



KADIR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FİLM VE DRAMA ANABİLİM DALI

**ROLÜN İNŞA SÜRECİNDE HAYAL GÜCÜ VE
DUYUSAL HAFIZA: ROL İÇİN YAPILAN SICAK
SANDALYE ÇALIŞMASININ STANİSLAVSKİ
YÖNTEMİ EŞLİĞİNDE İNCELENMESİ**

AYŞEGÜL ALTAN

DANIŞMAN: PROF. DR. ÇETİN KEMAL SARIKARTAL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL, OCAK, 2019

**ROLÜN İNŞA SÜRECİNDE HAYAL GÜCÜ VE
DUYUSAL HAFIZA: ROL İÇİN YAPILAN SICAK
SANDALYE ÇALIŞMASININ STANİSLAVSKİ
YÖNTEMİ EŞLİĞİNDE İNCELENMESİ**

AYŞEGÜL ALTAN

DANIŞMAN: PROF. DR. ÇETİN KEMAL SARIKARTAL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

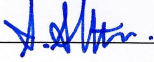
Film ve Drama Anabilim Dalı Film ve Drama Programı'nda Yüksek Lisans derecesi
için gerekli kısmi şartların yerine getirilmesi amacıyla
Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler
Enstitüsü'ne teslim edilmiştir.

İSTANBUL, OCAK, 2019

Ben, AYŞEGÜL ALTAN;

Hazırladığım bu Yüksek Lisans Tezinin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntıların kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiğimi onaylıyorum.

AYŞEGÜL ALTAN

 _____

04.01.2019

KABUL VE ONAY

AYŞEGÜL ALTAN tarafından hazırlanan “ROLÜN İNŞA SÜRECİNDE HAYAL GÜCÜ VE DUYUSAL HAFIZA: ROL İÇİN YAPILAN SICAK SANDALYE ÇALIŞMASININ STANİSLAVSKİ YÖNTEMİ EŞLİĞİNDE İNCELENMESİ” başlıklı bu çalışma 04/01/2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Prof Dr. Çetin Kemal Sarıkartal (Danışman)

Kadir Has Üniversitesi

Doç. Dr. Zeynep Günsür Yüceil

Kadir Has Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Oğuz Arıcı

İstanbul Üniversitesi

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Sinem Akgül Açıkmeşe

Müdür

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Onay Tarihi:

TEŞEKKÜR

Öncelikle, bu tez sürecinde yürüttüğümüz tartışmalardaki kışkırtıcı sorularıyla ve görüşleriyle zeminimi sağlamlaştırmamı sağlayan danışmanım Prof. Dr. Çetin Sarıkartal'a ve beni sıcak sandalye çalışmasıyla tanıştıran kıymetli hocam Şahika Tekand'a teşekkür ederim. Tezin uygulama aşamasına oyuncu ve seyirci olarak katılan Hande Acarel, Cansın Asarlı, İnci Sefa Cingöz, Emre Denizoğlu, Burcu Ger, Saim Güveloğlu, Hazal İspirli, Gizem Pilavcı, Şinasi Sirkinti, Gül Şener ve İsmet Akgün'e tek tek teşekkür ederim. Her birinin katkısı çok özel ve çok anlamlı oldu, bu tez onlar sayesinde zenginlik kazandı. Uygulama aşamasında üzerine tartışılacak bu kadar çok malzeme çıktıysa, Tulû Ülgen'in çalışmada gösterdiği hüner sayesinde. Onun uygulama çalışmalarını yürütmeyi kabul etmesi benim için büyük bir şans oldu, bunun için ne kadar teşekkür etsem az... Tez yazım sürecime yakından eşlik eden Zeynep Altop'a özel bir teşekkür borçluyum; Zeynep'in hem bu metni her bir aşamada tekrar tekrar okuyup düzeltmeler konusunda yardımcı olması, hem de her an güç ve cesaret vermek üzere yanımda olması benim için çok kıymetliydi. Son olarak aileme teşekkür ederim; yapmak istediklerim konusunda hiçbir zaman onları ikna etmek zorunda kalmadım, ne şanslıyım ki hep yanımda oldular.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZET	v
ABSTRACT	vi
GİRİŞ	1
1. STANİSLAVSKİ SİSTEMİNİN GELİŞİM SÜRECİ	3
2. SICAK SANDALYE ÇALIŞMASI	16
2.1. Oyuncunun Sıcak Sandalye Çalışması.....	18
2.2. Rolün Sıcak Sandalye Çalışması.....	20
2.3. Stanislavski Sisteminde Oyuncunun Role Hazırlık Süreci Ve Sıcak Sandalye Çalışması.....	22
3. ODAK GRUP ÇALIŞMASI	30
3.1. Uygulamanın Amacı Ve Gerekliliği	30
3.2. Odak Grup Oluşturma Ve Uygulama Süreci.....	31
3.3. Odak Grubun Deneyimleri Doğrultusunda Uygulamanın Değerlendirilmesi.....	34
SONUÇ	45
KAYNAKÇA	51
EKLER	52
ÖZGEÇMİŞ	88

ÖZET

ALTAN, AYŞEGÜL. *ROLÜN İNŞA SÜRECİNDE HAYAL GÜCÜ VE DUYUSAL HAFIZA: ROL İÇİN YAPILAN SICAK SANDALYE ÇALIŞMASININ STANİSLAVSKİ YÖNTEMİ EŞLİĞİNDE İNCELENMESİ*, YÜKSEK LİSANS TEZİ, İstanbul, 2019.

Rol kişisine yönelik yapılan sıcak sandalye çalışmasına odaklanan bu tez, çalışmanın bir role hazırlık sürecinde oyuncuya ne tür katkılar sağlayabileceği meselesini ana sorusu olarak belirlemiştir. Bu soru üzerinden çalışma, gerçekçi sahnelemede seyirci için asal olan anlama, inanma, etkilenme kriterleri ve oyuncu için asal olan organik bütünlük, tutarlılık, canlılık nitelikleri çerçevesinde tartışılmıştır. Tez, oyuncunun “eğer ben olsaydım” ve “benden farklı nasıl” soruları eşliğinde oluşturduğu rol inşa sürecinin bir parçası olabilecek rol sandalyesini, bir hayal kurma ve duysal hafıza çalışması olarak ele almaktadır. Hem oyuncunun kaynaklarını harekete geçirmekte izlediği yol hem de elde ettiği sonuçlar itibarıyla bu çalışmanın, Stanislavski'nin geliştirdiği “coşku belleği”, “sihirli eğer”, “bilinç yoluyla bilinçdışına ulaşma” kavramlarıyla ortaklıklar taşıdığı ve bazı açılardan da “fiziksel eylemler yöntemi”ne katkı sağladığı tespit edilmiştir. Tez, gerçekleştirilen uygulama aşaması ve sonrasında oyuncu ve seyircilerle yapılan mülakatlardan yararlanarak rol sandalyesinin olası katkılarına dair sorulara yanıtlar üretmeye çalışmış, elde edilen bulgular Stanislavski'nin yöntemi eşliğinde incelenip tartışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: oyunculuk, sıcak sandalye, rol kişisi, Stanislavski, duysal hafıza.

ABSTRACT

ALTAN, AYŞEGÜL. *IMAGINATION AND SENSORY MEMORY IN A ROLE BUILDING PROCESS: ANALYZING HOT SEAT EXERCISE ALONG WITH STANISLAVSKI'S METHOD*, MASTER'S THESIS, İstanbul, 2019.

Focusing on the role player oriented hot seat exercise; this thesis investigates the possible contributions of the exercise to the actor's role building process. Exercise is analyzed within the context of realistic theatre's primal characteristics: spectator's criteria of understanding, believing and being affected, and actor's qualifications of organic integrity, consistency, and vitality. This thesis approaches to the role player's hot seat exercise as an imagination and sensory memory exercise. The exercise is seen as a part of the actor's role building process which goes along with the following questions: "If I were in his/her position?" and "How is it different than me?" When analyzing exercise's consequences and its way of evoking the sources of the actor, it is easily seen that role player oriented hot seat exercise has a lot in common with Stanislavski's terms, such as "affective memory", "magic if", "reaching unconscious through conscious". Also, it can be stated that this exercise may make a significant contribution to Stanislavski's "physical actions method". The process and the consequences of the practice of exercise are discussed on the purpose of trying to find possible contributions of the exercise to the actor's role building process, and the acquired discoveries is argued within the method of Stanislavski.

Keywords: Acting, hot seat, role player, Stanislavski, sensory memory.

GİRİŞ

İnsan, kendi yaşam deneyimiyle sınırlı kalmayan, bu deneyimin çok daha ötesinde bir düşünme, hissetme, anlama kapasitesine sahiptir. Hayatı boyunca başına gelenler, bir başkasının başına gelenler, yaşanan, paylaşılan, tanık olunan tüm deneyimler, olaylar, anlar; bakılan bir resimle, dinlenen bir hikâyeyle, bir müzikle gelenler, bir koku, bir ses, bir dokunuşla gelenler, rüyalarda görülenler... zihinde bir süreç olarak ve bedende duysal olarak kalan, çağrılabilen, tekrarlanabilen, iç içe geçirilebilen, yeniden kurgulanabilen tüm bu sonsuz çağrışımlar oyuncunun malzemesidir. Bu tezin de merkezinde olan “rolün sıcak sandalye çalışması”nı, oyuncunun role hazırlık sürecinde yukarıda bahsedilen kaynaklarını harekete geçiren bir çalışma olarak kabaca tarif etmek mümkündür. Bahsi geçen çalışmanın temelde malzeme olarak içsel kaynakları çalıştırması sebebiyle, oyuncuya sahne üzerinde en genel anlamda canlılık, sahicilik, inandırıcılık yönünde bir katkı sağladığını söyleyebiliriz. Dolayısıyla, oyuncunun rol kişisine dair bir duyu belleği oluşturmak üzerine gerçekleştirdiği rol kişisi sıcak sandalye çalışmasının gerçekçi oyunculuk kapsamında ele alınması yerinde olacaktır.

Gerçekçi oyunculuk hakkında yazılan ve uygulanan tüm yöntemleri ele almak daha geniş kapsamlı bir çalışmanın ürünü olabileceğinden bu tez, inceleme alanını gerçekçi oyunculuk üzerine ilk sistematik yaklaşımı getiren ve günümüzde halen yaygın olarak kullanılan en kapsamlı gerçekçi oyunculuk yöntemi olan Stanislavski sistemiyle sınırlı tutmayı tercih etmektedir.¹ Altı çizilmesi gereken önemli bir nokta, Stanislavski'nin gerçekçi oyunculuk yönteminin, tezin esas konusu olan rol kişisi sıcak sandalye çalışması ile bağlantılı olduğu ölçüde -bir başka deyişle sınırlı olarak- ele alınacağıdır. Fakat gerek rol kişisi sıcak sandalye çalışmasının teorik olarak tartışıldığı bölümde, gerekse de çalışmanın uygulamasının sonuçlarının ele alındığı bölümde, rol kişisi sıcak

¹ Maria Ouspenskaya, Richard Boleslavsky, Lee Strasberg, Stella Adler, Sanford Meisner, Eric Morris ve daha çok sayıda isim gerçekçi oyunculuk alanında çeşitli teknikler geliştirmiş, ancak tüm bu isimler, çalışmalarında Stanislavski sistemini temel alarak aslında Stanislavski'nin keşfettiği temel tekniklerin bir anlamda versiyonlarını üretmişlerdir. Tüm bunların içinde Stanislavski sistemi halen en derinlikli ve kapsamlı yöntem olarak bilinmektedir. Dolayısıyla bu tez kapsamında Stanislavski sistemini tek başına ele almak yeterli görülmüştür.

sandalye çalışması, Stanislavski'nin yöntemi her an akılda tutularak ve gerektiği yerlerde yöntem ile bağlantısı oluşturularak incelenmektedir.

Sıcak sandalye çalışmasının, psikolojik terapi, çalışanlara yönelik motivasyon ve performans çalışmaları, eğitimde drama gibi çok çeşitli kullanım alanlarına rastlanmaktadır. Ancak oyunculuktaki kullanımına dair bir literatür taraması yapıldığında, bu çalışmaya bir oyunculuk egzersizi olarak yer veren kaynaklara rastlansa da çalışmanın ilk olarak kim tarafından uygulandığı veya geliştirildiği hakkında bir bilgiye ulaşılamamaktadır. Bu sebeple tez kapsamında çalışma, oyunculuk alanında kullanıldığı en genel hâliyle ele alınacaktır. Öte yandan, tüm oyunculuk yöntemlerinden, hatta oyunculüğün yöntemselleşmesinden çok daha önce, M.Ö. 4. yy.'da Antik Yunan'da oyuncu Polus'un, Elektra'yı oynarken duygularını harekete geçirmek için kendi ölmüş oğlunun küllerini ellerinde tuttuğu bir vazo içinde taşınması örneğini, oyuncunun duyuşal bellek kullanımına dair bilinen ilk kayıt olarak burada anmak gerekmektedir. Özdemir Nutku, Polus'un bu kişisel buluşu sayesinde elde ettiği itkiyi, bu tezin ilerleyen bölümlerinde de bahsi geçecek olan, Stanislavski'ye ait "coşku belleği"yle ilişkilendirmiştir (Nutku, 2002, s. 39).

Bu tez öncelikle, Stanislavski sistemini, oyunculuk anlayışı ve çalışma pratiği bağlamında yöntemin gelişimini takip ederek inceleyecek, ardından sıcak sandalye çalışmasının genel bir tarifini yapacaktır. Metin, tezin pratik aşamasında oluşturulacak odak grubun deneyimleri doğrultusunda rol kişisine yapılan sıcak sandalye çalışmasının role hazırlıkta oyuncuya nasıl bir katkı sağlayabileceği ve çalışmanın Stanislavski'nin yöntemi ile nasıl bir bütünlük içinde okunabileceği sorusuna cevap vermeyi amaçlamaktadır.

BÖLÜM 1

STANİSLAVSKİ SİSTEMİNİN GELİŞİM SÜRECİ

Stanislavski, Vladimir Nemiroviç Dançenko ile birlikte kurdukları Moskova Sanat Tiyatrosu'nda, döneminin abartılı hareketler, gösterişli tavırlar, poz kesmelerle dolu kalıplaşmış oyunculuğuna ² karşı olarak, sahne üzerinde yaşama benzer bir gerçeklik sunan, uzun ve incelikli bir tasarlama süreci gerektiren organik bütünlüğe sahip bir oyunculuğun arayışına girmiştir. Bu arayışta, Rus gerçekçi edebiyatının öncüleri sayılabilecek Tolstoy, Puşkin ve Gogol'ün eserleri; bunların yanı sıra, yüce olmayan, ideal davranış göstermeyen, tüm zaafı ve çelişkileriyle, bayağı kabul edilen davranışlarıyla, sıradan insanın gündelik yaşantısını gerçekçi bir biçimde ele alan Anton Çehov'un oyunları Stanislavski'nin çalışmalarına ilham kaynağı olmuştur. Stanislavski ayrıca, bilinen bir teknik takip etmeksizin kendince bir yolla, dönemin diğer oyuncularına kıyasla son derece gerçekçi bir oyunculuk sergileyen Mikhail Şepki (Nutku, 1963, s. 80) n ve onun öğrencisi Glikeria Fedorova'nın oyunculuklarından etkilenmiştir. (Moore, 2009, s. 31). Bunların dışında, dönemin bilimsel gelişmelerini de yakından takip eden Stanislavski'nin, Théodule Ribot'un ruh ve beden birliğini temel alan davranışçı psikoloji çalışmaları (Karaboğa, 2010, s. 56) ve Pavlov'un şartlı refleks kuramına ait birtakım fikir ve pratikleri kendi çalışmalarında kullandığı bilinmektedir (Ergün vd., 2015, s. 37). Oyunculuk mesleğine sistematik bir yaklaşım getirmeyi amaçlayarak, bu yolda sürekli sorgulayan, daha iyi olanı arayan, elde ettiğini yıkmaktan çekinmeyen çalışma tarzıyla, oyunculuğu bilimsel olarak ele alan ilk isim olmuştur Stanislavski.

Stanislavski, iyi ve doğru oyunculuğun ne olduğunu her daim sorgulayarak, bunu nasıl her oyuncunun izleyebileceği metodolojik bir yola çevrilebileceğiyle ilgilenmiş, bütün hayatı boyunca süren laboratuvar çalışmaları yapmış, bulduğu teknikleri her daim yenilemiş ve geliştirmiştir. Stanislavski sistemini sürekli ilerleyen bütün bir süreç olarak ele almak gerekse de literatüre baktığımızda neredeyse tüm kaynakların “Sistem”i iki ana döneme ayırdığını görmekteyiz: “Sihirli Eğer” ve “Coşku Belleği” kavramlarını

² Özdemir Nutku bu dönemin oyunculuk alışkanlıklarına dair şu örnekleri vermektedir: oyuncuların “aşk”, “aldatma” gibi kelimeleri var gücüyle bağırarak söylemeleri, oyuncunun bir tirat ardından sahneyi terk edecekse sağ elini kaldırarak dramatik bir şekilde çıkmaları, edalı bir ses kullanmaları... Bkz.: Nutku, Ö. 1963, *Modern Tiyatro Akımları (19. Yüzyıl tiyatrosu)*, Dost Yay., Ankara, s. 80.

geliştirdiği ve oyuncunun içsel çalışmasına yoğunlaştığı birinci dönem ve dışsal bir yaklaşım olarak tarif edilen “Fiziksel Eylemler Yöntemi”ni bulduğu ikinci dönem, aslında bir bütün olarak “Stanislavski Sistemi”ni oluşturmaktadır.

Stanislavski’nin arayışı, sahne üzerinde gerçeğe yakın, organik bütünlüğe ve canlı reaksiyonlara sahip bir oyuncu yaratmakla başladığı için, öncelikli ilgisi doğal olarak gerçekliğin ve canlılığın kaynağına yani içsel mekanizmalara yönelmiştir. *Coşku belleği* ve *sihirli eğer* kavramlarını bu süreçte üretmiş, geliştirmiştir. Bu kavramlar çerçevesinde sürdürdüğü çalışmalarıyla önemli sonuçlar elde ettiyse de arayış sürdükçe yeni sorular doğmuştur. Bir yandan fiziksel ve psikolojik süreçlerin birlikte işlediğine dair bilimsel çalışmaların etkisiyle *coşku belleğinin* tek başına yeterli bir teknik olmadığını fark etmiş; diğer yandan ise, seyirci açısından tüm oyunu akıcı, anlaşılır, etkileyici kılanın ne olduğu, dolayısıyla oyuncunun her bir gösterimde canlı olmasını sağlayacak şeyin, performansın tekrarlanabilir niteliğinin nasıl elde edileceği soruları gündeme gelmiştir. Bu sorular onu, oyunun daha en baştan, masa başı yerine sahne üzerinde eylemlerle birlikte analiz edildiği, hâlihazırda çalışmakta olduğu oyuncunun psikolojik sürecine fiziksel olanı dâhil ederek, *fiziksel eylemler yönteminin* keşfine götürmüştür.

Bazı kaynaklar, Stanislavski’nin ilk dönem çalışmalarında *coşku belleği* üzerine yoğunlaşıp, ardından bunu tamamen terk edip *fiziksel eylemler yöntemine* yöneldiği yönünde bir tespit yaparak bu iki dönemi birbirine karşıt olarak konumlandırmaktadır.³ Bu bakış açısının Stanislavski’nin tüm arayış sürecini bütünsel olarak algılamakta bir engel oluşturabileceği aşikârdır. Zira *fiziksel eylemler yöntemi*, *coşku belleği* ve *sihirli eğer* çalışmalarını da kapsamakta, sonuç olarak “içten dışa” ve “dıştan içe” yaklaşımlar birbirini tamamlayan bir bütün olarak “Sistem”i oluşturmaktadır. Dolayısıyla denebilir ki Stanislavski’nin son dönemdeki yaklaşımı, hem sorular hem de çözüm yolu itibariyle ilk dönemini de kapsayarak, sürecin başından itibaren edindiği meseleyi genişleten ve daha bütünlüklü bir çalışmaya imkân sağlayan bir yöntem haline gelmiştir.

Bu bölümde, her ne kadar kronolojik olarak ele almak güç olsa da mümkün olduğunca adım adım giderek yöntemin izleri sürülmeye çalışılacaktır. Bu bölümün başında da

³ Örnek vermek gerekirse, bkz.: Göldere, S. 2010, ‘Oyunculuk Sanatında Ben-Öteki Sorunu Stanislavski-Yaratıcı Oyunculuk Sistemi’, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, cilt 1, sayı 6, ss. 55-75.

bahsedildiği üzere, Stanislavski'nin başlangıçtaki arayışı, sahne üzerinde bir canlılık, organiklik sağlamak üzerinedir. Bu noktada kastedilen, yaşanan deneyimin sahiciliği; duygularda bir canlılık, tepkilerde bir gerçeklik, eylemlerin içinde bir can... Ancak Stanislavski'ye göre, bunlar oyuncu için kolayca kontrol edilemeyen mekanizmalardır; zira canlılık kimi zaman elde edilmekte, kimi zamansa edilememekte, iş şansa kalmaktadır (Stanislavski, 2009, ss. 127-128). Stanislavski canlılığa, organikliğe ulaşma sürecinde oyuncunun çalıştırması gereken içsel mekanizmadan “bilinçdışı”⁴ olarak bahseder. Oyuncunun işini şansa bırakmamak için bu mekanizmayı çalıştırmanın yolunu aramakla ilgilenir. Bu yöndeki çalışmalarında amacını “bilinç yoluyla bilinçdışına ulaşmak” olarak tarif eder (Moore, 2009, s. 35). Bilinç yoluyla bilinçdışına ulaşmak duyguları teknik bir yolla uyandırmak yönündeki çalışmaları kapsamaktadır ve bu çalışmalar Pavlov'un şartlı refleks kuramını temel alır. Pavlov'a göre sinir sistemi ve davranışlar arasında bir bağlantı vardır. Pavlov, deneylerini hayvanlar üzerine yapmış olsa da, aldığı sonuçların insan davranışlarını anlamada kullanılabileceğini öne sürer. Şartlı refleks kuramına göre canlılar belli uyaranlara belli tepkiler vermektedir (Whyman, 2008, ss. 70-78). Stanislavski de istenen tepkileri uyaranların, yani oyuncunun sahnede ihtiyacı olan canlı duyguları ortaya çıkaracak bir tekniğin arayışına girmiştir.

Stanislavski sisteminin bir diğer esin kaynağı olan psikolog Ribot'ya göre, bedene yansımayan bir duygunun varlığından bahsedilemez; her duygu mutlaka fiziksel bir sonuç doğurur (Ribot, 1897, s. 95). Stanislavski, Ribot'un bu yaklaşımından hareketle her içsel sürecin dışsal bir yansıması olduğu, her dışsal sürecin de içsel bir yansıması olduğu, yani içsel ve dışsal süreçlerin birbiriyle var olduğu görüşlerine varır. Karaboğa bunu şu sözlerle açıklar: “Ruh ve beden arasındaki bu ortak bağımlılık teorisi, Stanislavski'yi, ‘her fiziksel aksiyonun içinde psikolojik ve psikolojik olanın içinde fiziksel bir unsur vardır’ önermesine götürdü” (Karaboğa, 2010, s. 57). İleride daha kapsamlı şekilde ele alınacağı üzere, bu görüş bir anlamda *fiziksel eylemler yöntemine* giden yolu açmaktadır.

⁴ Stanislavski kitaplarının Türkçe çevirilerinde ve Stanislavski üzerine yazılmış olan Türkçe kaynaklarda yaygın olarak “bilinçaltı” kelimesi kullanılmış olsa da, *Bir Rol Yaratmak* kitabının çevirmenleri Ç. Genç, F.Güllü, B. Tanyel'in de tercih ettiği gibi, bu tezde de “bilinçdışı” kelimesi tercih edilmiştir. Zira bilinçaltı kelimesi daha çok bastırılana dair bir anlamı çağrıştırırken, bilinçdışı daha ziyade varlığından haberinin olunmayanı çağrıştırdığı için daha doğru bir tercih olarak görülmüştür.

Stanislavski'nin organik bütünlük ve canlılık meseleleriyle ilgilenirken kullandığı temel araçlardan biri oyuncunun harekete geçirilecek içsel kaynaklarıdır, yani *coşku belleği*. Stanislavski, tekniğinin oyuncunun içsel hazırlığına yoğunlaştığı çalışmalarında *coşku belleği* kavramından sıkça bahsetmektedir. Geçmişte yaşanmış ve insanın üzerinde etki bırakan bir olay, bir an, tamamen olduğu haliyle hatırlanamayabilir, ancak onda güçlü duysal izler bırakabilir ve duygular yaşanan andaki tazelikte hafızada kalabilir. Geçmişteki o an hatırlandığında, duysal ve duygusal olan tüm canlılığıyla gelir ve geçmişte olanla birebir aynı olmasa da kuvvetle bedende hissedilir. Yıllar önce yaşanmış bir anı hatırlayan insan, o zamanda hissettiklerini bedeninde tekrar duyar: ürperir, burnunun direği sızlar, dehşete kapılır, tüyleri diken diken olur, gözleri dolar, midesinde kelebekler uçuşur... Stanislavski, çalışmalarının ilk döneminde, oyuncunun kişisel tarihine ait anılar vesilesiyle belleğinde depolanan duygularını onun en güçlü malzemesi olarak görür:

(...) Bir aktör, rolünü hazır bulduğu ilk gereç ile kurmaya kalkmaz, bu da o yinelenmiş duygulara dört elle sarılmak zorunda olduğunuzun bir başka nedenidir. Aktör, kendi anıları arasında çok dikkatli bir seçim yapar, en ayartıcı olan yıpranmış duygularını, deneylerini bir yana ayırır. Sonra, canlandırmak istediği kişinin ruhunu, kendi günlük duygularından daha değerli olan coşkularla dokumaya koyulur. Esin için bundan daha verimli bir yol düşünebilir misiniz? Bir sanatçı kendi içinde, kendi benliğinde bulunanın en iyisini alır, sahneye getirir. Piyesin gereklerine göre, biçim değişir, ama sanatçının insanlık coşkuları canlı kalır, bu coşkuların yerini başka bir şey tutamaz. (Stanislavski, 2004, s. 237)

İnsanın, hayatı boyunca yaşadığı türlü deneyimin geride bıraktığı izler, kategorize edilebilen, aynı zamanda bin bir nüansla birbirinden ayrılan ve ayırt edilebilen sonsuz nitelikte duygunun bütünü bir bellek oluşturur. Ayrıca insan, tezin "Giriş" bölümünde de değinildiği üzere, kendi yaşam deneyimiyle sınırlı kalmayan, onun çok daha ötesinde bir düşünme, hissetme, anlama kapasitesine sahiptir. Bu noktada ilerlemeyi destekleyecek olmasından ötürü tekrar etmek gerekirse, insanın hayatı boyunca başına gelenler, bir başkasının başına gelenler, yaşanan, paylaşılan, tanık olunan tüm deneyimler, olaylar, anlar; bakılan bir resimle, dinlenen bir hikâyeyle, bir müzikle gelenler, bir koku, bir ses, bir dokunuşla gelenler, rüyalarda görülenler... zihinde bir süreç olarak ve bedende duysal olarak kalan, çağrılabilen, tekrarlanabilen, iç içe geçirilebilen, yeniden kurgulanabilen tüm bu sonsuz çağrışımlar oyuncunun malzemesidir. İnsan olma deneyiminin kendisi, oyuncuya sonsuz bir tahayyül etme ve eyleme kapasitesi sunmaktadır. Stanislavski, insan olma bilgisinin, oyuncuya kendi yaşam deneyiminin ötesinde bir kapasite sunduğu düşüncesini şu sözlerle açıklar: "Aktör ne biridir ne öteki.

