı zaman galiba yanlış yere konur, aşırı basitleştirilir (Sontag, 2014, 32). “

Oyuncunun, sıradan olmayan, standartları aşacak araçları nelerdir sorusu karşımıza çıkmaktadır. Soruyu şöyle sorduğumuzda cevabın berraklaşacağı düşünülmektedir: Oyuncunun eğip bükebileceği, bir diğer tabirle biçim vereceği araçları nelerdir? Oyuncunun “gündelik ben” i dışındaki diğer iki kimliğinin cevap teşkil etmekte olduğu düşünülmektedir: ‘oyuncu ben’ ve ‘karakter’. Bu durumda ‘oyuncu ben’ in ortaya çıkarılarak, ‘karakter’ e oyuncunun ‘gündelik ben’ inden bağımsız bir tasarım olarak bakmak oyuncunun icrasını bakışın denetiminden kurtaracak bir formül olarak karşımıza çıkmaktadır. Oyuncunun hem bedeninin hem zihninin karaktere dönüşmek üzere manipüle edilmesi zorunlu bir yol olarak görünmektedir. Prova sürecinde söz konusu manipülasyon araçlarına sahip olan

ve bu araçların sonuçlarını ve oyuncu üzerindeki etkilerini gözlemleyecek olan kişi yönetmendir.

Oyuncunun kendini “kurban” ederek bakışı tatmin etme çabasına itilmiş olabileceği bilgisiyle hareket edildiğinde yönetmenin oyuncuya yaklaşımının nasıl olması gerektiği bu tez çalışmasının temel problemidir. Çünkü oyuncunun, tiyatronun işçilik kısmını bir yana bırakmış, yalnızca meta haline getirebileceği taraflarını her oyunda tekrarlama tehlikesi içinde olduğu ve oyuncunun yaratıcı sürecinde dönüştürücü ve olumlayıcı etki sahibi olan yönetmenin, söz konusu problem bağlamında sorumluluğun önemli bir kısmına sahip olduğu düşünülmektedir.

## **1.2. Amaç**

Yukarıda bahsettiğimiz temel problem göz önüne alındığında yönetmenin durumunun oldukça kritik olduğu düşünülmektedir. Çünkü yönetmen, gündelik hayatı paylaşan, aynı ortak değerler etrafında raks eden ikilinin, oyuncu ve seyircinin ortasında yer almaktadır. Gücü ve güçsüzlüğü aynı nedenden kaynaklanmaktadır: Görünmezdir. Çünkü o canlı anda orada fiilen yoktur. Yaptığı seçimler, seyirci/oyuncu buluşmasının gerçekleştiği o an için değiştirilemezdir. Yönetmenin aktif olabileceği zaman prova süreci olarak karşımıza çıkmaktadır. Oyuncuyu yönlendirirken aldığı her karar çok kritiktir. Tezin problemi olan, oyuncunun, bakışı tatmin etme tuzağına düşebileceği durumları engellemenin yönetmenin etki alanına girdiği düşünülmektedir. Oyuncunun bakışı tatmin etme tuzağına düşmeden yaratıcılığını ortaya koyabileceği yönetmen-oyuncu ilişkisinin yöntemsel ilkelerini tespit etmek bu tez çalışmasının temel amacını oluşturmaktadır. Bu amaç doğrultusunda yönetmenin oyuncuyu hem bedensel hem de zihinsel olarak tezin problemi bağlamında manipüle edeceği çalışmalar yapılacaktır. Bu çalışmalar, ‘oyuncu ben’ in harekete geçirilmesi ve ‘karakter’ in eylem olasılıklarını ortaya koyabilmesi göz önünde bulundurularak seçilecektir.

## **1.3. Önem**

Çalışmadaki gerek süreç gerek sonuç bakımından değerli olduğu düşünülen noktalar şöyle sıralanmaktadır:

- Sorun bölümünde belirttiğimiz üzere gündelik hayattaki toplumsal dinamikler yönetmen oyuncu ilişkisine tiyatro tarihi boyunca etki etmiştir. Bu çalışma ile bugünün yönetmenini, oyuncu ile çalışmasında kullanacağı bakış açısını toplumsal hayatı gözeterек seçmeye teşvik edeceği düşünülmektedir.
- Yalnızca teorik alanla yetinilmeyip, tiyatro ve gündelik hayat arasındaki ilişkinin pratik düzeydeki karşılıklarına dair öneriler getirmektedir.
- Çalışma yöntemler arası bir hazırlık sürecinin ürünü olması açısından değerli bulunmaktadır. Yöntemlerin birlikte çalışılmasıyla gerek oyunculuk, gerek yönetmenlik gerekse sahneleme açısından dinamik çalışma olanağı yaratılması umulmaktadır. Bir diğer yandan da yöntemlerin birbirini besleyen, zaman zaman tamamlayan ilişkisinin yeni yöntemlerin ortaya çıkmasına olanak sağlayacağı düşünülmektedir.

#### **1.4. Varsayımlar**

Çalışmanın kapsadığı varsayılan noktalar şöyle sıralanmaktadır:

- Yönetmen oyuncu ilişkisinin toplumsal dinamiklerden bağımsız düşünülemeyeceği varsayılmaktadır.
- Oyuncunun, bakışı tatmin etme çabasına itildiği durumların yönetmen oyuncu ilişkisine getirilecek öneriyle ortadan kaldırılacağı düşünülmektedir.
- Tezin sorununa ilişkin anahtar yönetmenin elinde bulunmaktadır. Ancak oyuncu çalışma kapsamı dışında değildir. Aksine yönetmenin elindeki en önemli yaratıcı güç olarak çalışmadaki yerini almaktadır.
- Karakterin, oyuncunun “gündelik ben” inden bağımsız olarak ele alınması gereken teatral bir malzeme olduğu düşünülmektedir. Böylece oyuncunun gerek zihninde gerek bedeninde oluşacak direnç noktalarının karakter üzerine yapılacak çalışmalarla ortaya koyulabileceği varsayılmaktadır.

## 1.5. Sınırlılıklar

- Bu çalışma yönetmenin oyuncuyu merkez alarak çalışmasına odaklanmıştır. Sahnelemede kullanılan dekor, ışık, kostüm, müzik gibi oyuncu dışındaki sahneleme araçları çalışmanın kapsamı dışındadır. Uygulamada oyuncu dışında kullanılan herhangi bir sahneleme öğesi yine oyuncunun eylemini güçlendirmek ya da desteklemek için tercih edilmiştir.
- Hazırlık aşamasında bazı oyuncularında değişiklik olmuştur. Yeni katılan oyuncularla etütler yapılmış ancak teknik aksaklıklardan dolayı kayıt altına alınamamıştır. Ancak tezin içinde belirtilen kayıtların etütlerin nasıl kullanıldığını ve etkilerini bütünüyle gösterdiği düşünülmektedir.
- Bu tez çalışması Bertolt Brecht ya da Micheal Chekhov yöntemlerine dair bir iddia taşımamaktadır. Her iki yöntemden belli çalışmalar kullanılmıştır.

## 2. YÖNTEM

Barba Batılı oyuncu ile Doğulu oyuncu arasındaki farkı şu sözleriyle açıklamaktadır;

“ Kodlanmış bir takım kurallar ağı içinde çalışan oyuncuların, Batılı sanatçılar gibi kuralsızlık ve keyfilik tutsağı olanlara kıyasla daha büyük özgürlük içinde bulduklarını belirtmeye gerek yoktur (Barba, 2002, s. 11).”

Ardından söz konusu özgürlüğe kavuşmanın nasıl gerçekleşeceğine şu sözleriyle ışık tutar;

“ Oyunculuk sanatının çeşitli kodlamaları her şeyden önce gündelik yaşamın otomatik tepkilerini kırma yöntemleridir (Barba, 2002, s. 27).”

Bu tez çalışması kapsamında gerçekleşecek uygulamanın yöntemi öncelikle oyuncunun karakteri oluştururken gündelik olan malzemesinin ötesine geçebileceği çalışmalara odaklanacaktır. Oyuncunun karakteri tek yönlü icra etmesinin önüne geçilerek bakışı tatmin etme tuzağına düşmesinin engelleneceği

düşünülmektedir. Buradan bakıldığında karakterin eylem olasılıklarını ortaya koyabileceği etütlerin çalışmanın amacına uygun oldukları gözükmemektedir. Buradan hareketle Bertolt Brecht ve Micheal Chekhov' un oyuncu çalışmalarından yararlanılacaktır. Oyuncunun Brecht kaynaklı etütlerle ağırlıklı olarak bilinç merkezli Chekhov kaynaklı etütlerle beden merkezli çalıştırılmasına olanak sağlanacaktır.

Yöntem ikinci olarak yönetmenin, oyuncu ile çalışması sonucu ortaya çıkan eylem olasılıklarını karakteri çok yönlü gösterecek biçimde sahne üstüne taşımalarını kapsamaktadır.

Söz konusu çalışmalar ile "Woyzeck Marie' yi Neden Öldürdü?" adlı oyun çalışılacak, oyuncuların çalışma ile ilgili görüşleri belli sorularla ortaya konulacak ve oyuncu ile yapılan etütlere yönelik örnekler görüntülü kayda alınacaktır.

## **2.1. Oyuncu Çalışmasında Kullanılan Etütlerin Kaynakları**

### **2.1.1. Bertolt Brecht' in oyunculuk yaklaşımı**

#### **2.1.1.1. Y-Efekt**

Brecht, yabancılaştırmayı, Marksizm düşüncesinden almıştır. Emegin sahibi, emek sürecinin sonunda ortaya çıkan ürüne yabancılaşır. Çünkü ürün üzerinde tasarrufu kalmadığı gibi, çoğu zaman ürüne ücret karşılığında sahip olmaktadır. Ücret için ise emegini ortaya koyması gerekir. Bu döngü emekçinin "değiştirilemez" gördüğü yaşamına yabancılaşmasını sağlamaktadır.

" Çünkü bir şey uzun süre değiştirilmez kaldı mı, artık değişmezmiş gibi görünür. Nereye baksak, anlama zahmetinden bizi esirgeyecek kadar kendiliğinden anlaşılır bir nesneye toslarız. İnsanların birbiriyle ilişki alanındaki yaşantıları, insana özgü biricik yaşantılar gibi gelir ona. Büyüklerin dünyasında yaşayan çocuk, bu dünyada olup bitenleri zamanla öğrenir (Brecht, 1997, s. 27)."

Yabancılaştırma bu akışı kesintiye uğratacak bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Yani böylece "yabancılaşmanın yabancılaştırılması" (Karaboğa, 2011, 2012, s. 205) sağlanmaktadır. " Y-Efekt gündelik alana yapılan ani saldırıdır; hiç durmadan açıklanmayı ve yeniden açıklanmayı talep eder(Innes, Shevtsova, 2013, s. 133.)."



“Yeni Y-efektleriyle amaçlanan, toplumca etkilenebilir olaylardaki aşinalık damgasını sıyııp atmak ve onları toplumun müdahalesine açık duruma sokmaktır.” (Brecht, 1997, s. 26)

Peki bahsedilen müdahale nasıl gerçekleşecektir? Brecht, bu sorumluluğu “ Y-efektini yaratabilmenin koşulu, oyuncunun yansılacağı olayı sahnede bir anlatıcı-gösterici tutumuyla canlandırmasıdır (Brecht, 1981, s. 188).” diyerek oyuncuya vermiştir.

“ Yabancılaştırma efektlerini yaratabilmek için, oyuncu oynadığı kişiyle seyircinin özdeşleşmesini önlemek ve bu amaçla şimdiye dek öğrendiklerinin tümünden el çekmek zorundaydı. Yabancılaştırma yönteminde oyuncu, seyirciyi cezbe (trans) durumuna geçirmek gibi bir amaç güdemez, dolayısıyla kendisi de cezbe durumuna geçemez. Kasları gevşekliğini korur hep; çünkü diyelim boyun kaslarını gererek başını şöyle bir döndürdü, seyircilerin bakışlarını, hatta başlarını da “bir büyülenmişlik içinde” peşinden sürükler, bu da ilgili jestle amaçlanan gözlem ve tepkiyi güçsüzleştirmekten başka işe yaramaz. Oyuncunun diksiyonu rahiplerin o sıkıcı konuşmalarının havasından ve seyircileri uyutan vurgulamalardan uzak ve arınmış olacaktır, yoksa anlam kaybolup gider. Oyuncu cin çarpmış bir insanı canlandırırsa bile, kendisi cin çarpmış biri izlenimi uyandırmayacaktır, yoksa seyirci çarpılmışları neyin çarptığını nasıl anlayabilir (Brecht,1997, s. 28)? ”

Çünkü sahnede olup bitenin bir oyun olduğunun altının çizilmesi gerekir. Seyirci duygulara kapılıp gitmemeli, açık bir bilince sahip olmalıdır. Bunun için oyuncunun önce kendisi oyun kişisine yabancılaşmalıdır. Oyuncu üzerinde çalıştığı oyun kişinin psikolojik yönünü değil olaylara karşı takındığı tutumları/davranışları ortaya koymalıdır.

“ Oyuncu, rolünü kimi yerde hayrete kapılan, kimi yerde itirazlara kalkışan biri gibi okumalıdır. Yalnız olayların oluş biçimini değil canlandıracağı kişinin olaylar karşısındaki davranışını da terazinin gözüne koyup tartmalı, tüm özelliği ve ayrıcalığı içinde kavramaya çalışmalıdır. Oynayacağı kişinin hiçbir davranışını “ zorunlu”, “başka türlü düşünülemez”, “ilgili kişinin karakterinden ister istemez beklenmesi gereken” bir davranış diye benimsememelidir. Rolünü ezberlemeden önce, metnin nerelerinde hayrete kapıldığını, nerelerinde itirazlara kalkıştığını ezberlemeli, sonra da bunu seyirci karşısında açığa vurmalıdır (Brecht, 1981, s. 189).”

Brecht oyuncunun rolüne yabancılaşması ve toplumsal dinamikler çerçevesinde rolüne hazırlanması için bir kaç çalışma önermiştir.

Birincisi rolün davranışlarını üçüncü tekil şahıs kullanarak çalışmaktır. Bunun için “...medi de tersine ...di.” çalışması önerilmiştir. Bu şekilde çalışıldığında rolün yalnızca yaptıkları değil yapmadıkları da ortaya konulmuş olur.

Geçmişe aktarmak role belli bir tarihsellik içinde bakmak açısından oldukça önemlidir. Çünkü;

“Tarihsel olaylar bir kezliğine, geçici, belli çağlara bağlı nitelik taşır. Olaylara karışan kişilerin davranışı, kısaca insana özgü ve değişemeyecek bir davranış değil, belli özellikleri kendisinde barındıran, tarihsel akış sürecinde aşılmış ya da aşılabilecek olan bir davranıştır ve bir sonraki çağ açısından eleştiri konusu yapılabilir. Sürekli gelişim bizden önce yaşayanların davranışlarını yabancılaştırır bizim için. Nasıl bir tarihçi, geçmiş olaylar ve geçmişteki çeşitli davranışlara bir uzaklık gerisinden bakarsa, bir oyuncunun da yaşadığı zamanın olay ve davranışlarına böyle bir uzaklık gerisinden bakabilmesi gerekir(Brecht, 1981, s. 194).”

İkincisi ise metnin ilk okunuşunda şaşırma duygusu uyandıran yerlerin oyuncu tarafından ezberlenmesidir. Bu şaşkınlık anları rolün çelişkilerini barındırmaktadır ve oyuncunun malzemesini oluşturmaktadır.

Üçüncüsü, rolü, yapıp etmeleriyle ilgili parantez içlerini, açıklamaları ve yönlendirmeleri okuyarak prova etmesidir. Olayı davranışlar nezdinde kavramak ve zihni hep açık tutmak için önemli bir çalışmadır.

Dördüncüsü ise rollerin bütün oyuncular tarafından değiştirilerek oynanmasıdır. “ Böylelikle, oyuncunun kendi rolüne bir başkasının gözüyle bakması sağlanmış ve role dair bilgileri derinleştirmiş olacaktır (Karaboğa, 2011, 2012, s. 196).” Böylece oyuncunun rolü üzerindeki mülkiyeti ortadan kalkmış olur. Rol, toplumsal bir vaka olarak, kolektif biçimde ortaya konmuş olur.

Tabii böyle bir yola sapmak demek oyuncu açısından yeni bir praksis olanağına işaret etmektedir. Toplumu dönüştürme amacı güden bu tiyatro biçiminin oyuncusu Y-efektini, “ tüm olayların temelinde saklı yatan toplumsal tavrı (gestus) yabancılaştırmak.” (Brecht, 1981, s. 193) için kullanır. Olayların ardındaki toplumsal nedenler irdelenirken, seyircinin zihni eleştirel bir tutumla çalışmalıdır.

Brecht, oyuncunun özdeşleşmeyi kullanmasına kesin çizgilerle karşı değildir. Önemli olan seyircinin eleştirel tutumunun oyun sırasında kaybolmamasıdır.

“Daha önce belirtildiği gibi epik tiyatro oyuncusu özdeşleşme denen ruhsal eylemden de yararlanır. Ama oyun içinde seyirciyi de aynı eyleme sürüklemek için başvuramaz özdeşleşmeye; bu noktada geleneksel tiyatrodan ayrılarak eylemi bir ön evrede, yani provalarda bulunup rolü üzerinde çalışırken gerçekleştirir (Brecht, 1981, s. 189).”

Oysa (Brecht, 1981, s. 188)“ Geleneksel bir oyuncu adı geçen ruhsal eylemi gerçekleştirmek için öylesine yoğun çaba harcar ki, sanki sanatının ana ereği olarak bunu görmektedir.” Oyuncunun sanatına böylesine bir tutum takınması tiyatro sanatı için tehlikelidir. Çünkü;

“ Normalde kendisini bir başkası hissetmesi uzun sürmez oyuncunun; çok geçmeden, bu başkasının oturuş kalkışına ve ses tonuna ilişkin bir takım yüzeysellikleri kopya eden birine dönüşür, dolayısıyla seyirci üzerindeki etki gücü alabildiğine azalır. Bu da, şöyle bir nedenden ileri gelir kuşkusuz: Bir başkasının yaratılması, bilinçaltının sezgisel yanı, bizce karanlık bir eylemidir. Bilinçaltını yönetmek ise olacak gibi değildir, çünkü güçsüz bir belleği vardır(Brecht, 1981, s. 28).”

Ancak epik tiyatronun oyuncusu rolün içinde bulunduğu olaya karşı eylem olasılıklarını çoğaltmalıdır. Rolün;

“ Sunduğu davranışlardan ayrı daha başka davranış biçimlerinin de söz konusu olabileceğini gösterebilmeli, bunların varlığını seyirciye sezdirebilmelidir. Yani rolünü o türlü oynamalıdır ki, oyunundaki seçilmişlik niteliği elden geldiğince açık seçik fark edebilsin, istendiğinde şu ya da bu konuda daha başka seçeneklere de başvurulabileceği anlaşılmalı ve oyunun bu seçeneklerden ancak biri sayılabileceği bilinsin (Brecht, 1981, s. 1990).”

Oyuncu rolün iç aksiyonunu mutlaka dışarıya yansıtmalıdır. Brecht’ in Çin tiyatrosu etkilenimlerinden biri olan “jest” lere, “ ayrı bir güzellik, ayrı bir çarpıcılık ve güç (Brecht, 1981:193).” kazandırıldığında, Y-efektinin doğması için bir araç konumuna geldiklerini belirtmiştir.

Y-efekti her anlamda eylemle gözler önüne serilen rol kişinin oyunda gösterilen “davranış” seçeneğinden farklı seçenekleri seyircinin kendisinin uygulaması yönünde bir atılım imkânı olarak karşımıza çıkmaktadır.

“ İnsan nasılsa öyle kalacaktır, diye bir şey söylenemez. İnsanı yalnız olduğu gibi değil ileride olabileceği gibi de görmeliyiz. Bu da benim kendimi onun yerine koymayıp, hepimizin bir temsilcisi kimliğiyle onun karşısında yer almam demektir. Bunun için de tiyatro, sahnede sergilediğini yabancılaştırmak zorundadır (Brecht, 1997, s. 28).”

### 2.1.1.2. *Gestus*

Brecht' in oyuncunun çalışması açısından anahtar kavramlarından biri "Gestus" tur. Onu, "tüm olayların temelinde yatan toplumsal tavır" (Brecht, 1981, s. 193) olarak nitelendirir.

"Bir oyuncunun, öğrenme işini öbür oyuncuların öğrenme işiyle ve bir oyun kişinin kurup çatmasını öbür oyun kişilerinin kurulup çatılmasıyla bir arada yürütmesi zorunludur. Çünkü toplumun en küçük birimi tek değil, iki insandır. Yaşamda da nihayet biz kendimizi karşılıklı kurup çatarız (Brecht, 1981, s. 193)."

Öyleyse oyuncu ( Brecht, 1997, s. 35) " oyun kişilerinin birbirlerine karşı takınacağı tavırların oluşturduğu gestik alan" da çalışır.

" Duruş ve oturuş, ses tonu ve mimik toplumsal bir "gestus" tarafından belirlenir: oyun kişileri birbirlerine hakaret eder, komplimanda bulunur, birbirlerine öğretmenlik yaparlar vb. bir hastalık sırasında vücutta duyulan ağrının ya da dinsel bir inancın dışavurumları gibi çok özel nitelik taşır görünen tavırlar bile, insanların birbirleri karşısında takındıkları tavırlar arasında yer alır. Bu gestik dışavurumlar çokluk pek karmaşık ve çelişkilidir, dolayısıyla bir tek sözcükle yansıtılamaz; görüntüyü zorunlu olarak güçlendirecek oyuncunun hiçbir şeyi kaybetmemeye, tüm yapıyı güçlendirmeye dikkat etmesi gerekir. ( Brecht, 1997, s. 35)."

Yapı, öncesi ve sonrası hakkında var olan bilgiler çerçevesinde kurulur. Böylece ortaya konan tarihsellik oyuncuya karakterin tutumları konusunda olasılıklar geliştirmesini sağlar. " Oyuncu, böyle bir gestus malzemesini yorumlayarak oyunun öyküsüne egemen olur (Brecht, 1997, s. 38).

Oyuncu bütün bu ilişkiler ağına kazandığı uzak açı ile yorum fırsatı yakalar. Çünkü;

" Bir metni yorumlamak, aynı zamanda, o metnin içerdiği toplumsal gestusları deşifre etmek demektir. Gestus, Hamlet 'in cinayet eylemi karşısında duraksayan tavrı gibi tek bir karakterde görülüp kimi olaylara yol açan bir jestler ve sözler bütünü tanımlayabildiği gibi, bir yargılama ya da savaş olayındaki gibi olaydaki tüm kişilerin toplu tavır ve davranışlarını belirleyen bütün bir yapıyı da içerebilir. Gestus kavramında önemli olan, sahnelemedeki oynayı biçimini belirleyecek olan, sosyal ve ideolojik arka planın, oyunu sergileyecek kadro tarafından netleştirilmesidir (Karaboğa, 2011, 2012, s. 194)."

Gestus, oyuncunun kişilerin toplumsal davranışları çerçevesinde şekillenen öykünün hammaddesidir. Oyuncu toplumsal dinamikleri çözerek aslında öyküyü

diğer oyun kişilerinin davranışlarını da kapsayacak şekilde çözümlemiş olur. Gestus, eylem düzeyinde gerçekleştiği için sözün bağlayıcılığı kalmaz ve oyuncu metnin ötesine geçme fırsatı yakalamış olur. Gestus yabancılaştırılması gerektirir. Oyun kişisine psikolojik yerine toplumsal ilişkiler çerçevesinde bakıldığında ancak oyuncu uzak açı kazanır.