(...) Aktörün yaratılışında bir karakterin kötülüğü ya da öteki karakterin soyluluğu bulunmayabilir. Ama bu niteliklerin tohumları vardır onda, iyi ya da kötü insanoğluna ait bütün özelliklerin öğeleri bizim içimize de yerleşmiştir çünkü” (Stanislavski, 2004, s. 239). Stanislavski'nin insanoğluna ait tüm bilgilerin bir tohumu diye bahsettiği şeyi, Tulu Ülgen *Kurmaca, Yanılsama: Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında* adlı kitabında oyuncunun bilgisini “tüm bilgilerin toplamı” anlamı taşıyan vicdan kelimesinin Almanca karşılığı olan *gewissen* kelimesiyle açıklamaktadır:

Tüm teklifi, hareketlilik alanı, bu anki üslubu ve tüm birliği, ”iç” ten, “dış” tan temasa açıklığı..., “geçirgenliği”..., biçimlenmeye, koşullanmaya, dokunulmaya açıklığı ile bedenler. Bu tek olma deneyiminin, bu bir olma deneyiminin “aynılığı”. Eyleye-bilmeyi bilme, aynısından olma... bedenli olanlardan olma. (...) Hareketlilik, bir hiçlikte değil, bir boşlukta, bir varlıkta, bir birlikte duyabilme zemininde gerçekleşiyor. Aynılık, tüm bilinmezliğe eşlik eden bir bilme, bilinemezliği, olanaklılığı bilme. Vicdan, Almancada Gewissen, tüm bilgilerin toplamı. Empati, Ein-fühlung, “bir” hissetme... (Ülgen, 2018, s. 52)

Bu noktada, oyuncunun sahip olduğu tüm bu malzemeler, bir oyuna çalışma sürecinde işlevsel bir hâle nasıl getirebilir sorusunu sormak yerinde olacaktır. Stanislavski, çalışmalarının ilk döneminde, bir oyun provasına oyunun analiz edildiği uzun masa başı çalışmaları yaparak başlar. *Bir Rol Yaratmak* adlı kitabında, “analiz” sözcüğünün bilinen anlamıyla zihinsel bir süreci ifade ederken, sanatta yapılan analizin zihinsel olanı da kapsayan ancak daha çok da duygularla ilintili bir süreci ifade ettiğini belirtir. Analizin, oyuncunun içsel yaratisına dair olan amacını; metnin sağladığı bilgiler doğrultusunda rolün içerdiği fiziksel ve duygusal malzemenin araştırılması, oyuncunun benzer nitelikte malzemeyi kendinde araştırması -yani rolün deneyimlerinin kendi kişisel yaşantısında benzer karşılıklarının bulunması-, bu yolla rolün duygularının hem bilinç hem de bilinçdışı düzeyde kavranması ve yaratıcı coşku uyaranlarının tespit edilmesi olarak ifade eder (Stanislavski, 2009, ss. 18-19). Oyuncunun kişisel tarihine ait deneyimlerinden yararlanması, bu deneyimlere ait orijinal duyguları sahne üzerinde birebir kullanacağı anlamını doğurmamaktadır. Nihayetinde sahne üzerinde, bir gerçek yaşam illüzyonu kurarak gerçek yaşamdan ayrılan sanatsal bir yaratım söz konusudur. Bu sebeple, oyuncunun kişisel tarihine ait canlı anıların, rolün verili koşulları dâhilinde gerçekleştireceği eylemler ve bu eylemlerle uyarılacak coşkuları için bir referans niteliği taşıdığını söylemek daha doğru olur. Prova sürecinde oyuncunun eylemleri ve coşkuları arasında bağlar kurulur, tekrarlar bu bağları kuvvetlendirerek birbirinin tetikleyicisi haline getirir. Oyuncu sahneye çıktığında ise provalarda geliştirdiği şartlı refleksle, yani

verili koşullar doğrultusunda hem kendi eylemleri hem de partnerinin eylemlerinin getirdiği bir dizi uyaran sayesinde coşkuları uyandırılmış olur. Ancak sahne üzerinde coşkular gerçek hayatta olduğundan daha farklı bir şekilde deneyimlenir. Moore bu deneyimi şöyle açıklamaktadır:

Bir oyuncunun sahne üzerindeki bir deneyimi ile gündelik hayattaki deneyimi birbirinden farklıdır. Farklılık, oyuncunun sahne üzerinde hem bir karakter hem de karakteri yaratan oyuncu olarak yaşamasından kaynaklanır. Oyuncu ve karakterin deneyimleri birbirini etkiler ve kendine özgü bir nitelik kazanır. (...) Oyuncu hakiki deneyimler yaşmalıdır, fakat sahneye ait hakiki deneyimler. Stanislavski'nin dediği gibi, sahne üzerindeki oyuncu “tekrarlanan” bir deneyim yaşar, “orijinal” bir deneyim değil. (...) Şunu biliyoruz ki, sahne üzerinde acı çekmeyi başaran oyuncu bundan büyük bir keyif duyar. (Moore, 2009, ss. 73-75)

Oyuncu sahne üzerinde ne salt kendi ne de salt rol kişisidir; bu noktada hem kendinin hem de rol kişinin farkında olarak ikili bir yaşam sürdürür. Oyuncunun bu deneyimine paralel olarak, seyirci de, gücünü gerçek ve kurgusal olan arasındaki ikilikten alan bir deneyim yaşamaktadır. Josette Féral ve Ronald P. Bermingham, “Theatricality: The Specificity of Theatrical Language” başlıklı makalelerinde, tıpkı oyuncunun paradoksu gibi seyircinin de bir paradoksa dâhil olduğundan bahseder. Bu paradoks, hem seyirci hem de oyuncu açısından, kurgusal olan ile gerçek olan arasında beliren ikilikten başka bir şey değildir. İkiliye göre oyuncu, oyuncu bedeni ve rol kişisi deneyimlerini şimdiki zamanda eş zamanlı olarak yaşamakta; seyirci ise izlediği şeyin bir tiyatro olduğunun her daim farkında olarak, oyunun yarattığı illüzyona da kapılmaktadır (Féral & Bermingham, 2002, s. 100). Bu paradoks, hem oyuncunun hem de seyircinin deneyimlerini heyecan verici ve anlamlı kılan bir olgu olarak gösterilebilir.

Oyuncu, rol kişinin yaşadığı deneyimi bir gözlemci gibi an be an takip ederek, kendi *yaratıcı ruh durumunu* canlı kılmaktadır. Rolün deneyimleri neticesinde anbean doğan ve değişen coşku halleri, oyuncunun haz duymasını sağlar. Bu durum, oyuncunun konsantrasyonunu dağıtmaz, aksine daha da yoğunlaştırır; hatta daha büyük bir tutkuyla oyunun dünyasına gömülmesini sağlar. *Bir Karakter Yaratmak* kitabında, öğrenci Kostya, tüm öğrencilerin kostüm ve makyaj yardımıyla bir karakterin kılığına büründüğü ve o karaktere ait olabilecek gündelik eylemleri doğaçladığı “maskeli balo egzersizi” sonrasında, kendi deneyimini şöyle paylaşır:

Eleştirmen rolünü oynarken kendi duygumu hala kaybetmemiş olduğumu hatırladım. Kendimce bunun sebebi, rolümü yerine getirirken kendi dönüşümümün bana hissettirdiği olağanüstü sevinçti. Aslında bir tarafım kusur bulucu eleştirmen kişi olurken, başka bir tarafım kendimin gözlemcisi rolünü üstlenmişti. (...) Kendimi deyim yerindeyse iki kişiliğe bölmüştüm. Biri

oyunculugu devam ettirirken, diğeri gözlemcilik yapıyordu. Tuhaftır ki, bu ikilik beni hiç engellemediği gibi, fiilen yaratıcı çalışmamı besleyen bir işlev görmekteydi. Bana cesaret vermekte ve bir itki sağlamaktaydı. (Stanislavski, 2012, s. 19)

Coşku belleği konusunun daha iyi anlaşılması amacıyla sahne üzerinde yaşanan deneyimin orijinal değil, tekrarlanan bir deneyim olması meselesini açmak gerekmektedir. Oyuncu prova sürecinde, belirli eylemlerini gerçekleştirirken, gerektiği anda gereken coşkuların uyandırılmasını sağlayacak koşulları kurar ve bir tür şartlı refleks göstererek her seferde canlı duyguların gelmesini sağlar. Ancak sahne üzerinde açığa çıkan tepkiler, o olay gerçek hayatta yaşandığında verilen tepkinin birebir aynısı olamaz. Sahnede icra edilen eylem, gerçek hayatta verilebilecek olası tepkinin seyirci varlığı hesaba katılarak, yani seyreden adına anlaşılır ve bu haliyle de etkileyici olması amaçlanarak yeniden üretilmiş bir versiyonudur, denebilir. Dolayısıyla oyuncunun seyirci karşısına çıktığında yaşadığı deneyim, daha önce provalarda defalarca tekrarlanmış bir deneyimdir. Stanislavski bunu şöyle açıklar:

Dokunaklı bir duygusal dramın ortasında bulunan bir insan, yaşadığı olaydan tutarlı bir biçimde bahsedemez, çünkü böyle bir zamanda gözyaşları konuşmasını engeller, sesi kesik kesik çıkar, yaşadığı duygusal ağırlık düşüncelerini çorbaya çevirir, acılı görünümü kendisine bakanların dikkatini celbeler ve başkalarının, yaşadığı kederin sebebini anlamalarını önler. Ancak zaman – o büyük sağaltıcı-, insanın yaşadığı içsel sarsıntıları durultur, geçmiş olaylar karşısında sükûnetini korumasını sağlar. Ondandır yaşadığı olay hakkında daha bütünlüklü bir şekilde konuşmaya, ağır ağır adapte olmaya, akıllıca düşünmeye başlar ve olayı aktardıkça da onu dinleyenler ağlayıp üzülürken, bu sefer kendisi görece sakin kalmayı başarır.

Bizim sanatımızın arayışı işte bu sonuca ulaşmaktır ve bu da bir oyuncunun rolündeki ıstırapı deneyimlemesini, evinde ya da provalarda kalpten ağlamasını, sonra kendisini sakinleştirip, rolüne yabancı olan ya da rolünü ketleyen her duygudan sıyrılarak kurtulmasını gerektirir. Oyuncu daha sonra sahneye, başından geçenleri seyirciye duru, manalı, koyu duygulu, anlaşılabilir ve etkileyici bir tarzda iletmek üzere çıkacaktır. Bu noktada, seyirciler oyuncudan daha etkilenmiş durumda olurlar; oyuncu da seyirciyi, en çok ihtiyaç duyduğu istikamete (portresini çizmekte olduğu karakterin içsel hayatını yeniden canlandırmaya) yönlendirmek için bütün gücünü muhafaza etmiş olacaktır. (Stanislavski, 2012, s. 75)

Canlılık ve organiklik arayışında kullanılan bir diğer araç olan *sihirli eğer*, oyuncunun eylemlerinin seyirci açısından bir anlam ifade etmesine, aynı zamanda onları canlı ve gerçekçi kılacak hayali koşulları kurmasına olanak sağlamaktadır. Basitçe ifade etmek gerekirse, *sihirli eğer*, oyuncunun kendini karakterin içinde bulunduğu koşullara yerleştirerek yaptığı bir fikir yürütme ve hayal kurma çalışmasıdır. “Eğer ben ... olsaydım” bunun kısaca ifade edilışıdır, çünkü “Eğer ben Othello olsaydım ne yapardım” sorusu oyuncuyu somut durumlara taşımak için fazla genel kalmaktadır. Oyuncunun buradaki asıl çalışması “Eğer ben Othello’nun bulunduğu koşullar içinde kalmış olsaydım

ne yapardım” ve “Nasıl bir durumla karşı karşıya kalmak beni Othello’nun yaptıklarını yapmaya iterdi” (Stanislavski, 2009, s. 193) sorularını bir arada düşünmektir.

En basit bir eylemi bile anlaşılır, inandırıcı ve etkileyici kılan şey, aslında sihirli eğerler aracılığıyla kurulan koşulların bütünlüğüdür. Stanislavski’nin *Bir Aktör Hazırlanıyor* kitabında, kurgusal hoca Torstov öğrencilere bir doğaçlama çalışması olarak, sahneye çıkıp rasgele seçtikleri çeşitli eylemleri gerçekleştirmelerini ister. Öğrenciler, seçtikleri eylemler için birer amaç bulmadıklarından ve o eylemlerin koşulunu da kurmadıklarından, yaptıkları şey anlaşılır olmaz, seyredenin ilgisini çekmez. Onlar birtakım eylemler gerçekleştirdiğini düşünürken, dışardan görünen ise yalnızca oradan oraya hareket ettikleridir. Sonra Torstov öğrencilere ortak bir koşul verir, “eğer kapının arkasında bir deli olsaydı...” der. Bunun üzerine oyuncular sahne üzerinde gerçekten bir şeyler yapar, eylemleri anlaşılır ve ilgi çekici hale gelir. Torstov çalışma sonucunda *eğerin* gücünü şöyle açıklar:

Bu sözcükteki tuhaf bir nitelik, sizin de hissettiğiniz bir çeşit güç vardır ki, bu güç birdenbire bir iç uyarı yarattı. Bu iç uyarının nasıl kolaylıkla ve yalınlıkla harekete geçtiğine dikkat edin. (...) Eğer’in etkisindeki giz, her şeyden önce korkuya ya da zora başvurmayışında, sanatçıyı bir şey yapmaya itmemesindedir. Tersine, eğer, dürüstlüğünden ötürü sanatçıya inanç verir, onu varsayılan bir durumda güvenli olması için cesaretlendirir. Kendi alıştırmamızda da uyarının böylesine doğal bir yolda belirmesinin nedeni işte budur. (...) Eğer, bir iç gerçeklik ve canlılık yaratır, bu yaratmayı da doğal yoldan yapar. (Stanislavski, 2004, ss. 70-71)

Role hazırlık sürecinde *sihirli eğer*, yani “eğer ben ... olsaydım” diyerek başlayan fikir yürütme, verili koşulları göz önünde bulundurularak, oynayan kişi eğer söz konusu karakterin yerinde olsaydı ne yapardı, nasıl davranırdı, ne hissedirdi, ne düşünürdü... vb. soruları her an tekrarlayarak oyuncuya detaylı bir kurdurur. *Sihirli eğere* verilen cevaplar daima verili koşulların denetiminden geçer ve *sihirli eğerler* çoğaltılarak oyuncunun iç ve dış dünyası tüm detaylarıyla kurgulanır. Bu, oyuncunun bir yandan anlaşılır, mantıklı ve tutarlı bir oyun evreni kurmasını, diğer yandan da rol kişisinin eylemlerini haklılaştırmasını, dolayısıyla sahiplenmesini sağlayarak rol kişisiyle olan bağını kuvvetlendirmesini sağlar.

Fiziksel aksiyonlar yöntemine giden yol, yukarıda da belirtildiği gibi ilk dönem çalışmalarının bir uzantısı niteliğindedir. Birinci dönemde çalışmalarının temelini oluşturan oyunculukta canlılık ve organiklik arayışına, bu canlılık ve organikliğin sürdürülebilirliği meselesi eklenmiştir artık. Stanislavski, çalışmalarının ilerleyen

evrelerinde, her bir oyunda aynı canlılığın, çekiciliğin ve tutarlılığın korunabileceği bir oyunculuk tekniği kurmakla ilgilenir:

(...) Bu sanat canlıdır ve yaşayan her şey gibi sürekli bir akış halindedir. Dün işe yarayan bugün işe yaramayacaktır. Yarının performansı bugünküyle aynı olamaz. Bu tarz bir oyunculuk özel bir teknik gerektirir; var olan yöntemler üzerinde çalışmaya dayalı bir teknik değil, insani yaratıcılığın yasalarına hâkim olmanın, bu yaratıcılığın etkileme ve kontrol etmeyi becerebilmenin tekniğidir bu; her gösteride insanın yaratıcı özelliklerini, sezgilerini açığa çıkarabilmesinin tekniğidir. Bu sanatsal bir tekniktir, ya da bizim adlandırdığımız şekliyle psikotekniktir. (Toporkov, 2017, s. 177)

Stanislavski, önceki kısımlarda da bahsedildiği üzere, Ribot'nun her bir duygunun bedensel bir tezahürü olduğu teorisinden hareketle çalışmalarını şekillendirmiş, “psiko-fiziksel” kavramını kullanmaya başlamıştır. Moore, Stanislavski'nin çalışmalarının yön değişikliğinin sebebini şöyle açıklar:

Stanislavski, (...) oyuncunun karakter üzerindeki çalışmasında zihinsel ve fiziksel hazırlık arasında bir kırılmanın olduğunu farkına vardı. (...) Oyuncunun zihinsel ve fiziksel davranışı arasındaki bu kırılma yüzünden ve ‘coşkular yalnızca gerçek bir sebep varken tepki verir’ şeklindeki bilimsel gerçek nedeniyle Stanislavski, oyuncunun coşkularını harekete geçirmede büyük zorluklarla karşı karşıya kaldı. Sahne üzerinde gerçek olan hiçbir şey yoktur. Fiziksel ve psikolojik davranışın karşılıklı olarak etkileşim içinde olduklarını anladı ve oyuncunun sahne üzerindeki yaratıcılığını psiko-fiziksel sürecin (/) fiziksel yanından başlatma üzerine düşünmeye başladı. (...) Sahne üzerinde kendiliğinden davranışı sağlayan nihai tekniğini, yani ‘fiziksel eylemler yöntemi’ni geliştirdi. Oyuncu sahne üzerine çıkmadan önce bir coşkuyu zorlamak yerine, psiko-fiziksel eylemin psikolojik tarafını harekete geçiren ve böylelikle psiko-fiziksel birlikteliği yakalayan yalın, somut ve anlamlı bir fiziksel eylemi icra eder. (Moore, 2009, ss. 44-45)

Bu noktada oyuncunun, rolün psikolojik yanını açığa çıkaracak doğru fiziksel eylemi bulmak gibi bir gündemi oluşur. Çünkü role uygun olduğu düşünülerek tercih edilen herhangi bir eylem, coşkuları uyandırmakta yeterli kalmayabilir veya doğru coşkuları uyandırmayabilir. Stanislavski'nin sahne çalışması örneklerine baktığımızda, doğru eylem, doğru duygu ve bunların doğru ölçülerde gerçekleştirilmesinin önemine sık sık vurgu yaptığımızı görmekteyiz. Buna ek olarak Stanislavski, eylemlerin spesifik olması gerekliliğini sık sık hatırlatır, sahne üzerinde genel davranışlara tahammülü yoktur; “genel olan sanatın düşmanıdır” (Moore, 2009, s. 51) der. Ancak doğru fiziksel eylemin oyuncuyu psiko-fiziksel birlikteliğe ulaştırabileceğini söyler (Moore, 2009, s. 45). Peki, psiko-fiziksel birlikteliği doğuracak doğru fiziksel eylemleri seçmenin yolu ne olabilir?

Bu yeni gündemle beraber, Stanislavski'nin provalardaki çalışma tarzı yavaş yavaş değişmeye başlar. İlk döneme ait olan, oyunun analiz edildiği uzun masa başı çalışmaları git gide kısalır, oyuncuların provanın en başlarından itibaren sahne üzerinde deneyerek

araştırdıkları bir oyun analizi süreci gerçekleştirilir. Oyun okumasının ardından, herhangi bir sahnedeki herhangi bir an hemen doğaçlamaya başlanabilir, bunun için oyuncuların bir rol tasarlamasına yahut laflarını ezberlemesine gerek yoktur. Hatta Stanislavski, oyuncudan metni bir kenara bırakmasını özellikle ister. “Metni boş verin, sahne hareketlerini boş verin, sadece sahnenin neyle ilgili olduğunu bilin ve fiziksel aksiyonlar kalıbını oynayın; bu durumda rolün yüzde otuz beşini çoktan çıkarmış olursunuz” (Toporkov, 2017, s. 186) der. Doğaçlaması yapılan bir sahnede, her bir tekrarla detaylar artmakta; verili koşullar hatırlanarak eklenen her bir bilgiyle eylemler git gide katmanlanmakta, spesifikleşmektedir. Diğer bir açıdan bakılırsa, bu doğaçlamalar oyuncu için *sihirli eğer*leri artırmakta, bu sayede de oyuncu rolü git gide daha çok anlarken, oyuncunun tam da role özgü olan eylemleri seçmesini sağlamaktadır.

Stanislavski'nin çalışmalarının yeni bulguları gösterir ki, oyuncunun yaslanacağı temel araç onun eylemleridir; çünkü duygular değişkendir, varlığına güven duyulamaz (Stanislavski, 2009, s. 159). Sahnede güçlü duyguların açığa çıkması, onları uyandıracak doğru fiziksel eylemlerin seçilmesiyle garanti altına alınabilir ancak. Doğaçlamalar yoluyla analiz sürerken, oyuncu yavaş yavaş oyunun bütününe hâkim olmaya başlar. Stanislavski, oyuncunun tüm oyun boyunca gerçekleşen olaylar ve olguları, sonra her bir sahnede gerçekleşen olay ve olguları tereddütsüz sayıp dökerek kadar hâkim olmasını bekler, bu aşamaya gelinceye kadar laflarını ezberlemesini istemez. Hatta Toporkov, Stanislavski'nin, oyuncunun laflarına sarılmasını onun bir zayıflığı olarak gördüğünü, ona göre önemli olan tek şeyin eylemler olduğunu, kelimelerin ise yalnızca yardımcı bir rol oynayabileceğini düşündüğünden bahseder (Toporkov, 2017, s. 186). Oyuncunun, hem oyun boyunca gerçekleşen olayları ve olguları, ayrıca kendi rolünün bu olaylar ve olgular doğrultusunda oyun boyunca yapıp ettiklerini akıcı bir şekilde sayabilmesi, *fiziksel eylemler yönteminin* temel koşuludur. Bunu yapabilmek, oyuncuya, her bir sahneyi bir öncekinden taşıyarak ve bir sonrakine hazırlayarak rolünü tam ölçüde gerçekleştirmesini sağlayacak perspektifi kazandıracaktır.

Fiziksel eylemler yönteminden daha kapsamlı bir şekilde bahsedebilmek için perspektif meselesini biraz daha açmak gerekmektedir. Stanislavski, iki tür perspektifin varlığından

söz eder: rolün perspektifi ve oyuncunun perspektifi. Rol kişisi, üstün isteğini⁵ ve her bir sahnedeki ana isteğini bilmektedir (Tanyel & Esen, 1997, s. 344), bu onun eylemlerinin yönlendiricisidir; ancak gelecekte onu nelerin beklediğinin bilgisine sahip değildir. Oyuncu ise oyunun bütününe, hangi olaylar sonucunda hangi olayların gerçekleşeceğine, rolün başına neler geleceği bilgisine sahiptir. Bu sayede ortaya çıkması gereken coşkuların zeminini hazırlayarak, doğru eylemleri ve eylem niteliklerini (ölçü, ritim, ...vb.) tespit edebilir (Stanislavski, 2009, ss. 180-186). Stanislavski, perspektif meselesini Hamlet örneği üzerinden şöyle izah eder:

Oyunun başında Hamlet'in annesinin hoppalığına tanık olmaktan duyduğu hayreti ve derin acıyı yansıtamazsanız, aralarında daha sonra oynanacak olan ünlü sahnenin hazırlığı da gereğince yapılamamış olur. Hayaletin mezarın ötesindeki hayata dair anlattıklarından dolayı Hamlet'in uğradığı şokun bütün etkisini hissetmiyorsanız, onun duyduğu kuşkuları, hayatın anlamını çözmeye yönelik kıvranımlarını, sevdiklerinden kopuşunu ve kendisini başkalarının gözünde anormal gösteren tuhaf davranışlarını da anlayamazsınız. (...) Böylesi bir hazırlığın sonucunu biz 'perspektifli oyunculuk' diye niteliyoruz. (Stanislavski, 2009, ss. 184-185)

Oyuncunun sahne üzerindeki ikili varoluş meselesi burada yeniden karşımıza çıkmaktadır. Rol kişisi sahne üzerinde yaşantısını sürdürürken, oyuncu da bununla eş zamanlı olarak rolün geçmiş-gelecek bağlantılarını kurmakta ve şimdiki zamanda yapıp edeceklerinin ölçüsünü belirleyerek bir anlamda rol kişisi için yol çizmektedir. Tam bu noktada, Stanislavski'nin bir anısına değinmek meseleyi örneklendirmek için yararlı olacaktır. Stanislavski, *Sanat Yaşamım* adlı kitabında, izlediği bir *Othello* gösteriminde performansından çok etkilendiği oyuncu Tomasso Salvini'den bahseder. Stanislavski, oyunun başlarında Salvini'yi, Othello karakteri için yetersiz bulmuş, hatta bir süre oyuncunun Othello'yu mu yoksa başka bir karakteri mi canlandırıyor olduğundan emin olamamıştır. Stanislavski'nin deyimiyle, sahnede gördüğü karakter, ihtişamlı asker Othello'dan ziyade heyecanlı genç âşık Romeo'ya benzemektedir. Ancak oyunun ilerleyen bölümlerinde Salvini, beklenmedik bir dönüşüm geçirmiş ve seyirciyi etkisi

⁵ Üstün istek, karakterin oyundaki varoluşunun ana motivasyonu, oyunda gerçekleştirdiği tüm eylemlerin kaynak noktası, ateşleyicisidir. Bora Tanyel ve Uluç Esen, üstün isteği, oyuncunun rol için sorduğu "ne yapmasaydı bu oyunda olmasının bir anlamı olmazdı?" sorusuna verdiği cevap olarak açıklar. Bkz: Tanyel, B., Esen, U. 1997, 'Stanislavski ve Oyunculuk Yöntemi Üzerine', *Mimesis*, sayı 6, s. 344. [Kelimenin üstün amaç, üstün görev, üstün yönelim şeklinde çevirileri de mevcuttur. İstek kelimesinin, amaç, görev ve yönelim kelimelerine kıyasla daha dürtüsel bir anlam taşıması ve bu tezde role dair yapılan tercihlerin salt akıl yoluyla değil; aklın denetiminde ancak bedensel bir yerden yapılmasının önemi vurgulandığı için, "üstün istek" çevirisi tercih edilmiştir.]

altına almıştır (Stanislavski, 1992, ss. 229-239). Stanislavski, Salvini'nin bu performansı üzerinden oyuncu perspektifi – rol perspektifi ilişkisine dair şunları söylemektedir:

Salvini sahneye ilk adımını atışında genç, tutkulu bir sevdalının ateşli heyecanını sergilediği anlardan, trajedinin sonunda kıskanç bir katil olarak beslediği büyük nefrete kadar, oyunun bütün perspektifinin daima bilincindeydi. Matematiksel bir kesinlik ve yanılmaz bir isabetlilikle, ruhunda olgunlaştıkça duyguların evrimini nokta nokta dışa vurmasını biliyordu. (Stanislavski, 2009, s. 184)

Parçalar birleştirildiğinde, tutkudan, kıskançlıktan, Romeoca bir aşktan, sonsuz güvenden, incinmiş sevgiden, soylu nefretle öfkeden ve insanlık dışı öç alma duygusundan oluşan ölümsüz bir anıt çıktı ortaya. (Stanislavski, 1992, s. 231)

Oyuncunun sahip olduğu perspektif sayesinde, provalarda inşa ettiği ve tüm oyun süresince adım adım izlediği eylemler bütünü, onun *kesintisiz aksiyon çizgisini* oluşturmaktadır. *Kesintisiz aksiyon çizgisi*, oyun boyunca oyuncuyu taşıyan ve ona eşlik eden, ancak seyirciye kendini gizleyen bir yapıdır. Moore, bu özelliğinden ötürü, eylemler çizgisini dip akıntısına benzetir (Moore, 2009, s. 84). *Fiziksel eylemler yönteminin* keşfiyle Stanislavski'nin iyi oyunculuk tanımı da değişime uğramıştır: “Oyunculuk hakkında daha çok düşündükçe, iyi oyunculuğun ne olduğuna dair tanımım da kısıyor. Nasıl tanımladığımı bana soracak olursanız, cevabım şudur: ‘İçinde bir üstün görev⁶ ve bir kesintisiz aksiyon çizgisi bulunan oyunculuk türüdür” (Toporkov, 2017, s. 185)

Tüm bu anlatılanlar ile birlikte bakıldığında, Stanislavski'nin oyunculuk çalışmalarının birbirinden bağımsız iki farklı dönemden oluştuğunu söylemenin eksikliği göze çarpmaktadır. Zira Stanislavski'nin fiziksel eylemler merkezli ikinci dönem çalışmalarını, ilk dönemdeki çalışmalarından tamamen ayrı bir süreç olarak değerlendirmek, tüm arayışın bütünlüğünü, dolayısıyla bu iki dönemdeki arayışların birbirleri ile bağlantısını görmeyi engellemektedir. Bir sonraki bölümde detaylı şekilde incelenecek olan rol kişisi sıcak sandalye çalışmasının, bu bölümde özetlenmeye çalışılan tablo ile bağlantısı, çalışmanın teorik ve pratik bileşenleri kapsamında ele alınacaktır. Akılda tutulması gereken önemli bir nokta, Stanislavski'nin çalışmalarının

⁶ Provaların en başlarında oyuncunun rolün üstün isteğine dair bir fikri olabilir ancak oyuncu henüz taslak niteliğinde olan bu üstün isteğe bütünüyle tutunmamalıdır. Sahneler tekrar tekrar çalışıldıkça, her bir an derinleşip katmanlandıkça, rolün fiziksel eylemler çizgisi git gide oturmaya başlar. Üstün isteğin belirlenmesi de buna eşzamanlı olarak gerçekleşir. Çünkü ilk provalarda rolün üstün isteğine dair bir kanaat oluşsa dahi, provalar süresince yapılan keşifler sonucunda bu kanaat değişebilir, oyunun bütünü için daha doğru olabilecek yeni bir üstün istek belirlenebilir.

bir bütün olarak oyuncunun duyu belleği ve kaçınılmaz olarak da hayal gücü ile birlikte şekillendirmeye çalıştığı bir arayış sürecini temele alması olarak belirtilebilir. Zira bu arayış süreci, nihayetinde rol kişinin verili koşullar dâhilindeki dünyasına ulaşan yola, yani oyuncunun bir karakter inşa etme sürecine denk gelmektedir. Rol kişisi sıcak sandalyesi, bir oyuncunun rol kişisi ile ilişki kurabilmesinde uygulanacak birçok egzersizden biri olmakla birlikte, duyu hafıza ve hayal gücü başlıkları altında oldukça kapsamlı bir çalışma olmasından ötürü, hem kendi başına ele alınmaya değer bir çalışma hem de Stanislavski'nin oyunculuk yöntemi bağlamında incelenmesi mümkün ve bu tezin de pek tabii iddia ettiği üzere yararlı bir çalışmadır. Zira Stanislavski'nin oyunculuk yöntemi ile birlikte bakıldığında, çalışmanın, hem organiklik ve canlılık arayışına cevap verebilir nitelikte, hem de bu arayışın sürekliliğini sağlama yolunda duyu belleğini merkeze alarak fiziksel eylemlerin belirlenmesine kadar gidebilecek olan uzun bir sürecin önemli bir adımı olarak okunabilmektedir.

BÖLÜM 2

SICAK SANDALYE ÇALIŞMASI

Sıcak sandalye çalışması en temelde, oyuncunun kendisine yönelik olarak ve rol kişisine yönelik olarak iki ayrı şekilde yapılabilir. Oyuncunun kendisine yönelik olan sıcak sandalye çalışması, oyuncunun beden farkındalığını artırma, duyularını harekete geçirme gibi amaçlarla kullanılmaktadır. Rol kişisine yönelik olan sıcak sandalye çalışması ise, oyuncunun bir yandan bedensel farkındalığını ve duyuşal açıklığını artırırken, asıl olarak rol kişisine dair keşifler yapma ve rolle kurulan bağı kuvvetlendirme amacıyla kullanılmaktadır. Mike Alfreds, *Different Every Night* adlı kitabında bir rol yaratmaya dair egzersizler bölümünde sıcak sandalye çalışmasını kısaca şöyle tanımlamaktadır:

Sıcak Sandalye, bir oyun ekibinin içlerinden bir oyuncuya rolü hakkında sorular yöneltmesinden oluşan bir tekniktir. Oyuncu kendi olarak ve rol kişisinden üçüncü tekil şahıs olarak bahsederek veya karakter olarak birinci ağızdan veya her iki yolu birlikte kullanarak cevaplar verebilir. Oyuncunun “bilmiyorum” şeklinde bir cevap vermesi de mümkündür. Çalışma, oyuncunun hâkim olduğu konular üzerinden ilerleyebilir, hiçbir fikri olmadığı konulara da girilebilir. (Alfreds, 2007, s. 226)⁷

Tanımdan da anlaşılacağı gibi, Alfreds’in sıcak sandalye çalışması derken kastettiği, rol kişisine yönelik olarak yapılan çalışmadır. Rolün sıcak sandalyesi, Alfreds’in belirttiği üzere bir oyun ekibi tarafından içlerinden bir oyuncuya yaptırılabilceği gibi, bir oyunculuk eğitimi kapsamında bir hoca eşliğinde bir grup öğrenci tarafından içlerindeki bir öğrenciyeye yaptırılması da mümkündür.

Sıcak sandalyenin yaratıcı drama alanında kullanımı, oyunculuk alanındaki kullanımıyla büyük benzerlikler taşımaktadır. Ömer Adıgüzel, çalışmanın yaratıcı drama alanında kullanımına dair şöyle bir tarif yapmaktadır:

(...) Tekniğin uygulanması, grubun yarım çember biçiminde yere veya sandalyeye oturması, çemberin açık olan kısmında bir sandalyeye, ana karakter ya da karakterlerden birinin, gruba yüzü dönük olarak oturması ve karakterin canlandırdığı role, karakterin değerlerine, ilişkilerine, tutumlarına, davranışlarına, isteklerine ilişkin soruların yöneltmesi biçiminde uygulanır. (...) Sorulan sorular ve verilen yanıtlar yoluyla karakterin pek çok yönünün ortaya çıkmasını kolaylaştıran tekniğin karakterlerin benlik algısına, doğaçlamalardan ortaya çıkan olguların değişik bölümlerinin ele alınıp işlenmesine ve öyküye yeni eklemeler yapılmasına olanak sağlayan bir özelliği bulunmaktadır. (Adıgüzel, 2016, s. 355)

⁷Çeviri bana aittir.

Her iki tanımda da belirtilen, “çalışma işleyişinin çalışmayı yapan kişinin kendisi dışında, başkalarının yönlendirmesiyle gerçekleşmesi” özelliğinin sıcak sandalye çalışmanın temel koşullarından biri olduğunu söylemek mümkündür. Buna ek olarak çalışmanın her iki tanımda da yer verilen, Alfreds’in tarifinde “oyuncunun hiçbir fikri olmadığı konulara girilebilir” ve Adıgüzel’in “karakterin pek çok yönünün ortaya çıkması” ve “öyküye yeni eklemeler yapılması” şekillerinde ifade ettikleri “eldeki bilgilerin dışına çıkabilme” olarak adlandırabileceğimiz özelliğine bir vurgu yapmak gerekmektedir. Zira, sonraki bölümlerde daha detaylı olarak ifade edileceği üzere rolün sandalyesi, bu iki ana özellik sayesinde, çalışmayı yapan kişinin kendi kişisel çalışmalarıyla elde edemeyeceği türden sonuçları bu çalışma aracılığıyla elde etmesini sağlayabilmektedir.

Oyuncunun kendisine yönelik olan çalışmada, çalışmayı yapan kişi kendi geçmişine bir duysal yolculuk yaparken, rol kişisine yönelik olan çalışmada, rol kişinin dünyasında bir duysal yolculuk gerçekleştirir. Çalışmanın bu iki türü, süreç olarak benzer şekilde ilerlerken, amaç ve dolayısıyla elde edilecek sonuçlar itibarıyla farklılık gösterir. Stanislavski’nin oyunculuk yöntemi ile de bağlantılı olarak bir karakter inşası sürecini merkeze alması sebebiyle bu tezde esas olarak, çalışmanın oyuncuya uygulandığı hali değil, oyuncunun direkt olarak rol kişisi ile kurduğu ilişkiye odaklanan rol kişisi sıcak sandalyesi ele alınmaktadır.

Bu bölümde, ilk olarak oyuncunun duyu belleğini çalıştırmak amacıyla yapılan sıcak sandalye çalışması, ardından bu çalışmadan türetildiği söylenebilecek olan rol kişisi sıcak sandalye çalışmasının nasıl uygulandığı anlatılacak⁸ ve bir önceki bölüme göndermeler yapmak suretiyle çalışmanın bir oyuncunun rol yaratma sürecine nasıl hizmet edebileceği araştırılacaktır. Takiben, oluşturulan odak grup eşliğinde gerçekleştirilen rol kişisinin sıcak sandalye çalışmaları aktararak, çalışmanın işlevi, önemi ve sunduğu katkılar detaylı olarak incelenecektir.

⁸ Bu bölümde yapılan sıcak sandalye çalışması tarifi, *Studio Oyuncuları*’nda Şahika Tekand tarafından uygulandığı şeklini yorumlayışına dayanır. Çalışmanın ana hatları aynı kalmak suretiyle, çalışmayı yaptıran kişi veya grubun farklı versiyonlar üretmesi olasıdır.

2.1. Oyuncunun Sıcak Sandalye Çalışması

Sıcak sandalye çalışmasında çalışmayı yapan bir kişi ve çalışmayı yaptıran bir kişi vardır.⁹Çalışma izleyiciler eşliğinde de yapılabilir.¹⁰ Çalışmayı yapan oyuncu, izleyiciler ve çalıştırıcının karşısına çıkar, yüzü onlara dönük şekilde sandalyeye oturur. Çalıştırıcının temel işi sorular sorarak oyuncunun çıkacağı yolculuğun önünü açmak, oyuncunun temel işi çalıştırıcının soruları eşliğinde hayali bir yolculuğa çıkmaktır.

Çalıştırıcı, oyuncudan gözlerini kapatmasını ister. Buldukları mekândaki fiziksel koşullara dair sorular sorarak başlar. Örneğin “Neler işitiyorsun?”. Oyuncu dinler, işitmeye odaklanır, duyduğu sesleri bir bir sayar; hem buldukları mekândan, hem dışardan gelen kesintisiz sesleri, anlık sesleri... (klima uğultusu, üst kattan gelen ayak sesleri, sokaktan gelen iş makinesi sesleri, bir köpek havlaması, bir iç geçirme, bir öksürük, etrafındaki nefes alış verişler, kendi nefes alış veriş...). Çalıştırıcı, fiziksel koşullarla ilgili sorularını sürdürür. Oyuncunun seslere yeterince dikkat kesilmediğini fark etmişse, daha fazla dinlemesi için aynı soruyu sıklaştırabilir “başka ne duyuyorsun?” veya yeni sorular sorabilir “nasıl bir koku var?” ... Bu kısımda, oyuncunun beden algısını kuvvetlendirmek, duyularının duyarlılığını açmak amaçlandığından duyuşal sorulara odaklanılır.

Oyuncu, etrafını duymaya odaklanır, git gide daha çok yoğunlaşır, başta belki yalnızca yüksek ve belirgin sesleri duymaktayken, dinlemeye devam ettikçe uzaktan veya derinden gelen cılız sesleri de duyabilir hale gelir. Çalıştırıcı, oyuncunun algılarını yeterince açtığına emin olduktan sonra, bedeninde olup bitene dair sorular yöneltmeye başlar: “Bedeninde neler duyuyorsun?”. Çalıştırıcının yönlendirmeleriyle oyuncu bedenini dinler ve hissettiklerini bir bir söyler. Örneğin; “Sol bileğimde nabzımın atışını hissediyorum, nefesimi tuttuğumu fark ettim, omuzlarım gergin, karnımda bir

⁹ Tekrar etmek gerekirse; tercihe göre çalışma, yöneten bir kişi olmaksızın bir grup tarafından da yapılabilir. Örneğin, bir oyunculuk eğitiminde, hoca ve öğrenciler olarak tüm sınıfın öğrencilerden birine veya bir oyun provası sürecinde, yönetmen ve oyuncuların oluşan ekibin oyuncuların birine çalışmayı yaptırmaları şeklinde olabilir. Bu bölümde, tezin uygulama aşamasında yapılacağı şekliyle yani seyircilerin de sorular sorarak çalışmaya katıldığı, ancak bir çalıştırıcı yönetiminde ilerlediği şekliyle çalışmadan bahsedilecektir.

¹⁰ Ayrıca, tercihe göre seyirciye bir performans olarak sunulabilir. Bkz. Studio Oyuncuları, “Oyuncu”, 2000.

karıncalanma var, kulaklarım yanıyor...”. Oyuncunun bedenini yeterince dinlediğine emin olana kadar çalıştırıcı ona zaman tanır, arada sorularıyla destek olabilir.

Dinleme sürdükçe, duyulara dair sorular çeşitlenebilir, sonrasında duygulara dair sorular eklenir. Çalıştırıcı, oyuncuya tam o anda ne hissettiğini sorar. Bazen, cevabı alır almaz bu soruyu tekrar sorabilir. “Ne hissediyorsun?” diye sorar, oyuncu cevap verir, çalıştırıcı yineler “şimdi ne hissediyorsun?”. Çalıştırıcının bu soruyu yinelemesi, oyuncunun dinleyişini derinleştirirken, anbean duygularındaki değişimi fark etmesini sağlar. Örneğin bu diyalogun şu şekilde gerçekleşmesi muhtemeldir: “Ne hissediyorsun?” “Gerginim” “Şimdi ne hissediyorsun?” “Rahatladım”. Duygu ifade edildiği an değişir, yerini başka bir duyguya bırakır.¹¹ Peki, bu değişim nasıl gerçekleşmiş olabilir? Yine örnek üzerinden açıklamak gerekirse, oyuncunun başta izleyicileri sıkıyor olabileceğini düşünerek gergin hissettiğini farz edelim. İlk soruya cevaben hissini ifade ettiği an, atmosferi dinlemekte olduğu için, etrafından cevap olarak gelen anlayış ve kucaklayışı almış ya da yalnızca gergin olduğunu dile getirebilmiş olduğu için bir ferahlık duymuş olabilir. Böylelikle gerginliği hafiflemiştir.

Oyuncu, çalışmanın bu aşamasına kadar bedeninde neler olduğunu, etrafta neler olduğunu, etrafta olanın kendi bedenine ne yaptığını, atmosferin ona ne hissettirdiğini, diğer bedenleri dinlemenin kendinde nasıl hisler uyandırdığını, bedeninin bu olup bitene karşı hangi fiziksel reaksiyonları gösterdiğini fark etmiştir. Çalışma, oyuncunun bedeni ve duyuları ile kurduğu ilişkiyi güçlendirmek, kendi bedenini duyma kapasitesini artırmayı sağlamak amacıyla, benzer sorular ile devam eder, oyuncunun belli bir farkındalık seviyesine ve çalışmanın da sonuna geldiğini hisseden çalıştırıcı, uygun bulunduğu bir anda çalışmayı sonlandırabilir. Çalışma bu haliyle başlatılıp, rol kişisi sıcak sandalyesine evriltilecek ise, oyuncunun farkındalığının arttığı bir noktada çalıştırıcı rol kişinin dünyasına karşılık gelen çeşitli sorular ile çalışmayı devam ettirir.

¹¹ Bu diyalog, aynı zamanda istek eylem çizgisine dair de bir örnek sayılabilir. Her bir eylem yeni bir istek doğurur. Duyguyu ifade etmek, yeni bir duygu doğurmuştur ya da bir önceki duygunun niteliğinde bir şeyler değişmiştir, şimdi hissettiği daha farklı bir şeydir.

2.2. Rolün Sıcak Sandalye Çalışması

Rol kişinin sıcak sandalye çalışmasını yapmak için oyuncu bir oyun metni ve o metinden bir karakter seçmiş ve üzerine çalışmış olmalı, çalıştırıcıda aynı şekilde metne ve seçilen karakter hakkında metnin verdiği bilgilere hâkim olmalıdır. Çalıştırıcı, - çalışmanın, oyuncuya uygulanan sıcak sandalye çalışmasının bir devamı olarak uygulandığı durumlarda- oyuncunun kendisinin o anda ne hissettiğine dair verdiği cevaplardan, rol kişinin içinde bulunduğu koşullar açısından anlamlı olabilecek bir yere tekabül ettiğini sezdiği bir anda artık rol kişisini ve rol kişinin dünyasını muhatap alarak yönelttiği bir soruyla oyunun dünyasına giriş yapar.¹² Oyunun dünyasına girildiğinde, rol kişisinden üçüncü bir kişi olarak bahsedilmez. Çalıştırıcı oyuncuyla “sen” diye konuşmaya, oyuncu da “ben” diye cevap vermeye devam eder. Çalışma, buradan itibaren başlangıçtaki soru-cevap ritminde ilerlemez de daha ziyade çalıştırıcının davetiyle oyuncunun o dünyaya girmesi, oradan anlatması, çalıştırıcının ise ara ara gerekli gördüğü yerlerde sorularıyla gidişata yön vermesi, yeni davetler açmasıyla ilerler.

Çalıştırıcının oyunun dünyasına daldığı ilk sorusuna cevaben, oyuncu bir mekânda konumlanır. Bu konumlanma, metinde yer alan olay veya durumlardan bir ana ait olabilir. Ancak daha çok metinde yer almayan hayalî bir anda konumlanması tercih edilir. Çalışmanın ilk aşamalarında düşünmeye fırsatı kalmadan yoğun bir dinleme - adını koyma işi yapan oyuncu, konsantrasyonu dağılmadığı müddetçe geldiği bu noktada zihinsel bir itkiden ziyade duyuşsal olarak hareket etmeyi sürdürür. Bir şey tasarlamaksızın, soruyu duyduğu an hayalinde beliren imajları, sesleri, kokuları, dokuları, tatları, hisleri... deneyimlemeye izin verir kendine; bir yandan da bu deneyimi mümkün olduğunca aktarır.

Oyuncu, rol kişisi olarak bir ana gider, o an içinde karşılaşmalar yaşar; görür, duyar, hisseder, tanık olur, eylemde bulunur ve anbean bunları dile getirir. Bu, oyuncu için

¹² Bunun dışında da çalışmanın birçok farklı versiyonu üretilebilir: Çalışma, doğrudan rol kişisine yönelik olarak başlayıp çalışma boyunca yalnızca rol kişisine yönelik olarak sürdürülebilir, rol kişisine yönelik olarak başlayıp sonradan oyuncunun kendisine yönelebilir veya biriyle başlayıp yer yer oyuncuya yönelik yer yer rol kişisine yönelik olarak da ilerleyebilir. Her bir versiyonu ayrı ayrı ele almak ve her biri için bir pratik bir aşama yaparak sonuçlarını değerlendirmek ve bu versiyonları birbiriyle kıyaslamak daha ileri düzeyde bir araştırmanın konusu olabileceğinden ötürü bu tezde, çalışmanın yaygın olarak kullanılan hâli, yani oyuncunun kendisine yönelik olarak başlayıp sonradan rol kişisine yönelen versiyonu ele alınacaktır.

olduğu kadar seyirciler ve alıştırıcı için de bilinmeyen bir yolculuktur. alıştırıcının yaptığı, başta planladığı bir ana veya bilgiye oyuncunun varmasını sağlamak değildir. alıştırıcı, yoğun bir dikkatle takip ettiği bu yolculuğun dışında kalır. Oyuncuyu izler, çalışma seyrinin metne uygunluğunu gözetererek gerekli anlarda illüzyonu bozmadan müdahalelerde bulunur. Tüm alışma seçilen tek bir olay veya durum üzerinden gidebilir, birden fazla ana sıranabilir, tüm bunların dışında farklı sorular da oluşabilir. Bunlar çalışmanın gidişatına göre, oyuncunun bu yolculukta yaşadığı deneyiminin rol kişisi açısından değerine ve buna göre çalıştırıcının bilinçli olarak aldığı anlık kararlara bağlı olarak değerir. alıştırıcı, oyuncunun çalışma boyunca yaşadığı serüveni dikkatle takip ettiğinden, çalışmanın doyum noktasına vardığı anı kestirebilir. Ancak yine de oyuncuya sorarak, çalışmayı bitirmek konusunda onun rızasını alır. Oyuncunun ihtiyacına bağlı olarak bir süre daha devam edilebilir ve oyuncunun da doyum sağladığı an, iki tarafın da onayıyla çalışma sonlandırılır.

Bu alışma en temelde, rol kişisini oyuncu açısından bir yabancı olmaktan çıkarıp daha tanidik bildik biri yapmakta, dolayısıyla oyuncuyu onu yargılamaktan kurtarıp anlamaya yaklaştırmaktadır. Ancak her bir çalışma, yalnızca bir defalığına deneyimlenebilen, önceden kestirilemeyen ve tekrarı mümkün olmayan özel anlara sahip olmasıyla biriciktir. Her bir çalışmanın oyuncuya rol kişisinin i ve dış dünyasına dair salt akıl yoluyla ulaşılamayacak ve başka bir çalışmanın da sağlayamayacağı katkıları olur. Dolayısıyla bu çalışmanın oyuncuya hangi konularda ne derecede katkı sağladığı da her bir çalışma özelinde değerir. Rol kişisinin sıcak sandalye çalışması, oyuncu kişisinin seyirci tarafından unutulup sadece rol kişisi olarak sahnede algılanması gerektiği gerçekçi tiyatrodaki, bir karakter yaratmaya yönelik çalışmaların bir parçası olarak kullanılabilir. Bir karaktere hazırlanmak uzun ve meşakkatli bir iştir. Daha önce de belirtildiği üzere, rol kişisinin sıcak sandalye çalışması başlı başına bir karakter yaratma çalışması değerildir, bu süreçte yapılan bir dizi çalışmadan yalnızca biri olabilir.

Oyuncunun, rol kişisi sıcak sandalyesi çalışması süresince, rol kişisi dünyasında gezindiği yol, çalışma öncesinde veya çalışma esnasında akıl yoluyla tasarlanmış bir dünyaya tam olarak karşılık gelmemektedir. Zira alıştırıcının yönlendirmeleriyle oyuncunun zihnin egemenliğinden kurtularak çıktığı duyusal ve hayali yolculuk, bu süre zarfında oyuncuda rol kişisine dair bir hissiyata karşılık gelen imaj ve duygulara izin

vermesiyle kendiliğinden oluşan bir dünya kurgusudur. Dolayısıyla bu çalışmanın sonunda oyuncu, daha önce rol kişisine dair hiç hayalini kurmadığı birçok his ve durumla karşılaşabilir. Çünkü oyuncu içinde bulunduğu mekânı, bedeninde fiziksel ve duygusal olarak olup biteni dinleyerek farklı bir konsantrasyon haline geçmiştir. Gündelik yaşam alışkanlıklarından ve zihinsel reaksiyonlardan arınmış, bir dinginlik halinde kendini duyular dünyasına bırakmıştır. Herhangi bir efor sarf etmez; imajlar, duygular kendiliğinden gelirken, oyuncunun tek yaptığı rol kişinin yaşadığı deneyime kendisini teslim etmektir.

Çalışma sonunda, oyuncu, rol kişisi adına aslında yaşanmamış bir geçmiş deneyimlemiş olur. Oyuncu rol kişinin geçmişine dair duygusal bir deneyim yaşayarak, bir anlamda rol kişisi için bir coşku belleği yaratmıştır. Bu noktada, sıcak sandalye çalışmasının oyuncuya zihin yoluyla ulaşılamayan ve başka egzersizlere sağlanamayan özel bir malzeme sunduğu söylenebilir.

2.3. Stanislavski Sisteminde Oyuncunun Role Hazırlık Süreci Ve Sıcak Sandalye Çalışması

Bu bölümde, Stanislavski'nin oyuncunun role hazırlık sürecine dair iki farklı yaklaşımı, *Bir Rol Yaratmak* adlı kitabında yer alan örnekler üzerinden incelenecektir. Bu incelemenin amacı, taşıdıkları pratik benzerliklere dayanarak Stanislavski sistemi ile sıcak sandalye çalışması arasında bir bağ kurmaktır.

Stanislavski, *Bir Rol Yaratmak* adlı kitabının ilk bölümünde, oyuncunun bir role hazırlık sürecini, Griboyedov'un *Akıldan Bela* adlı oyununun provaları üzerinden anlatır. Bu oyun çalışmasının anlatıldığı dönem, *fiziksel eylemler yönteminin* keşfinin öncesine, oyunun uzun masa başı çalışmalarıyla analiz edildiği döneme tekabül etmektedir. Oyun analizi yapılırken bir yandan karakterler de analiz edilmekte; sahnelerin çözümlenmesi ise oyuncuların role ve rolün dünyasına dair detaylı bir hayal kurma çalışması eşliğinde yapılmaktadır. Bu bölümde Stanislavski, kendini Chatski rolüne çalışan bir oyuncu olarak farz eder ve oyun dünyasına yaptığı hayalî yolculukları birinci ağızdan anlatır.