“Brecht’in yöntemiyle çalışan oyuncu, yukarıda sözü edilen çelişkiden eleştirel bir tutum geliştirme becerisini ya da Stanislavskiyen özdeşleşmeden farklılaşan tutumunu gestus ilkesine bağlı kalarak çalışması sayesinde gerçekleştirir. ....çok genel anlamıyla gestus bu yazıda daha önce söz edildiği gibi,” bir ya da birden çok kişinin bir ya da birden çok kişiyi hedef alan jestlerinden, mimiklerinden ve genellikle sözlerinden oluşan bir bütündür” Yani, gestus'lara odaklanmak, Brecht' in epik tiyatronun asli öğelerinden biri olarak nitelendirdiği şekilde, oyuncunun karakterin davranışlarından yola çıkması gerekiyor(Karaboğa, 2011, 2012, s. 214).”

Walter Benjamin, “jest” i “epik tiyatronun hammaddesi” (Benjamin, 2000, s. 17) olarak değerlendirmiştir. Oyuncunun hem gösteren hem de gösterilen olarak oynaması gerçek olayın perdelenmesine izin vermez. Karakteri nasıl düşündüğünü göstermelidir. Bunu da sanatsal bir yolla yani sanatsal bir eylemle göstermek zorundadır. Bu noktada bir jest, aslında tutum olarak karar verilmiş bir jest, her defasında karakterin bir davranış biçimi olarak karşımıza çıkar. Gestus, epik tiyatronun ham maddesiye gestusun ham maddesi de jestlerdir. Jestlerin gündelik olandan “ ayrı bir güzellik, ayrı bir çarpıcılık ve güç kazanması, Y-efektinin doğmasını sağlar (Brecht, 1981, s. 192).”

Oyuncu da her sahneyi ayrı ayrı analiz ederek rolün farklı jestlerine tanık olur. “Bu, budur.” diyen doğrusal karakter çizgisi yerine “ Bu hem budur, hem de aynı zamanda budur diyen” parçalı bir yapıyla karşılaşır. Eleştirel yaklaşımını böylelikle bu yapı üzerine kurar. Çünkü rolün, seyirciye objektif yorum yapabilecek bir tartışma malzemesi haline gelmesi oyuncunun işidir. Bu oyuncu özel zannedilen durumlardaki evrensel bakışı ortaya koymalıdır. Kişiliğin birliği rolün karakteristiklerinin birbiriyle çatışması yoluyla inşa edilir.

### **2.1.1.3. Gözlem**

Toplumsal ilişkilerin sınıfsal dinamiklerini keşfetmek ve bulguları seyircinin eleştirel gücüne teslim etmek epik tiyatronun temel prensibidir. Böyle bir

tiyatronun oyuncusu, zekâsını işin içine katmaksızın, söyleyeceği sözlerin düzenlemesini başkalarına bırakarak, salt “hislerin, coşkuların” diye adlandırdığı şeylerle ya da standartlaşmış rol kalıplarıyla çalışmaz ( Karaboğa, 2011, 2012, s. 181). Brecht’in sahne üstünde görmek istediği oyuncu, metin ve gündelik hayat arasında kurduğu iletişim aracılığıyla rolün ardındaki varlığı görünür kılar ( Karaboğa, 2011, 2012, s. 181). Karaboğa’ nın bahsettiği “iletişim” i sağlayacak araç “gözlem” dir. Brecht’ e göre gözlem oyuncunun düşünme biçimidir.

“ Oyuncu çevresindeki insanları gözlemler, sanki insanlar yaptıkları şeyi nasıl yaptıklarını kendisine göstermek istiyorlar ya da yaptıkları şey üzerinde kendisini düşünüp taşınmaya çağırıyorlarmış gibi inceler onları(Brecht, 1997, s. 32).“

Oyuncu, insanların neyi, neden, nasıl yaptıklarını sınıfsal ilişkiler bağlamında değerlendirecektir. Karaktere psikolojik olarak ya da toplumsal dinamikler çerçevesinde bakmak oyuncunun yaşama nasıl ve ne yönde müdahale edeceğini belirlemektedir. Çünkü o gösterendir. Görünenin ardındaki gerçeği mi yoksa sınırları gösterdiği ile çizilmiş bir görüneni mi sahne üstüne çıkaracaktır? Bu soru oyuncunun gözlem yöntemini doğrudan etkileyecektir. Brecht’ in oyuncusu için gerçekler insanın kafasının içinde değil dışında olmalıdır. Olaylar ve bu olaylara karşı tutumlar ortaya konmalı ve bu veriler Marksist bir tavırla yoğrulmalı, gestus ile sanatlı kılınmalıdır.

Oyuncu; seyirciyi ne yönde etkileyecektir? Nasıl bir gözlem süzgecinden geçerek rolü sahne üzerine taşıyacaktır? Hayatın bire bir kopyası mı? Yoksa yaşamı yönlendiren sınıfsal unsurları mı? Buradan bakıldığında Brecht’ in oyuncusu her şeyden önce kendi bakışını belli bir çizgiye çekmek zorundadır.

“ Provalar sırasında daima alternatifleri karşılaştırmak için durabiliriz, ama oyuncunun kendisi Oliver’in Shylock’u mu alıntıladığını, rolü hakiki bir duyguyla mı oynadığını ya da düpedüz rolü abartıp abartmadığını nasıl anlayacağız?

Ne var ki bu durumda oyuncu izleyiciden daha önemlidir ve bu Brechtien yöntemi bir ethos olarak düşünmeye başlamamız gerekir; ya da en azından özgül tipte bir ahlaki eğitim olarak (Jameson, 2013, s. 86.).“

Aynı noktaya Karaboğa şu cümlelerle değinmiştir:

“ Ego-persona'nın yabancılaştırılması, kolektif kimlik, nesnel olma kaygısı gibi nitelikler, Brecht oyuncusunun her türlü bireysellikten arındırılması ya da bireysel özelliklerini yitirmesi anlamına gelmez hiç kuşkusuz. Ancak, bireysellikteki vurgu, “kendi kendini gözlemlemekten” ve psiko-fiziksel deneyimden, “kendinden başka olanı gözlemlemeye” ve toplumsal deneyime kaydırmıştır (Karaboğa, 2011, 2012, s. 231).”

#### **2.1.1.4. Çalışma için önemi**

Brecht tiyatrosunda oyuncunun sanatı, provada olaylar karşısındaki tutumunu eylem düzeyinde araştırarak irdelediği karakteri, oyun sırasında da sahip olduğu eylem olasılıklarıyla birlikte seyirciye göstermeyi kapsamaktadır. Oyuncu, karaktere, bilinci açık bir şekilde yaklaşmakta, karakterin olaylara karşı tutumlarını keşfetmeye çalışmaktadır. Bunu yaparken karakteri özellikle üçüncü tekil şahıs olarak konumlandırarak ‘gündelik ben’ inden uzağa koyar.

Söz konusu eylem olasılıklarını keşfetmek için Brecht’ in oyunculuk çalışmalarından “...medi de tersine ...di” çalışması anlatı ile harmanlanarak kullanılacaktır. Öncelikle Nötr Anlatı çalışmasının hangi malzemenin eğilip büküleceği ile anlatı yoluyla tanışarak ‘oyuncu ben’ i aktive edeceği düşünülmektedir. Ardından gelen Eleştirel Anlatı ve Hak Vererek Anlatı ile oyuncunun, karakterin tutumlarına yönelik eylem olasılıklarıyla karşılaşması amaçlanmaktadır. Böyle bir çalışmanın oyuncuya bakış açısı kazandıracığı düşünülmektedir. Bu bağlamda tez çalışmasının problemini göz önünde bulundurduğumuzda oyuncunun, karakter üstüne geliştirdiği düşüncesini ortaya koyarak kendini teşhir tuzağından kurtaracağı öngörülmektedir.

#### **2.1.2. Michael Chekhov’ un oyunculuk yaklaşımı**

##### **2.1.2.1. Oyuncunun bedeni ve psikolojisi**

Chekhov, dönemin Stanislavski’ nin domine ettiği gündelik gerçeği olduğu gibi resmetme uğraşı üzerine kurulu oyunculuk anlayışını eleştirmiştir. Oyuncu, kendi bakış açısını ortaya koyabileceği bir çalışma gerçekleştirmelidir. Aksi takdirde;

“ Sanatçıdan çok sıradan fotoğrafçılara dönüşürler. Yaratıcı sanatçının asıl görevinin yalnızca hayatın dış görünüşünü kopyalamak değil de, yaşam olgusunun arkasında yatanları göstermek olduğunu; seyircinin yaşamın görünen yüzeyinin ve anlamlarının ötesindekileri görmesini sağlamak için yaşamı her yönüyle ve her noktasıyla “yorumlamak” olduğunu unuturlar (Chekhov, 2014, s. 52).”

Oyuncu bu sonuca beden ve psikolojinin birbiriyle yaptıkları iş birliği ile varabilir. Her iki araç da birbirinden beslenir. Beden, psikolojik düzeyde gerçekleşen esinlenmeyi karşılayacak donanıma sahip olmalı, psikoloji de bedenin yeni önerileri karşısında aktif bir tutum sergilemelidir.

“Oyuncunun bedeni psikolojik nitelikleri içine çekmeli, onlarla öyle dolu olmalıdır ki, bu nitelikler bedeni yavaş yavaş, dâhice imgelerin, hislerin, duyguların ve isteklerin alıcısı ve ileticisi olan duyarlı bir zar haline dönüştürebilsin (Chekhov, 2014, s. 52).”

Chekhov’ un imgelem çalışmalarında oyuncu için çok önemli bir uyarı vardır: Harekete geçmek için karakterin ‘bağımsız bir yaşama’ kavuşmasını beklemek, sabretmek gerekir. Chekhov için oyuncu kendini bu yönde eğitmelidir. Oyuncu karaktere önyargılarla müdahale etmemelidir. Çünkü ileride de göreceğimiz gibi karakter dönüşülecek olandır.

“ Modern görüş açınız, ahlaki değerleriniz, sosyal ilkeleriniz, kişisel doğanız ya da fikirleriniz gibi her hangi bir şeyle onları yargılamaya kalkmadan, onların düşüncelerine süzölmeye çalışın (Chekhov, 2014, s. 53).”

Oyuncunun psikolojisinin gelişmesi bu müdahalesiz tutum sayesinde gerçekleşir. Hem bedenin hem psikolojinin oyuncuya itaat etmesi gerekir (Chekhov, 2014, s. 53). Oyuncunun bu iki yaratıcı silahını ateşleyen nedir? Cevabı; Oyuncunun “imgelem” idir.

#### **2.1.2.2. İmgelem ve imgeleri birleştirme**

Bir diğer yandan Chekhov için oyuncu, sanatını gündelik dışı enerjiyle gerçekleştirmesi gerekir. Bu yüzden bazı teknikler ve çalışma önerileri geliştirmiştir. Örneğin, “ışın yayma” çalışmaları, gündelik jestten taviz vermeden gündelik dışı alana girmeleri için geliştirilmiştir. İç mekanizmayı çalıştırmaya yarayan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Detaylandırıldığı zaman, dışarıya ışın yollayan oyuncudan kendisinin ışıdığı oyuncuya geçiş mümkündür.

Bunun yanı sıra, oyuncu sanatını dört niteliği gözeterek icra etmelidir: Rahatlık, Biçim, Güzellik ve Bütünlük.

Rahatlık, yaratıcı çalışmanın önünü tıkayan sertlik ve kabalığın önüne geçmek için gözetilmesi gereken bir niteliktir (Chekhov, 2014, s. 62). Herhangi bir



aksiyon, ne kadar ağır bir durum olursa olsun, yumuşaklık içinde mümkün olur (Chamberlain, 2000, s. 86).

Biçim, oyuncunun “nasıl oynanacak?” sorusuna verdiği cevaptır. Konuya ya da karaktere bakış açısını yansıtabileceği araçları organize ettiği aşamadır. Böylece mekandaki çizgilerin ve olanakların farkına varır (Chamberlain, 2000, s. 86).

Kendini mutlu etmek için güzellik duygusu geliştiren bir oyuncu, sadece yüzeye ince bir cila atmış olur. (Chekhov, 2014, s. 64)”. Güzellik, “derin bir tatmin duygusunun basit bir gösteri ruhunun yerini almasıdır (Chamberlain, 2000, s. 89)”. Bununla birlikte güzellik, oyuncu için çalışma ahlakıdır demek doğrudur.

Bütünlük, çalışmanın her bir zerresine sezgisel olarak hâkim olabilmektir. Bütünlük, “her bir aksiyonun, her bir sahne elemanının, her bir konuşmanın, her bir başlangıcın, ortanın ve sonun farkında olmak demektir. Bütün bunlar bir oyunda net olmalıdır (Chamberlain, 2000, s. 86).”

Bütünlük hissi aynı zamanda oyuncunun gösterim sırasında gerek kendisinin gerek seyircinin yoğunlaşmasını ayakta tutmak için gereklidir. Chekhov bu konuda (Chekhov, 2014, s. 66) “Karakterin ve onun ana çizgisinin önemli noktalarına sezgisel olarak eğilmeye ve doğal olarak seyircinin dikkatini de sürekli canlı tutmaya başlayacaksınız.” diye belirtmiştir.

Chekhov’ da imgelem, oyuncunun yaratıcılığının kaynağı olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü (Chekhov, 2014, s. 70) “imgeler tamamlanmak için oyuncunun iş birliğine ihtiyaç duyarlar. Tamam halde gelmezler.” Oyuncunun imgeleminde aktif rol oynayacağı boşluklar vardır. Bunlar, oyuncunun, imgeleminde canlanan karaktere sorular sorması ve sorulara verdiği bedensel cevaplar ile tamamlanır. “Bedensel esneklik ve açıklık, imgelemin açık ve esnek olmasıyla paralel gelişir (Chamberlain, 2000, s. 86).” Böylece imgeler, oyuncuyu, (Chekhov, 2014, s. 70) “beynin pasif durumundan alıp yaratıcı bir konuma ” getirir.

Chekhov, bir önceki bölümle de bağlantılı olarak söylemek gerekirse, “bedensellik” ve “psikoloji” yi birbirini besleyen ve zenginleştiren araçlar olarak görmektedir. Ancak Chekhov’ da “psikoloji” Stanislavski’ den farklı bir dinamiğe sahiptir. Chekhov;

“Bir oyuncuyu, sonunda onu sanatçıdan çok bir köle işçiye dönüştürerek, kendi “kişiliği” denen şeyin sınırları içine zincirlemek ve hapsedmek suçtur. Özgürlüğü nerede

peki? Kendi ayartıcılığını ve özgünlüğünü nasıl kullanabilir? Neden seyircisinin karşısına hep ipleri çekildiğinde aynı hareketleri yapmak zorunda olan bir kukla gibi çıksın? Çağdaş yazarların, seyircilerin, eleştirmenlerin ve hatta oyuncuların kendisinin bu oyuncu-sanatçı kavramının rezilleşmesine alışmış olması, ne bu suçun azalmasını ne de kötünün daha az çirkinleşmesini sağlıyor (Chekhov, 2014, s. 74).”

sözleriyle Stanislavski’ yi “bilinçaltı” nı oyuncunun yaratıcı kaynağı olarak görmesini eleştirir. Oyuncu imgelem karşısında öncelikle pasif konumda kalarak;

“ İmgelemin bilinçaltına sızmasına, orada değişikliğe uğramalarına ve dönüşmüş olarak gelmelerine karşı açık olur. Böylece imgelem dünyasının özgürlüğünü kabul ederek gündelik kendisinin sınırlarını yumuşatır ve üstün egosuyla yüzleşir (Chamberlain, 2000, s. 86).”

Oyuncu, imgenin bağımsız yaşamının oluşmasına izin vermelidir. Ondan sonra gerek oyun dışı durumlara sokarak, gerek birbirinden farklı fiziksel ve psikolojik dışavurumların peşine düşerek karaktere müdahale edebilir.

### **2.1.2.3. Doğaçlama ve topluluk bilinci**

Chekhov için 'doğaçlama', oyuncunun ifade gücünü ortaya koyar. Doğaçlamanın söz konusu olmadığı çalışmalar içindeki oyuncu kendini (Chekhov, 2014, s. 81) “başkalarının yaratıcılığının esiri yapar ve sanatı da ödünç alınmış olur.”

Chekhov, kendi icralarında da doğaçlamadan vazgeçmemiştir.

“ Çünkü her akşam doğaçlamalarla farklı oynuyordu... Bu durumu önleyebilecek bir yol geliştirmek gerekiyordu. Chekhov oyun sırasında doğaçlamalarını temel çerçeve içinde tutabiliyordu fakat provalar sırasında bir elmayla yaptığı sonu gelmez doğaçlamalar sebebiyle diğer objeler ve oyuncularla etkileşimi kopma noktasına gelmişti. Sonra, oyuncunun belli bir sınırlılık içinde doğaçlama yapması Chekhov’un temel prensiplerinden biri haline geldi (Chamberlain, 2000, s. 82).”

Kendi kitabında da bu konuyla ilgili şunları söylemiştir;

“ Oysa her rol, oyuncuya doğaçlama yapma, yönetmen ve yazar ile işbirliği yapma ve birlikte yaratma şansını tanır. Elbette bu yeni replikler doğaçlamak ya da yönetmenin verdiği eylemlerin yerine yenilerini koymak anlamına gelmez. Tam tersine, verilen replikler ve eylemler oyuncunun üzerine yapacağı ve yapması gereken doğaçlamaların temelini oluşturur. Replikleri nasıl söylediği ve eylemleri nasıl gerçekleştirdiği oyuncu için sınırsız

doğaçlama alanları açan kapılardır. Repliklerin ve eylemlerin “nasılları”, oyuncunun kendini özgürce ifade etmesinin yoludur (Chekhov, 2014, s. 82).”

Doğaçlama hem ifade hem de diğer yaratıcı birimlerle kolektif icranın temel yöntemi olarak karşımıza çıkmaktadır.

#### **2.1.2.4. Atmosfer ve bireysel duygular**

Chekhov yönteminde “Atmosfer” imgelemden sonra oyuncunun esinlenme araçlarından biri olarak karşımıza çıkar. Chekhov, Stanislavski’den farklı olarak bölümlenmeyi olaylara göre değil atmosfere göre gerçekleştirir (Benedetti, 2007, s. 154). Sahnenin atmosferi her bir oyuncu için aynıdır. Ancak oyuncular atmosfere karakterlerine uygun tepkiler verirler. Bu aynı hayatta da böyledir.

“Atmosfer, bir ilişkiler bütünü, şeyler arasındaki baskın ton olarak adlandırılabilir. Önce atmosferi algılar sonra neler olup bittiğinin farkına varırız. Her birey duruma karşı kendi cevabını verir, ancak bütünü kapsayan baskın bir atmosfer söz konusudur, dışadönük bir görüngü olarak görünür. Atmosfer “objektif” bir öğedir (Chamberlain, 2000, s. 87).”

Nasıl ki oyuncu karaktere dönüşmelidir, aynı şekilde karakter de içinde bulunduğu “atmosfere karşı koymaktan vazgeçmeli, onunla uyum içinde” (Chekhov, 2014, s. 93) hareket etmelidir.

“ Stanislavski’nin fiziksel aksiyonlar yöntemi zamanında bile, oyuncu her ne kadar kendi duyguları üzerinde odaklanmasa da yine de şu soruyu sorardı; bu durumda olsam ben ne yapardım? Ancak Chekhov’un konuya olan vurgusu, durumun genel tonunu zihinde uyandırmaya yöneliktir, atmosferi müzikal gamlara benzetir. Atmosfere karşı duyarlılık ve onu sahne üstünde yaratmak Chekhov’un oyuncusu için anahtar öneme sahiptir (Chamberlain, 2000, s. 87).”

Çünkü atmosfer yalnızca oyuncuya esinlenme için gereken motivasyonu sağlamaz aynı zamanda seyircinin algısını derinleştirir (Chekhov, 2014, s. 92). Seyircide oyuncu ile birlikte oynama, oyuna katılma isteği doğar.

“ Chekhov’a göre, atmosfer, koşulların içine nüfuz etmiş olan ve insanlardan yayılan duygusal bir unsurdur. Atmosfer, görünmese de güçlü bir biçimde hissedilir ve teatral iletişimin en önemli araçlarından biridir (Özüaydın, 2014, s. 55).”

Atmosfer içerden dışarıya doğar. Önce oyuncular arasında birbirlerine doğru doğar, daha sonra seyircilere doğru iletilir.

Karakterin hisleri ve sahnenin atmosferi birbirleriyle alış veriş halindedir. Hatta buna küçük bir iktidar savaşı demek bile mümkündür. Çünkü Chekhov'a göre eş zamanlı var olmaları mümkün olsa da sonuçta biri diğerine baskın çıkacaktır (Chekhov, 2014, s. 94).

#### **2.1.2.5. Karakter ve karakteristik olan**

Chekhov'a göre karakterin başlıca ögesi taşıdığı farklılıklardır (Chekhov, 2014, s. 125). Oyuncu kendisi ile karakter arasındaki farkları bularak çalışmaya başlamalıdır.

“ Karakter nasıl düşünür? Hızlı, yavaş, belirsiz. Peki ben? Karakterin duygu doğası nasıldır? Arzulu, soğuk, kötücül, iyimser, peki ben? Karakterin isteği nedir? Daha güçlü olmak, daha baskın olmak, kararlı olmak, daha nazik. Peki ben? (Benedetti, 2007, s. 152)”

Bu tarz sorular ile oyuncunun “dönüşüm” için hangi noktalar üzerinde çalışacağı ortaya konmuş olur. Konstantin Stanislavski'nin “Sihirli Eğer” ini düşünecek olursak tam tersi yönde bir çalışma olduğunun altı çizilmelidir. Oyuncu, “Eğer ben olsaydım...” diyerek karakteri kendine yaklaştırırken, Chekhov yönteminde ‘Ben olmadığım yer neresi?’ diye sorarak dönüşümü başlatmış olur.

Bu noktada iki fiziksel kalkış noktası ortaya koyar. Birincisi “Hayali Beden” dir. Oyuncu aynı alanda karakter ile yan yana var olduklarını hayal ederek çalışmaya başlar. Oyuncular onunla oynar, küçük değişiklikler yapar. Kendine zaman tanır. Oyuncunun bedeni, karakterin hayali bedenine bir suyun sürahinin şeklini alması gibi “uyumlu hale gelir” (Chekhov, 2014, s. 126). Dönüşümün önemli fiziksel çalışmalarından biridir.

“Gerçekten çalışılmaya başlandığında, hayali beden oyuncunun iradesini ve hislerini harekete geçirir; bunları karakterin konuşma ve hareketleriyle uyumlu hale getirir, oyuncuyu başka bir kişiye dönüştürür (Chekhov, 2014, s. 127).”

“ Yani her zaman siz artı başka birisi var demektir (Chekhov, 2014, s. 177).”

İkincisi ise “Merkez” dir. Her bireyin ve her karakterin merkezi vardır. Bedende bir anahtar nokta mevcuttur. Beden dışında da olabilir. Merkez, eylemlerin kalkış noktasıdır. Merkez bedenin diğer uzuvları için kılavuz görevi üstlenir.

Merkez, dönüşüm süreci için gereken konsantrasyonu sağlayacak, fiziksel bir yaklaşımdır. Oyuncunun eylemlerinin “kaynağı ve yayıldığı yerdir” (Chekhov, 2014, s. 127). Oyuncunun bedenindeki ideal halinde göğsünün ortasında bulunan merkez, yer değiştirildiği takdirde, tavırlar hem fiziksel hem psikolojik anlamda değişime uğrar (Chekhov, 2014, s. 127). Bunun sebebi yine daha önce bahsettiğimiz oyuncu ile karakter arasındaki farklardan ileri gelmektedir.