Chatski rolüne çalışan oyuncu önce metinde yer alan olay ve olgular çerçevesinde, rolün gündelik yaşantısını hayalinde tasarlar; kendi tasarısını -oyunun geçtiği mekânları, oyun

kişilerini, oyunda gerçekleşen olayları vb.- bir gözlemci gibi dışardan izler. Bu tasarlama süresince, metnin bilgilerini kullanarak hayalini git gide detaylandırır, oyunun dünyası ile ilgili mantığa uygun bağlantılar kurmaya çalışır. Stanislavski'nin genel analiz sürecine dâhil olarak gördüğü bu çalışma, oyuncunun bir sonraki çalışması için ihtiyacı olacak duyusal ve mantıksal verileri toplamasına yardımcı olur. Bir sonraki aşamada ise, yani Stanislavski'nin rolün içsel koşullarını yaratmak olarak tarif ettiği çalışmada, oyuncu kendini rolün koşullarına yerleştirir, kendini Chatski olarak duyumsamaya ve oradan oyun dünyasını dinlemeye başlar. Stanislavski bu aşamadan şöyle bahseder:

Bir oyunun yaşamının içsel koşullarını yaratmak genel analiz sürecinin bir devamıdır ve zaten biriktirilmiş olan malzemeye hayat aşımaktır. Artık süreç derinlere ilerler dışsal olanın, zihinsel olanın dünyasından aşağı, içsel, ruhsal yaşamına iner. Ve bu, oyuncunun yaratıcı coşkularının yardımıyla gerçekleştirilir. Coşkusal algılamının bu yönünün zorluğu, oyuncunun rolüne metin, replikler ya da zihinsel analiz veya diğer bilinçli bilgi vasıtalarıyla değil de, kendi duygularıyla, kendi gerçek coşkularıyla, kişisel hayat deneyime yaklaşmasındandır. Bunu yapmak için kendini evin tam ortasına yerleştirmeli, şahsen orada bulunmalı, az önce benim yaptığım gibi kendini bir gözlemci olarak görmemelidir; imgelemi aktif olmalıdır. (...) bu an bizim oyunculuk jargonumuzda "Ben ...yım" hâli (/) dediğimiz andır, kendimi nesnelere somutluğu içinde hissetmeye başladığım, yazar ve oyuncu tarafından önerilen bütün koşullarla kesişmeye, onların bir parçası olmaya hak kazanmaya başladığım noktadır. (Stanislavski, 2009, ss. 34-35)

Oyuncu kendini rolün içine yerleştirerek, acele etmeksizin öncelikle cansız nesnelere hayal etmeye ve bedensel olarak algılamaya çalışır; kapıyı açıp içeri girer, merdivenleri tırmanır, bir koltuğu iterek bir kenara taşır (Stanislavski, 2009, ss. 34-35)... Bunu yaparken sesleri, sıcaklıkları, dokuları dinlemeye, bedeninde duyumsamaya çalışır. Duyusal olarak yeterince açıldığını hissedene kadar cansız nesnelere ilişki kurmayı sürdürür. Duyusal yeterlilik seviyesine geldiğini hissettiğinde ise canlı nesnelere ilişki kurmaya geçer. Hayalî mekânlarda gezinir, hayalî kişilerle karşılaşır, hayalî diyaloglar gerçekleştirir... Bunu yaparken bir yandan, rol kişisi adına, karşılaştığı oyun kişisi hakkında ne düşündüğünü, aralarında geçen hayalî olay ya da diyalogun kendisine ne hissettirdiğini, ayrıca karşısındaki kişinin ne hissediyor ne düşünüyor olabileceğini anlamaya, duyumsamaya çalışır. Böylelikle rol kişisinin yaşantısına ve iç dünyasına, ilişkilerine, istek ve eylemlerine dair somut çıkarımlar elde eder. Çalışmanın sonunda oyuncu, rol kişisine dair canlı coşkusal deneyimler kazanmış, rol kişisiyle kuvvetli bir bağ kurmuş olur. Oyuncu, bu süreçte çalışma boyunca geçirdiği dönüşümü şu sözlerle ifade eder: "kendimi tümüyle içsel aksiyonun ve karşıma çıkan olaylarla mücadelenin içinde eyleşebilir bulunca, içimde mucizevi bir dönüşümün gerçekliğini hissettim" (Stanislavski, 2009, s. 43). Oyunun analiz çalışması, yönetmenin/hocanın gerekli

gördüğü yerlerde yönelttiği soru veya yorumlarla çalışmaya yön vermesi, oyuncuların da hayalî durumlar kurarak o anlarda rolün verebileceği tepkinin ve gerçekleştirebileceği eylemlerin neler olabileceğine dair tartışmalar yürütülmesi, bu tartışmalar eşliğinde seçilen anların tekrar tekrar doğaçlanması şeklinde sürer.

Rol adına gerçekleştirilen hayalî yolculuk, provaların ilerleyen zamanlarında git gide derinleşmekte, çalışma ilerledikçe bu yolculuğa yeni katmanlar eklenmektedir. Örneğin çalışmanın ileriki aşamalarında oyuncu, çalışmayı yaparken, hayalî yolculuğu artık hareket hâlindeyken kurmakta, aynı zamanda içinde bulunduğu gerçek mekânla ve orada karşılaştıklarıyla canlı bir ilişki de kurmak durumundadır. Chatski rolündeki oyuncu, gerçek dünyada -yani Moskova Sanat Tiyatrosu'nun fuayesindeki bir provada- olmak ve aynı esnada oyun dünyasında -yani 1800lerde Moskova'da bir malikânede Chatski'nin yaşam koşulları içinde- olmak arasında bir bağ kurmayı dener. İşe, Chatski'nin Moskova Sanat Tiyatrosunda bulunuyor olmasına haklı bir gerekçe aramakla başlar. Chatski'nin sanatla haşır neşir olmaktan hoşlanan biri olduğunu düşünerek, Chatski'nin o zamanda orada yaşıyor olduğunu varsayarak, muhakkak Moskova Sanat Tiyatrosu'ndan sanatçı ahbablar edineceği ve sık sık onları ziyarete gidiyor olabileceği şeklinde bir gerekçe kurar (Stanislavski, 2009, ss. 106-107). Bu gerekçelendirmenin ardından harekete geçer, etrafındaki gerçek kişileri inceleyip onlara, Chatski olarak türlü tepkiler verir, onlar hakkında kanılar oluşturur.

Oyuncu ve rol kişisi, bu çalışmada da ikili varoluşunu sürdürmektedir. Oyuncu kendini bir yandan uzun bir süredir tasarladığı ve git gide daha yakından tanıdığı role teslim ederken, diğer yandan da zihniyle rolün düşüncelerini, eylemlerinin niteliğini ve ölçüsünü kontrol etmektedir. Oyuncu bir noktada, çalışma sırasında karşılaştığı (kendisiyle aynı bireysel rol çalışmasını yapmakta olan) bir oyuncu arkadaşını Chatski'nin gözlerinden görmeye ve onunla Chatski olarak iletişim kurmaya çalışır. Bu esnada gerçekleştirdiği iç konuşma, bu ikili varoluşun bir örneğini sunmaktadır:

Hislerim, “tüm bu insanlar kimler?” diye sorar şimdi. İmgelemim, “Gerçek hayattakiyle aynı kişiler, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun oyuncuları” diye açıklar. Duygularım, “hayır, orada, karşımda oturan adam bir oyuncu değil bence, ‘turna kuşu ayaklı o yağız delikanlı’” diye hüküm verir, sözünü sakınmayarak. (/) Duygularım kendi kendisiyle hemfikir olarak “Tam isabet! Doğrusunu söylemek gerekirse ‘o yağız delikanlı’ya çok benziyor” der. “Yağız delikanlı”yla olan benzerliği keşfetmek bana büyük zevk verir. Çünkü korkarım karşımda oturan oyuncunun benim içim pek bir çekiciliği yoktur. Chatski o “yağız delikanlı”yı tıpkı benim doğaçlamadaki partnerime baktığım gibi bakardı. Beni Chatski'ye bağlayan bu yeni filizlenen duyguya dayanarak, yabancı

salonların raconlarına alışık bir şekilde “yağız delikanlı”yı alelacele selamlarım. (Stanislavski, 2009, ss. 107-108)

Çalışmanın devamında da oyuncu karşılaşmalar yaşamayı sürdürür, onlara hem duygusal hem fiziksel tepkiler verir; diğer rollerle diyaloglar kurar... Bir yandan tepkiler verip diyaloglar kurarken, her bir seferinde de yaptığı şeyin Chatski rolüne uygun olup olmadığını akıl süzgecinden geçirir, uygun olmadığını düşündüğü durumlarda yeni çareler arar, bulduğu alternatifleri dener... Anlatılan çalışmanın oyuncudan aynı anda birden fazla şeyi talep etmesinden de anlaşılacağı üzere oyuncu, çalışma süresince yüksek bir konsantrasyon halindedir. Zira oyuncu, kendisi ile rol kişisi arasında bir yerden, kendi bedenini, içinde bulunduğu mekânı, mekândaki varlıkları, kafasının içinde dönen düşünceleri, anbean içine dolan istekleri ve hisleri aynı anda hem dinlemek, hem de onların varlığının farkında olarak hareket etmek durumundadır.

Fark edileceği üzere, Stanislavski aracılığıyla tanık olduğumuz bu çalışma, rol kişisine yönelik sıcak sandalye çalışmasıyla büyük benzerlikler taşımaktadır. Chatski rolüne çalışan oyuncu da tıpkı rol sandalyesindeki oyuncu gibi, oyun dünyasına doğru hayalî bir yolculuğa çıkar, orada bir mekâna, bir ana konumlanır, oradan kendi bedenini ve etrafındakileri dinler. Bunu yaparken de mekânla, nesnelere, diğer oyun kişileriyle temasa geçerek duygusal bir tecrübe yaşar. Çalışmanın sonucunda ise, rol sandalyesinde olduğu gibi, hem role dair fiziksel nitelikler kazanmış; hem de rolün duygu ve düşüncelerine dair tecrübeyle sabit bilgiler edinmiştir. Ayrıca her iki çalışmada da, çalışmanın yapıldığı gerçek mekân ve oyunun hayalî mekânı arasında ortak bir zemin kurulmuştur. Oyuncular hem “burada, gerçek mekânda” hem “orada, hayalî mekânda” olanı dinleyerek oyuncu ve rol kişisinin ikili mevcudiyetini kurmuştur.

Rolün sandalyesinde, bir çalıştırıcının veya bir grubun davetiyle oyuncunun içine yerleştiği tüm anlar, aslında oyuncunun rol için kurduğu birer *sihirli eğer*dir. Stanislavski, şu sözleriyle *sihirli eğer*in önemine dikkat çekmektedir: “Daha fazla *sihirli eğer*ler, önerilen durumlar hayali fikirler yaratın, bunlar derhal canlanacak ve daha çok fiziksel aksiyona hem bir temel teşkil ederek hem de onları uyararak rolünüzün fiziksel varoluşuyla iç içe geçecektir” (Stanislavski, 2009, s. 242). Rolün sandalyesinin oyuncu için yaptığı şey de tam olarak budur aslında, art arda *sihirli eğer*ler kurarak oyuncuyu o koşulların içine yerleştirmektir. Bu, oyuncunun, hem oyunu ve rolün koşullarını daha iyi

kavramasını hem de yazar tarafından verilen malzemeyi kendi adına haklılaştırarak (Stanislavski, 2009, s. 184) kendi malzemesine dönüştürmesini sağlamaktadır.

Rolün sandalyesinin aynı zamanda bir tür *coşku belleği* çalışması olduğunu da söylemek mümkündür. Nazım Uğur Özüaydın, “Bir Oyunculuk Tekniği Olarak Coşku Belleğinin Analizi” başlıklı makalesinde, hatırlanan duygunun kişinin hatırlama esnasında yaptığı kurgunun bir ürünü olduğunu, dolayısıyla coşku belleğinin de bir hatırayı geri çağırma değil bir imgelem çalışması olduğunu söyler (Özüaydın, 2015, ss. 32-35). Stanislavski’ye göre oyuncu, bir rolü canlandırmak üzere duygularını uyandırmak istediğinde, ya kendi yaşantısından seçtiği bir anıyı malzeme olarak kullanabilir, ya da rol için tasarladığı hayalî bir anıyı seçebilir. Oyuncunun kişisel tarihine ait anıları ve duyguları sahne üstünde kullanmak üzere malzeme ediyor olması da bu malzemeyi bir kurgu ürününe dönüştürmektedir. Böyle bir yaklaşım ile birlikte oyuncunun kullandığı kaynaklar göz önüne alındığında, oyuncunun kendi kişisel yaşantısı ve rolün kurgusal yaşantısı arasına çizilen keskin ayrım belirsizleşmeye başlamaktadır. Oyuncunun rol çalışmasında kullandığı tüm bilgi, aslında hayatı boyunca biriktirdiği kişisel deneyimle elde ettiği hissetme ve anlama kapasitesinden gelmektedir. Dolayısıyla denebilir ki, oyuncunun rolü üzerinden yaşadığı deneyim, kendi kişisel deneyimlerinden ayrı olarak tek başına ele alınamaz. Örneğin; tezin uygulama bölümü kapsamında Yelena Andreyvna rolüne çalışan oyuncunun, rolün sandalyesinde Astrov’la karşılaştığı anın oyuncu üzerindeki etkisi -tüm bedeninin birden açılması ve ışıdamaya başlaması, gülümseyişine engel olamayışı¹³ - oyuncunun kurduğu hayalin olduğu kadar kendi kişisel yaşantısında yaşadığı, tanık olduğu, insan olma deneyiminin kendisine sunduğu tüm âşık olma hâllerine ait bir bilgidir belki de. Oyuncunun rol sandalyesi esnasında kurduğu imajlar ve bu imajlar ile birlikte doğan duygular, rolü oynarken kendiliğinden gelmektedir. Bu sebeple oyuncunun, rol sandalyesi aracılığıyla, rol kişisi için bir tür *coşku belleği* yaratmış olduğunu söylemek mümkündür. Unutmamak gerekir ki, hem rolün sandalyesinde hem de Stanislavski’nin *coşku belleği*nde oyuncunun malzemesi, hayal kurma kapasitesi olduğu kadar kendi kişisel geçmişinden taşıdığı, bilincinde olduğu veya bilinçdışında kalmış olan tüm bedensel ve zihinsel izlerdir de. Dolayısıyla denebilir ki rolün sandalyesi

¹³ Bkz.: Bölüm 3.3. Odak Grubun Deneyimleri Doğrultusunda Uygulamanın Değerlendirilmesi.

sonucunda elde edilen coşku belleği, Stanislavski'nin oyuncu-insan, insan-rol tabirettiği (Stanislavski, 2003, s. 62) üçlü yapıya¹⁴ aittir.

Bir Rol Yaratmak'ın ikinci bölümünde, oyuncunun role hazırlık süreci Shakespeare'in *Othello* oyununun provaları üzerinden anlatılmaktadır.¹⁵ Role hazırlık süreci bu bölümde daha farklı işlenmektedir. Bunun sebebi, iki bölümün yazımı arasında geçen on yıldan fazla süren zaman diliminde¹⁶ Stanislavski'nin çalışmalarının fiziksel eylemler yöntemine yönelmiş olmasıdır. *Othello* provalarında Torstov, oyuncularını uzun bir süre metinden yoksun bırakarak, ilk okuduklarından hatırladıkları kadarıyla oyunu doğaçlamalarını ister. Torstov'un uyarı ve yönlendirmeleriyle sahne tekrar tekrar doğaçlanır, zamanla her bir rolün eylem çizgisi belirlemeye, eylemler daha küçük eylemlere bölünmeye, sahne detaylarıyla ortaya çıkmaya başlar. Her bir rol için sahenin ana isteği ve fiziksel eylemler çizgisi sağlam bir şekilde oturana kadar doğaçlamalar sürdürülür. Bu noktadan sonra Torstov öğrencilerin rolün repliklerini ezberleyip provada kullanmalarına izin verir.

Torstov, uzun bir süre metni kullanmadan ve karakterlerin içsel yaşantısıyla ilgilenmeden çalışmalarına anlam veremeyen öğrencilere, rolün fiziksel ve ruhsal olmak üzere iki doğası olduğunu, oyuncuların provanın en başlarında rolü henüz sezgisel olarak hissedemedikleri için çalışmaya rolün fiziksel yaşamıyla başlamayı tercih ettiğini belirtir (Stanislavski, 2009, s. 159). Torstov, fiziksel ve ruhsal yaşantının birbirini üreten karşılıklı ilişkisini şöyle tarif eder:

Ruh, beden eylemlerine daha içten, amaçlı, üretici oldukları takdirde yanıt verebilir. (...) Bir rol, gerçek hayattaki aksiyondan farklı olarak iki çizgiyi –dışsal ve içsel aksiyon- karşılıklı bir çabayla bir araya getirmelidir ki verili bir yönelimin üstesinden gelebilsin. (...) Role fiziksel yaklaşım duygular için bir akümülatör görevi görebilir. (...) Rolünüzün fiziksel yaşamını aksiyonla doldurduğunuzda içinizde doğan coşkulanımlar fiziksel varlığınızda, derin(/)den hissedilen fiziksel aksiyonlarınızda kök salacaklardır. (...) Dışsal aksiyon içsel anlam ve içsel histen gelen

¹⁴ “actor-human-being, human-being-part”. Buradan anlaşılan, Stanislavski'ye göre sahne üstündeki varlığın, insan (insanoğlunun bir parçası olan insan, organizma), oyuncu kişi ve rol kişisi diye bahsedilebilecek üç katmanlı bir yapı olduğudur. Yani oyuncu ve rol kişisi arasında, tezin birinci bölümünde “insanoğluna ait tüm niteliklerin tohumunu taşıyan varlık” diye bahsedilen insan, üçüncü bir katman olarak yer almaktadır.

¹⁵ Stanislavski, *Bir Karakter Yaratmak* adlı kitapta tercih ettiği anlatım biçimini bu bölümde tekrar etmiştir. Bu bölümün konusu, kurgusal karakterler olan Torstov ve öğrencilerinin bir oyuna çalışma süreçleri kapsamında ele alınmıştır.

¹⁶ Birinci bölümün yazımı 1916-1920, ikinci bölümün yazımı 1930-1933 yılları arasında tamamlanmıştır.

bir sıcaklık kazanır, diğeri de kendisini fiziksel biçimde dışsal şekillendirmeye ifade etme fırsatı bulur. (Stanislavski, 2009, ss. 159-160)

Özetlemek gerekirse oyuncu, kendi bedensel ve duyuşal imkânlarını kullanarak, kendi sahip olduğundan farklı nitelikte bir beden ve ruha sahip bir varlık, bir rol kişisi inşa etmektedir. Fiziksel ve duyuşal veriler, hem metnin verili koşullarının hem de oyuncunun prova süresince bu koşulları göz önünde bulundurarak yaptığı çalışmaların bir sonucudur. Verili koşullar içinde gerçekleştireceği eylemleri tespit ederek bir eylem çizgisi belirleyen oyuncu için geriye kalan tek şey eylemlerine tutunmak, onları sırasıyla icra etmektir. Stanislavski, bu şekliyle uygulandığında, sahne üzerinde gereken canlı duyguların kendiliğinden doğacağını söyler (Stanislavski, 2009, s. 214).

Tezin birinci bölümünde daha detaylı olarak ele alındığı üzere, Stanislavski'nin oyuncunun rol çalışmasına dair yukarıda verilen iki yaklaşımında da "içten dışa" ve "dıştan içe"nin bir arada işlediği görülmektedir. Oyuncu hem hissettiğini yapmakta, hem yaptığını hissetmektedir. Oyuncunun rol sandalyesinde yaptığı da bundan farklı değildir. Uygulama bölümünde gerçekleşen bir oyuncu performansı sonrasında dile getirilen bir seyirci çıkarımı, rolün sandalyesinin, eylemlerin netleşmesine dair güçlü katkısını özetler niteliktedir:

İki şey yapıyoruz sahneleri tasarlarken: ana eylemi ve tek tek eylemleri belirliyoruz. Sahnenin ana aksiyonunu eksik alırsak tek tek eylemler havada kalıyor. İlkinde (*oyuncunun ilk oynayışında*) (*Yelena'nın*) doktorla olan aşkı yoktu, (*rol sandalyesi esnasında Astrov ile karşılaşmasında*) gülümsemesini tutamamanın kendisi, aşkı doğuracak olan şey - yap ve hisset! Böylece sahnenin ana jesti de belirlendi, ana aksiyon oldu.¹⁷

Stanislavski, yazarın metninin, bir rolün dünyasını çok sınırlı bir şekilde sunabildiğini, dolayısıyla oyundaki yaşantının her daim birtakım boşluklara sahip olduğunu söyler. Bu boşlukları doldurmak ise oyuncunun işidir; oyunun şimdiki zamanı dışında, geçmiş ve gelecek de oyuncu tarafından tasarlanmalıdır (Stanislavski, 2009, ss. 171-173). Stanislavski'nin oyunun analiz sürecinde oyuncuya yaptırmaya çalıştığı tam da budur; rolün dünyasını hiçbir soru işareti kalmayana dek kurmak, tekrar tekrar hayal etmek, her bir hayal edişte yeni bilgiler keşfetmek... Rolün sandalyesi de oyuncuya bunu sağlamaktadır ancak bir farkla: Rolün sandalyesi, oyuncunun süreci kendi yönettiği bir çalışma değil, kendini bir başkasının yönlendirmesine teslim ettiği bir çalışmadır. Stanislavski'nin yukarıda bahsedilen çalışması, oyuncunun kendi iradesiyle yaptığı bir

¹⁷ Bkz.: Ek C: Uygulama Aşamasının Video ve Ses Kayıtları (DVD).

hayalî yolculuktur ve elde ettiği sonuç da kendi hayal gücü ile, kendi zihinsel kapasitesi ile sınırlı kalmaktadır. Ancak rolün sandalyesinde oyuncu, metne hâkim olan bir kişi ya da grup tarafından hayalî bir dünyaya davet edilmekte, bu sebeple de kendi kendine erişebileceğinin ötesinde, kişisel bir çalışmayla tasavvur edemeyeceği karşılaşmalar yaşayarak, beklenmediği sonuçlar alabilmektedir. Uygulama bölümünde Treplev rolüne çalışan oyuncu, Treplev'in bir yazar olarak duyduğu başarısızlığın yarattığı sıkışmışlık hissini, söz konusu sahnedeki ana motivasyon olarak bilmesine ve belirlemesine rağmen, rolün sandalyesinde annesiyle kurduğu ilişkide beliren travmatik durum vesilesiyle Treplev'in içinde bulunduğu koşulları ve duyduğu boğulma hissini daha bir kuvvetle duyumsadığını ve anladığını belirtmiştir. Çünkü çalıştırıcı, oyuncunun, Treplev'in yazarlık ve Trigorin ile ilişkisi üzerinden kurduğu duygu durumunu, ısrarla anne ile olan ilişki üzerinden de görmesine olanak sağlamış, oyuncunun zihninde daha önceden kurduğu hazır cevaplara her başvurduğunda, oyuncuyu bedensel olanı duyumsamaya davet etmiştir.

BÖLÜM 3

ODAK GRUP ÇALIŞMASI

3.1. Uygulamanın Amacı Ve Gerekliliği

Sıcak sandalye çalışması, Türkiye’de ve dünyada hem oyunculuk okullarında hem de tiyatro ekiplerinin oyun provalarında yaygın olarak kullanıldığı bilinen bir çalışmadır. Ancak “Giriş” bölümünde de ifade edildiği üzere, sıcak sandalye çalışmasının ilk olarak kim tarafından keşfedildiği bilinmemekte, dolayısıyla çalışma anonim olarak kabul edilmektedir. Bu durum, bu çalışmayı tez kapsamında incelemek isteşimin esas sebeplerinden birini oluşturmaktadır: Amacım, son derece yaygın olarak kullanılmakla birlikte hakkında çok az kaynağa ulaşılabilen sıcak sandalye çalışması üzerine hem teorik hem de pratik kapsamlı bir araştırma yürütmek ve bu vesileyle oyuncuların ve oyunculuk öğrencilerinin faydalanabileceği yazılı bir kaynak üretmektir.

Rolün sıcak sandalyesine odaklanan bu tezde, nihayetinde pratik bir konu ele alındığından ötürü, salt teorik bir tartışma yürütülmesi yetersiz kalacak bir yaklaşım olacaktır. Bu noktada, sıcak sandalye çalışması üzerine derinlikli bir araştırma yapabilmek için çalışmanın deneyimlenmesi gereği kaçınılmaz olarak doğmaktadır. Zira sıcak sandalye çalışmasının bir rolün inşa sürecince oyuncuya ne gibi katkılar sağladığını keşfedebilmek, ancak çalışmanın deneyimlenmesi ve bu deneyimin aktarılması ile mümkün olacaktır. Tezin uygulama aşamasında, bu çalışmanın, oyunculuk çalışmalarına getirebileceği olası katkılar araştırılacaktır ve bu kapsamda aşağıda belirtilen şu soruların cevapları aranacaktır:

- Çalışma hangi durumlarda işlemektedir?
- Oyuncu, çalışmadan ne zaman yüksek bir verim sağlarken, ne zaman yetersiz bir verim almaktadır?
- Çalışma, nasıl bir oyuncu talep etmektedir? Nasıl bir oyuncu böyle bir çalışmadan verim alır?
- Çalışma yalnızca oyuncuya mı yarar? Oyuna bir katkı sağlar mı? Ya da bu ikisi zaten birbirinden ayrı düşünülemez iki soru mudur?

- Stanislavski sistemine göre çalışan bir oyuncu bu çalışmadan nasıl faydalanabilir? Bir rolün inşa sürecinin hangi aşamasında bu çalışma daha etkili olabilir?
- Çalışma hem oyuncu hem seyirci için, oyunun anlaşılabilirliği, inandırıcılığı, etkileyiciliği açılarından bir katkı yaratır mı?
- Çalışma, rolün üstün isteğini, eylemlerini ve oyuncunun eyleyişini etkiler mi, bu kapsamda oyuncuda ve oyuncunun tercihlerinde değişime yol açar mı?
- Çalışma, oyuncunun rol kişisiyle ilişkisini nasıl etkiler?

Tezin uygulama aşamasında, bir sonraki bölümde ayrıntılı olarak anlatıldığı üzere, bir grup oyuncu ve seyirciyle birlikte bir çalışma yürütülmüştür. Oyuncular, uygulama çalışmasına, belirlenen iki farklı oyundan seçilen iki tirada hazırlanarak gelmiştir. Seçilen tiratlardan biri iki sefer üst üste oyuncu herhangi bir müdahale almadan oynanmıştır. Diğer tirat ise bir sefer oynandıktan sonra, oyuncuya rol kişisi sıcak sandalye egzersizi uygulanmış, takiben oyuncu aynı tiradı ikinci defa oynamıştır. Egzersiz uygulanmadan oynanan iki performansı, egzersiz öncesi bir performansı, egzersiz anını ve egzersiz sonrası bir performansı kapsayan tüm süreç, hem oyuncular hem de izleyiciler tarafından ayrı ayrı değerlendirilmiştir.

3.2. Odak Grup Oluşturma Ve Uygulama Süreci

Tezin uygulama aşaması için dört oyuncu, sekiz seyirci ve bir çalışma yürütücüsünden¹⁸ oluşan bir çalışma grubu belirlenmiştir. ¹⁹ Her bir oyuncuya çalışmaları için iki ayrı oyundan iki ayrı tirat verilmiştir. Aynı karakteri birden fazla oyuncunun yorumuyla görmenin, seyircinin nesnel bir gözle değerlendirme çabasını olumsuz yönde etkileyebileceği düşüncesiyle her bir oyuncudan farklı bir karaktere çalışması istenmiştir. Metin seçimi konusunda ilk olarak, karakter çalışması yapmaya uygun olması için, sağlam bir dramatik yapıya ve derinlikli karakterlere sahip oyunlar tercih edilmiştir. İkinci olarak, oyuncuların biçimsel bir arayışa girmelerinin tezin konusu itibarıyla bu araştırmada yeri olmayacağından ötürü klâsik metinler tercih edilmemiş; neoklâsik ve

¹⁸ Rol sandalyesi çalışması Dr. Tulu Ülgen tarafından yürütülmüştür. Kendisi, İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirme ve Dramaturji bölümü mezunu olup, Studio Oyuncuları'nda oyunculuk yapmakta ve 2004 yılından beri Studio Oyuncuları başta olmak üzere çeşitli yerlerde oyunculuk atölyeleri gerçekleştirmektedir.

¹⁹ Uygulama aşamasında katılımcı gözlemci olarak bulundum.

çağdaş metinlerden parçalar seçilmiştir. Bu noktada belirtmek gerekir ki, rol kişisine yönelik sıcak sandalye çalışması klasik metinler için de pekâlâ uygulanabilir bir çalışmadır. Ancak bu metinler belli bir oyunculuk üslubunu da beraberinde getirdiğinden, araştırmanın değerlendirme aşamasında hem oyuncu hem de seyirci açısından belirsizliklere yol açabileceği düşüncesiyle çalışma kapsamına alınmamıştır.

Oyuncular, çalıştıkları sahnedeki rol kişisinin üstün isteğini ve eylem çizgisini önceden belirlemiş olarak çalışmaya katılmıştır. Uygulama aşamasında oyuncular tek tek sahneye çıkmış, seyirci karşısında tiratlarını oynamıştır. Araştırma açısından en sağlıklı neticeyi alabilmek için, oyuncuların çalışmaya sonuç odaklı değil süreç odaklı yaklaşımları, çalışmayı şimdiki zaman konsantrasyonunda yapmaları ve kendilerini çalışmaya tamamen teslim etmeleri gerekmektedir. Bu sebeple, her bir oyuncunun sıra kendisine geldiğinde çalışma salonuna girmesine, kendinden önceki performansları izlememesine karar verilmiştir. Bu tercih ile hem oyuncunun diğer performanslardan etkilenmesi hem de çalışma öncesinde egzersize dair bir fikir edinmesi veya sıra kendisine geldiğinde yapacaklarını tasarlaması engellenmeye çalışılmış; oyuncunun sıcak sandalye çalışması ile ilk karşılaşmasının hazırlıksız olması amaçlanmıştır.

Her bir oyuncu ilk tiradını, hazırladığı hâliyle üst üste iki defa oynamıştır. Sonrasında ikinci tiradına geçmiş, çalıştığı haliyle bir defa oynamıştır. Ardından çalıştırıcı ve seyirciler eşliğinde oyuncunun ikinci oynadığı parçadaki rol kişisine yönelik bir sıcak sandalye egzersizi yapılmıştır. Egzersizin hemen ardından oyuncu tiradı tekrar oynamıştır. Dört oyuncu için de tam olarak aynı şekilde uygulama yapılmıştır. Yani her bir oyuncu, bir tiradı sıcak sandalye çalışması yapmadan art arda iki defa oynamış, başka bir tiradı da yine iki defa, ilkin çalıştığı hâliyle ve ikincisini sıcak sandalye çalışmış hâliyle oynamıştır.

Şurası muhakkak ki, bir oyuncunun, hiçbir değişken olmaksızın dahi, bir tiradı her bir tekrarında performansında birtakım nitelikler kendiliğinden değişmektedir. Bu değişimlerin sebebi olarak, oyuncunun mekâna git gide daha bir yerleşmesi, seyirci varlığının kendi hesabına kuvvetlenmesi ve seyirciyle olan alış verişinin artması gibi sebeplerle rol kişisine daha bir yaklaşması, oynadıkça gelen duyguların katlanarak güçlenmesi, eylemlerin daha sağlamlaşması gibi çok sayıda nitelik farkından bahsedilebilir. Dolayısıyla, oyuncunun sıcak sandalye çalışması yaptıktan sonra ikinci

defa oynadığı tiratta değişen her bir niteliğin, sıcak sandalye çalışmasının sağladığı bir katkı olarak farz etmek doğru olmayacaktır. Sıcak sandalye çalışması yapmaksızın bir tiradın iki defa art arda oynanması, tam da bu ayrımı yapabilmek açısından gerekli görülmektedir. Böylelikle hem oyuncuya hem de seyirciye bir mukayese imkânı sunulmakta, dolayısıyla ne tür niteliklerin bir parçayı tekrar tekrar oynamak sebebiyle gerçekleştiğini, ne tür niteliklerin sıcak sandalye çalışması aracılığıyla sağlandığını kavrama noktasında hem oyuncuya hem de seyircilere daha doğru bir tespit yapabilmek imkânı verilmek istenmiştir.

Her bir çalışma bitiminde önce oyuncularla birebir, daha sonra ise seyirci grubuyla toplu olarak görüşmeler yapılmış; tüm bu performanslar, egzersizler ve görüşmeler kayıt altına alınmıştır. Oyunculardan, performansları arasında ne tür farklar olduğuna, çalışma esnasında neler hissettiğine, bedenine neler olduğuna, çalışma ardından eğer varsa rol kişisine ve rolün dünyasına dair neler keşfettiğine, rol kişisiyle ilişkisinde, kendi bedeniyle, seyirciyle, mekânla ilişkisinde, önceden belirlemiş olduğu üstün istek ve eylem çizgisinde, ayrıca eyleyişinde nelerin değiştiğine, hangi yeni bilgilerin belirdiğine dair yorumları alınmıştır. Seyircilerden ise; sahnenin anlaşılabilirliği, oyuncunun rolde inandırıcılığı ve etkileyiciliği, oyuncunun rolü yorumlayışı, oyuncunun beden kullanımı, oyuncunun seyirciyle ve mekânla kurduğu ilişki hakkında tespit edilen değişimlere dair görüşleri alınmıştır.

Bu bölümün devamında, oyunculardan kısaca “O1, O2, ...” (birinci oyuncu “O1”, ikinci oyuncu “O2” ...) şeklinde bahsedilecektir. O1 Nina (Çehov, 2013, ss. 269-270) ve Yelena Andreyevna (Çehov, 2013, ss. 214-215), O2 Eddie (Shephard, 2003, ss. 48-49) ve Treplev (Çehov, 2013, s. 207)²⁰, O3 Sonya (Çehov, 2013, s. 207) ve May (Shephard, 2003, ss. 51-52), O4 Biff (Miller, 2002, ss. 17-18) ve Tom (Williams, 2000, ss. 89-90)²¹ karakterlerine çalışmış, rol sandalyesi ikinci sırada belirtilen rol kişilerine uygulanmıştır. Çalışmanın sonuçları bir sonraki bölümde detaylı olarak tartışılacaktır.

²⁰ Uygulamada kullanılan tirat için, Saim Güveloğlu ve Çetin Sarıkartal’ın, oyunun Türkçe çevirilerini araştırarak oluşturdukları derleme çeviri tercih edilmiştir.

²¹ Uygulamada kullanılan tiradın çevirisi Tulu Ülgen’e aittir.

3.3. Odak Grubun Deneyimleri Doğrultusunda Uygulamanın Değerlendirilmesi

Bu bölümde, her bir oyuncu ve seyirci deneyimini sırasıyla tek tek ele almak yerine; çalışma sonucunda çalışmanın bütünü içinde beliren ortaklıklar ve farklılıkların altını çizmek, bu ortaklık ve farklılıkların sebeplerini tartışmak ve buradan hareketle çalışmaya dair somut bulgular elde etmek amaçlanmaktadır. Her bir deneyim kendine has nitelikler ve öznel yorumlar taşımakla beraber, seyirci ve oyuncu ifadelerinde yer alan ortaklıklar çalışmaya dair bir genelleme yapma imkânı sağlamaktadır.

Oyuncuların çalıştıkları hâliyle art arda iki defa oynadığı birinci tiratlarında, ön görüldüğü üzere bir değişim, bir gelişme olarak fark edilmiş; oyuncular, ikinci oynayışlarında daha sağlam, inandırıcı performanslar sergilemişlerdir. Rol kişisi sıcak sandalyesi uygulanan tiratlarda ise, birinci ve ikinci oynayış arasında daha somut farklar göze çarpmaktadır. Çalışmanın sonuçlarını değerlendirmeye, çalışmanın hangi durumlarda verim sağladığı, hangi durumlarda etkisiz kaldığı ve ne tür bir oyuncunun çalışmadan faydalanabileceği konusyla başlamak yerinde olacaktır.

Hem kendi gözlemlerim hem de seyirci değerlendirmeleri doğrultusunda rol sandalyesinin, oyunculardan üçü için yüksek bir verim sağladığını ve performanslarında büyük bir değişime yol açtığını söylemek mümkünken, oyunculardan birinde egzersizin yeterince işlemediği, oyuncunun performansına etkisinin zayıf olduğu söylenebilir. Çalışmanın işlevinin yeterince görülmediği O4'ün neden diğer oyunculardan farklı bir sonuç verdiği konusunda seyirciler, oyuncunun, kendini çalışmaya tam olarak teslim etmediği yönünde yorumlarda bulunmuşlardır. Oyuncunun kendini çalışmaya teslim etmemesi, çalışma süresince seyirciler tarafından gözlemlenen bazı durumlarda kendini açıkça belli etmektedir: çalışmadan önce metne yüklenen anlama tutarlı kalmak konusunda özel bir çaba göstermek ve bu sebeple rol için “doğru” olacağı düşünülen cevapları vermeye çalışmak, dolayısıyla çalışmayı, çalışmanın oyuncuya sunacağı yeni birtakım yönelimlere ve duygulanımlara kendini dâhil etmeden yalnızca belirlenmiş rol kişisini düşünerek yapmak. Bir seyirci, çalışmanın eksik kalan yanını şu sözlerle açıklamıştır:

(Rol sandalyesi esnasında) Kendini etkileyen şeyi değil de Tom'u etkileyeceğini düşündüğü şeyi yaptı. Oyuncunun ihtiyacı Laura için üzölmek, evi terk ediyorsun gidiyorsun ama gittiğın hiçbir yerde mutlu değölsin, o zaman seni gerçekten gafil avlayacak ele geçöreceğın kuvvete ihtiyacın var

onun adı da Laura. Rol sandalyesinde aslında seninle onun o bağı kuracak yere gitmek daha anlamlı olur gibi geldi, ama sanki sen cevapları verirken kendinle bağ kurmak yerine Tom'la Laura'nın ilişkisi üzerinden verdin gibi geliyor. (...) Tom'u akılla düşünüp, onun ne hissedeceğini düşündün...²²

Buradan açıkça anlaşılan, rol sandalyesinin oyuncudan bir açıklık ve ana teslimiyet talep ettiğidir. Oyuncu elbette ki metnin verdiği bilgileri hiçbir zaman göz ardı etmemelidir, ancak çalışmayı yaparken kendini metnin verdiği bilgiyle sınırlamadan, daha ötesinin hayaline de bırakabilmelidir. Oyuncu, çalışma esnasında gelen yönlendirmelere göre o an beliren imajlara, hislere kendini bırakarak, kendine rol kişisi adına bir deneyim yaşamaya izin verdiğinde, çalışma da kendi işini yapmakta, oyuncuya yardım etmektedir. Çalışma esnasında gelen soruları karakter adına “o böyle yapmazdı” diye düşünerek yargılamak ya da “herhalde şöyle yapardı” gibi bir fikir yürütme yoluyla cevaplar vermek, çalışmadan etkili sonuçlar elde etmeye engel olmaktadır. Rol sandalyesinde, metinde verilen somut bilgilerin dışına çıkmama çabası, çalışmanın işleyişine engel olabilmektedir. Örneğin, O4'ün rol sandalyesi esnasında, Tom ve Laura, Laura'nın sık sık gitmekten hoşlandığı parkta bir bankta otururken, O4'ten Laura'nın gözlerine bakması istenmiş, O4 Laura'nın gözlerine bakınca gördüğü şeyi “masumiyet” olarak ifade etmiştir. Bu çalışma kapsamında, verilen hiçbir cevap için “doğru cevap” ya da “yanlış cevap” şeklinde bir yargıya varılmaz, her türlü cevap kabuldür. Ancak O4'ün verdiği bu cevapta ana teslimiyetin eksikliği sezilmektedir. Oyuncunun, baktığı gözlerde gördüğünü hızlı bir biçimde “masumiyet” ile sınırlandırması, o bakışta olabilecek olan birçok farklı şeyi kaçırma riskini barındırmaktadır. O an nasıl bir an, Laura nasıl bir anın içinden, nasıl bir istekle bakıyor, o gözler Tom'a ne diyor, ne hissettiriyor? Oyuncunun metne uygun cevaplar vermeye çalışmakla ilgilenmek yerine, mevzubahis örnekte Laura ile karşılaşmayı gerçekten yaşamaya izin verdiğinde, oradan gelecek ve daha önce belki düşünülmemiş, belki adı konamamış bir his, oyuncuya, rolün ihtiyacı olan isteği, duyguyu buldurabilecek denli güçlü olabilmektedir. Nitekim aşağıda daha detaylı anlatılacağı üzere, O2'nin rol sandalyesinde Treplev'in annesini gördüğü an, bu duruma örnek verilebilir.

Oyunculara ortak görülen bir eğilim olarak, çalışmanın başında, metnin verdiği bilgilere sadık kalma ve doğru cevabı verme çabası gösterdiklerinden, zaman içinde ise duyuşal

²² Bkz.: Ek B: Uygulama Aşamasının Video ve Ses Kayıtları (DVD).

sorularla açıklıklarının arttığından bahsetmek mümkündür. Oyuncular başta metindeki bilgileri kullanarak hazır cevaplar verirken, çalışmanın ilerleyen zamanlarında kendileri için de beklenmedik cevaplar, Stanislavski'nin bilinçdışı diye söylemeyi tercih ettiği, varlığının farkında olunmayan bilgilerden bahsetmeye başlamışlardır. Bunun sebebi kuşkusuz, çalışmanın eşliğinde metnin ve karakterin dünyasına doğru bir yolculuk gerçekleştirmeleridir. Örneğin Treplev rolüne çalışan O2'ye, çalışmanın iki farklı anında annesini nasıl bulduğu sorusu sorulmuştur. Çalışmanın başlarında verdiği “annem güzeldir” cevabı seyirci tarafından salt bir bilgi verme olarak anlaşılırken, çalışmanın daha sonraki bir anında “annem çok güzel” deyişinde, oyuncuya annenin çok güçlü bir imajı geldiği görülmüş, oyuncunun bunu söyleyişindeki yoğunluk seyirciyi etkilemiştir.²³ O2, aynı cümleyi ikinci söyleyişinde, Treplev olarak annesiyle bir an göz göze gelmiş, o bakışmada duyduğu tüm hisler bir yana karşısında güzel bir kadın görmüş ve artık annesinin güzel olduğunu söylerken lafı çok daha kasteder hâle gelmiştir. Oyuncu için çarpıcı olan bu an, seyirci için de hatırdan kalır bir etki yaratmıştır.

Oyuncuların rolün dünyasına dair tasarladığı bilgiler ve rolü yorumlayışları rol sandalyesi sonrasında çok farklı bir hâl almıştır. Yelena Andreyevna rolüne çalışan O1, çalıştığı sahnedeki üstün isteğini başta “kendini kontrol altına almak” olarak belirlemişken, çalışma sonrası ikinci oynayıştaki üstün isteği değişmiş, yaşadığı ortamdan kaçmak kurtulmak, koşullarını değiştirmek isteyerek oynadığını ifade etmiştir.²⁴ Treplev rolüne çalışan O2, çalıştığı sahnedeki üstün isteğini “eski günlere geri dönmek” olarak belirlemişken, rol sandalyesiyle bu istekten uzaklaştığını ifade etmiştir. Sahnede artık kendisi için daha belirgin olan, acı veren ve kurtulamadığı bir geçmiş vardır. Dolayısıyla şu an yaşadığı çaresizlik, beceriksizlik ve büyük bir yalnızlığın altında ezilmiş yolunu kaybetmiş bir hâle bürünmüştür.²⁵ Ki bu durum, O2'nin, takip eden sahnede Treplev'i intihara sürükleyecek koşulları hem içsel hem de dışsal olarak kurmasına olanak sağlamıştır. May rolüne çalışan O3, çalıştığı sahnedeki üstün isteğini “Eddie ile bağlarını güçlendirmek” olarak kurmuşken, rol sandalyesi sonrasında bu isteği, bir seyircinin de

²³ Seyirci görüşü, Bkz.: Ek C.

²⁴ Oyuncu görüşü, Bkz.: Ek C: Uygulama Aşamasının Video ve Ses Kayıtları (DVD).

²⁵ Oyuncu görüşü, Bkz.: Ek C.

ifade ettiği şekilde, “Eddie’den kopmak” olarak, başta kurduğunun tam tersi bir isteğe dönüşmüştür.

İlerleyen kısımlarda daha detaylı olarak ele alınacak olsa da, bu noktada, rolün sandalyesinin karakterin inşa sürecinin hangi aşamasında yapıldığı bu örnek özelinde önem taşımaktadır. Yani, bu uygulama, bir yönetmen, dramaturg ve oyuncu ekibinin bulunduğu bir oyun çalışması esnasında yapılmadığı için, oyuncular ancak kendi oyunculuk ve dramaturji bilgileri doğrultusunda bir role hazırlanmıştır. Dolayısıyla, hem bütün bir oyun yerine yalnızca tek bir sahneye çalışmış olmaları hem de dramaturjik bir tartışma yürütme imkânına sahip olmamaları sebebiyle, bir oyun çalışması sürecinde bir yönetmen, dramaturg ve partner oyuncular eşliğinde yapılan bir çalışmadaki kadardoğru ve tutarlı bir üstün istek ve eylemler çizgisi belirleyememiş olmaları muhtemeldir. Zira oyuncular, Stanislavski’nin ilk dönem çalışmalarında görüldüğu gibi oyunun masa başı çalışmalarında da veya fiziksel aksiyon yöntemini çalıştığı dönemlerdeki gibi bir sahneyi, henüz replikleri dahi bilmeden yalnızca o sahnede olan olayları tekrar tekrar doğaçlama yoluyla da eylemler ve üstün istek bulabilir. Rol sandalyesi, bir sahnenin üstün isteğinin bulunmasını sağlamak gibi bir iddia taşımamaktadır. Fakat pek tabii çalışmanın, daha önce belirlen(e)memiş bir üstün isteği oyuncuya buldurabileceği veya yalnızca zihinsel bir bilgi olarak kalan bir üstün isteğin imgeler yoluyla tam anlamıyla bulunmasına -bir başka deyişle can kazanmasına- ve dolayısıyla güçlü bir anlam kazanmasına yarar sağlayabileceği gözlemlenmiştir.

Çalışma esnasında ve sonraki performanslarda saptanan en büyük farklılıklardan biri de rol kişisinin diğer oyun kişileriyle ilişkisinde görülen farklılıklardır. Rol kişisinin, diğer oyun kişileriyle ilişkisi belirginleştikçe, üstün istek, eylemler ve eyleyiş, ayrıca oyuncunun beden kullanımı, seyirci ve mekânla ilişkisi de değişmiştir. Örnelemek gerekirse; Yelena Andreyevna rolüne çalışan O1, tiradını ilk oynayışta Sonya için üzölmüş, ona yardım etmek isteği duymuştur. Rol sandalyesi esnasında, kocasının horlamasını tarif edişinde bir tiksinti, nefret duygusu belirmiş; kocası hakkında konuşurken, onun nesini sevdiği sorusuna “sakarlıklarını” cevabını vermiştir. “Çünkü bir beceriksizlik, bir sakarlık yaptığı zaman daha insan gibi oluyor.”²⁶ Daha sonra, salondaki eşyaları hayal ederken Sonya’nın annesinin bir portresini görmüş ve bu hayalî nesneyle

²⁶ Oyuncu görüşü, Bkz.: Ek C.

ilişki onda beklenmedik hisler uyandırmıştır. O1 o anı şöyle anlatmaktadır: “Çalışma esnasında, daha önce hiç fark etmediğim şeyler oldu. Mesela Sonya’nın annesiyle de bir ilişkilene olmuş, yani odada neleri seviyorsun sorusuyla gözümün önüne gelen ilk şey Sonya’nın annesinin resmi oldu ve sonra o evde çürüyüp giden öteki kadın, bir kadın daha olmuş ve ben de şimdi buradayım aynıysa bana da olacak gibi hissettim...”

Çalışmanın devamında ise, Astrov ile karşılaşmış, onun “güçlü, dinç, ağır”²⁷ bedenini duyumsamak, sıcaklığını dinlemek, bakışlarıyla karşılaşmak O1’in yüzüne engel olamadığı büyük bir gülümseme yerleştirmiş; bu karşılaşma bütün duygusunu, enerjisi ve beden duruşunu değiştirmiştir. Seyircilerden biri oyuncuda açıkça görülen bu değişimi şöyle ifade etmiştir:

İlk izlediğimizle ikinci izlediğimiz arasında bedensel olarak çok net bir fark gördüm. Yelena’ya dair dikey bir enerji geldi, o dikeylik, hikâyeyi anlatışına o kadar yansıdı ki Astrov’la ve Sonya’yla kurduğu ilişkiyi ve insanların neden onu hep güzelliğiyle gördüğünü anladım. Bu kadın bir yere girse ben de mutlaka dönüp bakarım. Astrov ve Sonya’yla ilişkisi çok net görüldü, ilkinde Sonya’ya üzülyordu, karamsardı, çürüdüğü hâliyleydi, ikinci oynayıta içindeki denizkızını gördük Vanya dayının da dediği... Sonya’yı ne kadar sevdiği, bir yandan Astrov’dan ne kadar etkilendiği ve bütün o çatışması, arada kalmışlığı, sıkışmışlığı çok net geçti.²⁸

Rol sandalyesi aracılığıyla diğer oyun kişilerinin hayalinin detaylanması, canlanması; oyuncuların onlarla bir an paylaşması, bir bağ kurması; aslında rolde bir istek de doğurmakta, veya isteği güçlendirmekte, isteği bir eyleme dönüştürmekte, bir yandan da rolü fizikselleştirmekte, oyuncunun bedenine artık oyuncuya ait olmayan başka bir omurga, başka bir yere basış, başka bir enerji niteliği gelmesini sağlamaktadır. O1, rol sandalyesinde, Yelena adına kocasıyla, yaşadığı yerle, hatta Sonya’nın annesiyle öyle bir ilişkilene ki tiradın “Özgür bir kuş gibi uçup uzaklaşabilseydim hepinizden, miskin suratlarınızdan, konuşmalarınızdan ...” kısmı ikinci oynayıta bambaşka bir doluluğa sahip olmuştur. Seyircinin de en etkilendiği anlardan biri, oyuncunun doluluğa ulaştığı bu nokta olmuştur: “O kısım o kadar dolu geldi ki bana, o ortamın ona hissettirdiği boğukluk, çevresindeki insanlarda gördüğü ruhsuzluk o kadar gelmişti ki ona, seyirciye dönüp dolu dolu söyledi. İlk oynayıta boş vermiş gibiydi, ikinci oynayıta o kadar güçlü geldi ki, orayı hissettim çok.”²⁹ O1’in çalışması nezdinde, diğer oyun kişileriyle ilişki kurma, rolün çatışmasının ortaya çıkmasını da sağlamış, sahne daha büyük bir derinlik

²⁷ Oyuncu görüşü, Bkz.: Ek C.

²⁸ Seyirci görüşü, Bkz.: Ek C.

²⁹ Seyirci görüşü, Bkz.: Ek C.

kazanmıştır. Yelena ikiye bölünmüş gibidir; bir yandan ıslıl ıslıl, hayat dolu, diğer yandan ise içten içe çürümekte, ölesiye boğulmaktadır. O1, rolün bu iki hâlini de deneyimlediği için bedeni ve enerjisi bambaşka bir kıvam kazanmış; roldeki ikiliği büyük bir kuvvetle yansıtmıştır seyirciye.³⁰ Bu sayede de, söz konusu sahne seyirci açısından daha etkileyici olmakla birlikte, bir taraftan da çok daha anlaşılır hâle gelmiştir.

Treplev rolüne çalışan O2'nin sahnesi de bir önceki örneğe benzer şekilde, rol sandalyesi sonrasında daha anlaşılır hâle gelmiştir. İlk oynayıpta oyunun genelinden daha bağımsız bir tirat olarak anlaşılırken, ikinci oynayıpta söz konusu sahnenin oyun içindeki yeri ve önemi anlaşılmalı, önceki sahnelerle bağı kurulmuş ve rol bir sonraki sahneye de hazırlanmıştır. Rol sandalyesi esnasında diğer oyun kişileriyle kurduğu ilişki, oyuncunun rolün içinde bulunduğu durumu çok daha iyi kavramasını sağlamıştır.³¹ Çalışma esnasında O2'yi en çok etkileyen ve seyirci açısından da performansını etkileyici ve anlaşılır kılmasını sağlayan şeylerden biri, Treplev'in annesiyle kurduğu ilişki olmuştur. O2 rolün sandalyesindeyken, Treplev'in bir oyun gösterimi sonrasında bir ana gitmiş, kendini neşeli sohbet ve kahkaha seslerinin yükseldiği insan kümelerinin uzağında, yalnız olarak konumlandırmıştır. Orada dikilirken, ayaklarının bastığı toprak zemini, üzerindeki giysileri, etraftaki kokuları, insanların bir uğultu halinde işittiği seslerini dinlemiştir. Bir an, annesine bakması istendiğinde ve onun nasıl görüldüğünü, neler yapmakta olduğu sorulduğunda O2 bir süre bakamamış, hazır cevaplar vermiştir:

- Anneni görüyor musun o kalabalıkta?
- (İronik bir şekilde güler) Görmemek mümkün mü? Görülmediği bir yer var mı ya?
- Ne yapıyor?
- Herhalde yine kendinden, kendi rollerinden... Oynadığı şeylerden... Ya da belki Trigorin'in ne kadar iyi bir yazar olduğunu anlatıyordur doktora.
- Annenle göz göze gelseniz, senin bulunduğun yerden... Bir an bakışları seninle kesişse... Kim bakıyor sana oradan? Nasıl gözler bakıyor?³²

Bu soru ardından, O2 uzun bir sessizliğe gömülmüş ve bir süre sonra ağlamaya başlamıştır. Oyuncu uzun bir süre hiçbir şey söylememesine rağmen bütün bedenini öyle bir enerji sarmıştır ki, oyuncu için sarsıcı olduğu kadar seyirci için de seyredilesi bir an

³⁰ Seyirci görüşü, Bkz.: Ek C.

³¹ Oyuncu görüşü, Bkz.: Ek C.

³² Bkz.: Ek B: Uygulama Aşamasında Gerçekleştirilen Rol Kişisi Sıcak Sandalyesi

doğmuştur. Bu an, O2'nin çalışmasındaki kırılma anlarından biridir. Çünkü bu noktadan sonra oyuncu metne uygun, tutarlı cevaplar verme çabasını bir yana bırakarak kendini çalışmaya tamamen teslim etmiştir. Annesine bakması istendiğinde O2'nin önce bir direnç göstermesi, bu çalışmaya dair anlamlı bir çıkarım yapmamıza olanak sağlamaktadır. Rolün karşılaşmaya direnmesi, oyuncunun çalışmaya direnmesine tekabül etmektedir belki de. Yani oyuncu ve rol kişisi bir tür dayanışma kurarak; rol kişisinin annesiyle karşılaşmak konusundaki isteksizliği ve kendini hazır hissetmeyişi, oyuncunun çalışmaya direnmesine yol açmış olabilir. Bu örneğe dayanarak diyebiliriz ki, oyuncu rolle bağ kurduğu müddetçe, çalışmaya dair tutumu da oyuna dair çok şey söyleyebilmekte; hem oyuncunun hem de seyircinin oyuna dair kavrayışını artırabilmektedir.