#### **2.1.2.6. ‘Psikolojik Jest’**

Chekhov, “Psikolojik Jest” i formüle ederken en önemli çıkış noktası karakter analizinin analitik akıl düzeyinde yapılmasını yeterli bulmayışıdır. Bilgi, yaratıcı sürecin önünü tıkayabilir. Bu sebepten sezgisel bir yaklaşımla desteklenmelidir. ‘Psikolojik Jest’, “karakterin temel arzusunun sezgisel bir kavrayışla ele alınıp bütününe bir sıçrama tahtasıdır (Chamberlain, 2000, s. 89).” Karakterin detaylarına sızmak için yoğunlaştırılmış bir özdür. Bu öz, “karakterin karmaşık psikolojisini en kolay çalışabilir haliyle özetlemelidir (Chekhov, 2014, s. 112).” Stanislavski’nin ‘Üstün Amacı’ na benzer şekilde karakterin her bir sahnesine ya da daha küçük parçalara göre ‘Psikolojik Jest’ ler bulunabilir. Karakterin temel arzusunu karşılayan ‘Psikolojik Jest’ sabit kalmalıdır. “Hareketin çeşidi kendiyile ilişkili belirli bir arzu uyandırır ve aynı hareketin niteliği ise hislerimizi ortaya çıkartır(Chekhov, 2014, s. 105).” Oyuncu kendini ‘Psikolojik Jest’ sayesinde oynamaya hazırlar (Chekhov, 2014, s. 109).

“Gündelik jestler çok sınırlı, çok zayıf ve çok belirgin oldukları için bizim irademizi canlandıramazlar. Bütün bedenimizi, psikolojimizi ve ruhumuzu saramazlar, ki bir arketip olarak PJ bunların bütününe sahibi olur (Chekhov, 2014, s. 111).”

Rudolph Steiner öğretisinin de ‘Psikolojik Jest’ yaklaşımında etkisi vardır.

“Arketip, bir nesnenin veya bir karakterin temel, ideal formudur. Chekhov’a göre, muhtemel tüm aslan varyasyonlarının arkasında, tek bir aslan ideası vardır ve bu idea, bütün aslanların kaynağıdır. Rudolph Steiner de, arketipi, bir resmin, öncelikle ressamın zihninde soyut olarak var olması, daha sonra tuvale aktarılarak fiziksel varlığa kavuşması düşüncesine benzetir (Özüaydın, 2014, s. 60).”

Her psikolojik sürecin jestüel bir dili vardır. Bizler “düşüncelere dalarız”, “sonuç çıkartırız” ya da “fikirleri yakalarız” (Chamberlain, 2000, s. 89). Somut bir

eylem soyut bir imgelem üretir. Bu düşünce bize insanın jest üretmek eğilimini anlatır (Chamberlain, 2000, s. 89).

Chekhov' un kendi oyunculuğunda gündelik olanı nasıl aştığı ve metnin ötesine nasıl geçtiği aşağıdaki iki örnekle anlatılmaya çalışılır. Birincisi 1921'in aralık ayında Stanislavski ile çalıştığı Müfettiş oyunundandır.

“ Aniden elleri ve kollarıyla birlikte sanki onları fırlatıyormuş gibi çok hızlı bir hareket yaptı ve aynı zamanda dirseklerini, parmaklarını ellerini ve hatta omuzlarını titretiyordu. İşte Khlestakov' un bütün psikolojisi! dedi gülererek.” (aktaran: Benedetti, 2007, s. 154)

İkinci örnek 1921'in Mart ayında Vakhtangov ile çalıştığı 14. Erik adlı oyundandır. Burada Chekhov, Vakhtangov' a karakteri anlatırken dolaylı yoldan 'Psikolojik Jest' kullandığını anlatıyor.

“ Bir gece provada aniden sıçradı, haykırarak “ İşte senin Erik'in. Bak! Şimdi tılsımlı bir çemberin içindeyim ve onu kıramıyorum!” Bütün bedeniyle önünde bir duvar varmış da kırmaya çalışıyormuş ya da büyülü bir çemberi delmeye çalışıyormuş gibi bir tane güçlü, acı dolu arzulu bir hareket yaptı. Kader, sonsuz acı, nemrutluk ve 14. Erik'in zayıflıkları açık bir hale geldi (aktaran: Benedetti, 2007, s. 154).”

'Psikolojik Jest', seyre sunulmak için çalışılmaz. O oyuncunun mahrem çalışmasıdır.

### **2.1.2.7. Yarattıcı bireysellik**

Bu başlık altında Chekhov oyuncunun gündelik “ben” inden sıyrılıp “oyuncu” kimliğine geçişten bahseder. “Yarattıcı Bireysellik” in oyuncunun gündelik dışı yapıp etmeleri olduğunu ileri sürmektedir.

“Günlük sıradan hisler karışıktır, bencillikle doludur, kişisel ihtiyaçlara indirgenmiştir, çekingendir, önemsizdir, genellikle estetik bile değildir ve yalanlarla şımartılmıştır. (Chekhov, 2014, s. 134)”

Oysa oyuncuyu yarattıcı alana taşıyan Üst Ben' in (Chekhov, 2014, s. 132) “ etkisi altında bilincinizde, hiç engelleyemeyeceğiniz, önemli değişimler gerçekleşmeye başlayacak ” tır. Üst Ben, (Chekhov, 2014, s. 132) “bilinçliliği arttırır ve zenginleştirir.” Oyuncuya metnin ötesine geçerek, aynı rolü birbirinden farklı oynamak imkânı sunar (Chamberlain, 2000, s. 84).

Burada bahsedilen oyuncunun daha güçlü bir bilince sahip olması, yalnızca karakteri üzerinde hâkimiyeti değil seyircinin nabzını tutmak olarak karşılığını bulmaktadır.

“ Seyirciyi neyin memnun edeceğini, neyin onları tutuşturup, nelerin soğutacağını bilir. Üst benin uyanmış farkındalığına sahip bir oyuncu için seyirci, sanatçıyı çağdaşlarının istekleriyle birleştiren canlı bir bağıdır (Chekhov, 2014, s. 136).”

Oyuncu, topluma dair bir takım bilgileri, seyircinin gösterim sırasındaki tepkilerinden yola çıkarak edinebilir.

Üst benin bir diğer işlevi ise oyuncunun (Chamberlain, 2000, s. 84) “bencil egonun tuzağına düşmesini engelleyerek, ortaya koyduğu işe, şefkat, merhamet ve yansızlık” getirmesidir. Merhamet, oyuncunun imgelem bölümünde bahsettiğimiz sınırlarının genişlemesine ön ayak olur.

#### **2.1.2.8. Performansın kompozisyonu**

Bu bölümde kompozisyonu oluşturan üç öğeden bahsedilir: Üç katmanlılık, Kutupluluk ve Dönüşüm ilkeleri.

‘Üç Katmanlılık’, (Chekhov, 2014, s. 139) olayın ortaya çıkması, yayılması ve sonuçlanmasıdır. Chekhov’ a göre;

“ Her iyi oyunda İyi ve Kötü’nün baş güçleri arasında yaşanan bir çatışma vardır. Oyunun yaşam dürtüsünü, itici gücünü oluşturan ve öykü yapısının temelini oluşturan bu çatışmadır (Chekhov, 2014, s. 93).”

Kutupluluk ilkesi ise şöyle açıklanmıştır;

“ Her gerçek sanat eserinde (burada bizi ilgilendiren esinle oluşmuş performans) başlangıcın ve sonun ilke olarak kendilerine ait karşıt kutupları olmalı (Chekhov, 2014, s. 240).”

Üçüncü öğe olarak ‘Dönüşüm’ belirlenmiştir. Kutupluluk ilkesinin süreci olarak karşımıza çıkmaktadır.

Oyunun özünü kavramaya yönelik geliştirilmiş bu ilkeler sayesinde (Chekhov, 2014:145) “yönetmen ve oyuncular önemli ve önemsizi, büyüğü ve küçüğü birbirinden kolaylıkla ayırır. “

Bu ilkelerin detaylandırılması için ortaya atılmış bir diğer ilke ‘doruk noktaları’ dır. Bunlar da kendi içlerinde üçe ayrılmaktadır.

“ Birinci birimin doruk noktası olay örgüsünün bir çeşit özeti şeklindedir; ikinci doruk noktası ikinci ya da orta bölümün hikayesinin nasıl gelişeceğini yoğunlaştırılmış bir biçimdir; ve üçüncü doruk noktası da son birim çatısı altında öykünün finalini berraklaştırır(Chekhov, 2014, s. 146).”

Ana doruk noktalarının her birinin bir de yardımcı doruk noktaları vardır. Üç ana doruk noktası oyunun omurgasını oluştururken yardımcı doruk noktaları mekanizmayı birbirine bağlayan parçalardır.

Bir diğer ilke ritmik tekrarlar kuralıdır. Kendi içinde ikiye ayrılmaktadır.

“ Birincisi bir olgunun mekân ya da zaman içinde, ya da her ikisinde düzenli olarak kendini yinelediğinde ya da değişmeden kaldığı durumdur; ikincisi bir olgunun her biri peş peşe gelen tekrarlarla değiştiği durumdur (Chekhov, 2014, s. 153). “

Gösterimde değişmeyen kadar değişen durumlar da söz konusudur. Bunlar ritmik dalgalanmalar ilkesi altında ele alınır. “Yaşam görüldüğü haliyle her zaman düz bir çizgide ilerlemez. Tıpkı dalgalar gibi inişli çıkışlıdır, ritmik olarak nefes alır.” (Chekhov, 2014, s. 160). Gösterim sırasında her anın değerli kılınabilmesi bu dalgalanmalara bağlıdır.

Karakterin Kompozisyonu ilkesi ise karakterlerin farklılıklarını vurgulamak ve birbirlerini nasıl tamamladıklarını çözmek için gereklidir. Her karakter üç psikolojik özelliğin ağır bastığı karakteristik davranışlara sahiptir: irade, hisler ve düşünceler.

#### **2.1.2.9. Çalışma için önemi**

Chekhov, karakteri, dışarıya olarak ortaya koymaktadır. Bu yaklaşımını, oyuncunun “kendi” ni tekrar etme, “kendi” sınırları içerisine hapsolme tehlikesini önlemek üzere bir yonteme dönüştürmüştür. Yöntemin içerdiği çalışmalar, oyuncunun, hayal gücü ile bedeni arasında bir bağ kurmasına yardımcı olmaktadır. Yöntemin yapı taşı olan imgelemin güçlü ve etkili kullanımı ile oyuncunun, metinde verili karakteri çok yönlü bir şekilde ortaya koyabileceği öngörülmektedir. Oyuncunun bedeni ile imgelemi arasındaki ilişki ile ‘gündelik ben’ i ve ‘karakter’ arasında yaşadığı gelgitleri gözlemlememize olanak sağlayacağı düşünülmektedir.

Bu çıkarımlar doğrultusunda ‘Psikolojik Jest’ çalışmasının bu tez için uygun olduğu düşünülmektedir. ‘Oyuncu ben’ in, bedeninin jesti gerçekleştirmeden önceki



“sıfır noktası” nda kendini göstereceğine inanılmaktadır. “Sıfır noktası” oyuncunun her türlü itkiye açık olduğu mevcudiyet hali olarak değerlendirilmektedir. Jest ise karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. İmgelemin ‘oyuncu beden’ de vücut bulmasına çabalayan oyuncu, ‘gündelik beden’ in alışkanlıklarıyla karşılaştığında ortaya çıkacak sonuçlar ve çözümler değerlendirilecektir.

## 2.2. Woyzeck Metninin Uygulama Açısından Önemi

Sosyal adaletsizliğe isyan etmiş ve Almanya’da sosyal dengenin ve maddi refahın ancak devrim ile elde edilebileceğine inanmış bir kişi olan (Sayın, 1999, s. 30) George Büchner (1813-1837) Woyzeck oyununu hayatın son dönemlerinde yazmaya başlamıştır. Ancak tamamlayamadan hayata gözlerini yummuştur. Woyzeck, gerçek bir hayat hikâyesinden yola çıkarak oyunlaştırılmış bir metindir.

“Johann Christian Woyzeck, 1780’ de Leipzig’de doğmuştur. Sekiz yaşındayken annesi, on üç yaşındayken de babası saradan ölmüşlerdi. Woyzeck’ in gençliği Fransız Devrimi’ ni izleyen Avrupa’ nın karışık yıllarında geçmiş, hiçbir yerde iş bulamamıştı. Sonunda Lübeck’ te bir Hollanda alayına asker yazıldı, çeşitli yerlerde savaştı. Bu arada ilişki kurduğu bir kızdan çocuğu olmuş, ama savaşın karışıklığı içinde evlenememişlerdi. Woyzeck, kendi yokluğunda sevgilisinin başka askerlerle düşüp kalktığını öğrenmişti. Çevresinde sesler duyması da bu yıllara rastlar. Woyzeck ordudan ayrılıp Leipzig’ e döndükten sonra yine iş bulamadı, kendini giderek içkiye verdi. Bu arada eskiden de tanıdığı, kendisinden daha yaşlı ve dul bir kadınla, Johanna Christiana Woost’la karşılaştı, birlikte yaşamaya başladılar. Ama kadın başka başka askerlerle de ilişkisini sürdürüyordu. Woyzeck kıskançlık yüzünden onu birkaç kez dövdü, buna karşın Woost, Woyzeck’le olan bağı koparamıyordu. Woyzeck gittikçe kötülüyordu, işi yoktu, parasızlıktan günlerce aç yattığı, dilencilik ettiği oluyordu. Bu umutsuz, karmakarışık günlerde, kıskançlık nöbetleri içinde Woost’ tan öç almayı gittikçe daha çok düşündü, boşluktan duyduğu sesler, gözüne görünen hayaller arttı. Sonunda bir gün Woost onunla sözleştiği yere gelmeyip başka askerlerle eğlenceye gidince, Woyzeck kesin kararını verdi. Eski bir kama satın aldı. Woost’ u evinin girişinde bıçaklayarak öldürdü. Cinayetten sonra kaçtı, sokaklarda dolaştı, kısa zamanda da yakalandı (Kuruyazıcı, 2009, s. 21-22).”

Büchner yukarıdaki olayı bir takım bakış açıları ile kâğıt üstüne getirmiştir. 1789 Fransız Devrimi ile başlayan devrimler ve isyanlar Avrupa merkezli sanatı kalbinden etkilemiştir.

George Büchner Avrupa’nın Napolyon’dan kurtulup, liberal ve ulusalcı bir burjuvanın yükseldiği zamanda dünyaya gelmiştir. Daha bir yaşındayken

Avrupa'daki barışı sağlama açısından çok önemli olan Viyana Düzenlemeleri ve Paris Antlaşması yapılmıştır. Milliyetçi ve liberal düşünce, monarşi ve feodalizmin dar kıyafetine sığamamış ve Büchner on yedi yaşındayken Fransa'da 1830 Devrimi gerçekleşmiştir. İşçi sınıfıyla birlikte hareket eden bir orta sınıf ortaya çıkmıştır. Toplumun sınıfları arasındaki uçurum genişlemektedir. Birey kavramının yerini yığınlar almaktadır. Kuruyazıcı yazdığı önsözde konuyla ilgili Woyzeck' in nişanlısına yazdığı bir mektuba yer verir;

“Devrim’ in tarihini inceliyorum. Tarihin, alın yazısına boyun eğmesi tüyler ürpertici, altında ezilip yok olduğumu duyuyorum. İnsan yaratılışında korkunç bir benzerlik, insan ilişkilerinde karşı konamaz bir güç görüyorum, herkeste var olan hem de olmayan. Birey yalnızca bir köpük dalgaların üstünde, büyüklük sırf bir rastlantı, dehanın egemenliği bir aldatmaca, demirden bir yasaya karşı girilmiş gülünç bir çaba, bu yasayı anlamak erişilebilecek en yüksek aşama... Zorunluluk insanoğlunun kutsandığı lanetli sözlerden bir tanesi. “dert mutlaka gelir başa, ama derdi getirenin vay haline” sözü tüyler ürpertici. Nedir bu içimizdeki, bu yalan söyleyen, adam öldüren, hırsızlık eden şey? (aktaran: Kuruyazıcı, 2009, s. 14)”

Yukarıdaki sözlerin Büchner’ in birey ve toplum arasındaki ilişkiyi oldukça önemsendiğini bize kanıtladığı düşünülmektedir. Söz konusu ilişki, içinde güçlü bir çelişki barındırmaktadır.

“İlk kez 19. Yüzyılda, hayatın temel gerçekliği olarak görülmüştür toplum; bireysel, çeşitli toplumsal dizilerin kavşak noktasına, hatta atom gibi farazi bir varlığa indirgenmiştir. Ama öte yandan, bireyden bütün hayatını toplumla ilişkilendirmesi beklenir; eksiksiz toplumsal bütünleşme, ahlaki olanlar da dâhil olmak üzere bütün yükümlülükleri içine alan mutlak bir yükümlülük olarak değerlendirilir ( Simmel, 2012, s. 60).”

Simmel’ in sözlerinden hareketle oyunun içerdiği mekânları düşünecek olduğumuzda, birey ve toplum ikiliğinin yoğunlaştığı oyun mekânı Kent olarak göze çarpmaktadır. Kent olgusunun, birey ve toplum arasındaki çelişkinin birçok halinin bir arada görülebilmesine imkân verdiği için Woyzeck oyununda çok önemli bir yere sahip olduğu gözlemlenmektedir.

Öncelikle dönem itibarıyla kentler kapitalist tüketimin dinamosudur demek mümkündür. Satılabilen her şey vitrinde olmalıdır. Kentlerin sanat hayatını elinde tutan pasajlar, dokuma ticaretinin artmasıyla artık depolama ve sergileme

ihtiyacını karşılayacaklardır. Moda böyle bir değişimden sonra gelişmiştir. Eskiden resim sergilenen camekânlardan şimdi bir ticari meta görünmektedir. Richard Sennet bu konuyla ilgili şöyle demiştir:

“ Modern kentte insanlarla dolu mekânlar ya Pazar yerleri gibi, tüketimle sınırlı olup sadece tüketimi sahneye koyan ya da turizm yaşantısıyla sınırlı olup, özenle turizmi sahneye koyan yerlerdir. Kentin böylesine bir yaşam sahnesine indirgenmesi ve anlamsız hale getirilmesi rastlantı değildir. ( Sennet, 1999, 14)”

Benjamin’ e göre şehirlerde malların sergilendiği dünya sergileri, evreni modernleştirmenin bir adımıdır (Batur, 1997, s. 37). Küreselleşmenin ilk tohumları atılmaktadır. Metropoller gelişen para ekonomisinin merkezleri olduğundan dolayı, sınıflar arasındaki uçurumun giderek çoğaldığı, görünürlüklerinin doruğa ulaştığı yerlerdir.

Kent imgesi bu oyunda olumsuz bir atmosferdir. “*Kent şurada ilerde. Kapkaranlık* (Sayın, 1999, s. 36)”, “*Ne de karardı her yer; insan kör oldum sanacak* (Sayın, 1999, s. 37).” gibi örneklerde de görüldüğü üzere oyunda kenti imleyen renk seçimleri de bu olumsuz bakış açısının aktarılması için yapılmaktadır.

Ayrıca “dakiklik hesaplanabilirlik ve kesinlik, bütün karmaşıklığı ve uzanımlarıyla metropol varoluşunun insan hayatına dayattığı niteliklerdir (Simmel, 2012, s. 88).” Şehir yaşamının zaman üzerindeki tahakkümü oyunun açılışında Yüzbaşı ve Woyzeck arasında geçen konuşmada Yüzbaşı’nın sözlerinde görülmektedir.

Oysa Woyzeck’in hiç vakti yoktur. Ne kadar traş edebilirse o kadar para kazanacaktır. Kent, hızlı para akışının ve endüstrileşmenin en önemli kuralı olarak zamanın paraya dönüştüğü yerdir.

Bir diğer yandan Marie ve Bando Çavuşu panayır yerinde karşılaşırlar. Ancak Marie’ nin odasında birlikte olurlar. Panayır kentin içindedir. Ancak Marie’ nin odası buna karşılık kentin dışındadır. Kent merkezinin etkisi özel hayatın mekânı olan evin içine girmekte, böylece birey üstündeki gücünü burada gösterdiği düşünülmektedir. Marie kentte kurulmuş bir panayırda vitrine çıkmıştır. Sonra bir çift küpe ile satın alınmıştır.

Gücünü, içinde olan her şeyi alınıp satılan bir meta haline dönüştürebilmesinden alan kent olgusunun Woyzeck metninde önemli bir unsur

olarak karşımıza çıktığı ve içerik olarak bu tez çalışmasının problemi ile örtüştüğü düşünülmektedir. Kentin vitrinleri bakışa sunulan imgelerle süslenmekte ve bakışın sahipleri de kendilerini vitrindeki imgelerden bağımsız düşünemeyecek hale gelmektedir. Buradan hareketle Woyzeck ve Marie' nin ev sahneleri kentin dışı, diğer baskı unsuru karakterler kentin içi mantığıyla kullanılacaktır. Bir önceki paragrafta anlatılan dışarı-içeri ilişkisi baskı unsuru karakterlerin gölge tekniği yardımıyla evin içine düşürülmesiyle kentin, daha geniş anlamda bütün sistemin özel yaşama olan yansıması gözler önüne serileceği düşünülmektedir.

Biçime dair en önemli öge kesikli anlatım biçimi kullanılmış olmasıdır.

“Düşünsel ve estetik fragmanlaşmanın, toplumsal parçalamanın, modernleşmeyle birlikte bireylerin yalıtılmalarının, yalnızlaşmalarının, yabancılaşmalarının belirtisi olduğu ile sürülür (Baudlaire, 2013, s. 48). “

Yabancılaşma modern hayatın en tartışmalı konusudur. Artık zamanı ve mekânı hatta ürettiği nesnesi ile hiçbir ilişkisi olmayan bir birey ortaya çıkmıştır. Onun için her şey parçalanmıştır.

“Sanayi toplumu, bireyin içinde kaybolması, makineleşen üretim sürecinin mekanik parçalarından biri haline gelmesi anlamını da taşımaktadır. Bir başka deyişle gerçeklik karmaşık yani çok yönlü ve dinamik yani sürekli değişim içinde olma biçiminde algılanmaktadır (Şeylan, 2009, s. 102).“

Böyle bir dönemde sanatçının belli bir tektonik yapıya sadık kalması düşünülemez. Her ne kadar yapıp etmelerini toplumsal duyarlılıkla gerçekleştirse de Romantizm' in sanatı daha özerk ve özgün bir yola sokma ideali ağır basmaktadır. Bu nedenle;

“... montaj\kolaj tekniklerine başvurmak, sorunun ele alınmasında kullanılan bir yoldu; çünkü bu tekniklerle, farklı zamanlardan(eski gazeteler) ve farklı mekanlardan (sıradan nesnelerin kullanımı) gelen etkiler üst üste getirilerek eş zamanlı bir etki yaratılabiliyordu. bu yoldan eşzamanlılığı araştırmakla; “modernistler anlık ve gelip geçici olanı, sanatlarının mekanı olarak kabul ediyorlardı (Harvey, 2010, s. 35).“

Klasik bir yapıtta, belli bir eylem çizgisi söz konusu olmaktadır. Hatta Aristoteles'in Poetika'sında bu üç birlik kuralı olarak geçmektedir: Eylem, zaman, mekan birliği. Ancak Büchner' de;

“klasik dramda olduğu gibi döz bir çizgi halinde gelişmez. Sahneler, bilinçaltının çeşitli anlarını aydınlatır. Çeşitli anlara ışık tutan bu sahnelerin yan yana gelmesiyle de eylem meydana gelir (Sayın, 1999, s. 22).”

Sahnelerin birbirleriyle organik bağlantıları kısmen vardır. Sahnelerin yerini değıştirdiğimizde hiçbir etki azalması olmaz. Bu anlayış Brecht’te tekrar kullanılacak bir biçimdir.

Söz konusu parçalı yapı üç yönden bu tez uygulaması için uygun görölmektedir.

1. Toplumsal düzlemde aynı sınıf içerisinde bile parçalanmalar söz konusudur. Marie ve Woyzeck aynı sınıfta olmasına rağmen üst sınıfın yapıp etmelerine farklı karşılıklar vermektedirler. Dolayısıyla her iki karakterin eylem olasılıklarını ortaya koyarken farklı teknikler kullanılmasının mümkün olduğu düşünölmektedir.
2. Marie, Brecht’ in anlatı tekniğinden yola çıkılarak uygulanan bir etüt ile çalışılmaktadır. Oyun boyunca sınıfsal tercihleri ağır basmaktadır. Bu tercihinin nedenlerini bulmak için eleştirel ve hak verir tutumlarla yapılan anlatı çalışması uygun düşmektedir. Woyzeck ise aynı sınıfa mensup olduğu Andres’ den farklı olarak yaşadıklarını kabul etmeyen, iyisini kötüsünü sorgulayan ve bütün bunların sonucu olarak belli oranda akli dengesini yitirmiş bir karakterdir. Yer altından duyduğu seslerle yeryüzündeki kentin gürültüsü arasında sıkışıp kalmıştır. Psikolojik yönü ağır basmaktadır. Buradan bakıldığında ‘Psikolojik Jest’ etütleriyle çalışılması uygun görölmektedir.
3. Parçalı yapı yönetmenin yorumunu ortaya koyabileceği boşluklar yaratmaktadır. Eş zamanlı sahneleme ve metnin yeniden kurgusu açısından elverişli bir malzeme olarak karşımıza çıkmaktadır.

### 3. BULGULAR VE YORUM

#### 3.1. Oyuncunun Çalışması

##### 3.1.1. 'Psikolojik Jest'

Çalışmaya bedeni 'Psikolojik Jest' çalışmasına uyandıracak bir egzersiz ile başlanmıştır. Söz konusu uygulama " Jest Hazırlık" adı altında kayda alınmıştır. Etüdün gerçekleşmesi üç kurucu öge ile mümkündür. Birincisi, jest, bütün bedene yayılmalıdır. İkinci olarak Jest net bir yöne sahip olmalıdır. Beden bütün uzuvlarıyla tek bir yöne hizmet etmelidir. Üçüncüsü, jest olabildiği en büyük haline ulaşmalıdır.

##### 3.1.1.1. 'Psikolojik Jest'ten metne

Oyuncu B ve Oyuncu S fırlatma jesti ile kendi metinlerinden seçtikleri cümle üzerine etütlerini gerçekleştirmişlerdir. Uygulama "S-Fırlatma-Varyasyon" ve "B-Fırlatma-Varyasyon" adı altında kaydedilmiştir.

Oyuncu S ilk olarak ateş niteliği ile jestini uygulamış hemen ardından su niteliği ile jestini gerçekleştirmiştir. Her iki uygulamanın sonunda aynı metin ile açığa çıkan ifadelerin birbirinden farklı olduğu gözlemlenmiştir. Ateş niteliğinde saldırgan bir tavır varken su niteliği ile daha sakin bir tavır oluşmuştur.

Aynı durum Oyuncu B' nin çalışmasında da mümkün gözükmemektedir. Jest ve nitelik sabit tutulmuştur. İfadelerde farklılık söz konusu olduğu bir kez daha gözlemlenmiştir.

Oyuncu B bir diğer çalışmada tek bir cümle için, sahnenin genelinde kullandığından farklı bir jest kullanmak istemiştir. İtme jestini marshmallow niteliği ile " Biz yoksul insanlar! " cümlesi üzerinde çalışmıştır (B-Sarıлма-Varyasyon, 16:25-16:40). İlk denemesinde (B-Sarıлма-Varyasyon, 20:37) sahnenin geneli için seçtiği jest ile cümle özelinde uygulamak istediği jest arasında kaldığı ve jestler arasında net değişimlerin olmadığı görülmüştür (B-Sarıлма-Varyasyon, 21:33). Bunun üzerine yönetmen sahneyi iki jسته bölmüştür. Ateş niteliği ile sarılma jesti uygulayarak başladığı sahneyi söz konusu cümleye "marshmallow niteliği ile itme jesti uygulamasına dönüştürmüştür (B-Sarıлма-Varyasyon, 24:17-25:00). Yönetmen Oyuncu B' nin Marie' ye parayı verdiği eylemde jسته sağdık kalınmadığını görmüş ve bu eylemi ve devamını tekrar uygulatmıştır (B-Sarıлма-

Varyasyon, 28:21-31:33). Özellikle jestin ritmine sağdık kalmanın, jestin kaybedildiği anda jestin isterlerine geri gelinmesini sağlayabileceği üzerinde durulmuştur. Oyuncu, zihni susturup jestin niteliğine sağdık kalmanın eylemi ve sözü direkt etkilediğini belirtmiştir (B-Sarılma-Varyasyon, 32:00-32:36).

'Psikolojik Jest' çalışmasında oyuncunun bütün bedeni jestin hizmetine girmiştir. Böylelikle zihnin ikinci planda bırakılması sağlanmıştır. Jest uygulaması sonucunda bedende açığa çıkan his oyuncunun zihni tarafından engellenmediği sürece jest çalışması ile metnin sınırsız sayıda varyasyonuna ulaşmak mümkün gözükmektedir. Bu da yönetmenin oyuncu malzemesinden gelebilecek önerilerin zenginliğini mümkün kılar.

### **3.1.1.2. Metinden 'Psikolojik Jest'e**

Bu çalışmada karakterin eylemsel amacı göz önünde bulundurularak uygun jesti bulmak amaçlanır.

Oyuncu S, sahnenin eylemsel amacını "Woyzeck' in kendini Marie' ye anlatması" olarak belirtmiştir. Amaca uygun olarak açılma jestini seçmiştir. Oyuncu jesti uygulamış ancak yetersiz görüldüğü için jest merkezli sorularla oyuncu yönlendirilmek istenmiştir: Açılan nedir/kimdir? Açılmanın ardından gözüken nedir/kimdir?

Bu sorular jestin ayrıntılandırılarak derinleştirilmesi için gerekli görülmüştür. Soruların ardından Oyuncu S' nin bedeninde, özellikle ilk uygulamaya göre göğüs bölgesindeki kullanım farklılığı (göğüs bölgesinin açılmaya katılması) eylemsel amaç ile jestin ortaklaştığı bir noktanın yakalandığını göstermektedir. Ardından nitelik yıldırım olarak belirlenmiş ve çalışmaya başlamak için gerekli malzeme hazır edilmiştir (S-Açılma-Varyasyon).

Ardından seçilen jest ve nitelik sahnenin bütününe uygulanmıştır (Kombinasyon A). Oyuncu S jesti, özellikle Marie' nin iletişim çabasını anlatan dokunuş hamlelerine karşılık Marie' nin ellerini hareketsiz bırakacak şekilde tutmasıyla görünür kılmıştır. Karakterin kekeleyesi uygulanan jestin ortaya çıktığı bir diğer noktadır.

Yönetmenin isteği doğrultusunda Oyuncu S, açılma jestini bir kez de meltem niteliği ile sahnenin bütününe uygulamıştır (Kombinasyon B, 00:00-01:25). Nitelikler arasındaki farklılık oyuncunun bedenine ve konuşmasına bütünüyle

yansımıştır. Telaş yerini sakinliğe, kekemelik kendini tane tane konuşmaya bırakmıştır ( Kombinasyon B, 02:00-04:41). Oyuncu S meltem niteliğinin, karakterin eylemsel amacını desteklemediğini düşünmüştür. Bunun üzerine yönetmen tekrar denemesini önermiştir. Oyuncunun jesti tam olarak uygulayamadığı yerler olduğunu belirtmiş ve bu noktalarda da jسته sadık kalmasını istemiştir (Kombinasyon B, 06:25). Uygulamanın sonunda jestin daha yoğun hissedildiği ve buna paralel olarak Marie ve Woyzeck arasındaki iletişimsizliğin büyüdüğü gözlemlenmiştir (Kombinasyon B, 06:40-09:20).

Oyuncu B, sahnenin eylemsel amacını Franz' ın, ailesini bir arada tutmak istemesi olarak belirlemiştir. Sarılma jestini uygun bulmuştur. Jestin ayrıntılandırmak için yönetmen tarafından şu sorular sorulmuştur: Bakışın ne tarafta olmalı? Woyzeck neye/kime karşı ailesini bir arada tutmak istiyor? Tehlikenin yönü neresi?

Sorulardan önceki uygulamasında bakışlar kendi bedenine yönelikken sorular karşısında bakışlarını karşıya almıştır. İkisi arasındaki ifade farkı, oyuncu tarafından birinci versiyonun daha içe kapanık ve korumacı, ikincisinin ise daha tehditkar ve saldırmaya hazır bir hissi olduğu şeklinde ortaya çıkmıştır (B-Sarılma-Varyasyon, 02:00-02:20). Bu yönlendirmenin etkilerinin sahneye olan yansımalarını görmek için partneriyle birlikte oynamaları istenmiştir.

Birincisinde daha yumuşak ve ılımlı bir karakter ortaya çıkmaktadır. Ancak jestin bakışlar dışı dönük versiyonu oyuncunun yargı sistemini çalıştırmaya başlamıştır (B-Sarılma-Varyasyon, 06:50-07:20). Oyuncu jestin kendisine sadık kalmak yerine, karakteri, biçim vereceği malzeme değil de önceden belirlenmiş normlar varmışçasına sınırlandırarak jestin getirdiği eylem olasılıklarını törpülemeye çalışmıştır. Yönetmen bu noktada problemi fark etmiş ve oyuncuyu “ Tam da ortadan kaldırmak istediğimiz nokta bu. Burak olarak bir şey düşünme. Jestin getirdiği neyse onların sınırlarına bakalım (B-Sarılma-Varyasyon, 07:31-07:40).” diyerek uyarmıştır.

Bakışlar içe dönük versiyonda iskemlede uyuyan çocuk ile daha uzak bir ilişki tutturan oyuncu bakışlar dışı dönük versiyonda çocuk ile yakın temasa geçmiştir. Oysa daha naif bir karakter yapısı içinde çocuk ile uzaklık değil yakınlık tercih etmesi beklenmekteyken tam tersi bir durumun ortaya çıkması oldukça ilgi çekici



görülmüştür. Yalnızca bakışın yönüne yönelik bir değişikliğin karakterde yarattığı büyük farklılık çalışmada berrak bir biçimde ortaya konmuştur (B-Sarıлма-Varyasyon, 13:05-13:50).

Bakışlar dışa dönük olarak ve ateş niteliği ile sahne çalışılmıştır (B-Sarıлма-Varyasyon, 22:55-23:15). Bu versiyonda jestin taşıdığı tehditkar halde artış olmuş, bu farklılık kadının elini daha sert bir tutuş tercihi ile eylemsel karşılığını bulmuştur (B-Sarıлма-Varyasyon, 23:37-24:17).

### **3.1.2. Karakter tasarımında anlatı çalışmasından yararlanma**

#### **3.1.2.1. Nötr anlatı**

Bu anlatı biçiminden oyuncunun her hangi bir yargı gözetmeden olan biteni olduğu gibi aktarması beklenmektedir. Uygulama sırasında oyuncunun oynama dürtüsünün doğduğu anlar olacağı ön görülmektedir ve bu noktalar bir sonraki anlatı biçimlerinde oyuncunun bakış açısını ortaya koyacağı malzemeler olarak kullanılacaktır.

Çalışmanın sonucunda Oyuncu D, “Orospu muyum ben?” repliğinin söylendiği ve Woyzeck’ in parayı uzattığı anları, oynama isteğinin geldiği anlar olarak belirtmiştir ( D-Nötr ve Eleştirel, 04:06).

Oyuncu Y ise, “Aman be sen de!”, “Şıllık!”, “Senin annen yine de bir orospu.” ve “Franz.” repliklerinin söylendiği anları oynama isteğinin geldiği anlar olarak belirtmiştir (Y-Anlatı,, 02:16-02:21).

#### **3.1.2.2. Eleştirel anlatı**

Oyuncu D, Marie’ yi rahatsız olduğu sınıfsal koşullarını değiştirmek için çabalamak yerine Bando Çavuşu gibi daha üst sınıftan bir erkek ile beraber olup kendini bulunduğu yerden daha üst bir noktada görmeye çabalaması noktasında eleştirdiğini belirtmiştir (D-Nötr ve Eleştirel, 09:25-11:14).

D-Nötr ve Eleştirel kaydının 11:15-17:38 dakikaları arasında gerçekleşen uygulamada ritmin arttığını ve daha güzler yüzlü ve seyirciye daha açık bir oyuncu gözlemlenmektedir. Küpe ve ayna ile ilişkisinin kesintiye uğramasını istemeyen bir Marie ortaya çıkmıştır. Bu da çocuğa karşı daha sert ve uzak bir ilişki doğmasını sağlamıştır. “Orospu muyum?” cümlesinde Franz’ a tavır almak dışında bir eylem gerçekleşmemiştir. Oyuncu Marie’ yi pencereye yönlendirir ve parayı alana kadar

da iletişim kurdurmaz. Woyzeck' in verdiği parayı alıp yastığının altına koymuştur. Woyzeck evden çıktıktan sonra çöpe attığı küpeleri ve çocuğun yastığına sıkıştırılmış parayı alıp sutyenine saklamıştır. Uygulama sonunda aynayı eline alıp kendi güzelliğine bakar halde bir tavır sergilemesi yalnızca kendini düşünen, mülkiyeti seven bir Marie karakteri ortaya çıkarmıştır. Oyuncunun Marie' yi eleştirdiği nokta eylem düzeyinde gerçekleşmiş olur.

D-Nötr ve Eleştirel adlı kaydın 18:00-20:40 dakikaları arasında eleştirel tutumla anlatmanın oyuncuda yaptığı değişiklikler konuşulmuştur. Oyuncu D, içe dönük bir hal olmadığını belirtmiştir. "Karikatür çiziyormuşum gibi geldi" diye betimlemiştir. Karakterin çizgilerinin belli olduğunu ifade etmiştir. Ayrıca "Nötr halde bastırduğın yerleri içinde tutuyorsun. Böylece hak verir tutumla anlatı ile daha yakın bir çalışma. İçimize düştüğümüz zaman mücadele edecek çok fazla katman var. Dışarısı daha az kalabalık içimize kıyasla. Kafanın karışmasına müsaade etmiyor." diyerek eleştirel anlatıyı yorumlamıştır. Nötr anlatıdaki oynama dürtüsü ile ortaya çıkan boşluklar değerlendirilmiştir. Örnek olarak parayı alıp çocuğun yastığının altına koymasını verilebilir.

"Orospu muyum ben!" kısmının eleştirel tutum ile gerçekleşmediği üzerinde durulmuştur. Bunun üzerine oyuncunun kendi olarak savunduğu bir noktayı kıramadığı üzerine konuşulmuştur (D-Nötr ve Eleştirel, 24:00). Kendi olarak direndiği bir yer olabileceği belirtilmiştir. Oyuncu bunun üzerine başka bir davranış denemiştir (D-Nötr ve Eleştirel, 26:00-32:35). Woyzeck' e tavır almanın tersine onu etkilemeye, ciddiye almayarak, geçiştirmeye çalışarak cümlesini söyler. Bu tavır çocuk ile canla başla ilgilenmeyi ve Franz' ı samimi bir biçimde dinlemesini getirmiştir. Nötr anlatıdaki ortaya çıkan boşlukların karakterin davranış olasılıklarına gebe olduğu açık bir şekilde gözlemlenmiştir.

Oyuncu Y, Marie' yi, kendi istekleri dışında hiç bir şey umurunda olmayan bir karakter olarak Woyzeck' i gerçekten dinlememesi üzerinden eleştirmiştir. (Y-Anlatı, 06:57-10:43)

Ritmi yüksek bir başlangıç olmamıştır. Açık ve güler yüzlü bir oyunculuk sahnenin geneline yansımıştır. Oturduğu yerden kalkmadan konuşmuştur. Woyzeck' in anlattıkları karşısında sikkın bir tavır benimsemiştir. "Aman be sende!" kısmında sikkın bir şekilde kendi kendine konuşmaya dalmış, ardından

“Franz!” kısmında azarlar derecede bağırmaı tercih etmiştir. Panayır kısmında ise oyuncun bedeninde Bando Çavuşu ile buluşma ihtimaline yönelik bir heyecan uyanmıştır.

Yönetmen kırık aynayı kullanmasını istemiştir. Panayır bahsi geçtiğinde ayna kullanılmasının eleştirel malzemeye nasıl bir katkı sunacağı araştırılmıştır. Böylece Franz geldiğinde perdeleri açmayıp, Franz gittiğinde karanlık evde aynadaki yüzünü daha iyi görebilmesi için perdenin önünde aynaya bakması eylemi doğmuştur (Y -Anlatı- Devam). Nötr anlatıdaki boşluklar genelde tavırla doldurulmuştur.

### **3.1.2.3. Hak vererek anlatı**

Oyuncu D' nin savunduğu nokta Marie' nin mahkum edildiği koşulların sınırlılığı içinde karşısına çıkan fırsatı değerlendirebileceği yönünde olmuştur (D-Hak Vererek, 00:17-00:36).

Aynayı alıp almamak, küpeye bakıp bakmamak, dans edip etmemek gibi kesintili eylemler ile karakteri yaptığı/yapacağı tercihler konusunda kararsızlık içinde olduğuna vurgu yapılmıştır. Eylemleri kesintiye uğratan eylemler Marie' nin içinde bulunduğu koşulları anlatır niteliktedir. Çocuk bir susup bir ağlar. Tam dans etmeye başlamışken duvara çarpar. Hatta Woyzeck girdikten sonraki yaşadığı iç hesaplaşmasının sessizliği de Woyzeck' in kendisinden çocukla ilgilenmesini istemesiyle kesintiye uğrar. Çocuğun alınının terlediğini gören Woyzeck harekete geçmek yerine Marie' den çocuğun terini silmesini ister. Bu sırada pencere önünde duran Marie, pencere ve çocuk arasında yeni bir git/gel yakalar. Böylelikle oyuncu Marie' ye hak verdiği noktalardan biri olarak Woyzeck' i çocuğa uzak davranan bir baba olarak göstermiştir. Marie ise buna karşılık çocukla canla başla ilgilenmektedir.

Küpeleri çöpe atması ve Woyzeck' in uzattığı parayı almaması Marie' nin mülkiyetten vazgeçebilecek bir yapısı olduğunu göstermektedir. Bu eylemleri tekrar denemek isteyen oyuncu bu sefer küpeleri çöpe atmak yerine Woyzeck' e verir ve evin dışına gönderir (D-Hak Vererek, 10:20). Böylece karakterin kendine yönelik hesaplaşmasını güçlendirdiği düşünülmektedir.

Uygulamanın sonunda oyuncuya böyle bir anlatıda nasıl bir mekanizmanın çalıştığı sorulmuştur. Oyuncu D cevaben karakterin daha çok psikolojisini önemseydiğini belirtmiştir. Aynı zamanda eleştirel anlatıda bir başkasından söz ediyor gibi anlatırken, hak verdiği bir noktadan anlatırken “başıma böyle bir şey geldi” gibi anlattığını, anlattığı sahneyi maruz kaldığı bir olaymış gibi değerlendirip, eylemsel tercihlerini bu doğrultuda yaptığını değinmiştir. Yönetmen ise buna karşılık “Bir oyuncunun karakter ve kendi arasında git gel yaşadığını düşünürsek ne kadar sahiplenirse kendine yakınlaşacak ne kadar eleştirel davranırsa o kadar kendinden uzaklaşacaktır.” cevabını vermiştir. Çünkü sahiplenilen noktaların oyuncunun kendisini de ortaya koymak istediğı noktalar olduğı düşünölmektedir. Ayrıca hak vererek anlatıda ritmin düştüğü ve oyun enerjisinin içe doğru çekildiğı gözlemlenmiştir (D-Hak Vererek).

Oyuncu Y, Marie’ ye Woyzeck tarafından karşılık bulmayan güçlü bir kadınlığı olduğı yönünde hak vermiştir (Y-Anlatı-devam, 08:10-09:06).

Çalışmanın içine girdikçe Oyuncu Y’ nin mizah duygusunu kaybettiğı gözlemlenmiştir (Y-Anlatı-Devam, 09:10- 14:00). Seyirciye karşı kendini kapatmıştır. Woyzeck’ in pencereyi tıklattığında Bando Çavuşu olabilir mi düşünüp anında tedirgin olmuştur. Franz’ ın yanına, pencereye doğru gider. Eleştirel anlatıdaki tavrın aksine Franz’ la ilgilidir. Pencereden Woyzeck’ e uzanır. Woyzeck karşılık vermeyince Marie’ nin yalnızlığı ortaya çıkmıştır.

Oyuncu çalışmayı, “Hak vererek anlatı daha çok duyguya yönelik çalışıyor” şeklinde yorumlamıştır. “Karakter içerden bakıyor” diye eklemiştir. Ayrıca hak vermek için karaktere inanması ona gerektiğinden, ancak böyle olursa karakteri savunabileceğine de değinmiştir. Son olarak “Eleştirel anlatıda hislerini umursamıyorum, davranışlarına odaklanıyorum (Y-Anlatı-Devam, 14:46-15:50). “ diyerek karşılaştırma yapmıştır.

### **3.1.3. Her iki etüdün kullanımına dair örnekler**

#### **3.1.3.1. Kombinasyon A**

- Hak vererek anlatı / Açılma jesti, yıldırım niteliğı

Çalışmada birbirine dokunan, oldukça yakınlaşan fakat kendi gerçeklerine saplanıp kalmış olmaktan dolayı birbirlerini duyamayan iki karakter

görülmektedir. Bu kombinasyonda Woyzeck' in kendini anlatma çabası Marie' nin davetini görmemesini getirmiştir. Böylece Marie' nin karşılanmayan istekleri daha belirginleşmiştir.

### **3.1.3.2. Kombinasyon B**

- Eleştirel anlatı/ Açılma jesti, meltem niteliği

Oyuncu Y' nin Marie' ye yönelik eleştirel tavrı daha çok ortaya çıkmıştır. Meltem niteliği Woyzeck' i naif bir karakter haline getirmiştir. Yumuşak konuşan birine dönüştürmüştür. Bu jest ile oynandığında Woyzeck' i dinlemek için pencereye yaklaşmak gerekmiştir. Ancak Marie oturmayı tercih etmiştir. Woyzeck özelinde kapalı perdenin ardından konuşan ve ne dediğinin anlaşılması için özen gerektiren bir karakter gözlemlenmiştir.

### **3.1.3.3. Kombinasyon C**

- Eleştirel anlatı / Fırlatma jesti, ateş ve marshmellow nitelikleri

Bu kombinasyonda daha önceki uygulamadan farklı olarak Oyuncu D, “Bizim gibilerin bir köşeciği olur” diye devam eden kısımda seyirciye dönerek konuşmuştur.

### **3.1.3.4. Kombinasyon D**

- Eleştirel anlatı / Ateş jesti, itme jesti, marshmellow niteliği

Çocuğa özensiz davranan bir Marie karşımıza çıkmıştır. Eleştirel anlatı içinde seçilmiş tavır devam etmiştir.

Bu kombinasyonda Woyzeck' in odağının tamamıyla kendisinde olduğu görülmektedir. Sarılma jestini ateş niteliğiyle gerçekleştirdiği uygulamadaki tavrını devam ettirmiştir. Sahnenin bütününde çocuk üzerinden bir ilişki kurulduğu gözlemlenmiştir. Ortada rahatsız vaziyette uyuyan bir çocuk varken iki karakterin gerçek yönelimi kendilerine dönük bir çizgide ilerlemiştir.

Yönetmenin şöyle bir öneride bulunmuştur ( Kombinasyon D, 06:35-07:08): Woyzeck gittikten sonra çocuk karnı acıktığı için ağlamaya başlayacaktır. Marie de çocuğu emzirecektir. Bu sırada Marie' nin son lafları emzirme eylemi içinde söylenecektir.

Yönetmenin bir de jest önerisi olmuştur. Oyuncu B' nin, çocukla ilgilenmeye başladığında vurma jestini, ateş niteliği ile gerçekleştirmesi istenmiştir. (Sarılma ateş/vurma ateş, 09:15-09:40)

Yönetmenin bir diğer önerisi de (Kombinasyon D, 10:35-) "bizim gibilerin..." kısmında Oyuncu B' nin vurma jestine (Kombinasyon D, 13:17-13:40) yönelmesi şeklinde olmuştur. Karakter oldukça sert bir noktaya kaymıştır.