O2 bir süre annesini uzaktan izlemiş, ne giydiği, ne hakkında konuşuyor olabileceği, nasıl biri olduğu, Treplev'i nasıl gördüğünü hayal etmiş ve sonrasında annesiyle gözleri buluşmuştur. Hem seyirci için hem de O2 için son derece çarpıcı olan an, her daim güzel, başarılı, eğlenceli, ıslık ıslık bir kadın olan annesinin kendisine baktığı andır. Bu karşılaşmayla, annesi tarafından anlaşılmayı ve onaylanmayı bekleyen, ondan ihtiyaç duyduğu ilgiyi ve sevgiyi alamayan Treplev kıvrınmaya başlamış, hırçın, küçük bir çocuğa dönmüştür.³³ Nina'yı hayalinde kurunca O2'nin çaresiz ve sıkkin hâli bir anlığına silinmiş, yüzüne bir ışıltı gelmiş; Nina'ya karşı hisleri böylelikle can bulmuştur. Etraftaki diğer insanların Treplev'in oyunuyla ilgilenmeyişi, onu tebrik etmek ya da onunla konuşmak için bile yanına uğramayışları Treplev'in yalnızlık ve beceriksizlik hissini artırmıştır. Çalışmanın devamında çalışma odasının hayaline giden O2, orada kendini yalnız olarak konumlandırmış olsa da, yazdıklarına bakarken kendisini yargılayan, küçümseyen Trigorin'in hayaletini görmüştür. Hayalinde kurduğu yalnızlığın içinde öyle bir yerleştirmiştir ki oyuncu kendini, hayalin içinde bir hayal gelmiştir. Annesiyle, Trigorin, Sorin ve Nina'yla, diğer insanlarla, yazdıklarıyla kurduğu bağ, bu sahne için gereken tüm malzemeyi sunmuştur oyuncuya. O2, rol sandalyesi esnasındaki keşiflerini şu sözlerle ifade etmiştir:

Treplev'in zor durumda olduğunu düşünüyordum zaten (...) ama şu anda bana çocuk kalmış gibi hissettirdi, çok üzüldüm. Burada çocuksu bir şey geldi, anneci biri gibi oldu, annem beni sevsin falan ama o beni sevmiyor, eskiden severdi, onlar geldi... Bakışımı sorunca, önceden böyle

³³ Seyirci ve oyuncu görüşü, Bkz.: Ek C.

bakmazdı, ama gururum da el vermedi söyleyemedim, annedeki değişim çok etkilemiş. Çalışma beni öyle bir yere götürdü ki bazen oyunun diğer sahneleri geçti gözümün önünden, çocukluğunu neden hatırlattığımı falan anladım aslında. (...) çalışma odamdayım, sessiz, her şey uygun yazmak için, ama ne yazıyorsun, “ıtır kokan ...”, çok utandım... Trigorin’in bu kadar kolay yapıyor olması da çok can sıkıcı, hemen anlatıyor o, kendimden öğrendim biraz, çok sevgisiz yalnız hissettim... (...) Nina’nın orada olmasını isterdim o yok, annem orada ama yok, dayım var ölmek üzere, onlar aklıma geldi. bir de bari bir şey yaz, yemek yiyen o insanlara nefretle bakarken, sonra bir de yazar olarak da yazdığım cümleye bak, yazdıkları bana bıkkınlık veriyor dediğin Trigorin gibi yazmaya çalışıyorsun. iki yıl sonra geldiğim nokta bu! Yolum yok yolumu kaybetmişim gibi... (...) Martı iyi bildiğim bir metin ama o kadar iyi bilmeme rağmen bu kadar çaresiz hissettiğini oyundan sonraki hâlimi hayal edince anladım. Aslında orayı hayal etmek istemedim ama zorla oraya çağırılınca hayal ettim, rezil olmuş durumdayım. Oyunun fuayesinde oyunla ilgili hiçbir şey yok³⁴. Orada bir cümbüş var, ben burada böyle duruyorum, küçük hissettim, yaş olarak da çok küçük hissettim... Çalışma odası da ne kadar yalnız hissettiğimi gösterdi. Yazma konusunda da yalnızım, yazdığımı okutacak kimse de yok zaten öğrenç yazıyorum. Trigorin’in yanından geçemiyorum. Sanki Trigorin de bana bakıyor gibi. (...) Önce kişilerin içinde yalnızlığımı karşılamak, sonra benim için tahsis edilmiş odada hiçbir şey yazamadığımla karşılaşmak...³⁵

Oyuncuların rol sandalyesi aracılığıyla karakterin içsel ve dışsal koşullarını daha güçlü kurması, hem eylemlerinin hem eyleyişlerinin değişmesine yol açmıştır. Yelena rolüne çalışan O1, ilk oynayışında bir can sıkıntısı içinde ve Sonya için üzülmeye oynadığını ancak rol sandalyesi sonrasında ikinci oynayışta doktorun varlığının kuvvetle duyumsadığını ve doktora yönelik bir isteğin sahneye hâkim olduğunu ifade etmiştir. Eylemlerine ve onları nasıl gerçekleştirdiğine dair değişimi tiradın başlangıcındaki “Başkasının sırrını bilip de yardım edememek ne kötü. Sonya’ya âşık değil, bu belli bir şey, ama neden evlenmesinler? Güzel bir kız değil, ama o yaştaki bir köy doktoruna ne kadar uygun bir eş olurdu (...)”³⁶ kısmı üzerinden incelemek mümkündür. O1 ilk oynayışında Sonya’ya yardım etmek istemiş, bunun için çare aramış, bunu yaparken Sonya’nın durumuna acımıştır. Ancak ikinci oynayışında, odağı daha çok doktora kaydığı için, Sonya için o kadar da üzülmemiş dolayısıyla gerçekten bir çare aramaya çalışmamış; doktorun kendisine yönelik ilgisinin hayaline kapılarak şımarıkça hayıflanmıştır. Doktorun hayaline kapılıp sonrasında Sonya’nın durumuyla empati kurunca da oradaki yaşantısından kaçıp kurtulma isteği gelmiş ve buna cesareti olmayışından ötürü de büyük bir çıkmaza düşmüştür. Yukarıda bahsedildiği gibi, rolün bir yandan ışıltılı, hayat dolu ve diğer yandan içten içe çürüyen ikili hâli tam da bu noktada, söz konusu istek ve eylemlerin anbean gerçekleşmesiyle ortaya çıkmıştır.

³⁴Oyuncu burada kimsenin Treplev’in oyunuyla ilgilenmediğini kastetmektedir.

³⁵Oyuncu görüşü, Bkz.: Ek C.

³⁶Yelena Andreyevna tiradı. Bkz: Ek A: Uygulama Aşamasında Kullanılan Tiratlar.

May rolüne çalışan O3, rol sandalyesinde diğer oyun kişilerini hayalinde vücuda getirip onlarla bir iletişim kurduğunda, rol kişinin koşulları daha da netleşmiş ve oynadığı sahnenin derinliği daha da ortaya çıkmıştır. O3, tiradını ilk oynayışında Eddie'yle bağlarını yeniden güçlendirmek isteğini tutarak, öyküyü Eddie tarafından anlaşılmayı umarak anlatmış ve anlattığı öyküye dalınca annesine karşı büyük bir acıma duygusu belirtmiştir. Zaten annesiyle yıllar önce yaşadıkları trajik bir olayı anlattığı bu tiratta, annesinin hâline acıma duygusu sahneye hâkim olmuştur. Ancak rol sandalyesinde kendi annesi, Eddie ve Eddie'nin annesiyle öyle anlar kurmuştur ki, ikinci oynayışında sahnenin bütün anlamı yerinden oynamıştır. İlk oynayışında kendini Eddie'ye karşı talepkâr hissederken, rol sandalyesi esnasında Eddie'yi şefkat gösterilecek, koruyup kollanacak biri olarak gördüğünü ifade etmiştir.³⁷ Tüm odağı Eddie'ye kayınca, annesiyle ilgili duyduğu derin üzüntü ve acıma yerini annesine karşı bir tahammülsüzlük ve öfkeye bırakmıştır. Annesinin yaşadıklarının kendi başına gelmekte olduğunu fark etmek, kaderinden kaçmak ve hayatı için yeni bir yol çizmek ihtiyacını doğurmuş, dolayısıyla çok sevdiği hâlde kendisine bir çocuk gibi bağımlı olduğunu hissettiği Eddie'den uzaklaşmak isteği duymuştur. Bir seyirci, iki tirat arasında oluşan anlam değişimiyle metni daha iyi anladığını ve ikinci tiradı izlerken oyunda bambaşka bir derinlik bulduğunu şu sözlerle ifade etmiştir:

İlkinde düşüncelerle belirlenmiş bir şey geliyor, ikincisinde karından gelen bir bağ. (...) Bir anlamda bu kız da hep annesinin pozisyonunda... Büyükler bizi mahvetti diye düşünüyor bir anlamda da... Belki de Eddie'ye veadır bu laf... Belki de kız kendi içindeki savaşa dönüyor. Kendi gücünü toplamaya çalışıyor. Annesi gibi olmak istemiyor. Eddie'ye olan zaafı anlamakla, o zaafa da öfkelenmek aynı anda... Anneye dönüşmekle, anne gibi olmamak arasında... Bu tirat belki de "Ben annemi hiç anlamamışım, çünkü ben de âşıktım. Hâlbuki sonra da hep annemin yolundan yürüdüm ben..." diyorur.³⁸

Çalışma sonrasında yapılan görüşmelerde, hem oyuncuların hem de seyircilerden, oyuncuların buldukları mekânla ve seyirciyle ilişkilerinde kuvvetlenme ve bedenlerinde açılma gerçekleştiğine dair yorumlar gelmiştir. O1, ilk performansında kişisel kaygılarının baskın geldiğini, sahne üzerinde ve seyirci bakışları karşısında oynuyor olduğunun çok fazla farkında olduğunu belirtmiştir. İkinci performansı hakkında ise, rol sandalyesi ile kazandığı duyuşsal malzemenin kendisine bir güç verdiğini, kendisini daha sağlam bir zeminde hissettiğini, seyirciyle paylaşmak isteği duyduğunu ve

³⁷ Oyuncu görüşü, Bkz.: Ek C.

³⁸ Seyirci görüşü, Bkz.: Ek C.

iyi bir iletişim kurduğunu fark ettiğini söylemiştir. ³⁹ O2, ikinci performansında nasıl oynadığını daha az düşündüğünü söylemiştir. Bir başka örnek olarak, O4'ün ikinci performansında ise seyirci, O4'ü seyircinin ve içinde bulunduğu mekânın daha fazla farkında olarak, daha “buradan” oynadığını söylemiştir.

Çalışmanın bir diğer önemli sonucu da, “burası ile orası arasında kurulan bağ” olarak özetlenebilecek bir oyunculuk paradoksunu açığa çıkarması olmuştur. “Burası” derken, oyuncu bedeninin bulunduğu sahne kastedilmektedir. “Orası” ise, rol kişinin ve dolayısıyla oyunun dünyasıdır. Paradoks, oyuncunun ne kadar fazla “burada” olursa, rol kişisi olarak o kadar fazla “orada” olabilecek olmasıdır. Rolün sandalyesi esnasında oyuncu hem burayı hem orayı dinlemektedir. Oynarken ise iki mekânı bir arada duyumsamak, oyuncu bedeninde hem kendini hem de rolü bir arada duyumsamanın yolunu açmaktadır. Oyuncu yalnız rol kişinin dünyasına gömülürse burayla ilişkisini yitirir; seyirciyle, ayaklarının bastığı zeminle, partnerleriyle, nesnelere; buradaki tüm varlıklarla... Oyuncu burayı iyi dinleyip oyun dünyasına yeterince kendini bırakmadığıdaysa, rol kişinin içinde olduğu oyunun dünyası ne hissedilebilir ne anlaşılabilir. Bu da oyunun tadından önemli bir şeyin eksilmesi, seyirci deneyiminin ise tam gerçekleşmemesi demektir. Zira seyirci yalnızca sahne üzerindeki oyuncunun kendinden başka biri olarak varlık gösterişine tanık olmak değil, daha çok onun aracılığıyla bir başka dünyaya gitmek üzere bir seyir gerçekleştirmektedir.

Rolün sandalyesi esnasında, oyunculara yöneltilen sorular oyuncuyu her iki dünyayı da dinlemek zorunda bırakmış; oyuncu yalnızca kurduğu hayalden cevaplar vermeye kalktığında, çalıştırıcı ve seyirciler tarafından burayı, buradaki sesleri, burada olan bedenini dinlemeye davet edilmiştir. Rol sandalyesindeyken burası ve orası ilişkisinde sık sık gelgitler yaşayan O2, gerçekleştirdiği duyuşal çalışma boyunca zihnini sık sık devreye sokmuştur. Zihinsel olanın çalışmaya sızdığı an, oyuncunun duyuşal olana davet edilmesi ve oyuncunun da bu daveti almasıyla birlikte çalışma işlerliğini sürdürebilmiştir. Oyuncunun burası ve orası ile, duyu ve zihin arasındaki gelgitle iyi bir mücadele gerçekleştirebildiği bu durum seyirci tarafından da fark edilmiştir:

Metinle ilgili fikirlerim vardı dedin, annem beni sevmez gibi. Annenin gözlerine baktığında, buradan izlerken bile fark edildi, önce bir fikrin vardı, sonra gözleriyle karşılaştığında, bedeninde

³⁹ Oyuncu görüşü, Bkz.: Ek C.

tarifleyişin bile... Sonra fikrinin dışında duyuyla temas ettiğinde (...) daha ikinci oyuna geçmeden hemen geçti buraya... Fikir geliyor gibi oluyordu arada, sonra ayakkabıyla temasın geliyordu kurtarıyordu... Ne kadar utandığın iğrendiğin, ayakkabıdaki sıkışmışlık bile kendi yalnızlığını taşıdı...⁴⁰

O3'ün çalışması üzerinden ise, burası ve orasının ilişkisine dair bir seyirci görüşü konuyu özetler niteliktedir:

İlk yaptığın ile ikincisi arasındaki fark: bir zemin oluşuyor gerçekten... Aslında burayla da çok ilişkili, buradan kuruyorsun hayali, sonra daha çok burada olmaya başlıyorsun, yoğunluk oluşuyor, yoğunlukla birlikte orayı tutarak konuşunca, zemin oluşuyor resmen... Merak uyandırıyor o tutma hali...⁴¹

Özetlemek ve toparlamak gerekirse, rolün sandalyesi sonrasında çalışılan roller derinlik ve boyut kazanmış; ⁴² çalışılan sahnenin kendinden önce gerçekleşen olayların ve olguların bir sonucu olarak, kendinden sonraki sahnenin veya sahnelerin ise hazırlayıcısı olarak oyun içindeki yeri ve önemi anlaşılmalı; oyuncu performansları, seyirci açısından daha anlaşılır, etkileyici ve inandırıcı bir hâle gelmiştir.

⁴⁰ Seyirci görüşü, Bkz.: Ek C.

⁴¹ Seyirci görüşü, Bkz.: Ek C.

⁴² Seyirci görüşü, Bkz.: Ek C.

SONUÇ

Kendi vücudumu ancak başka cisimler tarafından etkilendiğinde anlamaya başlarım. Başka bir deyişle bende beni etkileyen cisimlerin, okşadığım saçların ya da köpeğin, okuduğum bir şiirin ya da ısıtan güneş ışığının, tatlı bir meltemin, ya da bir fırtınanın, bir köpeğin beni ısırtışının bende saklanan “imajı” yoluyla. (Baker, 2011, s. 27)

Oyuncunun rolü inşa sürecini, hem “eğer ben olsaydım” hem de “benden farklı nasıl” sorularını (Ülgen, 2018, s. 141) uğraş edindiği bir arayış süreci olarak ifade etmek mümkündür. Zira oyuncu sahne üzerinde ne salt kendidir, ne de salt rol kişisidir. Schechner’in deyimiyle oyuncunun sahne üzerinde olduğu kişi, şey, “kendi olmayan olmayan”⁴³ dır (Féral & Bermingham, 2002, s. 43). Stanislavski, oyuncunun nerede bittiğinin ve karakterin nerede başladığının ayırt edilemeyeceğini, rolün ve oyuncunun bütünüyle iç içe geçtiğini söyler (Stanislavski, 2009, s. 245). Ancak Stanislavski’ye göre oyuncu, kendisi ve rol kişisi ikiliğinden ibaret değildir. Ona göre oyuncu ve rol kişisi arasında insan (*human-being*) (Stanislavski, 2003, s. 62) vardır. Bu katmanların bir aradığı, oyuncuya hiç aşına olmadığı rolleri oynayabilmesinin, hiç tatmadığı duyguları rolü aracılığıyla tadabilmesinin; sahnede kendinden çok başka bir bedensel ve ruhsal bir varlık gösterebilmesinin imkânını açmaktadır.

Oyuncunun bir rol inşa ederken hem kendinden hem de kendinden başka olan birçok niteliği bulma süreci kapsamında hem Stanislavski’nin geliştirdiği oyunculuk yönteminin, hem rol kişisinin sıcak sandalye çalışmasının verdiği cevaplar bu tez kapsamında ayrı ayrı ele alınmıştır. Bu bağlamda “rol kişisinin sıcak sandalye çalışması”nın bir rolün inşa sürecinde oyuncuya sunabileceği katkılar araştırılmış, gerçekçi tiyatrunun oyuncudan talep ettiği ve Stanislavski’nin de yöntemini geliştirirken peşine düştüğü organik bütünlük, canlılık ve inandırıcılık meseleleri tartışmanın ana hatlarını belirlemiştir. Bir oyuncunun role hazırlanma sürecine önemli bir katkı sağlayabileceği düşünülen rol sandalyesi çalışmasının, bu tez kapsamında neden Stanislavski’nin oyunculuk yöntemi ile birlikte ele alındığını açıklamak gerekirse eğer,

⁴³ “not not not of the actor.”

öncelikle mevzubahis yöntemin karşılık geldiği gerçekçi tiyatrodan bahsetmek faydalı olacaktır.

Gerçekçi tiyatro, sahne üzerine somut yaşamın gerçeğini yansıtarak bir gerçeklik illüzyonu kurar (Şener, 2010, s. 174)⁴⁴ ve bu yolla geçici bir süreliğine seyirciyi gündelik yaşamdan koparıp sahne üzerinde yarattığı dünyanın içine çekmeyi amaçlar (Şener, 2010, s. 190). Bu illüzyonun yaratılabilmesi de, sahnede gerçekleşenin anlaşılır, inandırıcı ve etkileyici (Ülgen, 2012)⁴⁵ olmasıyla mümkün olabilir ancak. Dolayısıyla gerçekçi tiyatro oyuncusunun kendi fiziksel, zihinsel ve duyuşal imkânlarıyla, kendinden başka biri olarak sahnede varlık gösterdiği söylenebilir. Oyuncunun tüm uğraşı, kendinden başka biri olarak, anlaşılır, tutarlı, sahici ve canlı olmak üzerinedir. Zira seyirci, oyunun dünyasına gömüldüğü, hikâyenin içine çekildiği ve oyuncuyu o karakter olarak algıladığı ölçüde, oyun da amacını gerçekleştirmiş olmaktadır.⁴⁶ Rol sandalyesinin uygulama çalışmasının incelendiği bölümdeki çeşitli örnekler üzerinden ve çalışmanın Stanislavski'nin yöntemi ile kurulabilecek muhtemel bağının anlatıldığı bölümde yürütülen tartışmadan da görüleceği üzere, rol sandalyesi çalışması “hayal gücü” ve “duyu hafızası” odaklı bir çalışmadır ve çalışma aracılığıyla gerçekçi tiyatro oyuncusunun, role dair birçok bilgiye kavuşması, birçok eylemi keşfetmesi mümkündür.

Tezin birinci bölümünde Stanislavski sistemi ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Yaşadığı dönemin kalıplaşmış oyunculuk anlayışına karşı olarak gerçek yaşamdakine benzer, sahici ve yaşayan bir oyunculuk anlayışını savunan Stanislavski, hayatı boyunca bu anlayışa uygun bir oyunculuk tekniği kurmak ve bunu her oyuncunun pratik olarak faydalanabileceği bir yöntemle dönüştürmek için çalışmıştır. İdeal oyunculuk anlayışının

⁴⁴ “XIX. yüzyılın ikinci yarısında gelişen gerçekçi tiyatro anlayışı roman sanatında daha önce belirlenmiş olan ilkeleri benimsemiş, tiyatro uygulamasının özelliklerini de dikkate alarak yeniden betimlemiştir. Bu ilkeler; 1. Somut yaşam gerçeğinin yansıtılması, 2. Çevre etmenlerinin dikkate alınması, 3. Bilim yönteminin uygulanması, 4. Düşüncenin dış dünyaya açılması, 5. İllüzyon (yanılsama) yaratılması olarak özetlenebilir.”

⁴⁵ Şahika Tekand Studio Oyuncularında verilen oyunculuk eğitiminin bir kısmını oluşturan Gerçekçi Oyunculuk dersinde, bir ya da birkaç öğrenci bir oyundan bir parça sahneler, ardından izleyen öğrenciler “Anladık mı? İnanmış mı? Etkilendik mi?” sorularından hareketle izledikleri sahneyi ve oyuncu performansını yorumlar.

⁴⁶ Burada kastedilen sahnelenen oyunun illüzyon yaratma başarısıdır. Yoksa seyirci, tiyatro izlemekte olduğunu unutup gerçek bir şey izlediğini zannetmez hiçbir zaman. Burada, Féral ve Birmingham'ın bahsettiği seyirci paradoksunu hatırlatma fayda var. Seyirci sahnede gerçekleşenin kurmaca olduğunun farkında olduğu hâlde illüzyona kapılmakta; yani izlediği şeye hem inanmakta, hem inanmamaktadır.

yapıtaşları olan organik bütünlük, sahicilik, canlılık meselelerini çözmekle ilgilendiği için de bu arayış onu, “sihirli eğer” ve “coşku belleği” kavramlarını bulmaya yöneltmiştir. Stanislavski bu süreçteki çalışmalarının amacını “bilinç yoluyla bilinçdışı”na ulaşmak olarak tanımlamaktadır. Dönemin bilimsel çalışmalarını da yakından takip eden Stanislavski’nin çalışmalarında başta Pavlov ve Ribot olmak üzere, davranış psikolojisi üzerine çalışan çok sayıda bilim insanının etkisini görmek mümkündür. Bir yandan bilim dünyasında elde edilen yeni bulgular, diğer yandan kendi yürüttüğü çalışmalarda tespit ettiği eksikler Stanislavski için yeni sorular doğurmuş ve onu yeni çözüm arayışlarına yöneltmiştir. Bu zamana kadar oyuncunun içsel mekanizmalarını çalıştırmakla uğraşan Stanislavski, bilimsel çalışmaların da etkisiyle içsel ve dışsal mekanizmaların bir arada işlediğini keşfetmiştir. Bu keşfin ardından oyuncunun dışsal mekanizmalarını çalışmalarının odağına almıştır. Burada dışsal mekanizmalardan kastedilen, oyuncunun sahne üzerindeki fiziksel varoluşudur; somut olarak gerçekleştirdiği fiziksel eylemlerin tümüdür. Bu fiziksel var oluşu ve fiziksel eylemleri temeline alan yaklaşımda oyuncu, uzun provalar sonucunda, oyun boyunca gerçekleştireceği eylemleri bir bir tespit edip bir eylem çizgisi belirler; yine bu keşif sürecinde bulduğu üstün isteğini tutarak eylem çizgisini tam olarak icra ederse, canlı coşkular da kendiliğinden belirecektir. Oyuncunun fiziksel eylemlerine odaklanan ve bu yolla içsel kaynakları harekete geçiren teknik, Stanislavski’nin *fiziksel eylemler yöntemi* olarak bilinen buluşudur. Stanislavski’nin yönteminin gelişim sürecinin incelendiği ilk bölümde, yöntemin çoğu zaman iddia edildiği üzere birbirini dışlayan iki ayrı dönemden oluşmadığı; “içten dışa” ve “dıştan içe” tabir edilen bu iki yaklaşımın aslında bütün olarak Stanislavski’nin yöntemini oluşturduğu vurgulanmıştır.

Tezin ikinci bölümünde, öncelikle “sıcak sandalye çalışması”nın bir tanımını yapılarak, oyuncu için ve rol için yapılan iki ayrı versiyona göre çalışmanın nasıl yapıldığı detaylı olarak anlatıldıktan sonra, uygulama bölümünde sınanmak üzere, bu çalışmanın oyuncunun rolün inşa sürecine ne tür katkılar sunabileceğine dair varsayımlar üretilmiştir. İkinci bölümün devamında; Stanislavski’nin yöntemine göre oyuncunun role hazırlık süreci örnekler üzerinden incelenmiş ve taşıdıkları pratik ortaklıkları vurgulamak suretiyle rol sandalyesi ile Stanislavski’nin çalışmaları arasında bir bağ kurulmuştur. Stanislavski’nin anlattığı role hazırlık sürecinin oyuncunun kişisel çalışmasını kapsayan

bir bölümü, rol sandalyesine çok benzer şekilde, hayal kurma yoluyla role dair hem duyusal hem zihinsel keşiflerin yapıldığı bir çalışmadır. Bu iki ayrı çalışma, hem yapıma şekli hem de elde ettiği sonuçlar itibariyle büyük benzerlikler taşımaktadır. Her iki çalışmada da öncelikle görülen önemli bir ortak özellik, her iki çalışmada da oyuncunun rol kişisi adına kendisini, oyunun hayali dünyasında bir mekâna ve bir ana konumlandırmasıdır. Oyuncu, bu zeminde yavaş yavaş etrafı ile ilgilenmeye; mekânla, nesnelere ve etrafındaki kişilerle ilişki kurmaya başlar. Bu ilişkilendirme esnasında onları fiziksel olarak bedeninde duyumsamaya çalışır, karşılaşmanın bedeninde yarattığı etkileri dinler. Bunu yaparken, hem “burada, bu mekânda”, hem “orada, hayalî mekânda” ikili bir varoluş sürdürür. Kendisi için, çalışmanın yapıldığı gerçek mekâna ait sesler, nesnelere, kişiler,... ile oyun dünyası arasında bir ilişki kurar; varlıklarına anlamlı bir sebep bulur. Oyuncunun bu çalışma ile ulaşacağı yer, belki de daha önce fark edilmemiş, özümsememiş, tam anlaşılmamış, eylemleri çeşitlendirilmemiş, üstün isteği net belirlenmemiş bir rol kişisidir. Denebilir ki, oyuncunun hayal gücünü, fizikselliğini, duyularını ve hem burada hem orada olmak üzere iki ayrı mekân ile ilişkisini merkeze alan bir çalışmayı ve bu çalışma neticesinde oyuncunun kendi bedenine, içinde bulunduğu mekâna, role, rolün ilişkilerine, rolün içinde bulunduğu mekâna dair birçok veri elde edebileceğine ve birçok eylemin farkına varabileceğine dayanan bu rol inşası süreci, Stanislavski'nin çalışmalarında anlattığı süreçler ile ciddi bir benzerlik taşımaktadır.

Tezin üçüncü bölümü, rol sandalyesinin pratik bölümünü oluşturmaktadır. Bu bölümde öncelikle, uygulama aşamasının amacı ve gerekliliği, ardından odak grubun oluşturulması ve uygulama aşamasının işleyişi konularında yapılan tercihler, sebepleriyle birlikte anlatılmıştır. Uygulama aşamasında araştırılacak sorular belirlenmiştir. Pratik aşama sonrasında oyuncu ve seyircilerle yapılan değerlendirmelere göre; performanslarda çalışmaya dair bazı ortak noktalar ve ayırım noktaları belirlenmiş, bu konular sebepleriyle tartışılmıştır. Pratik aşamanın sonuçları devam eden paragraflarda özetlenmektedir.

Rolün sandalyesi, aslında tüm oyunculuk egzersizlerinde olduğu gibi oyuncudan, dinlemeye ve etkilenmeye açıklık, şimdiki zaman konsantrasyonu ve teslimiyet talep etmektedir. Uygulama çalışmasında da açıkça görüldüğü üzere bu koşulları

sağlayamayan oyunculara çalışma, işlevini tam olarak yerine getirememektedir. Oyuncu, rol sandalyesinden verim alabilmesi için -Stanislavski'nin de provaya başlarken oyuncularından beklediği gibi-, oyunda gerçekleşen tüm olay ve olguları aralarındaki neden sonuç ilişkileriyle birlikte art arda sıralayabilecek kadar metne hâkim olmalı; rol kişinin içinde bulunduğu koşulları ve rolün ana motivasyonunu bilmelidir. Uygulamada, oyuncuların önceden belirlemiş olduğu üstün isteğin rolün sandalyesi sonrasında değiştiği saptansa da, bu durum rolün sandalyesinin bir getirisi olarak sayılmamıştır.⁴⁷

Oyuncu, metne hâkim bir biçimde rol sandalyesi çalışmasını gerçekleştirirken, çalışma esnasında gelen soruların ve kendi cevaplarının metne uygunluğunu tartma çabasına girmemelidir. Yapılan uygulama aşamasında görülmüştür ki, böylesi bir çaba oyuncunun çalışmaya teslimiyetini düşürmektedir. Unutmamak gerekir ki, oyuncu metne ne kadar hâkim olsa da sahip olduğu bilgi, öznel bir bilgidir. Rolün sandalyesi ise, hem bir başkası tarafından yaptırılması ve hem de oyuncunun bilinçdışına hitap etmesi anlamında, zaten oyuncuya, kendisinin kişisel bir çabayla elde edemeyeceği sonuçlar sunmaktadır. Bu noktada çalışmaya teslimiyetin önemi kendini bir kere daha göstermektedir. Ancak kendini çalışmaya teslim eden bir oyuncunun kendini etkilenmeye açması ve bu yolla da kendisi için yeni bilgilerin belirmesine izin vermesi mümkündür.