### **3.1.3.5. Kombinasyon E**

- Eleştirel anlatı/ Sarılma jesti

Bu kombinasyonda farklı olarak Oyuncu B "Peki Marie" cümlesinde Marie' nin elini tutmuştur. Sarılma jestini destekler nitelikte bir eylem olarak gözümüze çarpmıştır.

### **3.1.3.6. Kombinasyon F**

- Hak vererek anlatı/ Çekme jesti-aile uçurumdan aşağı düşmesin-, toprak niteliği

Öncelikle jest çalışması yapılmıştır (Kombinasyon F, 01:33-). Yönetmen jestin fiziksel kalitesine yönelik uyarılarda bulunmuştur. Jestin yönü noktasında daha net bir çizgiye gelinmiştir (Kombinasyon F, 03:14- 03:52).

Daha önce, ayna ve küpe ile yapılan kararsızlık vurgulu eylemler bu uygulamada da devam etmiştir. Oyuncu D şarkıyı çocuk kucağında söylenmiştir. Eleştirel anlatıda küpeler kulağında şimdiki pantolon cebindedir. "Orospu muyum ben!" repliğini kızgın bir ifadeyle oynamıştır. Daha önce çalışılana uygun eylemlerin devamlılığı söz konusudur. Oyuncu D çocuğa daha özenli davranış sergilemiştir. Oyuncu B Woyzeck karakterini daha naif bir çizgide düzenlemiştir. Marie kapalı ve duygusal bir öneri ortaya koymuştur. Fiziksel olarak Woyzeck' de konuşma ve hareketler yavaşlamıştır.

Woyzeck' in naif haliyle Marie için daha büyük bir iç hesaplaşmanın altının çizildiği düşünülmektedir.

Yönetmen Oyuncu D' den sahneyi emzirerek bitirmesini istemiştir. Parayı çocuğun başının altına koymaktan vazgeçmesini, yerine Woyzeck' ten parayı

almasını ve Woyzeck çıkar çıkmaz parayı duvara atmasını istemiştir. Bunun üzerine çocuk uyanacak ve emzirerek sahneyi bitirecektir.

Woyzeck' in bu jest içinde oldukça değiştiği gözlemlenmiştir. Aşağılanmayı kabul ederek çalışmaya devam eden bir karakter olarak sahne üstüne gelmiştir. Koşulları değiştirmeye çalışmayan bir Woyzeck karşımıza çıkmıştır. Ateş niteliğinin getirdiği kaba hal gitmiş yerine aile reisi olma çabasından çok eve para getirmeye çalışan mütevazı bir işçi sahne üzerine gelmiştir.

### **3.1.3.7. Kombinasyon G**

- Eleştirel anlatı/Açılma jesti, yıldırım niteliği

Marie pencereyi istekli açmıştır. Eleştirel anlatıdaki eylem önerilerine sadık kalındığı görölmüştür.

Oyuncu Y yeni bir öneri sunmuştur: hızla pencereye gider ve açar. Derin bir nefes alır. Ancak eleştirel tavrı destekler nitelikte olmadığı düşünölmüştür. Bunun üzerine yönetmenin önerisi uygulanmıştır; Woyzeck gittikten sonra lafları seyirciye söylemiştir.

- Hak vererek anlatı/Açılma jesti, yıldırım niteliği (Kombinasyon G, 15:40)

Oyuncu Y pencereyi tereddötle ve sakınarak açmıştır. Perdeyi aralar. Komşunun direkt suratına değil de pencereyi kapatıp içeri kaçtıktan sonra kendi kendine söylenmiştir.

Yönetmenin önerisi üzerine (Kombinasyon G, 23:33) son cümlelere denk gelen kısımda Oyuncu Y aynada kendi yüzünü görerek oynamıştır. Böylelikle dişiliği solmakta olan bir kadın imajının ortaya çıkacağı ve Oyuncu Y' nin Marie' yi haklı gördüğü noktanın güçleneceği düşünölmüştür.

### **3.1.3.8. Kombinasyon H**

- Eleştirel anlatı/Atma jesti -elinde pimi çekili bir bomba-

Oyuncu S ile jest çalışması yapılmıştır (Kombinasyon H, 00:13-00:40).

Yönetmenin önerisi doğrultusunda Oyuncu Y, "Korkuyorum." kısmına kadar eleştirel, bu cümlelerin sonrasında hak vererek oynamıştır. Başında Woyzeck' i

dinlemeyen bir Marie ile, sonunda kayıp giden gençliğine üzülen Marie' nin birleştiği düşünülmüştür. Woyzeck' in kendini telaşlı bir biçimde anlatma çabasının Marie' nin yalnızlığını vurgulayacak olduğu düşünülmektedir.

## **3.2. Yönetmenin Çalışması**

### **3.2.1. Sahnelemenin ana problemi**

İnsan avcı toplayıcılıktan tarım toplumuna geçtiğinden beri, topluluğu bir arada tutacak değerler üretmiştir. Nüfus genişledikçe bu değerler konusunda daha ısrarcı ve katı bir tutum sergilemiştir. Değerler insanlardan üstün hale gelmiş, nice katliamlar yapılmış, yapılmaktadır.

Değerler, gündelik hayatta belli temsiliyetlerle kendini var eder. Tiyatro sanatının gücü tam bu noktada açığa çıkmaktadır. Bütün sanat biçimlerinin zaman zaman olumladığı zaman zaman eğip büktüğü ya da paramparça etmeye çalıştığı malzeme, söz konusu temsiliyetlerdir. Ancak bütün bu temsiliyet biçimlerinin canlı kanlı bir vaziyette zuhur ettiği sanat tiyatro sanatıdır.

Oyuncu, sahnede, söz konusu temsiliyetlerle kurduğu ilişkiyi seyrin hizmetine sunar. Günümüz dünyasında "Özne" bile toplumsal bir tertibe indirgenmiş (Fuchs, 2003, s. 17) iç alan olarak görülmekteyken ve sanat meta haline gelmişken oyuncuyu bekleyen tuzak, karakteri tek yönlü bir bakışla, söz konusu anlaşmayı bozmayacak şekilde icra etmesidir. Oysa tiyatro ritüel genlerinde saklanan liminal gücünün de etkisiyle, gündelik gerçeğin maskeleyemeye çalıştığı evrensel gerçeği bulma imkanı yaratabilecek araçlara başlangıcından günümüze kadar her zaman sahip olmuştur.

Buradan hareketle karakteri çoklu bir bakış açısıyla değerlendirmek, gerek seyirci gerek oyuncu için zorunluluk haline geldiği düşünülmektedir. Çünkü seyircinin, gündelik hayatın oldukça hızlı ritminde kaybolması kadar doğal bir durum yoktur. Oyuncu için ise seyirci tarafından belli bir beğeni ile karşılanmaya başladığında söz konusu beğeniye mülk edinip kendini tekrar etmesi olasılığı söz konusudur.

Yukarıdaki sebeplerden dolayı sahneleme karakterin çoklu bakış açısı ile sahne üzerine getirilmesine olanak tanıyacak şekilde gerçekleştirilecektir.



### **3.2.1.1. Karakterin eylem olasılıklarını ortaya koymak**

Yönetmenin gerek anlam gerek estetik tercihleri doğrultusunda, Woyzeck ve Marie karakterlerinin üç erkek ve üç kadın oyuncu tarafından farklı tercihlerle icra edilmesinin, hem oyuncunun karaktere bakış açısını genişleteceği hem de karakterin eylem olasılıklarını açık bir şekilde ortaya koymaya olanak tanıyacağı düşünülmektedir.

Woyzeck ve Marie karakterini oynayan her bir oyuncu, karakter özelinde uygulanan çalışmalar sonucunda belli bir bakış açısını benimsemiş ve oyun boyu karaktere dair tercihini korumuştur. Böylece oyuncular karakterin nihai sonucu yerine belli bir olasılığı icra etmişlerdir. Oyunda Woyzeck' e ait olan "Her insan bir uçurumdur; başın döner dibine baktın mı!" cümlesi yönetmenin karakter çalışmasının temel çıkış noktası olmuştur. Çünkü bu cümlenin insanın katmanlı yapısını anlattığı düşünülmektedir. Sahnelemenin odak noktası olan karaktere çoklu bakış açısı ile bakacak araçları geliştirmenin söz konusu katmanların farkında olmakla gerçekleşebileceği düşünülmektedir.

Yönetmen Woyzeck ve Marie' yi oynayan oyuncularla birbirinden farklı zamanlarda birebir çalışmıştır. Her bir öneri ortaya çıktıktan sonra bir araya gelinmiştir. Oyunun karakterin eylem olasılıklarını gösterecek biçimde sahnelenmesi seyirciye tercihler üzerinde düşünme fırsatı vereceği düşünülmektedir. Böylece seyirci bir tek önerinin peşine takılmadan, özgür bir iç gözü ile oyunu seyredebilecektir.

### **3.2.1.2. Eş zamanlı sahneleme**

Oyunun belli sahnelerinde Woyzeck ve Marie karakterlerine yönelik tercihlerin hepsi aynı anda icra edilmiştir. Böyle bir durumda oyuncu kendi tercihini devam ettirirken aynı zamanda tek bir karakterin üç oyuncu tarafından sahnelendiğini unutmadan diğer oyuncularla birlikte oynadığını unutmamalıdır. Böyle bir prensiple gerçekleştirilen sahnelemenin oyuncuya karakteriyle özdeşleşme fırsatı vermeden, ona her zaman belli bir tutumu oynadığını ve başka olasılıklar da olduğunu hatırlatacağı düşünülmektedir.

Bir diğer eş zamanlı kullanılan öge gölgedir. Woyzeck ve Marie dışındaki karakterleri oynayan oyuncular, bedenleri bütünüyle görünür haldeyken belli uzuvlarının gölgelerini Woyzeck ve Marie' nin üzerine düşürmektedirler. Eylem

oyuncunun bütün bedeninde gerçekleşirken belli bir uzvun gölgesinin kullanımıyla role özgü karakteristik bir tercih ortaya konmuş olur. Yüzbaşı için postal giyilmiş ayak iken doktor için eldiven giyilmiş bir eldir. Bando Çavuşu ise güç imgesi yaratacağı düşünülerek yumruk ile icra edilmektedir. Uzvun karakteristik kullanımı aksiyona belli bir nitelik kazandırmayı gerektirir. Postal giyilmiş ayak daha sert ve keskin hareketler yaparken Yüzbaşı ve Woyzeck arasındaki ezen ezilen ilişkisini somutlaştırır. Doktor ve Woyzeck arasındaki deney denek ilişkisi, eldiven takılı elin yumuşak ve meraklı hareketiyle ortaya konmuştur. Bando Çavuşu, gerek Marie' yi elde ederek gerek meyhanede şiddet yoluyla Woyzeck üstünde yarattığı erkeksi fiziksel gücün simgesi olarak sıkılı bir yumruk ile vücut bulur. Bedenin kendisinin sahne üstüdeyken belli bir uzvunun gölgesinin bir diğer oyun kişisinin üstüne düşmesi karakteri belli bir eylem üstünde özelleştireceği ve seyircinin odağını belli bir eylem üstünde tutacağı düşünülmektedir. Böylece seyirci, gölge-eylemin, üzerine düştüğü rol kişisi üstündeki etkilerini takip edecektir. Seyircinin belli bir oyunculuk becerisine tanık olurken aynı zamanda karakter ile özdeşleşmeden tutumların birbiriyle olan ilişkilerini açık bir zihinle değerlendirme fırsatına sahip olacağı düşünülmektedir.

Aynı gölge kullanımı belli sahnelerin eş zamanlı kullanılmasına da olanak sağlamıştır. Woyzeck' in Marie ile konuşmasında araya giren Doktor' un ya da Yüzbaşı' nın cümleleri Woyzeck' in üstündeki baskının kaynaklarını ve sonucunda Marie ile olan ilişkilerine yansımalarını görmemiz açısından oldukça güçlü bir sahneleme aracı olarak karşımıza çıkmıştır.

Seyircinin, çoktan seçmeli bir karakter izlerken bilinci hep açık kalarak estetik beğenisini tatmin edecek bir oyunculuk becerisi ile karşılaşmış olacağı düşünülmektedir.

### **3.2.1.3. Metnin sahnelemenin ana problemine yönelik yeniden tasarlanması**

Metinde Woyzeck ve Marie' nin olduğu ev sahneleri ve Andres ile Woyzeck' in kent ve kışlada geçen sahneleri dışında oyunculara birbirinden farklı önerilerini gösterebilme fırsatı sunan yeterli sayıda blok sahne mevcut değildir. Buradan hareketle Woyzeck üstünde baskı kuran Yüzbaşı ve Doktor sahneleri ve Marie' nin öykünmelerini gösteren Bando Çavuşu ile olan sahneler ev sahnelerinin içine

yerleştirilmiştir. Böylece bu baskı unsurlarının Woyzeck ve Marie' nin tutumları üzerindeki izdüşümlerini gösterilebileceği amaçlanmaktadır.

Yeniden tasarlanan metin, orijinal metnin içerdiğinden daha farklı bir içeriğe sahiptir. Bu durumda orijinal metin ile aynı ada sahip olması uygun düşmemektedir. Ana eylemin Woyzeck' in Marie' yi öldürmesi ve bu eylemin nedenlerini görünür kılan eylem olasılıkları merkez alınarak çalışıldığı için oyunun adı " Woyzeck Marie' yi Neden Öldürdü? "olarak değiştirilmiştir.

### **3.2.2. Sahneleme metni: " Woyzeck Marie' yi Neden Öldürdü! "**

Woyzeck, oyun boyunca tırmanan tepkisini en sonunda Marie' yi öldürerek göstermiştir. Oyun boyunca ne onu deneyleri için kullanan Doktor'a ne de sürekli aşağılamalar işiten Yüzbaşı' ya net bir tepki göstermemiştir. Hatta Marie' nin kendisini aldattığı Bando Çavuşu' na bile suskun kalmıştır. Tepkisini ancak Marie' yi öldürerek ortaya koymuştur. Buradan hareketle Woyzeck ve Marie ev sahnelerinin içine Yüzbaşı, Doktor ve Bando Çavuşu sahnelerinden eklemeler yapılarak, bu karakterlerin söylemlerinin, Woyzeck' in, Marie' ye ya da tam tersi Marie' nin Woyzeck' e karşı tutumuna nasıl yansiyacağını ortaya koyulması amaçlanmaktadır. Oyunda bazı sahneler kısaltılmış ya da toptan çıkarılmıştır. Bunun sebebi yönetmenin yorumu olarak Woyzeck ve Marie üstündeki baskıyı yaratan öğeler dışında herhangi bir öğeye gerek duyulmadığı düşünülmektedir. Oyunun tamamlanmamış ve parçalı yapısı sahneleri belli yorumla koyup çıkarmaya elverişlidir.

#### **3.2.2.1. Kent**

Marie ve Woyzeck' i bir arada gördüğümüz ilk sahnedir. Birbirleriyle olan iletişime, aralarındaki ilişkiye dair ilk ipuçları bu sahnede görünür kılınmaktadır. Woyzeck telaşı sebebiyle, oyunun orijinal metnindeki başlangıç sahnesinde yer alan Yüzbaşı' nın cümleleriyle aşağılanmaktadır. Böylece aralarındaki iletişim yolu bölünmüş olur.

Bu sahneye Marie' nin Bando Çavuşu ile birlikte olduğu sahneden parçalar yerleştirilmiştir. Marie, sahneye askerleri pencereden hayranlıkla izleyerek başlar. Aldatma sahnesinde de aynı şekilde Bando Çavuşu' dan yürümesini istedikten sonra onun fiziksel özelliklerine bir güzelleme yapar. Bu iki sahnedeki cümlelerin birbiriyle uyumlu olduğu gözlemlenmiş ve sahneye yerleştirilmiştir.

Aldatma sahnesinden alınıp buraya eklenen bir başka parça da Oyuncu-Y' nin Marie' ye hak vererek yorumladığında ortaya çıkan sarılma eylemidir. Marie, içindeki dışının tatmin olması için Woyzeck' e davetkâr davranır ancak karşılık bulamamaktadır. Marie, Woyzeck ile tatmin edemediği duygularını dışarıdaki biriyle yaşamaktadır. Woyzeck' in tepkilerinin ardına ya da önüne Bando Çavuşu' nun ilgili cümlelerini koyarak bu durumun altının çizileceği düşünülmektedir.

### **3.2.2.2. Marie' nin Odası 1**

Bu sahne Woyzeck' in Marie' den küpeleri fark etmesi üzerine ilk defa şüphelendiği sahnedir. Bir yandan Marie' nin ellerinde ışıldayan küpe diğer yandan sandalyede rahatsız bir şekilde uyumaya çalışan çocuk, Woyzeck' i bütün sorunların temelini yoksulluk olduğu düşüncesine yöneltmektedir. Benzer bir yoksulluk vurgusu orijinal metindeki başlangıç sahnesinde yer alan Yüzbaşı' yla olan konuşmalarında da söz konusudur. Yoksulluk üzerine olan bu iki cümle sahneleme metninde birleştirilmiştir. Sahne Yüzbaşı' nın orijinal metindeki Woyzeck' in yoksulluk içeren konuşmalarına cevap verdiği cümleleriyle devam etmektedir.

Bu sahnede ayrıca Doktor ile olan sahneden bir parça da yerleştirilmiştir. Woyzeck, Marie' nin ellerinin arasındaki küpeyi görünce öfkelenir. Burada Doktor' un Woyzeck ile olan sahnesinden öfkenin sağlığa yararlı olmadığına dair konuşması eklenmiştir. Böyle bir öğretiye maruz kalmış olan Woyzeck sürüp giden problemleri görmezden gelmeye doğru itilmekte ancak problemler kaybolmadıkları için birikmektedir.

Yine bu sahneye de aldatma sahnesinden parçalar yerleştirilmiştir. Oyuncu-D, bu sahnedeki eleştirel anlatısında elde ettiği olasılıklardan biri olan "Orospu muyum ben?" cümlesinden sonra Woyzeck' e sırtını dönerek ondan uzaklaşma eylemini gerçekleştirir. Woyzeck Marie' nin kolundan tutar. Buraya aldatma sahnesindeki "Bırak beni!" cümlesi eklenmiştir. Arından Woyzeck' in "Peki Marie." cümlesine karşılık Bando Çavuşu, aldatma sahnesindeki "Yabani!" cümlesini söyler.

### **3.2.2.3. Sokak sahnesi/ Yüzbaşı ve Doktor**

Bu sahnenin Woyzeck girene kadar olan bölümü bütünüyle korunmuştur. Yüzbaşı ve Doktor' un aynı mekanizmanın parçaları olduğunu vurgulamak için Woyzeck' in geldiği kısma kadar olan bölüm sevişme eylemi içerisinde gerçekleştirilir. Birbirinden beslenen, birbirlerini sevmeseler bile çıkarlarını gözetken iki karakter, karşılıklı birbirlerini memnun edecekleri bir yol bulmuşlardır.

### **3.2.2.4. Marie' nin Odası 2**

Sahne Woyzeck' in şüphelerinin doruk noktasına ulaştığını anlatmaktadır. Burada bir önceki sahneden Doktor ve Yüzbaşı' nın, Marie' nin Bando Çavuşu ile birlikte olarak Woyzeck' i aldatmasını ima eden aşağılayıcı cümleler yerleştirilmiştir. Woyzeck kendinden güçlüye karşı eylemsiz kendinden güçsüze karşı ise cüretkar bir tavır sergilemektedir. Bunun altının çizilmesi için aldatma sahnesinden bir bölüm eklenmiştir. Oyuncu-U' nun, sahnenin sonunda gücü tükenir ve yere yığılır. Tam bu noktada aldatma sahnesindeki Marie "Hüh!", "Erkek!" cümleleri ile karşılık verir. Bir sıçrama daha gerçekleştirilmiş, Woyzeck' in Bando Çavuşu ile kavga edip kaybettiği sahneden Bando Çavuşu' nun erkeklikle ilgili olan cümleleri eklenmiştir.

Zaten sallantıda olan birçok değerini yitirmiş olan Woyzeck Marie' yi öldürme kararına doğru büyük bir adım atmıştır.

### **3.2.2.5. Nöbetçi Kulübesi/Kışlada Bir Oda/Kışla**

Bu sahneler Woyzeck' teki tırmanışın net bir biçimde ortaya çıktığı sahnelerdir. Bunun sebebi ise Andres' deki tepkisizlik halidir. Andres oyun boyunca gerek Woyzeck' in yaşadıklarına gerek içinde bulunduğu durumlara karşı kayıtsız ve kabullenmiş bir tavır içerisinde. Oysa Woyzeck' in, yanında içi dışı bir hale gelebildiği tek kişidir Andres. Ancak böylesine bir rahatlıkta Andres' nin bir payı olduğu düşünülmemektedir. Onlar yalnızca sınıfsal olarak eşittir. Aralarındaki fark; Woyzeck' in sistemi olduğu gibi kabul etmemesine karşın, Andres' nin bulunduğu yeri değiştirmek gibi bir ihtiyacı olmamasında yatar.

Buradan hareketle, sınıfsal olarak eşit olduğu tek kişinin pasif tutumunun Woyzeck' in yalnızlığını derinleştirdiği düşünülmektedir. Oyunda bu sahnelerde Woyzeck yalnız olacaktır. Andres sahnelerinin bir arada kullanımının Woyzeck'

deki tırmanan yapıyı bir bütün içerisinde görmek açısından önemli olduğu düşünülmektedir. Sahnenin eylemsel amacından hareketle karar verilmiş jestler, bu sahnede eylemin kendisi olarak icra edilecektir.

### **3.2.2.6. Göl Kıyısında Keçi Yolu**

Woyzeck' in Marie' yi öldürmesi bu sahnede gerçekleşir. Woyzeck ve Marie' yi oynayan oyuncular eş zamanlı bir şekilde sahneyi oynayacaklardır. Buraya kadar gelişen karakter önerilerinin hep birlikte görülme olanağının yaratılması amaçlanmaktadır.

Sahnenin içine Doktor' un Avlusu, Sokak (Yüzbaşı, Doktor, Woyzeck) ve Yüzbaşı' nın Odası sahnelerinden parçalar eklenmiştir. Sürekli bezelye yiyen bir adamın, nasıl içinin boşaldığı, fiziksel ve zihinsel dışavurumları Doktor tarafından belirtilirken, Yüzbaşı kayıtsızlık içerisinde işe yaramaz tavsiyeler vermeye devam etmektedir. Woyzeck' in bir deney faresi gibi kullanıldığına vurgu yapılması amaçlanmaktadır.

### **3.2.3. "Woyzeck Marie' yi Neden Öldürdü!"**

Yapılan değişiklikler ile oyun altı sahneye indirilmiştir. Yüzbaşı, Doktor ve Bando Çavuşu rolleri Woyzeck/Marie sahnelerinin içine yerleştirilmiştir. Böylece baskı unsuru rollerin Woyzeck ve Marie arasındaki ilişkiye etkilerinin yalın ve dinamik bir biçimde izlenebileceği düşünülmektedir.

Sahnelerdeki eylemler her bir oyuncunun Woyzeck ve Marie rollerine dair ortaya koydukları eylem olasılıkları gözetilerek düzenlenmiştir.

#### **3.2.3.1. Kent**

Oyun orijinal metinden farklı olarak Woyzeck' in Marie' yi ziyaret etmesiyle başlamaktadır. Marie, hak verdiği noktadan sahneye başlar. Pencerenin önüne gelir. Askerlere bakar. Bu sırada Bando Çavuşu' nun Barakalar, Işıklar, Halk sahnesindeki Marie' yi beğendiğine yönelik cümleleri araya girer. Bando Çavuşu' nun bu söylemi Marie' de utanma olarak yansır. Bu sırada komşuya yakalanan Marie pencereyi kapatır, perdeleri çeker. İçindeki kadınlık uyanmış ancak toplumsal olanla bastırılmıştır. Toplumun yarattığı arzuyu nasıl denetlediğine yönelik önemli bir eylem olarak karşımıza çıkmaktadır.

Woyzeck, Oyuncu S' nin yıldırım niteliği ile fırlatma jesti içinde acele eder bir şekilde pencereyi tıklar. Bu eylemi Yüzbaşı' nın Odası sahnesindeki Yüzbaşı' nın Woyzeck' in aceleciliği ile ilgili cümleleri karşılar. Woyzeck, bu cümlelerin etkisiyle pencereyi tıklatmayı bırakır ve bir miktar sakinleşir.

Marie geleni önce Bando Çavuşu zanneder, hak verdiği noktadaki tavrını devam ettirir ve tedirgin olur. Ancak Woyzeck olduğunu anladığında pencereye gider. İçinde uyanan kadınlığın da etkisiyle bunu Woyzeck ile paylaşmak ister. Ancak Woyzeck kendi durumuna hapsolmuştur, Marie' yi görecektir durumda değildir. Bunun üzerine Marie pencereden uzaklaşır ve bebeğinin yanına döner. Bu eylem Marie' yi Oyuncu Y' nin eleştirel tutumunda ortaya çıkan Woyzeck' i dinlememe eylemine yönlendirir.

Marie, Woyzeck' in onu panayıra çağırmasıyla aynayı eline alır ve kendine bakmaya başlar. Evden bahsederken kendi yüzünde parmaklarını gezdirir. Sahnenin başında uyanan kadınlığın Woyzeck' in ilgisizliği yüzünden sönmesine gönderme yaparak evin halini kullanarak kendi halini anlatmış olur.

### **3.2.3.2. Marie'nin Odası 1**

Bu sahnede Oyuncu D' nin eleştirel anlatıdaki malzemeleri yaygın olarak kullanılmıştır. Marie, sahneye pencereyi açıp Woyzeck' in arkasından onu aşağılayarak başlar. Sonra koşarak küpelerin yanına gider. Oyuncu D' nin eleştirel anlatıdaki en belirleyici tutumundan biri olan çocuğa karşı özensiz davranışı ile küpelere olan ilgisi kesintiye uğratılır. Bu durum Marie' nin çocuğu bir an önce susturma çabasına yansır. Ardından gelen ayna ile olan ilişki de eleştirel tavrın sürdürülmesi yönünde kullanılmıştır. Dans ederken üzerindeki kıyafetin yoksulluğu ile kulağındaki küpelerin lüksü arasındaki uyumsuzluğu fark eder ve bu duruma sinirlenir. Sonra aynayı yalnızca yüzünü görecektir şekilde konumlandırır. Üst sınıf kadınlardan daha güzel olduğunu vurgulayan bir tavır takınır. Tam bu sırada çocuk yeniden ağlamaya başlar. Böylece eylem kesintiye uğramış, Marie giderek çocuğa sinirlenmiştir. Ayna ile çocuğu oyalayacak bir eylemin aynada kendine bakma eylemine çevrilmesiyle Marie' nin düşkünlüklerine vurgu yapılmıştır.

Bu sahnedeki Woyzeck' in eylemsel amacı problemleri görmezden gelmektir. Bu yüzden tek isteği Marie' yi yanında tutmaktır. Ateş niteliği ile çekme

jestine yönelik çalışılmıştır. Sahneye girer girmez Maire' ye sarılarak zaman kaybetmeden jestini uygulamıştır. Kúpeleri böylece fark eder ve sorgulamaya başlar. Bunun üzerine Marie, kúpelerin nereden geldiklerine bir türlü inanmayan Woyzeck' e tepki olarak "Orospu muyum ben!" cümlesiyle Woyzeck' den uzaklaşır. Burada OD' nin hak verdiği noktadan çalışılmış bir eylem tercih edilmiştir. Woyzeck, Marie' nin yanına gider ve bu sırada Doktor sahneyi kesintiye uğratar. Orijinal metindeki Doktor' un Odası sahnesinden öfkeyi yatıştırmak gerektiği üzerine söylemler eklenmiştir. Woyzeck bu cümleleri dinlerken öfkesini yatıştırır ve çekme jestinin bir yansıması olarak kúpeleri alıp kendi kulaklarına takar. Bunun üzerine Marie de yumuşar ve birlikte eğlenirler.

Ardından Woyzeck bütün problemlerin kaynağında yoksulluklarının bulunduğu altını çizen bir konuşma yapar. Bu konuşma Yüzbaşı' nın Odası sahnesindeki yoksulluk temalı konuşmasıyla birleştirilmiştir. Buna karşılık Yüzbaşı' nın cevabı bu sahneye eklenmiştir. Woyzeck ve Marie birlikte aynaya bakarken Yüzbaşı' nın erdemli olmak üzerine konuşmaları eylemi kesintiye uğratar. Bunun üzerine Woyzeck getirdiği parayı Marie' ye verir. Marie çoktan parayı saymaya başlamıştır, Woyzeck' in çıkarken ona bir şeyler söylemek istediğini fark etmez bile. Marie' nin paraya olan düşkünlüğüne tanık olan Woyzeck bir şey söyleyecekken vazgeçer ve problemle yüzleşmeden sahneden çıkar.

Marie sahneyi eleştirel malzeme ile sonlandırır. Ağlamaya çalışan ama ağlayamayan birini taklit eder ve gülmeye başlar. Sahneyi kulağında kúpeleri, aynaya bakar halde bitirir.

### **3.2.3.3. Sokak Sahnesi/ Yüzbaşı ve Doktor**

Orijinal metinden farklı olarak bu sahne Yüzbaşı ile Doktor' un birlikte olma halleriyle başlar. Yüzbaşı kendini aklamak için ruhsal olarak ne kadar acı çektiğinden bahsederken Doktor Yüzbaşı' yı bir vaka olarak değerlendirir. Bu şekilde birbirlerini eğlerler. Her iki rol kişinin cümlelerinin, sefa ve zevk içindeyken söylendiğinde boşa düştüğü düşünülmektedir. Bu sebepten sahne, bu bilgilerin vurgulanması için Yüzbaşı ve Doktor' un sevişme eylemi içinde icra edilir.

### **3.2.3.4. Marie' nin Odası 2**

Bu sahnedeki Woyzeck' in eylemsel amacı, aldatma ile ilgili esrar perdesini yırtıp atmaktır. Yırtma jestini su, ateş ve toprak nitelikleriyle sahnenin geneline



yayarak eylemlerini gerçekleştirir. Oyuncu M ise eleştirel -Marie, Woyzeck' e gerçeği söylemek yerine ikiyüzlü davranıp onu yatıştırmaya çalışıyor- bir noktadan eylemlerini düzenler.

Woyzeck su niteliğini kullanarak sahneye girer. Marie' yi ürkütmeden etrafta Bando Çavuşu' ndan bir iz aramaktadır. Bu sırada Doktor ve Yüzbaşı sırasıyla Bando Çavuşu' nu ima ederek sakal kılı bulup bulamadığı ile ilgili konuşmaya başlarlar. Woyzeck' in bu söylemlere karşı tepkisi oyuncunun jestini ateş niteliğine döndürüp Marie' ye sert davranmaya başlamasıyla görünür kılınmıştır. Ancak kontrolü giderek kaybeder, güçsüzleşip yere yığılır. Tam bu noktada Oyuncu M hak verir noktadan geliştirdiği malzemeye döner ve Woyzeck' in başında küçükken ne kadar güçlü bir kadın olduğundan bahseder. Woyzeck toprak niteliği ile iyice ağırlaşmış bir şekilde sahneden çıkar. Burada Bando Çavuşu ile Marie' nin birlikte olduğu sahneden parça eklenmiştir. Marie Woyzeck' in erkekliği ile dalga geçer. Buna karşılık Meyhane sahnesindeki Bando Çavuşu' nun Woyzeck' i yere serdiği konuşması girer. Bando Çavuşu burada bir erkeğin nasıl olması gerektiğinden ve kendisinin ne kadar güçlü bir erkek olduğundan bahseder. Marie Bando Çavuşu ile yaşadıklarını anımsar ve sahne böyle biter.

### **3.2.3.5. Nöbetçi Kulübesi/Kışlada Bir Oda/Kışla**

Bu sahnede üç Woyzeck de birlikte sahnede görünür. Sahnenin temel prensibi Andres' nin pasifliğine vurgu yapmak olduğundan Woyzeck sahnede yalnızdır. Oyuncular sahne için belirlenen jestin ya da jestlerin kendisini eylem olarak tutup Woyzeck' i bu eylem içinde icra eder.

Sahneye Oyuncu C başlar. Woyzeck, Marie' nin Bando Çavuşu ile neler yaşadığını görüp yüzleşmek istemekte bir yandan da bütün günahların kaynağı olan kente karşı öfkeli. Havanın güzel olduğundan bahsederken iç dünyasının kasırgalarla dolu olması Woyzeck' i zoraki bir tavır içine itmektir. Oyuncu C bu duruma karşılık fırlatma (toprak) jestini icra etmektedir. Ardından içindeki kasırgaların kaynağı olan Marie' ye dair şüphesi onu yırtma (ateş) jestine yönlendirir. Kendi bölümünü bu jestle tamamlar.

Ardından Oyuncu U kendi bölümüne başlar. Woyzeck bu sahnede Marie' nin onu aldattığı gerçeği berraklaştıkça bu gerçeği kabul etmek istemez. Öldürme fikri

ile mücadele içerisine girer. Oyuncu U kapanma (ateş) jesti içinde icrasını gerçekleştirir.

Son olarak Oyuncu S oynamaktadır. Woyzeck, öldürme eylemi konusunda kararlı olduğundan sahip oldukları anlamsızlaşmıştır. Bütün ağırlıklarından kurtulmak istemektedir. Hafifledikçe açılacaktır. Bu noktada sahneye itme (su) jestiyle başlar. Ardından açılma (su) jestine geçer.

Son olarak üç Woyzeck hayali bedenleriyle fiziksel bedenlerini birleştirmiş vaziyette aynı anda kendi bölümlerini eş zamanlı gerçekleştirirler. Hepsi ölümün herkes için olduğu konusunda birleşirler ve sahne böylece biter.

### **3.2.3.6. Göl Kıyısında Keçi Yolu**

Bu sahnede nihai eylem gerçekleştirilir. Marie Woyzeck tarafından bıçaklanarak öldürülür. Üç çift de eylemlerini eş zamanlı gerçekleştirir. Woyzeck' i oynayan oyuncular bir önceki sahnede uyguladıkları jestlerin etkisini bu sahnede taşımaktadırlar. Eylem düzeyindeki yansımaları şöyledir;

- Oyuncu S, açılma jestinin getirdiği hafiflik hissi ile Marie' nin cesedini özenli bir şekilde, zamanı kullanarak düzeltir. Ardından bıçağı göle atarken hiç acele etmez. Ardından sakın adımlarla sahneden çıkar.
- Buna karşılık Oyuncu U, kapanma jestinin getirdiği mesafeyi Marie ile sahnenin sonuna kadar korur. Elindeki bıçakla ne yapacağını bilemez bir biçimde tedirginlikle kalır. Ardından acele ile bıçağı fırlatır ve sahneyi hızla terk eder.
- Oyuncu C ise yırtma jestinin getirdiği merak ile Marie' nin yüzünü inceler sahne boyunca. Öldürme eylemi gerçekleştikten sonra son kez Marie' yi koklar ve bir gizi çözmüş gibi hafif bir tebessümle uzaklaşır.

Marie' yi oynayan oyuncuların bu sahnedeki tercihleri eylem düzeyinde şöyle gerçekleşmiştir;

- Oyuncu D, hak verdiği malzeme ile eylemlerini gerçekleştirmiştir. Woyzeck' in ne yapmaya çalıştığını özenle dinlemeye çalışır. Ona sırtını dönmez, kafasını çevirmez.

- Oyuncu M, hak verir malzemesinde ortaya çıkan Woyzeck' i ezen tavrını bu sahnede sürdürmektedir. Onu bir çocuğu dinler gibi dinler. Sürekli soru soran bir çocuğa bir annenin sıkkin bir biçimde cevap vermesi gibi cevap verir.
- Oyuncu Y, eleştirel tavrını sürdürür. Woyzeck ile hiç ilişki kurmamaya, onu dinlememeye çalışır. Söylediklerinden sıkılır. Gözünü çevirip de bakmaz.

Oyunun sonuna sadık kalınmıştır. Öldürme eylemi gerçekleşikten sonra diğer rolleri oynayan oyuncular buldukları platformdan inerler ve üç adet kadın cesedinin etrafında fenerleriyle dolaşırlar. Orijinal metindeki replikler korunmuştur. Sistem mükemmel çalışmıştır. Artık yarattığı esere bakma vakti gelmiştir.

#### 4. SONUÇ

Bu tez çalışması kapsamında Woyzeck oyunu çalışılmıştır. Bertolt Brecht' in "...medi de tersine...di." ve Michael Chekhov' un "Psikolojik Jest" çalışmaları ışığında geliştirilen etütlerle karakterlerin eylem olasılıkları araştırılmış ve süreç kayda alınmıştır. Yapılan etütler sonucunda yönetmen sahnelere son halini verecek malzemeye sahip olmuştur. Oyunculara çalışmalarla ilgili belli sorular yöneltilmiş ve sürece dair görüşleri alınmıştır.

Alınan cevaplar çerçevesinde Psikolojik Jest çalışmasının;

\* Karakteri derinleştirici özelliği olduğu

\* Karaktere dönüşüm sürecinde yeni alanlar açtığı

\*Zihinde tasarlanan jestin bedende gerçekleştirilmesinde ayrıntıların önemli rol oynadığı

\* Aynı sahnede iki farklı jest arasında geçiş yapılırken zorlanıldığı,

\*Eylemsel amacın jest ile bütünleşmesinin karaktere dönüşmek noktasında avantaj sağladığı üzerinde durulmuştur.

Anlatı çalışmasına yönelik sorulara verilen cevaplarda ise;

\* Karakteri eylem düzeyinde çeşitleme olanağı sağladığı

\* Hak vererek yapılan anlatıda duygusal yakınlık ortaya çıkarken eleştirel anlatıda oyuncu karakter ayrımının daha belirginleştiği,

\* Fiziksel eylemler Eleştirel anlatıda daha belirgin ortaya konduğu,

\* Oyuncuyu sorgulamak zorunda bıraktığı ve oyuncunun sorgulama becerisiyle şekillendiği,

\* Karaktere eleştirel yaklaşabilmenin, ön yargıları yerinden kolayca oynatacak güce sahip olduğu,

\*Nötr anlatıda gelen hisleri saklamanın zorluğu,

\* Eleştirel anlatının oyuncu karakter ayrımını daha net ortaya koyduğu,

\*Oyuncunun karaktere hem mesafe ile hem kendine yakın bir noktadan bakabilme fırsatı sunduğu,

\* Çalışmanın bireysel gerçekleşmesinin oyuncuyu sorlayabileceği,

\* Tekniğin, yönetmen ve oyuncu arasında ortak bir dil yaratabilme gücüne sahip olduğu,

\* Oyuncunun Eleştirel/Hak Vererek anlatıya direndiği noktanın yönetmenin müdahalesiyle zihin düzeyinde törpülediği ancak beden düzeyinde gerçekleşmesi için zaman tanınması gerektiği vurgulanmıştır.

Oyuncu belli bir yapıyı dayatan bir çalışma içerisine girdiğinde, o yapıya ait direnç noktaları açığa çıktığı görülmüştür. Bu direnç, yapının gereğini gerçekleştirmeye hazırlanan 'oyuncu ben' ile 'gündelik ben' in karşılaşmasından doğmaktadır. Oyuncu seçimlerini üzerinde çalışılan yapının lehine göre yaptığında 'oyuncu ben' in beslendiği gözlemlenmiştir. Bu durumun tam tersi söz konusu olduğunda 'gündelik ben' yapının dışında hareket ederek kendini ele vermiştir. Böyle bir durum karşısında yönetmenin, oyuncuyu içinde çalışılan yapıya davet etmesiyle oyuncu için 'gündelik ben' in dışında hareket edebileceği alanlara kapılar açılmaktadır. Böylece karakterin eylem olasılıkları ortaya konabilmektedir.

Çalışmada kullandığımız anlatı etütleri zihindeki ön yargıların ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Bu malzemeyle çalışan oyuncu karakterin olaylar karşısındaki tutumlarıyla karşılaşma fırsatı bulmuştur. Kimi zaman karakteri haklı görmek kimi zaman da eleştirmek oyuncular için direnç alanı oluşturmuştur.

'Psikolojik Jest' etütlerinin oyuncunun bedeni ile imgelemi arasındaki ilişkiyi güçlendirici nitelikte çalışmalar olduğu gözlenmiştir. İmgelemde canlanan jestin beden bütününe sızması gerektiği görülmüştür. 'Oyuncu ben' in yarattığı sıfır noktası karakterin eylem olasılığı ile dolacak kurucu bir boşluk olarak karşımıza çıkmıştır. Beden jestin emrine ne kadar uyarsa karakterin eylem olasılığı o kadar

berraklaşacaktır. Bu çalışmada bedenın önündeki en önemli engel zihindir ve bedensel çalışmanın sekteye uğradığı noktalar zihnin müdahalesini açıkça ortaya koymaktadır.

Her iki çalışmanın bir araya getirildiği kombinasyonlarda gerek anlatı yöneliminin gerek jestin değişimiyle Brecht' in bahsettiği yeni bir gestik alan oluşmuştur. Karakterin eylemini yalnızca kendisi üzerinden belirlemek yerine bir diğeri ile ilişkisi çerçevesinde belirlendiğinde karakteri çok yönlü icra etmek için adım atılmış olmaktadır.

Amaç bölümünde belirtilen sorunun cevabı olarak yönetmen ve oyuncu ilişkisinin tespit edilen yöntemsel ilkeleri şöyle sıralanmaktadır;

- Yönetmen ve oyuncu arasında ancak belli bir yöntem sayesinde ortak bir dil kurulabilir. Aksi takdirde karakter ile oyuncunun 'gündelik ben' i arasındaki sınırın yönetmen tarafından fark edilemeyeceği düşünülmektedir. Bunun sebebi ise yönetmenin ve oyuncunun karaktere ortak araçlarla yaklaşmayacak olmalarından kaynaklanır.
- Oyuncuyu bakışı tatmin etme tuzağına düşürmeyecek şekilde çalıştıracak araçlar, oyuncunun 'gündelik ben' i ile mesafeyi koruyabileceği nitelikte olmalıdır.
- Söz konusu araçlar kendi içlerinde değiştirilebilir/dönüştürülebilir olmalıdır. Bunun sebebi karaktere farklı açılardan yaklaşabilmek, karakter üzerine eylem olasılıklarını masaya yatırabilme olanağına sahip olmaktır.
- Etütler, oyuncuların özgün seçimlerini ortaya koyabilecekleri fiziksel yapıya sahip olmalıdır. Gerek 'Psikolojik Jest' gerek anlatı çalışmalarında oyuncunun zaman zaman kendi zihni tarafından engellendiği görülmüştür. Beden farklı bir kapı açarken zihin daha tanıdık bir yerde kalmak isteyebilir. Bu durum ancak fiziksel çalışmanın belli bir prensiple - örneğin jest çalışmasındaki prensipler - yerine getirilmesiyle bir sorun olmaktan çıkar. Yönetmen bu noktada fiziksel yapının yerine getirilmesinde direktmelidir.
- Karakterin eylem olasılıkları keşfedildikçe oyuncu 'gündelik ben' i ile mesafe kazanacak ve karakter ile seyirciyi baş başa bırakabilecektir.

Böylelikle seyircinin bakışını 'gündelik ben' i ile tatmin etmek yerine, her çalışmasında farklı bir karakter kompoze ederek icrasını, tüketilmek istenenin sürekli mevcudiyeti olan pornografik alandan koruyacağı düşünülmektedir.



## KAYNAKÇA

- Aristoteles. (2008). *Poetika*. (Çev: Y. Onay). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Arun, A. (2013). *Sanat Manifestoları*. İstanbul: İletişim.
- Barba, Eugenio. (2002). Tiyatro Antropolojisi. (Çev: A. Candan). E. Barba ve N. Savarese (Eds.), *Tiyatro Antropolojisi* içinde (s. 10-35). İstanbul: YKY.
- Batur, E. (1997). *Modernizmin Serüveni*. İstanbul: YKY.
- Baudlaire, C. (2013). *Modern Hayatın Ressamı*. (Çev: A. Berktaş). İstanbul: İletişim.
- Baudrillard, J. (2011). *Sanat Komplosu*. (Çev: E. Gen, I. Ergüden)
- Bendetti, J. (2007). *The Art of the Actor: The essential history of acting, from classical times to the present day*. New York: Routhledge.
- Benjamin, W. (2011). *Brecht' i Anlamak*. (Çev: H. Barışcan, G. Işısağ). İstanbul: Metis.
- Birkiye, S. K. (2007). *Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim/ Peter Brook-Eugenio Barba-Robert Wilson*. Ankara: De Ki Yayınları.
- Brecht, B. (1981). *Epik Tiyatro*. (Çev: K. Şipal). İstanbul: Say Kitap Pazarlama.
- Brecht, B. (1997). *Sanat Üzerine Yazılar*. (Çev: K. Şipal). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Brockett, O. (2000). *Tiyatro Tarihi*. (Çev: S. Dinçel, S. Sokullu). Ankara: Dost.
- Büchner, G. (2009). *Woyzeck*. (Çev: H. Kuruyazıcı). İstanbul: Mitos Boyut.
- Carlson, M. (2007). *Tiyatro Teorileri / Yunanlılardan Bugüne Tarihsel Bir İnceleme*. (Çev: E. Buğlalılar, B. Yıldırım). Ankara: De Ki Basım Yayın Ltd. Şti.
- Chamberlain, F. (2000). Michael Chekhov on the technique of acting: "was Don Quixotetrueto life?". A. Hodge. (Ed.), *Twentieth Century Actor Training* içinde ( s. 79-97). New York: Routhledge.
- Chekhov, M. (2014). *Oyuncuya: Oyunculuk Tekniği Üzerine*. (Çev: B. Halaçoğlu). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- De Baecque, A. (2013). II. Cazibeli ya da Al benili Bedenin Üretimi. (Çev: s. Özen).
- A. Corbin, J. Jacque Courtine ve G. Vigarello (Eds.), *Bedenin Tarihi 3* içinde (s. 309-313). İstanbul: YKY.

- Debord, G. (1996). *Gösteri Toplumu*. (Çev: A. Ekmekçi, O. Taşkent). İstanbul: Ayrıntı.
- Fischer, E. (2010). *Sanatın Gerekliliği*. (Çev: C. Çapan). İstanbul: Payel Yayınevi
- Fuchs, E. (2003). *Karakterin Ölümü*. (Çev: B. Güçbilmez). Ankara: Dost.
- Grotowski, J. (1969). External Order Internal Intimacy. R. Schechner, L. Wolford (Ed), *The Grotowski Sourcebook* içinde (s.107-113).
- Harvey, D. (2010). *Postmodernliğin Durumu*. İstanbul: Metis.
- Innes, C., Shevtsova, M. (2013). *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jameson, F. (2013). *Brecht ve Yöntem*. (Çev: G. Ç. Güven). İstanbul: Habitus Kitap.
- Karaboğa, K. (2011,2012). *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*. İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- Nutku, Ö. (2000). *Dünya Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: Mitos-Boyut.
- Özüaydın, N. U. (2014). Michael Chekhov' un Oyunculuk Yaklaşımının Konstantin Stanislavski' den Ayrıldığı Noktalar Üzerine Bir İnceleme. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, (38. Sayı), 53-69.
- Picon-Vallin, B. (1997). Devrim ve Meyerhold. A. Berktay (Ed.), *Tiyatro-Devrim ve Meyerhold* içinde (46 – 60).
- Sarıkartal, Ç. (2010). , Klasik Dramatik Metinleri Bugün Buradan Anlatmak. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, (29. Sayı), 67-80.
- Sayın, Ş. (1999). *Devrimci Dram Yazarı Georg Büchner*. İstanbul: Multilingual.
- Sayın, Z. (2013). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis.
- Sennet, R. (1999). Gözün Vicdanı. (Çev: S. Sertabipoğlu, C. Kurultay). İstanbul: Ayrıntı.
- Simmel, G. (2012). *Modern Kültürde Çatışma*. (Çev:T. Bora, N. Kalaycı, E. Gen.). İstanbul. İletişim.
- Sontag, S. (2014). Pornografik İmgelem. (Çev: B. Serveryan). *Gözün Hikâyesi* içinde (s. 17-74). Ankara: Çiviyazıları.