Rol sandalyesiyle oyuncu rolün dünyasına, o dünyada var olan nesnelere, kişilere, olaylara yönelik duygu ve düşüncelerine, rolün kendine yönelik duygu ve düşüncelerine dair bilgiler edinir. Bu bilgiler, duyuşsal bir deneyimle elde edildiğinden, sözel düzeydeki bir bilgiden çok daha büyük bir güce sahiptir. Zira çalışmanın ertesinde sağladıkları yeni bilgiler ile oynayan oyunculara görülmüştür ki, bu bilgiler oyuncuya, performansı esnasında özel bir çabaya başvurmaya gerek olmaksızın kendiliğinden gelmektedir. Bu bağlamda, rol sandalyesinin katkılarına oyuncunun rolü yargılamasının önüne geçmesini de eklemek gerekmektedir. Zira uygulama esnasında, oyuncunun rol kişisine mesafeli yaklaştığı veya rol kişisini yargıladığı durumlarda, çalıştırıcı kişinin ya da izleyici grubun

⁴⁷ Uygulamaya katılan oyuncuların uygulama aşaması öncesinde kapsamlı bir dramaturji çalışması yapmamış olduklarını göz önünde bulundurduğumuza, oyuncuların rolün üstün isteğini hakkında net ve doğru bir tercih yapamamış olmaları olası kabul edilmiştir.

bu durumu fark ederek çözüme doğru hareket etmelerinin, oyuncunun yargılayıcı tutumunun önüne geçtiği gözlemlenmiştir.

Uygulama esnasında gözlemlenen bir diğer önemli nokta olarak, oyuncuların rol sandalyesi sonrası performanslarının seyirci nezdinde çok daha inandırıcı olduğunu belirtmek gerekmektedir. Seyircilerin hepsi, sonuca ulaşmış uygulamaların ardından gerçekleşen performanslarda, hikâyeye daha çok odaklanabildiklerini, izledikleri şeyi çok daha iyi anladıklarını ve izledikleri şeyden çok daha fazla etkilendiklerini belirtmiştir. Buradan çıkarılan sonuç şudur ki, oyuncunun rol sandalyesi esnasında kendini içinde bulduğu rolün dünyası, rolün ilişkileri, rol kişisine dair imajlar, vb. tüm veriler, oyunu icra ederken de oyuncuya kuvvetle çarpmaya devam etmiş; oyuncu rolün dünyasına gömüldüğü oranda, seyirci de hikâyenin içine çekilmiştir; aynı zamanda oyuncu kendi yaptığına inandığı ölçüde, seyirci de oyuncunun yaptığına inanmıştır.

Bu bölümün başında da söylendiği üzere, gerçekçi tiyatro oyuncusunun amacı, kendinden başka biri olarak, anlaşılır, tutarlı, sahici ve canlı olmaktır. Oyuncunun seyirci tarafından bu şekilde izlenmesi, rol kişisinin oyuncu tarafından bu şekilde algılanmasını gerektirmektedir. Dolayısıyla oyuncunun rol kişisine yargısız yaklaşabilmesi, rol kişisinin dünyasına girebilmesi, metnin verili koşulları ve sahnenin şimdiki zamanı çerçevesinde rol kişisi gibi hissedip, rol kişisi gibi eyleyebilmesi, gerçekti oyunculuğun olmazsa olmazıdır. Rol kişisine yaklaşma sürecinde, oyuncunun rol kişisi ile ilgili verilere ulaşması, oyuncunun zihninden, bedeninden, hayal gücünden ve duyularından geçmektedir kuşkusuz. Bu bahsedilen noktalardan her birini ele alan bir çalışma olarak rol sandalyesi çalışmasının, bu bahsedilen noktalardan her biri üzerine düşünen Stanislavski yöntemi ile birlikte ele alınması, işte tam da bu ortaklığa dayanır.

KAYNAKÇA

- Adıgüzel, Ö. 2016, *Yaratıcı Dramada Kullanılan Teknikler ve Süreçel Drama Yaklaşımı*, Pegem Akademi, Ankara.
- Alfreds, M. 2007, *Different Every Night*, Nick Hern Books, London.
- Baker, U. 2011, *Yüzebilim Fragmanlar*, İletişim Yay., İstanbul.
- Çehov, A. P. 2013, *Büyük Oyunlar*, çev. Behramoğlu, A., Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul.
- Ergün, S., Cevher, S., Yalçın, E., Acar, Y. & Ünsalan, Y., 2015, *Oyuncululuğun Yolculuğu*, Mitos Boyut, İstanbul.
- Féral, J. & Bermingham, R. P. 2002, 'Theatricality: The Specificity Of Theatrical Language', *SubStance*, sayı 31, ss. 94-108.
- Göldere, S. 2010, 'Oyunculuk Sanatında Ben-Öteki Sorunu Stanislavski-Yaratıcı Oyunculuk Sistemi', *Sanat ve Tasarım Dergisi*, cilt 1, sayı 6, ss. 55-75.
- Karaboğa, K. 2010, *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*, Habitus, İstanbul.
- Miller, A. 2002, *Satıcının Ölümü & Death of A Salesman*, çev. İz'at A. & İz'at Y. E., Mitos Boyut, İstanbul.
- Moore, S. 2009, *Stanislavski Sistemi - Oyunculuk Eğitimi İçin Bir El Kitabı*, çev. Çiçek, Ö., Sezgin & B., Yalaz, C., BGST Yay., İstanbul.
- Nutku, Ö. 1963, *Modern Tiyatro Akımları*. Dost Yay., Ankara.
- Nutku, Ö. 2002, *Oyunculuk Tarihi I*, Dost Yay., Ankara.
- Özüaydın, N. U. 2015, 'Bir Oyunculuk Tekniği Olarak Coşku Belleğinin Analizi', *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, sayı 39, ss. 23-36.
- Ribot, T. 1897, *The Psychology of the Emotions*, Walter Scott Publishing Company, London.
- Shephard, S. 2003, *Toplu Oyunları II*, çev. Yücel, Ş., Dost Yay., Ankara.
- Stanislavski, C. 2003, *Creating A Role*, Routledge, New York.
- Stanislavski, K. S. 1992, *Sanat Yaşamım*, çev. Taşer, S., Can Yay., İstanbul.
- Stanislavski, K. S. 2004, *Bir Aktör Hazırlanıyor*, çev. Taşer, S., Papirüs, İstanbul.
- Stanislavski, K. S. 2009, *Bir Rol Yaratmak*, çev. Genç, Ç., Güllü, F. & Tanyel, B., Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.
- Stanislavski, K. S. 2012, *Bir Karakter Yaratmak*, çev. Akınhay, O., Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Şener, S. 2010, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Kitabevi Yay., Ankara.
- Tanyel, B. & Esen, U. 1997, 'Stanislavski ve Oyunculuk Yöntemi Üzerine', *Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi*, sayı 6, ss. 337-339.
- Toporkov, V., 2017. *Stanislavski Provada*, çev. Yalaz, C., Dalyanoğlu, D. & Eren, Ö., BGST Yayınları, İstanbul.
- Ülgen, T., 2012, *Basılmamış Ders Notları*.
- Ülgen, T. 2018, *Kurmaca, Yanılsama: Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında*, SUB Yay., İstanbul.
- Whyman, R. 2008, *The Stanislavsky System of Acting: Legacy and Influence in Modern Performance*, Cambridge University Press, New York.
- Williams, T. 2000, *Sırça Hayvan Koleksiyonu*, çev. İz'at, A., Mitos Boyut, İstanbul.

EKLER

EK A: UYGULAMA AŞAMASINDA KULLANILAN TİRATLAR

O1'in Birinci Tiradı:

YELENA ANDREYEVNA - Vanya Dayı, Anton Çehov

Başkasının sırrını bilip de yardım edememek ne kötü (Düşünceli) Sonya'ya âşık değil, bu belli bir şey, ama neden evlenmesinler? Güzel bir kız değil, ama o yaştaki bir köy doktoruna ne kadar uygun bir eş olurdu. Akıllı, altın gibi yüreği var, tertemiz!.. Yok, yok, bu değil sorun... (Bir sessizlik). Bu zavallı kızcağızı anlıyorum. Bütün bildikleri yemek, içmek ve uyumak olan birtakım sönük gölgelerin insan diye dolaştığı, bayağılıktan başka bir şeyin işitilmediği bir çevrede can sıkıntısından boğulurken, arada bir o geliyor... Ötekilere benzemeyen; yakışıklı, ilginç, çekici bir adam ve sanki karanlıklarda ay doğmuş gibi oluyor. Böyle bir adamın çekiciliğine kapılmak, bir an unutmak kendini... Galiba ben de kapıldım biraz. Evet, onsuz canım sıkılıyor; ve evet, onu düşündüğüm için gülümsüyorum işte... Şu Vanya Dayı, sözüm ona, damarlarımda bir denizkızı kanının dolaştığını söylüyor... «Ömrünüzde bir kez olsun koyverin kendinizi...» Kim bilir, belki gerçekten de yapmam gereken budur... Özgür bir kuş gibi uçup uzaklaşabilseydim hepinizden, miskin suratlarınızdan, konuşmalarınızdan; dünyada var olduğunuzu unutsaydım... Ama korkağın biriyim ben, çekingenim... Vicdan azabından da kurtulamam sonra... Sanki bilmiyor muyum her gün neden geldiğini buraya... Kendimi suçlu hissetmeye başladım bile. Sonya'nın dizlerine kapanmak, özür dilemek, ağlamak istiyorum...

O1'in İkinci Tiradı:

NİNA - Martı, Anton Çehov

Ünlü bir aktristin hem de böyle saçma bir nedenle gözyaşı döktüğünü görmek ne tuhaf! Yığınların hayran olduğu, her gün gazetelerde kendisinden söz edilen, fotoğrafları satılan, yapıtları yabancı dillere çevrilen bir yazarın da bütün gününü olta başında tüketip iki tatlı su kefali yakaladığında sevinmesi de garip değil mi? Ben bu ünlü kişilerin gururlu,

yanlarına varılmaz kişiler olduklarını, kalabalıkları hor gördüklerini sanırdım. Soy sop tanınmışlığım, zenginliği her şeyden çok önemseyen sıradan insanlardan, ünleri ve adlarının göz kamaştırıcılığıyla bir çeşit öç aldıklarını düşünürdüm. Oysa onlar da ağlıyorlar, balık tutuyorlar, kâğıt oynuyorlar, herkes gibi gülüyor, öfkeleniyorlar.

O2'nin Birinci Tiradi:

EDDIE - Aşk Delisi, Sam Shephard

Kasabanın içine doğru yürüdük. Pastaneyi, minyatür golf sahasını, Chevron istasyonunu geçtik. O şişeyi açtı ve bana uzattı. Tek bir yudum bile almadan bana uzattı. Ben şişeyi aldım, içtim ve ona geri verdim. Ve aramızda böyle paslaşarak yürürken şişeyi dibine kadar bitirdik. Bu süre zarfında tek bir kelime bile etmedik. En sonunda, kasabanın bir ucundaki bu kırmızı tenteli küçük eve ulaştık. Kırmızı tenteyi hiç unutmuyacağım çünkü akşam rüzgarında dalgalanıyor ve verandanın ışığı ışıltımasına neden oluyordu. Sıcak bir çöl rüzgârıydı ve hava yeni kesilmiş yonca gibi kokuyordu. Dosdoğru ön verandaya çıktık, o zili çaldı, ben buna gerçekten sinirlendiğimi anımsıyorum çünkü kimseyi ziyaret etmeyi beklemiyordum. Sadece yürüyüşe çıktığımızı sanıyordum. Sonra bu kadın kapıya geldi. Bu kızıl saçlı, gerçekten güzel kadın. Kendini onun kollarına attı. Ve babam ağlamaya başladı. Benim önümde kendini koyverdi. Kadın onun yüzünü öpücüklerle boğuyor ve onu sıkı sıkı kucaklıyordu. Babam bebek gibi ağlıyordu. Sonra kapının ardında, ikisinin arkasında o kızı gördüm. Sadece göründü. Orada öylece duruyor, bana bakıyor, ben de ona bakıyordum. Gözlerimizi birbirimizden alamıyorduk. Birbirimizi bir yerlerden tanıyor ama nereden olduğunu çıkartamıyor gibiydik. Ama birbirimizi gördüğümüz o an, bu aşkın hiç bitmeyeceğini biliyorduk.

O2'nin İkinci Tiradı:

TREPLEV – Martı, Anton Çehov

(*yazmaya hazırlanır, daha önce yazdıklarını gözden geçirir*) Hep yeni biçimlerden söz edip durdum ama yavaş yavaş ben de beylik yollara kaymaya başladım galiba. (*okur*) “Duvardaki afişte şöyle yazıyordu...”, “simsiyah saçlarla çerçevelenmiş solgun bir yüz”... Şöyle yazıyordu, çerçevelenmiş solgun bir yüz... Yavan ifadeler bunlar! (*Karalar*) Kahramanın yağmurun sesiyle uyandığı yerden başlayacağım, gerisini at gitsin. Mehtaplı gece tasviri hem uzun hem özentili. Trigorin kendine has bir söyleyiş geliştirmiş, tasvirler onun için çok kolay. Bir su bendinde kırık bir şişenin ağzının parıldaması, bir değirmen çarkının kara gölgesi mehtaplı geceyi anlatmaya yetiyor. Oysa ben titrek ışıkları, yıldızların göz kırpmalarını, uzaktan gelen bir piyano sesinin ıtır kokan havada yitip gidişini anlatıp duruyorum, iğrençlik bu. (*sessizlik*) Evet, iş eskiymiş yeniymiş biçim arayıp durmakta değil, fikirlerin yazarın ruhundan akarken özgürce kendi yollarını bulabilmelerinde. (*birisi pencereyi tıklattır*) Bu ne? (*Pencereye bakar*) Bir şey görünmüyor. (*Kalkar kapıyı açar, bakar.*) Biri geçti sanki. Kim var orada?

O3'ün Birinci Tiradi:

SONYA – Vanya Dayı, Anton Çehov

(yalnız) Hiçbir şey söylemedi... Gönlü hâlâ kapalı bana, ama nedense bir mutluluk var içimde... (Mutlulukla güler) Ona zarifsiniz, soylusunuz, sesiniz ne kadar tatlı dedim... Yersiz mi kaçtı yoksa? Nasıl da insanı okşayan bir titreşimi var sesinin... Sanki hâlâ dolaşiyor havada, hâlâ duyuyorum onu... Küçük kız kardeşten söz ettiğimde, anlamadı... (Ellerini burarak) Of, ne korkunç şey, güzel olmayışım! Ne korkunç! Biliyorum güzel olmadığını, biliyorum, biliyorum... Geçen pazar kiliseden çıkarken benim için söylenenleri işittim... Bir kadın, «İyi kız, hoş kız, çok temiz kalbi var, ama ne yazık, çirkin,» diyordu... Çirkin...

O3'ün İkinci Tiradi:

MAY – Aşk Delisi, Sam Shephard

Kasabayı keşfettiğimiz günü anımsıyorum. Çok heyecanlanmıştı. “İşte bu kadar!” diyordu: “İşte burası!” Onun evini arayarak sokaklarda yürürken bütün vücudum tir tir titriyordu. Elimi öylesine sıkıyordu ki, kemiklerim kırılacak sandım. Yolda onunla karşılaşacak diye dehşete düşmüştü çünkü sınırı aştığını biliyordu. Yasak alana girmişti ama kendine engel olamıyordu. O aptal taşra kasabasında bütün gün dolaştık. Bütün gün. Sonunda onu buluncaya kadar her mahalleye gittik, her açık pencereden içerisini gözledik, her aptal aileye baktık. (Dinlenir) Tam akşam yemeği vaktiydi. Sofrada oturmuş, kızarmış tavuk yiyorlardı. Pencereye o kadar yakındık. Yemek yediklerini görebiliyorduk. Seslerini duyabiliyorduk ama ne dediklerini anlamıyorduk. Eddie ve annesi konuşuyorlardı ama yaşlı adamın ağzından tek kelime çıkmadı. Orada oturmuş tavuğunu yiyordu sessizce. Komik olan, biz onu bulur bulmaz -o ortadan kayboldu. O kaybolmadan önce sadece iki hafta onunla birlikte olabildi. Bundan sonra onu hiç görmedi. Hiçbir zaman. Ve benim annem -kendi içine kapandı. Bunu hiç anlayamadım. Biri ölmüş gibi yas tutmasını izledim. Bir yumak gibi dertop oluyor ve sadece yere bakıyordu. Onu anlayamıyordum çünkü ben tam tersi duygular içindeydim. Aşıktım, anlarsın ya. Okuldan çıkınca, Eddie ile birlikte olduktan sonra gelirdim eve. Ve ben o sevinçle dolarken, o orada, mutfağın ortasında lavaboya gözlerini dikmiş dururdu. Gözleri cenazeye benzerdi. Ne söyleyeceğimi bilemezdim. Onun için üzölmek bile gelmezdi elimden. Tek düşündüğüm Eddie’ydi.

O4’ün Birinci Tiradı:

BIFF – Satıcının Ölümü, Arthur Miller

Geleceğin ne olduğunu bilmiyorum. Ne istemem gerektiğini de bilmiyorum. Liseden sonra altı yedi yıl harcadım, sırf kendimi hazırlamak için. Müşteri hizmetlerinde sekreterlik, satıcılık, çeşitli işler. Sefilce bir yaşam tarzı, varoluş bu. Sıcak yaz sabahlarında metroya binmek. Yaşamın tamamını depodaki malları sayarak, ya da telefonlar ederek veya alım satım işleri yaparak geçirmek. Bütün arzun gömleği çıkarıp kırlarda dolaşmak olduğu halde, senede iki haftalık bir tatil için elli hafta çile çekmek. Ve daima bir başkasını geçmek için yarış. Ve daha neler... işte geleceği güvence altına almanın yolu. Savaş öncesi evi terk ettiğimden beri yirmi otuz iş değiştirdim, hepsi de

aynı kapıya çıktı. Bunun farkına daha yeni vardım. Nebraska'da çobanlık yaptığım sırada, öncesi Dakota'da, Arizona'da, şimdi de Teksas'ta. İşte eve gelişimin nedeni, çünkü sanırım bunun farkına yeni vardım. Şu çalıştığım çiftlik, şimdi orada ilkbahar, bir düşünsene. On beş tane yeni tayları oldu. Yavrulamış bir at ve yeni doğmuş bir tay: Göze bu kadar hoş gelen ve insana umut veren... bundan daha güzel bir görüntü olamaz. Hem şimdi oralar serindir de. Texas şu anda serin ve bahar başlamıştır bile. Ve ne zaman bulunduğum yere bahar gelse, içimi bir karamsarlık kaplar: Tanrım, bütün çabalarım boşuna, bir yere vardığım yok! Ne halt ettiğimi anlamıyorum, haftada yirmi sekiz dolar karşılığında atlarla oyalanıyorum! Otuz dört yaşındayım ve artık geleceğe daha ciddi hazırlanmalıyım. İşte böyle zamanlarda koşarak eve dönerim. İşte, yine buradayım ve ne yapacağımı da bilmiyorum. Yaşamımı boşa geçirmek için ne kadar çaba sarf etsem de, buraya her geri gelişimde anlıyorum ki, bütün yaptığım yaşamımı boşa geçirmekten ibaret.

O4'ün İkinci Tiradı:

TOM – Sırça Hayvan Koleksiyonu, Tennessee Williams

Aya gitmedim, daha uzaklara gittim. İki yer arasındaki en uzak mesafe zaman. Bundan kısa bir süre sonra bir ayakkabı kutusunun üzerine şiir yazdığım için işten atıldım. St. Louis'yi terk ettim. Bu yangın merdivenini son bir kez indim. Durduğumuz yerde kaybolmuş olanları hareket halinde bulma ümidiyle babamın ayak izlerini takip ederek epey bir seyahat ettim. Şehirler ölü yapraklar gibi üstünden silkeledi beni, renkli ama dalından kopuk yapraklar. Dururdum durmasına ama beni kovalayan vardı. Beni hep gafil avladı. Bazen, tanıdık bir müzik. Bazen, sadece küçük bir cam parçası. Yabancı bir şehirde, henüz kimseyle tanışmamış gece yarısı sokakta tek başıma yürüyorum. Parfüm satılan bir mağazanın ışıklı vitrinini geçiyorum. Vitrin renkli cam parçalarıyla, incecik şeffaf şişelerle dolu, sanki saçılmış bir gökkuşağı. Ve bir anda kız kardeşim omzuma dokunur. Dönüp gözlerinin içine bakarım. Ah, Laura, Laura. Seni geride bırakmaya çalıştım ama olmak istediğimden daha bağılıyım sana. Bir sigaraya uzanırım, bir sokak geçerim, sinemaya ya da bir bara koşarım, bir içki içerim, en yakınımıdaki yabancıyla

konusurum – senin mumlarını söndürecek her hangi bir şey. Bugünlerde dünya şimşeklerle aydınlanıyor- mumlarını üfle Laura. Ve hoşça kal.



EK B: UYGULAMA AŞAMASINDA GERÇEKLEŞTİRİLEN ROL KİŞİSİ SICAK SANDALYESİ ÇALIŞMALARI

O1 İle Yelena Andreyevna Rolü İçin Yapılan Sıcak Sandalye Çalışması

O: *(Boş bir sahnenin ortasında duran bir sandalyede oturmaktadır.)*

Ç: İstersen gözlerini kapatabilirsin. Gözler kapalı yapabiliriz.

O: *(Sandalyeye yerleşir. Sırtını yaslar, ellerini kucağında birleştirir.)*

Ç: Gözlerini kapayıp bu mekândaki sesleri azıcık dinler misin? Bizimle paylaşabilirsin neler duyduğunu.

O: Cızırtı var. Havalandırma sesi var. Hışırtı. *(Eliyle tarif ederek)* Kalem sesi var ya da şey, klavye. Sürtünme sesi var. Bir çıt geldi. Nefes.

(Es)

Ç: Peki Yelena'nın evde tek başına odasında olduğu bir ana gitsek, oradaki sesleri dinlemeye başlasan, o evde ne sesler geliyor?

O: Kuş sesleri var.

Ç: Onların kendin için mesafelerini algılar mısın, ne kadar uzakta duruyorsun onlara? Başka?

O: Yaprak hışırtısı var. Tahta gıcırıyor.

Ç: Nereden geliyor tahta gıcırıtısı?

O: Pencereden.

(Es)

Ç: Evin içinden sesler geliyor mu?

O: Horultu geliyor.

Ç: O ne kadar uzaktan geliyor?

O: Çok uzak değil.

Ç: Yani, bir başka odadan mı?

O: Evet. Yan oda.

Ç: Kimin horultusu?

O: Efendim?

Ç: Kimin horultusu olduğunu tanıyor musun?

O: Evet, kocamın.

Ç: Bir dinler misin o horultuyu, nasıl bir horultu?

O: *(Bir süre dinler.)*

Ç: Ne yükseklikte?

O: Yüksek.

Ç: Sen neredesin, odanın neresinde duruyorsun?

O: Pencerenin önünde. *(Es)* Yatağın yanında. Ayaktayım.

Ç: Neye basıyor ayakların, üstünde ne var?

O: Şey, ahşap zemin üzerinde halı var. Ayakkabılarımla...

Ç: Nasıl bir ayakkabı giymişsin?

O: Çok az topuklu. Tokalı. Koyu renk bir ayakkabı.

Ç: Beğeniyor musun ayakkabını?

O: Hı hı.

Ç: Ne renk?

O: Acı kahve.

Ç: Bir hisseder misin onları? Ayak tabanlarında... Çorap var mı, neler dokunuyor bedenine?

O: Çorap var. Uzunca bir etek var.

Ç: Onun kumaşını bir dinler misin kendin için? *(Es)* Nerelerini sarıyor?

O: Belime oturuyor. *(Eliyle tarif ederek)* Sonra açılıyor.

Ç: Eteğini seviyor musun?

O: (*Hafifçe gülümseyerek*) Hı hı.

Ç: Ne renk?

O: Eee... Siyah bir etek. Üzeri... Kareli desenleri var.

Ç: Hava nasıl?

O: Hava, şey... Güneş çıkmış yeni.

Ç: Günün hangi saati, sabah mı?

O: Sabah.

Ç: Nasıl bir sıcaklık var?

O: Serin. Toprak kokuyor hatta. Yağmur yağmış.

Ç: O serinliği bir dinler misin? Üşüyor musun, iyi misin, senin bedeninin sıcaklığı nasıl?

O: Üşümüyorum, serinlik hoşuma gidiyor böyle-

Ç: Nerelerine çarpıyor, onları kendin için bir dinler misin?

O: Ellerimde, bir de yüzümde hissediyorum daha çok.

Ç: İnsanlar uyuyorlar mı, kalkmışlar mı?

O: Kocam uyuyor, ama aşağıdan sesler geliyor. Birileri uyanık.

Ç: Nasıl sesler geliyor?

O: İşte... Bir şeyler getiriyorlar, götürüyorlar. Sabah işleri başlamış gibi...

Ç: Karnın acıktı mı?

O: Yok.

Ç: Sen ne yapıyorsun?

O: Ben... İşte biraz uyusam iyi olurdu ama uyku tutmadı... Dışarıyı izliyorum.

Ç: Ne görüyorsun dışarıda?

O: (*Esler vererek sayar.*) Pencerenin önünde büyükçe bir ağaç var. Eee... Bahçe çitleri var. Bahçede çiçekler var. Küçük bir bahçe yolu var. Çitin dışında yabancı otlar var.

Ç: Orada neleri seviyorsun?

O: Yabani otları seviyorum. Ağacı seviyorum.

Ç: Bir yandan horultuyu dinlemeye devam eder misin? (Es verir. Sonra birden) Aynı odada mı uyuyorsunuz?

O: Yok.

Ç: Gece beraber mi uyuyorsun kocanla?

O: Geceleri pek uyumuyor, onun yanıdayım genelde. O uyuduktan sonra kendi odama geçiyorum.

(Es)

Ç: Kocana bakmayı seviyor musun?

O: Hayır.

Ç: Nesini seviyorsun, beğeniyorsun kocanın? (Es) Var mı ya da sevdiğin beğendiğin bir şey?

O: Arada ufak sakarlıkları oluyor. Kendi nefret ediyor. Benim çok hoşuma gidiyor.

(Seyirciden hafif gülüşmeler gelir.)

Ç: Niye? Biliyor musun?

O: O zaman daha insan gibi oluyor. Yani saklamaya çalışıyor sakarlıkları. Biraz elleri titriyor.

Ç: Ellerini beğeniyor musun?

O: Hayır.

(Es)

Ç: Pencerede kendi aksini görsen bir an... Kim bakıyor sana camdan?

O: Güzel bir kadın. Biraz yorgun.

Ç: Nasıl gözler bakıyor? (Es) Nasıl taşıyorsun kendini?

O: Biraz yorgun bakıyor.

Ç: Bedenini nasıl taşıyorsun?

O: Ben taşıyorum da sanki... Hava beni taşıyor gibi. Biraz kendimi bırakmışım.

Ç: Sen bırakıyor musun kendini? Sık sık yani? Yoksa bu sabaha mahsus mu?

O: Çok sık olmuyor.

Ç: Genelde enerjin yüksek mi? Nasıl bir kadın aynadan bakan?

O: Yok, genelde... Pek enerjim... Bana yetiyor da insanlara yetmiyor gibi.

Ç: Emin misin, herkes senin hakkında başka şeyler söylüyor?