Şeylan, G. (2009). *Postmodernizm*. Ankara: İmge.

Whyman, R. (2012). *Oyunculukta Stanislavski Sistemi*. (Çev: H. Gür). Ankara: Dost.



## **EKLER**

### **EK.1. "WOYZECK MARİE' Yİ NEDEN ÖLDÜRDÜ?" METNİ**

#### **Woyzeck Marie' yi Neden Öldürdü?**

##### **KENT**

(MARİE çocuğuyla pencerede. MARGRET geçer, sonra bando ÇAVUŞU önlerinden geçer.)

MARİE : (çocuğu kollarında sallar) Bak yavrum! Tral lal la! Duyuyor musun? Bak geliyorlar. Aslan gibi basıyor yere.

(BANDO ÇAV. selam verir)

(şarkı söyler) Askerler, güzel delikanlılar...

BANDO ÇAV.: Ne dişi be! Vay anasını! Tam küçük süvari subayları çıkarmak için! Bir de bando çavuşları! Nasıl da dik tutuyor başını! Saçları kapkara, ağırlığından beli bükülecek sanki. Ya gözleri! Bir kuyudan, bir bacadan içeri bakarmış gibi.

MARİE: Ne sandın! Sen götür de kendi gözlerini Yahudiye temizlettir, belki o'zaman parlarlar da, iki kuruşa satarsın. Şıllık! (Pencereyi çarpar) Gel, yavrum! Ne derse desin elâlem. Yine de yoksul bir orospu çocuğusun sen, o kadar, anana mutluluk verir kutsanmasa da yüzün. Tral lal la!(Şarkı söyler)

"Kız, n'apacaksın şimdi? Çocuğun var, kocan yok!", "Ben de ne soruyorum? Şarkı söyler dururum", "Ninni, yavrum, ninni, hey! Bir şey geçmez elime.", "Hansel, çöz kır atları, Otlarını yenile!", "Sakın yulaf yemesinler, Sakın ha su içmesinler!", "Buzlu şarap olmalı, hey! Buzlu şarap olmalı!"

(Pencereye vurulur)

YÜZBAŞI: Woyzeck, hep böyle arkandan kovalıyorlarmış gibisin? iyi bir insan böyle davranmaz, iyi bir insan, vicdanı rahat bir insan.

MARIE: Kim o? Sen inisin, Franz? Gel içeri!

WOYZECK: Gelemem. Yoklama var.

MARIE: Çalı çırpı topladın mı yüzbaşıya?

WOYZECK: Evet, Marie.

MARIE: Neyin var, Franz? Allak bullak olmuşsun.

WOYZECK : (esrarlı) Marie, yine bir şeyler oldu, hem çok ... şöyle yazmaz mı kitapta: "Ve orada topraktan bir duman yükselir, ocak dumanı gibi?"

MARIE: Aman, sen de!

WOYZECK: Arkamdan geldi, kente kadar. Elle tutulmaz, anlaşılmaz, insanın aklından eden bir şey. Ne olacak bunun sonu?

MARIE: Franz!

WOYZECK: Gitmeliyim artık. ... Bu akşam panayıra gel! Biraz para biriktirdim yine. (Gider).

MARIE: Ne adam! Hayal gibi dolaşiyor! Çocuğuna bile bakmadı! Akımı kaçıracak bunlarla! ... Niye sustun böyle, yavrum? Korkuyor musun? Ne de karardı her yer; insan kör oldum sanacak nerdeyse. Oysa sokak feneri içerdeymiş gibi aydınlık olurdu her zaman. Dayanamıyorum; korkuyorum! (Çıkar)

## **MARİE' NİN ODASI 1**

MARIE : ( Pencereden dışarı bakmaktadır. Woyzeck' in ardından konuşur) Öteki ona buyurdu, o da n'apsın, gitti! ... (Aynaya bakar) Nasıl da ışıldıyor taşlar! Ne taşı acaba? Ne demişti?... ... Uyu, yavrum! Yum bakayım gözlerini, sıkı sıkı! (Çocuk elleriyle gözlerini örter) Daha sıkı! Böyle işte. Suss, öcü gelir alır seni yoksa! (Şarkı söyler)

Kız kepengi kilitle,

Geliyor genç Çingene.

Takıp seni koluna Götürecek yurduna.

(Yine aynaya bakar)

Mutlak altından bunlar! Dansa gittiğimde nasıl duracak acaba? Bizim gibilerin yalnız bir köşeciği olur şu yeryüzünde, bir de kırık ayna parçası. Ama yine de, boylarınca aynaları olan, ellerini yakışıklı beylere öptüren kibar hanımlarından kırmızı dudaklarım. Yalnızca yoksul bir dişiyim ben! ... (Çocuk doğrulur) Sus, yavrum, kapat gözlerini! Uyku perisi! Nasıl da süzülüyor duvarda! (Aynayla ışık yansıtır)Yum gözlerini, yoksa kör olursun bir baktı mı peri sana!

(WOYZECK girer arkasında durur. MARIE ayağa fırlar, elleriyle kulaklarını örter)

WOYZECK: Nedir onlar?

MARIE: Hiç!

WOYZECK: Parmaklarının arasında ışıldıyor işte.

MARIE: Bir küpecik; buldum.

WOYZECK: Hiç bulmadım ben böyle bir şey, hem de ikisi bir arada!

MARIE: Orospu muyum ben?

BANDO ÇAV. : Yabani!

DOKTOR: Hayır, Woyzeck, öfke sağlığa iyi gelmez, bilimsel değildir. Sakinim, çok sakinim, nabzım altmış atıyor her zamanki gibi, çok soğukkanlı söylüyorum bunu sana. İnsanlara öfkelenmekten kaçınacaksın, insanlara! Hatta adamı kızdıran Proteus olsa bile!

WOYZECK: Peki, Marie. ... Nasıl da uyuyor çocuk! Koltuğundan tutsana, iskemle batıyor. Alnında damlalar birikmiş. Didin dur hep güneşin altında, uykuda bile terle! Biz yoksul insanlar! Para, para! Kimin parası yoksa... Hadi, yalnızca ahlakla getirin insanı dünyaya da görelim. Ama eti de var insanın, kanı da var. Yine de mutsuz kılınmış bizim gibiler bir kez, hem bu, hem öbür dünyada, öyle geliyor ki bana, göğe de çıksak biz, yalnızca gök gürlemesine yardım ederdik.

YÜZBAŞI: Woyzeck, sende erdem yok. Erdemli bir insan değilsin sen. Etle kan ha! Pencerenin önüne uzandığımda, yağmurlu günlerde, sokakta seken beyaz çorapları gördüm mü, amanın, Woyzeck, işte o zaman duyarım sevgiyi ben! Benim de etim var, kanım da. Ama Woyzeck, erdem! Erdem! Yoksa nasıl doldururum zamanımı? Hep söylerim kendi kendime: Sen erdemli bir insansın (Duygulu) iyi bir insan, iyi bir insan...

WOYZECK: Al, para getirdim yine, Marie; maaşım, biraz da yüzbaşım verdi.

MARIE: Tarın artırsın, Franz!

WOYZECK: Gitmeliyim. Bu gece, Marie! Hoşça kal!

MARIE : (yalnız başına, biraz sonra) Yine de kötü orospunun biriyim işte! Bıçaklayabilirim kendimi! ... Ah! Ne Dünya! Herkesin canı cehenneme, erkek, dişi!

### **SOKAK (YÜZBAŞI, DOKTOR)**

DOKTOR: Çabuk, yüzbaşım, çabuk!

YÜZBAŞI: Doktor, öyle karamsar oldum, içim öyle karmakarışık ki; ne zaman duvarda ceketimi asılı görsem ağlamam geliyor hep ...

DOKTOR: Hmm! Şişkin, yağlı, ense kalın: inme belirtileri. Evet, yüzbaşım, size bir apoplexia cerebrim gelebilir; ama belki de yalnız bir yanınıza gelir, o zaman yarınız tutulur ya da daha iyisi, aklınıza iner inme, ancak bitkisel olarak yaşamaya devam edersiniz: Bunlar önünüzdeki dört hafta içinde haşanıza gelebilecek şeyler! Üstelik, inanın bana, en ilgi çekici olaylardan biri olacak sizinki, hem Tanrı izin ve-rir, diliniz de yan tutulursa, artık o zaman en ölümsüz de-neylere gireriz.

YÜZBAŞI: Korkutmayın beni, doktor! Kaç kişi öldü korkudan, yalnızca korkudan. ... Ellerinde limon, başımda durduklarını görür gibi oluyorum şimdiden ama, iyi bir insandı, diyecekler, iyi bir insan ... Gidi şeytanın tabut çivisi!

DOKTOR : (Şapkayı YÜZBAŞI'ya doğru tutar) Nedir bu, yüzbaşım? ... Boş bir kafanın içi, sayın Bay Talimli-kuyruk!

YÜZBAŞI : (ceketinde eliyle bir kat yapar) Nedir bu, doktor? Bilgisizlik yalnızca, sevgili Tabut-çivisi! Hah hah ha! Kötüye almayın bunu canım! İyi bir insanım ben, ama ben de istersem, doktor, hah hah ha, ben de istersem...

## **MARIE'NİN ODASI 2**

WOYZECK : (MARIE'ye gözlerini dikip bakar, başını sallar) Hm! Hiçbir şey görmüyorum, hiçbir şey görmüyorum! Ah, görünmeliydi oysa, elle tutulmalıydı!

DOKTOR: Çenenin altında uzun bir sakal, Plinius bile söz eder bundan, askerler sakal bırakmaktan vazgeçmeli...

YÜZBAŞI : (devam eder) Ha! Uzun sakallara gelince! Nasıl, Woyzeck, daha bir sakal kılı bulmadın mı tabağında? Ha, anlıyorsun beni, değil mi? Bir insan kılı, bir piyadenin sakalından kopma, bir astsubayın, bir... Bir bando çavuşunun! Ha, Woyzeck? Ama uslu bir karın var doğrusu. Başkaları gibi değil senin durumun. Herifin surat asışına bakın! Belki daha çorbanın içinde bir kıl bulmadın, ama acele edip kapıyı birden açiverirsen, bir çift dudağın üstünde belki bulursun bir tane. Bir çift dudak, Woyzeck... Ben de âşık oldum, Woyzeck, hey, kireç gibi oldu herif!

MARIE : (ürkek) Neyin var, Franz? ... Kendinden geçmişsin, Franz.

WOYZECK: Bu kadar büyük günah... Gökteki melekleri bile kaçirtır günahının kokusu! Dudakların ne kadar kırmızı, Marie! Hiç yara yok mu üstlerinde? Günah kadar güzelsin, Marie... Senin kadar güzel olabilir mi en korkunç günah?

MARIE: Franz, sayıklıyorsun!

WOYZECK: Kahrolası! Burada mı durdu? Böyle mi? Böyle mi?

MARIE: Günler uzun, dünya yaşlı olduğuna göre, birinin durduğu yerde pek çok insan durabilir, birbiri arkasından.

WOYZECK: Gördüm onu!

MARIE: İnsanın iki gözü olup kör de değilse, pek çok şey görür güneş parladıkça.

WOYZECK: Orospu! (Üstüne atılır)

MARIE: Hadi, dokun bana, Franz! Elin değeğine elime, göğsüme bıçak saplasın daha iyi. Daha on yaşımdaydım, şöyle bir baktım mı, babam bile dokunmaya korkardı bana.

WOYZECK: Sen! ... Hayır, bir şey olmalı sende! Her insan bir uçurumdur; başın döner dibine baktın mı? ... Ya öyleyse... Günahsız gibi duruyor. Hıh, günahsız, Var bir şeyler sende! Bilir miyim? Bilir miyim? Kim bilir? (Çıkar)

MARIE: Erkek!

BANDO ÇAV.: Erkeğim ben! (Göğsünü yumruklar) Erkeğim diyorum! Var mı hayır diyen? Kafayı bulmayan uzak durur benden... Burnunu kıcına sokarım adamın ben bir yumrukta! Ben... İçsene ulan! Dünya içkide boğulsun istiyorum, içkide... Erkek olan çeker kafayı! Ulan, dilini gırtladıktan koparıp gövdeneye dolarım senin!

### **NÖBETÇİ KULÜBÜ/KIŞLADA BİR ODA/KIŞLA**

WOYZECK: Andres! Hava güzel! Dans ediyorlar, Andres, dans ediyorlar! Dans et, dans et! Andres, içim sıkılıyor! Çıkıp gitmek istiyorum. Gözlerimin önünde bir şeyler dönüyor. Dans, dans! Sıcacık elleri! Canı cehenneme Andres! Gitmeliyim, görmeliyim! Gitmeliyim, çok sıcak burası.

WOYZECK : (alçak sesle) Andres! Hey, Andres! Andres! Uyuyamıyorum! Gözlerimi kapadım mı her şey dönüyor, kemanları duyuyorum, durmadan, durmadan! Sonra duvardan geliyor sesler! Bir şey duymuyor musun sen? Durmadan konuşuyor ses: Bıçakla! Bıçakla! Bıçak gibi süzülüyor gözlerimin önünden. Durmadan! Durmadan!

WOYZECK: Gömlek, Andres, üniformadan ayrı bu, sen kullanırsın, Andres. Haç ablamın, bir de yüzük. Bir de ermiş resmim var, iki tane yürek, hem som altından ... Annemin İncil'inin arasında dururdu, bak ne yazıyor: Gövden nasıl al kesmişse yaralardan, Tanrım, öyle olsun benim de yüreğim her zaman. Annem artık yalnızca eline vuran güneşi duyuyor ... bu da bir şey değil. Friedrich Johann Franz Woyzeck, er, 2. piyade alayı, 2. tabur, 4. bölük, doğumu Meryem Yortusugünü 20 Temmuz ... Bugün 30 yıl, 7 ay, 12 gün geçmiş aradan. Evet, Andres, marangoz talaşları toplarken kimse bilemez kim başını koyacak onların üstüne.

### **GÖL KIYISINDA KEÇİYOLU**

MARIE: Kent şurada, ilerde. Kapkaranlık.

WOYZECK: Gitme daha, kal. Gel, otur!

DOKTOR: Efendiler, en önemli konu üzerindeyiz: öznenin nesne ile bağıntısı. Böyle yüksek bir noktada, içlerinde tanrısal varlığın kendini açığa vurduğu şeylerden yalnızca birini alsak, bunun çevresiyle, dünyayla, gezegenlerle olan bağıntılarını araştırsak, efendiler. Yüz kasları sertleşti, gerildi, arada seğiriyor. Davranışı heyecanlı, gergin.

MARIE: Gitmem gerek ama.

WOYZECK: Tabanların yara olana kadar yürüyecek değilsin ya.

MARIE: Neyin var senin?

WOYZECK: Ne kadardır birlikteyiz, biliyor musun, Marie?

MARIE: Bu yortuda iki yıl olacak.

WOYZECK: Daha ne kadar birlikte olacağız, onu da biliyor musun?

YÜZBAŞI: İyi, Woyzeck. İyi bir insansın sen, iyi bir insan. Ama çok düşünüyorsun, bu da bitiriyor seni; hep böyle arkasından kovalıyorlarmış gibisin.

MARIE: Gitmeliyim, akşama yemek yapacağım.

WOYZECK: Üşüyor musun, Marie? Ama yine de sıcaksın. Ne sıcak dudakların var! Sıcacık soluğun, sıcacık orospu soluğu! Ama yine de dünyaları verirdim o dudakları bir daha öpmek için. ... Üşüyor musun? İnsan soğudu mu bir kez hiç üşümez artık. Sabahın çiyi üstüne düştüğünde üşümeyeceksin.

MARIE: Neler diyorsun?

WOYZECK: Hiç!

(Susarlar)



DOKTOR: Bakınız: Bu adam var ya, üç aydır bezelyeden başka hiçbir şey yemiyor; sonucuna iyi bakın, dokunun bir... Ne kadar düzensiz bir nabız! Bir bu, bir de gözleri!

MARIE: Ne kırmızı doğuyor ay!

WOYZECK: Kanlı bir bıçak gibi!

MARIE: Ne demek istiyorsun? Franz, sapsan oldun. ... (WOYZECK bıçağı çıkarır)  
Franz, dur, yapma! Tanrım, imdat, imdat!

WOYZECK : (saldırıp bıçaklar) Al sana, bunu da al! Ölmek bilmez misin sen? Al! Al!  
... Ha, daha kımıldıyor, ölmedi mi? ölmedi mi? Hâlâ! (Bir daha bıçaklar) ... Öldün mü? Öldün mü? Öldün mü? (Bıçağı elinden atar, koşarak uzaklaşır)

DOKTOR: Harika! Woyzeck, zam!

YÜZBAŞI: Başımı döndürdü bu herifler. Ne acele! Uzun kerata örümcek ayağının gölgesi gibi koşuyor, kisası da arkasından yuvarlanıyor. Uzun şimşek, küçüğü gök gürültüsü. Hah hah ha... Garip! Garip!

POLİS: İyi bir cinayet, tam bir cinayet, güzel bir cinayet. Bundan iyisi can sağlığı artık. Ne zamandır böyle güzeli düşmemişti.

## EK.2. KAYITLAR



### **EK.3. OYUNCULARIN GÖRÜŞLERİ**

#### **Burak Uzen**

*Daha önce Brecht' in anlatı tekniği ya da psikolojik jest üstüne çalıştınız mı? Evet ise arada ne farklar gördünüz? Hayır ise tekniklerin size kattıkları ya da düşündürdükleri nelerdir?*

Hayır. Teknik, bir karakteri derinlemesine düşünmenin gerçekten çok zor olduğunu çarpıcı bir biçimde yüze vuruyor. Bununla birlikte, tekniğin uygulanmaya çalışılması halinde; oyuncuya, oyunculuğun sınırlarını açıyor. Uygulanması gerçekten güç ancak denemesi son derece keyifli ve katkı verici.

*Çalışmadan önce "karakter" üzerine düşünceniz nasıldı, çalışmadan sonra nasıl değişti?*

Çalışmadan önce, öncesi-sonrası düzlemiyle sınırlıydı. Ancak çalışmadan sonra, karakterin dördüncü boyutuyla tanışma fırsatım oldu. Sahneye uygun bir psikolojik jest seçildiğinde; jest ile birlikte oyuncunun ve sahnenin dolayısıyla da karakterin ritminde gözle görülür bir değişim göze çarpılmaktadır. Bütün oyuncuların, oyunun tüm sahnelerine bu çalışmayı yaydıklarında göz kamaştırıcı bir oyun çıkacağı mutlaklıdır.

*Etütleri yaparken sizi zorlayan noktalar nelerdi?*

Psikolojik jestlerin düşünceden eyleme geçerken çok zorlaması ve nüansların çok büyük farklar yaratması.

*Performans sürecinde role hazırlanırken uyguladığınız tekniklerin avantajları ve dezavantajları nelerdir?*

Performansa katılamadım.

*Sonraki oyunculuk pratikleriniz için gerek anlatı gerek psikolojik jest etütlerini kullanmayı düşünür müsünüz?*

Kesinlikle. Ancak uygulaması zor. Zaman, sabır gerektiren bir teknik.

#### **Yasemin Ertorun**

*Daha önce Brecht' in anlatı tekniği ya da psikolojik jest üstüne çalıştınız mı? Evet ise arada ne farklar gördünüz? Hayır ise tekniklerin size kattıkları ya da düşündürdükleri nelerdir?*

İki teknik üzerinde de daha önce çalışmamıştım. Bu tezde Brecht' in anlatı tekniğini deneme şansım oldu. Ve bu teknikle karaktere yaklaşımında çeşitleme yapma şansımın daha çok olduğunu fark ettim. Karaktere anlatıcı olarak yaklaştığımda daha uzak bir noktadan bakıp değerlendirme yapabildim. Eleştirel yaklaştığım zaman, karaktere kahraman olarak değil de, onun eksiklerini ve onu o yapan temel davranış biçimlerini fark etmemi sağladı. Hak vererek yaklaştığımda ise duygularını, arzularını baz aldığımı ve daha içselleştirerek yaklaştığımı fark ettim.

*Çalışmadan önce "karakter" üzerine düşünceniz nasıldı, çalışmadan sonra nasıl değişti?*

Çalışmalardan önce bana, karakter daha tek boyutlu ve histerik gelmişti. Çalışmalardan sonra onu, yaşadığı çevreden, dönemden ve komşularından dinlemiş gibi hissettim. Karakter renklendi davranış biçimleri hayalimin ötesine geçti. Oyuncu olan benden ziyade, karakterin komşusu veya yakın bir arkadaşı olarak gördüm kendimi.

*Etütleri yaparken sizi zorlayan noktalar nelerdi?*

Karaktere hak vermeye başladığım noktalarda onu eleştirmekte zorlandım. Daha sonrasında yönetmenle birlikte, yaklaşım tercihlerimi ve tercih değişikliği yaptığım yerleri belirlerken mantıksal geçişim kolay oldu ama bunu kabul edip bedenime öğretmem zaman aldı ve daha zor oldu.

*Performans sürecinde role hazırlanırken uyguladığınız tekniklerin avantajları ve dezavantajları nelerdir?*

Rolle olan bağım, oyuncu olarak kabul ettiğim, olması gerektiğini düşündüğüm düzeyde kaldı ve beni duygusal olarak rahatlattı. Ama karakterin duygusundan birkaç adım uzakta hissettim kendimi. Oynarken dışardan görünen şeyle benim hissettiğim şey arasında fark olabilir. Karakteri çok eleştirebileceğim nokta olabileceği için zorluk çektim ona duygusal olarak yaklaşmakta hatta belki de oyuncu olarak alışkanlıklarımdan vazgeçmekte.

*Sonraki oyunculuk pratikleriniz için gerek anlatı gerek psikolojik jest etütlerini kullanmayı düşünür müsünüz?*

Bu çalışmada anlatı tekniğini şahsen deneyimleme fırsatım olduğu için ileriki çalışmalarında onu kullanmayı isterim. Oyuncunun karaktere yaklaşımını geliştirmesi için oldukça önemli bir çalışma diye düşünüyorum. Psikolojik jest etütlerini sadece izleme fırsatım oldu ama sahne üzerinde kullanılabileceğini düşünüyorum. Yalnızca seçilen elementin ve duyunun karaktere uygun olmasına özellikle dikkat edilmeli.

### **Derya Günaydın**

*Daha önce Brecht' in anlatı tekniği ya da psikolojik jest üstüne çalıştınız mı? Evet ise arada ne farklar gördünüz? Hayır ise tekniklerin size kattıkları ya da düşündürdükleri nelerdir?*

Hayır. Hak vererek ya da eleştirerek oynamanın fiziksel olarak beni etkilediğini fark ettim. Hak verince daha çok duygular üzerinden bir yer çalıştı. Eleştirince, oyuncu-karakter ayrımını daha çok kurabildim. Bir de eleştiri denemelerinin başlarında karakter enerji olarak keskinleşti, çirkinleşti. Fiziksel eylemleri daha ayırt edilebilir oldu. Zamanla bu iki yaklaşım birbirinden etkilendi. Yani hak veriyor olmak eleştiren yaklaşımın karikatür gibi olma eğilimine bir yumuşaklık kazandırdı. Ortaya fiziksel eylemlerinin nedeni ve haritası belli bir oyun-oyuncu-karakter çıktı. Daha konforlu bir yer bir tekniğin üzerine inşa etmek rolü.

*Çalışmadan önce "karakter" üzerine düşünceniz nasıldı, çalışmadan sonra nasıl değişti?*

Çalışmadan önce karakter ile ilgili düşüncemi farklı bir zemine taşıdı. Aslında 'karakteri eleştir derken karakteri sosyolojik ve psikolojik boyutuyla düşünmüş oluyoruz, fakat bir soru bu yönelimi katmanlandırıyor:

Ne yapabilirdi ama yapmadı-yapmıyor?

Ne yapabilirdi'nin cevabı, oyuncunun sorgulama becerisiyle şekilleniyor. Oyuncu, sorgulamak zorunda kalıyor. Sorgulayan bir bakış da sorguluyor. Oyuncudan talep edilen bu soru, eleştirel bakışı besleyen zorlu bir soru. İşte oyuncunun cepten yemediği, cebindekileri yerinden oynattığı, dolayısıyla karakteri ve karaktere dokunan bakışın da yerinden oynatılmasını iddia ettiği ve bence başardığı yer de

burası. En azından çalışma sürecinde, gördüğüm fiziksellik bunun çok hızlı ve somut bir örneğiydi.” Ne pismiş be Marie! “Diye hissettiğim oldu Yasemin’i izlerken. Tam da apaçık olan diye bir şey kabul edip onun etrafında yaratıcılık bulmayı umarken, her karaktere eleştirel yaklaşabilecek olmak, bütün kabulleri yerinden etmek heyecan verici.

*Etütleri yaparken sizi zorlayan noktalar nelerdi?*

Tepki vermeyerek anlatıcı olmak zorladı. Az önce bahsettiğim, metni ilk okuduğunuzda karakterin size apaçık hissettirdiği bir şey oluyor. Ve neyi hissettirdiyse, o, içinizden çıkmaya çalışıyor. O esnada zorlandığımı fark etmişim ama şuanda sebebini yorumlayabiliyorum: ‘Kabul’ler daha en başından kendisini göstermeye çalışıyor . ‘Orospu muyum ben?’ hiç tepki vermeden söylenmesi zor bir cümleydi. Hatta bu tarafsızlık kulağa komik geliyordu, denerken zorlanmama gülüyordum.

Doğru soruları bulmak zordu. Bir sürü soru sorulabilir ama karakteri açığa çıkaran soru nedir? Psycho oynamak gibi... Gerçekten ne yapabilirdi bu karakter ve yapmadı? Verili olanın dışında bir şey kurmak zorladı beni.

Eleştirirken karakterin kendisini eleştirmedeği, oyuncu Derya’nın karakteri eleştirdiği ama karakterin, kendisine hak verdiğini düşünmek zor bir ayrımdı. “Neyi eleştiriyorsun?” sorusunun cevabı “Marie’nin kendisine şu konuda hak vermesini eleştiriyorum.” Noktasına gelince kafam karışmaya başladı. O zaman bu sahneyi hak vererek mi eleştirerek mi oynamış oluyorum diye kararsız kaldım. Mantıken bu soruları yan yana koyduğumda cevabı bulabiliyordum ama hak vererek oynadığımda oyuncunun ve karakterin sınırları birbirinden çok net bir şekilde ayrılmadığı için, ayrıca bir rolü bu sorular üzerine kurmayı daha önce deneyimlemediğim için kafam, duygularım çok karıştı ve zorlandım.

*Performans sürecinde role hazırlanırken uyguladığınız tekniklerin avantajları ve dezavantajları nelerdir?*

Avantajlı çünkü oyuncu olarak varlığımı karaktere bulaştırmadan oynamak hafif hissettiriyor. Duygusal olarak yorulmuyorum. Fakat yüzde yüz bir ayrıklık da

değil bu. Mesela fiziksel olarak karakter için seçtiğim halde, kendi oyuncu alışkanlıklarımdan gelen hareketler ve duruşlar da vardı. O sterillliğe ulaştığımı sanmıyorum. Ama fiziksel eylemlerim, bakışım bu sterillliğin üstüneyken şekillendi. Vardığım yere haritama bakarak varmak daha kolaydı, haritanın üzerinde parmak izlerim bulunsa da Bir de herhangi bir metin-oyun, bu şekilde komediye çevrilebilir diye seziyorum.

Dezavantajlı çünkü eleştirerek oynadığınızda oyuncu gözünüz çok açılıyor. Oyuncu olarak sizden ötede oynayan karakteri bayağı izleme şansınız oluyor. Bu da, o karakter kendisine ait olmayan en ufak bir şey yapsa, oyuncu bakışından kaçacak yer bulamıyor. Ben miydim o muydu gibi özdeşleşmede yaşadığımız şeye çok fırsat vermiyor. O değildi işte sendin diye net konuşabiliyorsunuz. Bu bir dezavantaj olabilir egolarımızın konforu açısından☺

*Sonraki oyunculuk pratikleriniz için gerek anlatı gerek psikolojik jest etütlerini kullanmayı düşünür müsünüz?*

Şu sıralar bir oyun yönetiyorum. Bir performans. Orada bir sahnede iki oyuncu arkadaşım üzerinde “Hak ver, eleştir.” yönergelerini denedim. Fiziksel anlatıyı yukarıda bahsettiğim gibi çok çabuk değiştirdiğine yine şahit oldum. Umarım süreçte daha çok keşfedip yararlanabiliriz ve oyuncu olarak da bu konu üzerinde daha çok yol olabilirim.

## **Merve Dağlı**

*Daha önce Brecht' in anlatı tekniği ya da psikolojik jest üstüne çalıştınız mı? Evet, ise arada ne farklar gördünüz? Hayır, ise tekniklerin size kattıkları ya da düşündürdükleri nelerdir?*

Daha önce bu iki teknik üzerine de kısa çalışmaların içinde bulundum. Yazılı bir metin üzerine olmayan, doğaçlamayla ilerlenen workshoplardı. Buradaki ilk önemli fark; bir metin üzerinde, verili bilgilerle çalışmamdı. Temel malzemesini doğaçlamanın oluşturduğu geçmiş tecrübelerime göre daha sınırlayıcı ve kontrolüm dışındaydı. İkinci fark ise; yönetmenin benim tercihlerim, okumalarım, yorumlarımdan birini rejisine göre seçmesi ve tutmamı istemesi oldu. Her

yönetmenin yaptığı yada yapması gereken bu gibi görünse de, burdaki fark aramızda bu anlaşmayı sağlayacak, hızlı ilerlememize yardım edecek, ortak bir dil, kodlar bütünü oluşturmuş olmasıydı. Bir metin üzerinde anlatı tekniğini çalışıyor olmak, sınırlanmış ve kontrolümüzde olmayan bir hikayede güvenli bir alan yaratmama ve yarattığım alt metni karşımdaki oyuncunun seçimlerinden bağımsız sürdürmeme yardımcı oldu.

*Çalışmadan önce "karakter" üzerine düşünceniz nasıldı, çalışmadan sonra nasıl değişti?*

Çalışmadan önce fazlasıyla eleştirel bir yerden bakıp, karakteri sahiplenemiyordum. Sahiplenmenin akla uygun ve tekrarlanabilir yolunu bulmakta zorlanıyordum. Çalışma doğru soruları, hep aynı yoldan, ısrarla sordurduğu için bulduğum cevaplara her zaman aynı hızla aynı duyguyla ulaşabildim. Bazen daha kuvvetli ama en kötü her zaman bir standartta. Çünkü sahiplenemediğim en uç noktayı bile bana ait kıldı anlatı tekniği.

*Etütleri yaparken sizi zorlayan noktalar nelerdi?*

Etütleri yaparken en zorlandığım kısım çalışmaya yalnız başlamak oldu. Enerji olarak oyuncuyu sahnede yalnız bırakan ve tüm sorumluluğu tek bir oyuncuya veren bir başlangıçtı. Bu anlamda oyuncunun güvenli saydığı alanlardan uzaklaşmasını mecbur tutması ciddi anlamda zorlayıcı ama akabinde verimliydi. Bir diğer zorluk da; hem Marie'ye ve hem de henüz partnerimin nasıl yorumlayacağını bilmediğim rolüne ait diyaloglarını nötr okumaya çalışmamdı. istemsiz olarak oynama haline geçiş yapıyor, ilk gelen itkiyi karaktere yapıştırmış oluyordum. Aynı şeyi Woyzeck rolü için de yapıyordum. Kendime engel olamadan oynama haline geçip, hem karşımdaki rolü yorumluyor hem de yorumum üzerinden kendi karakterimi ona tepki olarak oynuyordum. Sığ bir yerde yüzmeme sebep olan bu uzaklaşmama halini bir kaç kez yaşadım. Yapabildiğim nötr okumalar rollere bakış zeminimi sağlam bir yere oturtmama sebep oldu. Bu okumalar da sonrasında karaktere hak vererek ve karakteri eleştirerek oynamayı kolaylaştırdı. Çünkü nötr zeminde akla uygun, tutunulabilir olan sebepler öne çıktı. Öne çıkanlar itki olarak belirdi.



*Performans sürecinde role hazırlanırken uyguladığınız tekniklerin avantajları ve dezavantajları nelerdir?*

Tekniğin en büyük avantajı yönetmen ve oyuncu arasında ortak bir dil oluşturması diye düşünüyorum. İki taraf da seçimlerin altında yatanın ne olduğunu, göstergelerin hangi amaçla kullanıldığını, hangi seçimin nerde neden kullanıldığını neredeyse matematiksel olarak belirlemiş, sınıflandırmış, formüle dökmüş oluyor. Bu ortak dil oluştuktan sonra denklemin hangi kısmına neyin eklenip neyin çıkartılacağı kolaylaşıyor ve süreç hızlanıyor. Bu büyük bir avantaj. Sanırım rejisör açısından oyuncuyu istenilen yolda tutan, oyuncu açısından da seçilen yolda kalmayı kolaylaştıran bir avantaj. Bu çalışma sürecinde tekniğin bir dezavantajı olduğunu düşünmedim. Partnerimle sahneyken iki farklı dünyanın insanıymışız gibi hissettim. Bu ayrılık hissini farklı teknikler kullanmamızın direk kendisine bağladım. Her seferinde yeni birşey oldu bu sebeple. Belki başka bir oyun için dezavantaj olma ihtimali varsa da bu oyun için avantajlı olduğunu düşündüm.

*Sonraki oyunculuk pratikleriniz için gerek anlatı gerek psikolojik jest etütlerini kullanmayı düşünür müsünüz?*

Kesinlikle düşünürüm. Keşif sonrasında karakteri ve oyunun bütününe formüle etmenin hızlı bir yolu olduğuna ikna oldum bu tekniklerin.

### **Sercan Dede**

*Daha önce Brecht' in anlatı tekniği ya da psikolojik jest üstüne çalıştınız mı? Evet, ise arada ne farklar gördünüz? Hayır, ise tekniklerin size kattıkları ya da düşündürdükleri nelerdir?*

Daha önce psikolojik jest üzerine bir çalışmada bulunmadım. Karakterin her bir sahne üzerinde eylemsel amacının yanında duyguya bağlı olarak bulunan, karar verilen jestler karakterin yoğunlaştırılmış çeşitli formlarını ve varyasyonlarını elde etmek adına yardımcı oldu.

*Çalışmadan önce "karakter" üzerine düşünceniz nasıldı, çalışmadan sonra nasıl değişti?*

Tek düze düşünölen karakterde bulunan jestler ile her bir sahnenin gereksinimi daha çok benimsendi ve karakterizasyon konusunda çeşitlilik kazandırdı.

*Etütleri yaparken sizi zorlayan noktalar nelerdi?*

Bulunan jestler üzerinde ki geçişler esnasında bir öncekini bırakıp yeni bir jesti devam ettirme aşamsında zorlanma yaşadım.

*Performans sürecinde role hazırlanırken uyguladığınız tekniklerin avantajları ve dezavantajları nelerdir?*

Herhangi bir dezavantajını görmedim. Tam tersine karakterin her bir eylemsel amacının jestlerle bütünleşmesi karaktere dönüşmek konusunda rahatlık sağladı.

*Sonraki oyunculuk pratikleriniz için gerek anlatı gerek psikolojik jest etütlerini kullanmayı düşünür müsünüz?*

Chekov'un psikolojik jest tekniği karaktere yaklaşım ve çözümlememde büyük açar sağladı daha çok üzerine düşmeyi istiyorum .

## **EK. 4.**

### **Oyuncuların Öz Geçmişleri**

#### **Serdar Akülker**

1985 te İzmir' de doğdu. Tiyatroyla ortaokulda "Paydos" adli oyunda tanıştı. İzmir' den İzmit' e geldiği zaman tiyatro hayali devam etti ve Kocaeli Bölge Tiyatrosu' nda "Dilber" adli oyunla Anadolu turnesi yaptı. Daha sonra Tiyatro İzmit' de "Günün Adamı" adli oyunla iki sezon Anadolu turnesi yaptı. 2005 yılında dahil olduğu Oyun İstasyonu doğaçlama tiyatro ekibiyle bir süre çalıştı. Çok istediği konservatuvarı 2009 yılında kazandı. Çanakkale On sekiz Mart Üniversitesi G.S.F' nden 2012 yılında mezun oldu. Mezun olduğu yıl İstanbul D.T' na girdi "Kızılırmak" adli oyunda rol aldı. Bir sonraki yıl Tiyatro Adam' da "5. Frank" adli oyunda yer aldı. Son iki sezondur Küçük Salon ailesinde yer almakta. Burada "Romeo ve Juliet" ve "Oidipus" isimli oyunlarda yer aldı.

#### **Burak Uzen**

İzmir'de doğdu. Eğitim hayatının yedi yılını Belçika' da geçirdi. 2012 yılında Belçikalı ünlü yazar ve yönetmen Eric De Volder'in tiyatrosunda staj yaptı. Hemen ardından, Conservatoire Royal de Bruxelles'de Jean-Paul Sartre ve Albert Camus düşüncesi ve tiyatrosu üzerine eğitim aldı, çeşitli oyunlarında yer aldı. 2014 yılında Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Tiyatro Ana sanat Dalı Oyunculuk Bölümünden mezun oldu. Yurt içi ve yurt dışında birçok festivallere katılmış olup oyunlarda oynamıştır. Matei Visniec' in "İlerleme" ve "Kardan Adam" adli oyunlarını çevirmiştir.

#### **Merve Dağlı**

1985 yılında İstanbul'da doğdu. Tiyatro eğitimine ve çalışmalarına lisede başladı. 2009 yılında Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne ve Görüntü Sanatları Oyunculuk Ana Sanat Dalı'ndan mezun oldu. Mezuniyetinden sonra Açık Sahne ve Semaver Kumpanya' da çalışmaya başladı. Kukla, ritm, eskrim ve akrobasi dersleri aldı. 2013 ve 2014'te Banvit Çocuk Tiyatrosu'nda ve Yada Tiyatro'da çalıştı. 2009'dan beri televizyon ve sinema

çalışmalarında yer aldı. 2014'te Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Çağdaş Dans Bölümünde Yüksek Lisans yapmaya başladı. Hala okula devam etmektedir.

Yer aldığı bazı çalışmalar:

Joko'nun Doğum Günü (Yolcu Tiyatro), Aşık (Açık Sahne), Doğal Seçilim (Açık Sahne), Titus Andronicus (Semaver Kumpanya), Bir İnfazın Portresi (Semaver Kumpanya), Sen De Gitme (TRT1), Ben De Özledim (StarTv), Çıracık (sinema-Emre Konuk).

### **Aysun Demir Kurtuldu (OYUNCU)**

1987 yılında Kırklareli'nin Lüleburgaz ilçesinde dünyaya geldim. Lise eğitimimi Lüleburgaz'da tamamladıktan sonra, 2006 yılında sınavlarını kazandığım Müjdat Gezen Sanat Merkezi'nde bir yıl oyunculuk eğitimi aldım. Daha sonrasında ise, 2008 yılında giriş yaptığım, Çanakkale 18 Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Oyunculuk Anasanatdalı'ndan 2013 yılında derece ile mezun oldum. Üniversite eğitimimden önce, Lüleburgaz Gençoyuncular Tiyatrosu ile sahne almaya başladım. Daha sonrasında ise, Uçan Eller Kukla Evi' nin kuruluşunda yer aldım. Bu süreçte, yurtiçi ve yurtdışında bir çok önemli festivale oyuncu olarak katıldım. Avrupanın önemli kukla tiyatroları ve yönetmenleri ile çalışma fırsatı buldum. Üniversite eğitimim boyunca bölümün deneme sahnesinde bir çok oyunda sahne aldım. Mezun olduktan sonra ise, Tiyatro Oyuncular adıyla kendi kukla tiyatromu kurdum ve çocuklar için kukla oyunları sahnelemeye başladım. Tiyatro dışında zaman zaman reklam ve dizi oyunculuğu yapmaktayım. Ayrıca Türkiye'ye turne yapan dört farklı uluslararası müzikalin yaklaşık 100 gösteriminde backstage asistanı olarak görev yaptım. İstanbul'da hala profesyonel oyunculuk yaşamıma devam etmekteyim.

### **Yasemin Ertorun**

1988 yılında Ankara'da doğdu. Eskişehir Anadolu Üni. Devlet Konservatuarı Oyunculuk Anasanat dalı 2011 mezunu. Mezun olduğunda sirk ve sokak tiyatrosu ve Clown üzerine çeşitli workshoplara katıldı ve Berlin Lacht festivalinde oyuncu olarak rol yer aldı. 2011 den itibaren Zorlu Çocuk

Tiyatrosunda “Çirkin Ördek Yavrusu Müzikali”nde ve “Kibritçi Kız Müzikali”nde oynadı. Açık Sahne 'de "Suretsizler" ve "Doğal Seçilim Yoluyla Türlerin Kökeni..." adlı oyunlarda, Yolcu Tiyatro'da "Kapıların Dışında" adlı oyunda oynadı ve “Joko'nun Doğum Günü” oyununda oynamaya devam ediyor.

### **Sercan Dede**

1992 yılında Manisa' nın Demirci ilçesinde dünyaya geldi. İlk, orta okul ve lise eğitimini Demirci' de tamamladıktan sonra 2010 yılında Anadolu Üni. Dev. Kons.' na girmeye hak kazanarak oyunculuk eğitimine başladı. Antonio Fava ile Commedia Dell'arte üzerine çalıştı. Goro Osojnik ve Craig Weston ile Sock Tiyatrosu üzerine çalışmalarda bulundu. Aleksandra Azizbeava' dan pantomim dersleri aldı. Çalıştığı bazı oyunlar; Athol Fugard-Ada, Tankred Dorst- Dönemeç, Gogol-Müfettiş, Matei Visniec-İlerleme, Dürrenmatt-Yaşlı Kadının Ziyareti.

### **Cenk Dost Verdi**

1984 YILINDA Mersin' de doğdu. 1999 yılında Mersin Halk Eğitim Merkezi Tiyatro kursiyerliğiyle başlayan eğitim hayatı 2011 yılında Anadolu. Üni. Dev. Kons. Oyunculuk Ana Sanat dalı ile devam etti. İstanbul Devlet Tiyatrosu2 nda oyuncu, Yolcu Tiyatro' da oyuncu ve yönetmen yardımcılığı görevleri aldı. 2015 yılında Yolcu Tiyatro ile Kapıların Dışında adlı oyunda Beckman rolü ile 3. Emek Başarı Ödülleri' nde En İyi Erkek Oyuncu Ödülü' ne aday gösterildi. Halen Yolcu Tiyatro' da oyuncu olarak çalışmaktadır.

## ÖZGEÇMİŞ

Adı-Soyadı : Tolga İskit

Yabancı Dil : İngilizce

Doğum Yeri ve Yılı : İstanbul./ 1984

E-Posta : [t.iskit@gmail.com](mailto:t.iskit@gmail.com)

### Eğitim ve Mesleki Geçmişi:

- 2011 -, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Oyunculuk Bölümü, Sanatta Yeterlik/Doktora öğrencisi
- 2005-2009, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, Tiyatro Anasanat Dalı, Oyunculu Sanat Dalı
- 2008 (Güz Dönemi), Noordelijke Hogeschool-Leeuwarden Üniversitesi, Erasmus Değişim Programı
- 1997-2001 Kenan Evren Süper Lisesi

### **Mesleki Geçmiş**

- 2016 – 2017 Öğretim Görevlisi (DSÜ), Haliç Üniversitesi
  - \* Oyunculuk Uygulamaları I
  - \* Oyunculuk III
  - \* Yüksek Lisans Bilimsel Hazırlık
  - \* Yüksek Lisans İleri Oyunculuk
- 2015 - 2016 Öğretim Görevlisi (DSÜ), Haliç Üniversitesi
  - \* Diksiyon
- 2014 – 2016 Öğretim Görevlisi (DSÜ), Beykent Üniversitesi
  - \* Ritmik I
  - \* Ses Konuşma I-II
  - \* Oyunculuk II
- Haziran 2015 “Ses Doğaçlaması” Atölye Yürütücüsü (Oyuncunun kendi sesini keşfetmesi üzerine çalışmalar), Gri Sahne
  - Şubat 2015 “Ses Doğaçlaması” Atölye Yürütücüsü (Oyuncunun kendi sesini keşfetmesi üzerine çalışmalar), Gri Sahne

- 2012 – 2013 Araştırma Görevlisi, Yeni Yüzyıl Üniversitesi

### **Oynadığı Oyunlar**

- 2016 – 2017 “Joko’nun Doğumgünü”, Yolcu Tiyatro
- 2013 – 2016 “Kibritçi Kız Müzikali”, Zorlu Çocuk Tiyatrosu
- 2014 “Cambazın Cenazesi” (Yarının Oyunları kapsamında), İkinci Kat Tiyatro
- 2013 – 2014 “Yalnızlar Kulübü”, İkinci Kat Tiyatro
- 2012 – 2014 “Disosya”, İkinci Kat Tiyatro
- 2011 – 2013 “Çirkin Ördek Yavrusu Müzikali”, Zorlu Çocuk Tiyatrosu
- 2010 – 2011 “Resimli Osmanlı Tarihi”, İzmit Şehir Tiyatroları
- 2010 – 2011 “Robinson Dans Öğreniyor”, İzmit Şehir Tiyatroları
- 2009 – 2010 “Beş Para Etmez Varyete”, Tiyatro Anadolu
- 2008 – 2009 “Deli Dumrul”, Tiyatro Anadolu
- 2009, “Hamlet”, Anadolu Üniversitesi - Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Tiyatro Ana Sanat Dalı, Oyunculuk Bölümü Bitirme Projesi (Hamlet rolü ile)
- 2009, “Joko’nun Doğum Günü”, Anadolu Üniversitesi - Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Tiyatro Ana Sanat Dalı, Oyunculuk Bölümü Sınıf Projesi (Bavastro rolü ile)
- 2008, “Beş Para Etmez Varyete”, Anadolu Üniversitesi - Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Tiyatro Ana Sanat Dalı, Oyunculuk Bölümü Sınıf Projesi (Ustura Zeki rolü ile)

### **Yönettiği Oyunlar**

- 2015 “Kör Ayak”, Enis Yıldız, Beykent Üniversitesi Oyunculuk Bölümü, 1. ve 2. Sınıf Öğrencileri Oyunculuk Dersi Ortak Projesi kapsamında.
- 2014 “Kamyon”, Mehmet Baydur, Anadolu üniversitesi Devlet Konservatuvarı Oyunculuk Bölümü, 4. Sınıf Öğrencilerinin bireysel proje dersi kapsamında.
- 2013 “Dönemeç”, Tankred Dorst, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Oyunculuk Bölümü, 3. Sınıf öğrencilerinin bireysel proje

dersi kapsamında.

- 2016, Sinem Er ile Yoga Alliance onaylı 200 Saatlik Temel Vinyasa Hocalık Eğitimi 2016 2016, Tiyatro Medresesi - “Uluslararası Michael Chekhov Atölyesi: Her şey Jesttir”
- 2014 ,Tiyatro Medresesi - Lloyd Bricken ile İcracının Çalışması (Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards)
- 2014, Çıplak Ayaklar ile Hareket Atölyesi
- 2013, Berlin - Augenblick mal! Almanya Uluslararası Çocuk ve Gençlik Tiyatrosu Festivali, “Young Europe” Katılımcısı