O: *(Cılız bir sesle, kendi kendine konuşur gibi)* Ayakta uyuyor diyorlar sanki ama...

Ç: Pırıl pırıl zeki bir kadın olduğunu duymuştuk.

O: Efendim?

Ç: Pırıl pırıl zeki bir kadın olduğunu duymuştuk?

O: Sanki biraz önceden öyleydim, şimdi öyle hissetmiyorum pek.

(Es)

Ç: Hiç mi? Hiçbir zaman mı?

O: Bazen.

Ç: Kendini o evde öyle hissettiğin bir an hatırlıyor musun, bizim için seçer misin? *(Bires, sonra birden)* Neredesin?

O: Çalışma odasında.

Ç: Nerde duruyorsun?

O: Masanın yanında.

Ç: Nasıl bir masa?

O: Geniş ahşap bir masa. Koyu renk.

Ç: Dokunuyor musun?

O: Hı?

Ç: Dokunuyor musun masaya? Temas ediyor musun?

O: Hı hı.

Ç: Nerende? Dinler misin onu bedeninde? (Es) Neren değiyor?

O: Böyle... Ellerim değiyor, bacaklarım...

Ç: Bacaklarında dinler misin masayı? Nasıl hissettiriyor? Kendin için. Bize anlatmana gerek yok. Oradan odaya bakınsan... Durduğun yerden... Neler görüyorsun?

O: (Esler vererek sayar.) Kitaplık. Tablolar. Őömine var.

Ç: Őömine yanıyor mu?

O: Yok

Ç: Ne renkler hâkim?

O: Kahverengiler, koyu yeŐiller, lacivert.

(Es)

Ç: Seni heyecanlandıran bir Şey var mı o odada? Renkler, herhangi bir nesne, mekân, ışık? Sevdiğin bir Şey var mı o odada?

O: (Uzun bir es) Var.

Ç: Bir onunla iliŐkilenip onun seni etkilemesine izin verir misin? (Es) Neleri seviyorsun?

O: Odadaki resimleri seviyorum.

Ç: Onlara bir bakar mısın?

(Es)

Ç: Senden başka kimse var mı odada?

O: (Başıyla onaylar.) Var.

Ç: Kim var, kimler var?

O: Doktorla Sonya var.

Ç: Neredeler? Sana göre? Masanın yanına göre?

O: Doktor masada oturuyor, solumda. Sonya da karşımda oturuyor, koltukta.

Ç: Ne kadar mesafede oturuyor doktor?

O: Aramızda masa var. Masa kadar.

Ç: Oradan bedenini hissedebiliyor musun doktorun?

O: *(Başıyla onaylar.)* Evet.

Ç: Nasıl bir beden var orada?

O: Güçlü, dinç... Ağır.

(Es)

Ç: Bir dinlesen bütün bedeninden... Solundaysa, kolunun solundan... Onun bütün varlığını orada... Nasıl bir enerji yayılıyor?

O: Sıcak.

Ç: Kendin için dinler misin? *(Es)* Konuşuyor mu?

O: Çalışıyor.

Ç: Konuştuğu zaman sesini beğeniyor musun? *(Es, sonra birden)* Nasıl bir sesi var?

O: Derinden geliyor.

Ç: *(Uzun esler vererek konuşur.)* Kendin için, onun konuştuğu bir anı, sesini dinler misin? O sese bırakır mısın kendini? Odayı doldursa onun konuşması... Kelimeleri... Nasıl bir oda orası? Bir dönüp baksan ona... Ne görüyorsun?

O: *(Cevap vermez. Sessizlik içindedir. Yüzünde hafif bir gülümseme belirir, git gide büyür. Bir yandan gülümsemesine engel olmaya çalışmaktadır; çenesini sıkır, dudaklarını ısırır.)*

Ç: Seni iyicene o canlandıran ana gitsek... Bir kendini taşıyışını dinlesen?

O: *(Hafifçe yerinden kalkıp oturuş pozisyonunu değiştirir, sandalyeye daha bir sağlam yerleşir. Bacak bacak üstüne atar, arkasına yaslanır, kollarını kavuşturur. Dik bir oturuş. Gülümseme ve gülümsemeyi tutma çabası sürmektedir.)*

Ç: Şimdi buradan başlayıp, kendin için kalkıp, tiradı bir daha konuşur musun? İstedğin zaman...

O: *(Bir an gülümsemesi büyür, gizlenemez bir hâle gelir.)*

Tam bu anın akabinde. *(Es)* Odadaki sandalyenden kalkıp, masanın oradaki...

O: *(Bu sözlerle beraber sandalyesinden yavaşça kalkar, gözlerini açar. Çalışmanın sonunda geldiği hâli bırakmadan, sahnede ufak ufak gezinir. Bir süre sonra tirada başlar.)*

O2 İle Treplev Rolü İçin Yapılan Sıcak Sandalye Çalışması

O: *(Boş bir sahnenin ortasında duran bir sandalyede oturmaktadır.)*

Ç: Ben birtakım sorular soracağım, arada yönlendirmeler yapacağım. Ama o yönlendirmelerin içinden senin için daha fazla açılan şey varsa, sen de alıp başını azıcık gidebilirsin. Ama ben arada başka şeylere davet edebilirim. Öyle, işte atlayalım deneyelim.

O: Tamam.

Ç: Gözler kapalı yapabiliriz.

O: *(Sandalyeye yerleşir. Sırtı sandalyeye yaslı, elleri serbestçe kucağında, dizleri iki yana açık, ayaklarının ön kısmı yere değecek şekilde, rahat, serbest bir oturuş.)*

Ç: Bu mekândaki sesleri dinleyerek başlayalım mı? Bizim için ayıklar mısın duyduğun sesleri?

O: Söyleyeyim mi?

Ç: Evet evet.

S: *(Yukarıda bir yeri eliyle göstererek) Bir havalandırma sanırım, havalandırma mı- (tekrar gösterir.) Bir ses geliyor. Işığın sesi sanırım bir de... (Eliyle bir titreşim tarif ederek) Zzz... (Eliyle sesin geldiği yeri göstererek) Bir şey oynuyor, kağıt gibi bir şey, çıkıdık çıkıdık... En çok ama şeyi duyuyorum- (eliyle yukarıyı gösterir.) Dışarıdan bir uğultu geliyor. (Güler.) Ha, şimdi duymuyoruz. (Eliyle tarif ederek) Şıngır şıngır, tabak çanak sesleri sanırım. (Sol çaprazını gösterir.) Buradan bir yerden bir ses geliyor, sanki şey gibi- (Eliyle tarif ederek) Suyun, şişenin o kâğıdını çıkarıp fıçı fıçı yaparsın. (Yukarıyı gösterir.) Bu ses devam ediyor. Işık devam ediyor. (Sol çaprazını tekrar göstererek) Oradaki ses devam ediyor. (Seyirciden gülüşmeler gelir. Oyuncu da güler.)*

Ç: Şimdi Treplev'in ilk mesela oyunu oynandıktan sonra bir ana gitsek, insanlarla paylaştığı, onun bir kutlaması arkasında... Nasıl bir yerdesiniz?

O: Treplev'in... ?

Ç: İlk oyunu oynandıktan sonra...

O: Bu, metindeki?

Ç: Olabilir.

O: ...Kartallar, keklikler?

Ç: Evet. İlk yani, bir şey ürettiği ve ondan sonra onu seyircisiyle, etrafıyla, ailesiyle paylaştığı bir ana gitsek... Nasıl bir yerdesiniz? İnsanlar nerde toplanmış? Oradaki sesleri dinleyerek başlayabilir misin? Bir yerde duruyor olsan...

O: Öncesi mi, sonrası mı?

Ç: Sonrası, oyunun sonrası.

O: Sonrası. Yani, oyun başarısız oldu.

Ç: Tamam, yani şey... Şu an oyun bitti-

O: Hı hı.

Ç: Seyirciler işte fuayeyse o, nerde toplanıldıysa oyun sonrasında konuşmak, bir arada zaman geçirmek üzere bir alana geçtiniz. Orada sen bir yerde duruyorsun, orada kendini konumlandırırsan ve oradan sesleri dinlemeye başlasan mekândaki ve etraftaki...

O: (Es) Söylüyor muyum?

Ç: Tabii tabii. Bizimle paylaşır mısın?

O: (Sağ ön tarafı işaret ederek) Tabak sesi geliyor.

Ç: Bir şeyler mi yiyor insanlar?

O: (Güler) Evet, yani... Eğleniyorlar herhalde.

Ç: Başka ne sesler var?

O: Uçak geçti. (Sol çaprazını göstererek) Buradan bir ses geliyor sinir bozucu.

Ç: Onu da al oranın içine. (Es) Açık havada mısın, kapalı havada mısın?

O: Açık.

Ç: Açıktasın. Nerede duruyorsun?

O: Nerede derken? Onlara göre mi?

Ç: Evet, kendini... Nasıl bir yerdesiniz? Kendini mekânda bir yere konumlasan-

O: Uzaktayım.

Ç: Ayağın neye basıyor mesela?

O: Çimlere basıyor. Hayalî bir yerdeyim değil mi, doğru anlıyorum?

Ç: Evet. Treplev'in oyunu bitmiş, seyirciler çıktı... Açık havada, bir arada, bir ufak işte kokteyl gibi bir şeyse, çay gibi bir şeyse, sen nasıl istiyorsan...

O: *(Ellerini iki yana açarak)* Yani benle ilgilenmiyorlar, benim oyunumla ilgilenmiyorlar...

Ç: Sen nerde duruyorsun?

O: Ben onlardan uzakta bir yerde duruyorum.

Ç: Ayağın neye basıyor?

O: Ayağım, yani şey... Dışardayım diye düşünüyorum. Zemindeki çimlere basıyor, yani... Çiftlikte dışarda bir yerdeyiz.

Ç: Ne giymişsin o gün? Ayağında ayakkabı var mı?

O: Ayakkabılar var, yani giyindim çünkü oyunu göster... Yani oyunun ilk gösterimiydi bu.

Ç: Süslendin mi oyun için?

O: Yani... *(Ellerini kullanarak anlatır.)* Biraz dikkat ettim. Biraz şeyim hani... Bir kere çok paspalım falan hani ben ne kadar dikkat edebilirim o kadar...

Ç: Ne seçtin? Nasıl bir ayakkabı seçtin? Nasıl bir kıyafet seçtin?

O: *(Sağ kolunu boynunu sağına, sonra başının arkasına götürür, saçlarıyla oynar.)* Ya çok ayakkabım yok aslında. O yüzden biraz silmeye falan çalıştım aslında. *(Eliyle silmeyi tarifleyen küçük bir hareket yapar.)*

Ç: Sen mi sildin?

O: Evet, evet. Ama biraz... Herhalde silemedim.

Ç: Yardım almadın mı? Evdekilerden?

O: *(Kazağının kollarını dirseklerine kadar sıyırır.)* Yok yok, almadım. Zaten şey yapıyor, Maşa ben istemesem de bir şeyler yapıyor yani. *(Sağ eliyle yüzünü ovuşturur, sonra elini başının arkasına götürür, boynunu ovuşturur, saçlarıyla oynar.)*

Ç: Ne renk ayakkabıların?

O: Siyah.

Ç: Rahatlar mı?

O: Yok. Değiller.

Ç: Ayağında onları bir dinler misin? Çorabın varsa nasıl bir çorap? Onun dokusu nasıl değişiyor? O ayakkabılar neye basıyor şu anda?

O: *(Sağ eli boynunda gezinmektedir hâlâ. Bir nefes verir.)* Toprağa.

Ç: Toprağı bir dinler misin ayağının altında... Başka ne giydin?

O: *(Eliyle tarif ederek)* Uzun bir şeyim var, hep onu giyiyorum zaten başka pek bir şeyim yok.

Ç: Onu bedeninde bir dinler misin? Hava nasıl?

O: *(Elini serbestçe dizine indirir.)* Hava böyle, fırtına kopacak gibi. Çok tekinsiz bir hava var. *(Sıkkın. Çenesini oynatır, sıkır; dudaklarını ısırır. Buradan itibaren, çalışmanın sonuna kadar bu ağız hareketlerini sık sık tekrarlar.)*

Ç: Koku var mı?

O: *(Sıkkın bir gülüş.)* Koku yok. Yani bok kokuyor ortalık.

Ç: Kötü bir yerde mi buluştunuz?

O: İnsanlar kötü.

Ç: Havayı yine de bir koklasan?

O: *(Bir nefes verir, omuzlarını arkaya doğru gerer.)*

Ç: İnsanların seslerini duyuyor musun?

O: *(Başıyla onaylar, sağ koluyla sağ çaprazında bir yeri işaret eder. Sonra eli sertçe dizine düşer.)*

Ç: Cümleler kelimeler mi duyuyorsun? Yoksa uğultu mu? Nasıl sesler duyuyorsun?

O: *(Elleriyle tarif ederek)* Uğultu gibi... Muhtemelen benim hakkımda konuşuyorlar. Gerçi o da kısa sürmüştür.

Ç: Neşeliler mi?

O: *(İronik bir şekilde güler.)* Çok. *(Dolu dolu bir nefes verir, sıkkın.)*

Ç: Anneni görüyor musun?

O: Hı?

Ç: Anneni görüyor musun o kalabalıkta?

O: *(İronik bir şekilde güler.)* Görmemek mümkün mü? *(Seyirciden hafif gülüşmeler gelir.)* Görülmediği bir yer var mı ya? *(Seyirciden tekrar hafif gülüşmeler.)*

Ç: N'apıyor?

O: *(Alaycı bir tavırla, kırıtmaya benzer büyük bir hareket yapar. Elleri yukarı bakacak şekilde kollarını iki yana kocaman açar, bir omuz hareketiyle sağa sola salınır. Tekdüze bir tonda konuşarak)* Herhalde yine kendinden, kendi rollerinden... Oynadığı şeylerden... Ya da belki Trigorin'in ne kadar iyi bir yazar olduğunu anlatıyordur doktora. *(Boğazını temizler. Sıkın bir nefes verir.)*

Ç: Annenle göz göze gelseniz, senin bulunduğun yerden...

O: *(Kaşlarını kaldırır, başını iki yana sallar.)*

Ç: Bir an bakışları seninle kesişse...

O: *(Kaşları yavaş yavaş çatılır.)*

Ç: Kim bakıyor sana oradan? Nasıl gözler bakıyor?

O: *(Ağlamaya başlar. Uzun bir sessizlik. Sonra bir hızla elleriyle yüzünü siler, boğazını temizler. Burnunu çeker. Birden)* Sevmiyor beni.

Ç: Ne renk gözleri var?

O: Yeşil. *(Elleriyle tarif ederek)* Büyük.

Ç: Nasıl bir insan bakıyor o gözlerin ardından?

O: *(Sıkın bir nefes vererek gerinir, kollarını başının arkasına götürür, sonra açıklama yapar gibi kollarını iki yana açar bir an. Kollarını indirir, ellerini kucağında kenetler. Kaşları çatık.)* Eskiden böyle değildi yani... Eskiden böyle bakmıyordu. Tiksiniyor benden.

Ç: Şu an, bulunduğun yerden, onunla göz göze geldiğin anda, bir an... Sonra etrafına geri dönecek... Bir an baktığında... Sana ne bakıyor oradan-

O: *(Araya girer.)* Beni küçümsüyor.

Ç: Kendini teslim etsen onun bakışlarına... *(Birden)* Ne giymiş?

O: *(Kaşlarını kaldırıp başını hafifçe yana atar.)* Pfff... *(Abartılı bir el hareketiyle tarif ederek)* Bordo, kocaman böyle. Sanki sahne kıyafeti gibi.

Ç: Anneni beğeniyor musun?

O: *(Güler.)* Annem çok güzeldir.

Ç: O gün de güzel mi?

O: *(Başıyla onaylar.)*

Ç: Senin oyununun gününde? Senin oyunun için süslenmiş mi?

O: *(Gülerek)* Ya her zaman süslü olduğu için yani... Benim oyunuma özel olduğunu düşünmüyorum ama... Yine çok güzel... Annem bir tanedir ya. *(Kaşları çatılır.)* Ama işte... Beni artık sevmiyor.

Ç: Annenin sesini duyuyor musun?

O: *(İronik bir şekilde gülerek)* Kahkahasını...

Ç: Nina nerede?

O: Nina gitti.

Ç: Kalmadı mı?

O: *(Başını iki yana sallar.)* Zaten kısa bir süresi vardı, eve gitmesi gerekiyor. Babası... *(Kuvvetli, sıkın bir nefes verir.)* Onu da bıraktım öyle sahnede ya...

Ç: Sen oyunu beğendin mi?

O: Kendi oyunumu mu?

Ç: Hı hı. Oyuncuların güzel oynadılar mı?

O: Yani Nina çok güzel oynadı. *(Bunu söylerken gülümser. Sonra birden ciddileşir.)* Ama annem sağ olsun sabote ettiği için oyunu... Kendisi sahnede olmayınca arıza çıkarmaya başlıyor da... Hep kendinden bahsedilecek çünkü... Sadece o oynayacak her şeyi, bütün rolleri.

Ç: Sen kendi oyununu beğendin mi?

O: Beğendim. *(Kollarını kavuşturur, başını arkaya atar.)* Bence güzeldi. Yenilikçiydi bir defa. Öyle saçma sapan, tuhaf tuhaf, doğal gerçekçi şeylerle ilgilenmiyordu, daha büyük şeylerle ilgileniyor. *(Cümlenin ortasındayken dizleri hafifçe sağa sola sallanmaya başlar.)*

Ç: Orada bulunanlar içinde senin oyununu beğenen biri olsa... Var mı?

O: (*Hafifçe gülümseyerek*) Yani... Dorn izliyordu dikkatle. Doktor.

Ç: Sen orda birisiyle konuşmak istesen, kimle konuşmak istersin?

O: (*Omuz silker.*) Nina'yla.

Ç: Nina gitti.

O: (*Bir an ellerini iki yana açarak*) Pfff... (*Ellerini önceki gibi kucagında kenetler.*) Yani hiçbiriyle konuşmak istemem ama mecbur kalırsam Dorn, çünkü... (*Ellerini tekrar iki yana açar ve sonra kucagında kenetler.*) Dayım zaten anlamamıştır hiçbir şey.

Ç: Nerde duruyor doktor şu an? Senin bulunduğun yerden baksan?

O: Annemin yanında.

Ç: Annenle mi konuşuyor?

O: Yani O da oyunu beğense söylemez çünkü...

Ç: Annenin yanında kimler var?

O: Trigorin... (*Tabii ki, der gibi bir kaş hareketi yapar. Sağ eliyle, hemen yanında duran birini tarif ederek*) Yanında gezdirdiği için onu. Anahtarlık gibi. Trigorin, Dorn var. Dayım onlardan biraz uzakta. Zaten ondan sıkılıyorlar, aralarına çok almak istemiyorlar. (*Poflar.*) Maşa'nın bir gözü benim üstümde... (*Başını hafif hafif iki yana sallayarak*) Doktor da hiç suya sabuna bulaşmaz, o öyle yine orta yolu buluyor işte.

Ç: Senin evde olduğun bir zamana gitsek, Treplev'in... Evde en sevdiğin yer neresi?

O: Çalışma masam.

Ç: Çalışma masasına oturtsak seni... Nasıl bir koltukta oturuyorsun?

O: (*Hızlı bir cevap*) Biraz eski, deri bir koltuk, böyle-

Ç: Koltuğu bir dinler misin? Bacaklarında... Kalçalarında... Sırtında...

O: (*Toparlanır, sandalyeye yeniden yerleşir.*)

Ç: Oradan bir odayı dinlesen. Ve sonra evin içindeki sesleri. (*Es*) Ne sesleri var çalışma odanın?

O: (*Es*) Sessiz... Kafamın içinde çok ses var. (*Ellerini bir şey arar gibi iki yana açar.*)

Ç: Neler var kafanın içinde?

O: Yani... *(Bir an elleriyle anlatmaya çalışır, sonra ellerini serbestçe kucağına bırakır.)*
Yazdığım şeyler. Yazmak istediklerim... Yazmaya çalıştığım şeyler... Nina var...
Annem var... Büyük bir yazar olma isteği var... Babam var... Kafamın içinde sürekli
böyle n'apmalıyım, nasıl yazmalıyım, annemle nasıl eskisi gibi olurum...

Ç: Yavaş yavaş kendin için gözlerini açıp yazdıklarını tekrar değerlendirmeye başlasan.
Konuşmaya başlasan oradan... İstedığın zaman. Neler özlüyorsa kafanın içindeki
sesler...

O: *(Gözlerini açar. Boğazını temizler. Tirada başlar.)*

O3 İle May Rolü İçin Yapılan Sıcak Sandalye Çalışması

O: *(Boş bir sahnenin ortasında duran bir sandalyede oturmaktadır. Ayaklarının yalnızca
ön kısmı yere basmaktadır. Üst bedeni dik, sırtı sandalyeye yaslı, ellerini kucağında
kavuşturmuş olarak oturmaktadır. Gözlerini kapar.)*

T: Işığı hissediyor musun?

O: Hı hı.

Ç: Nerelerine düşüyor? Bir dinler misin ışığı kendin için? Nereler daha karanlık, nereler
daha aydınlık?

O: Yüzüm aydınlık. Ellerim, gövdem... Söyleyecek miyim?

Ç: Kendin için de dinleyebilirsin, bizimle de paylaşabilirsin. Seslerimizi duyuyor musun?

O: Evet.

Ç: Ne sesler duyuyorsun?

O: Koltukta hareket etme sesleri duyuyorum. Biri yere çekinerek bastı, onu duydum.
Plastik sesi. Kapı. Işığın bir sesi var, elektriğin...

Ç: Kokusu var mı buranın?

O: *(Es)* Yani, böyle... Koku yok. Ama basık bir... Koku.

Ç: Bu, annenle ilk camdan baktığımız, Eddie'yi hayatta ilk gördüğün an o an mı?

O: Evet.

Ç: Sen sokaktasın, o içeride mi? Öyle mi karşılaştınız ilk?

O: Ben bahçedeyim, o evin içinde, salonda.

Ç: İlk kez o zaman mı gördün?

O: Bence öyle.

Ç: Sokakta koku var mı o sırada?

O: Böyle... Çim kokusu.

Ç: Nerede duruyorsunuz?

O: Çimlerin üstünde.

Ç: Ayağının altında çimleri dinler misin?

O: *(Ayaklarını zeminde gezdirir bir süre, sonra durur. Bu defa ayak tabanı tamamen zemine temas etmektedir.)*

Ç: Annen nerede?

O: Solumda.

Ç: Sana değişiyor mu?

O: Kolu. Evet.

Ç: Bir onu dinler misin, sıcaklığını duyuyor musun, nasıl nefes alıp veriyor, nasıl bir teni var, onun nasıl bir kokusu var? *(Es, sonra birden) N'apıyor?*

O: Bakıyor.

Ç: Sizi görebilecekleri bir yer misiniz?

O: Fark ederlerse, evet. Ama şu an için hayır.

Ç: Baktığında ne görüyorsun şu an?

O: İçeride böyle bir... Yine pencere var.

Ç: Ne kadar uzakta o pencere sana, durduğun yere? Önünde bir şey var mı çimlerde durduğun yerde?

O: Önümde evin duvarı ve pencere var.

Ç: He tam evin dibindesin?

O: Evet. Sol çaprazıma doğru, ileride masada yemek yiyorlar.

Ç: Günün hangi saati?

O: Akşam. Daha tam kararmamış hava. Çok güzel bir hava.

Ç: Ne görüyorsun? Sen neye bakıyorsun?

O: Eddie'nin annesini görüyorum. (*Kesik kesik*) Salata koyuyor tabaklara, o sırada konuşuyor.

Ç: Sen neye bakıyorsun sen de içeri mi bakıyorsun?

O: Evet.

Ç: Annene bakıyor musun?

O: Şimdi baktım.

Ç: Ne yapıyor?

O: Böyle kaskatı. (*Es*) Gergin. (*Es*) Ve soğuk.

Ç: Eddie'yi görüyor musun?

O: Hı hı.

Ç: Ne görüyorsun?

O: Böyle bir erkek çocuğu, sarışın, beyaz tenli.

Ç: Eddie'nin de seni ilk gördüğü ana gitsek, senin ona baktığın, onun sana baktığı...

O: Hı hı.

Ç: Neredesiniz?

O: Aynı yerde.

Ç: Seni içeriden dışarı mı gördü?

O: (*Başıyla onaylar.*)

Ç: Nasıl gözler bakıyor?

O: Şaşırılmış baktı.

Ç: Senin için nasıl gözler onlar?

O: Şaşkın ama sanki böyle kim olduğumu biliyormuş gibi bakıyor. (Es) Tanıyormuşum gibi.

Ç: Eddie'ye ilk dokunduğun anı hatırlıyor musun?

O: (Es) Hı hı.

Ç: Neredesiniz?

O: Kaldırımında.

Ç: Ne yapıyorsun? Oturuyor musun, ayakta mısın?

O: Sohbet ediyoruz, yani... Oturuyoruz.

Ç: Kaldırım kenarında oturuyor musun? Bir oturtur musun kendini.

O: (Sandalyesinde kımıldanır, eliyle destek alarak ağırlığını öne arkaya götürerek bir oturuş arar. Sandalyeyi hafifçe arkaya iter. Sandalyenin ön uç kısmına yerleşir. Gövdesi öne eğik, dirseklerini bacaklarına dayayarak oturur. Topuklarını yerden ayırır, ayaklarının yalnızca ön kısmı yere basmaktadır.)

Ç: (O sandalyeye yerleşmeyi sürdürürken sorar.) Taşın üstünde mi?

O: Hı hı.

Ç: O taş bir dinler misin? (Birden) Üstünde ne var?

O: Elbise.

Ç: Onun bir dokusunu dinler misin?

O: (Hafifçe kımıldanır. Bacaklarını açar kapar, sağ eliyle sol bacağına dokunur.)

Ç: Seviyor musun elbiseni?

O: (Belli belirsiz gülümseyerek) Evet.

Ç: Saçlarını nasıl yapmışsın o gün?

O: (Başını hafifçe yana eğer. Sol elini saçında kısa bir an gezdirir.) Açık.

Ç: Nerelerine değiyor saçların, bir kendi saçlarını dinler misin?

O: (Bir an dokunur saçlarına.)

Ç: Eddie ne kadar yakınında?

O: *(Küçük bir el hareketiyle sağını işaret eder.)* Yakınımda. Değiyor.

Ç: Onun üstünde ne var?

O: Bir gömlek var.

Ç: Ne renk?

O: Kare kare gibi. Böyle haki – gri gibi.

Ç: Yakışmış mı ona?

O: *(Belli belirsiz bir gülümsemeyle)* Hı hı.

(Seyirciden belli belirsiz gülüşmeler gelir.)

Ç: Teni göğsü gözüküyor mu içinden gömleğin?

O: Evet.

Ç: Kolları ne kadar gömleğin?

O: Burada. *(Sol eliyle, sağ dirseğinin hemen yukarısını gösterir.)*

Ç: Altında ne var gömleğin?

O: Eddie'nin mi?

Ç: Hı hı.

O: Şort.

Ç: Bacakları mı değiyor sana?

O: Bazen. *(Güler.)*

Ç: Dinler misin kendin için? *(Uzun bir es.)* O gün hiç daha fazla dokunuyor mu sana?

O: I-ıh. *(Kaşları hafifçe çatılır. Birkaç soru ve cevap boyunca kaşları çatılı kalır.)*

Ç: Ne yapıyorsunuz?

O: Gülüyoruz.

Ç: Sesi güzel mi? Nasıl bir sesi var?

O: Kalın.

Ç: Kulağına bir şey fısıldasa...

(Es)

O: (Gülümser.) Hı hı?

Ç: Söyledikleri hoşuna gidiyor mu?

O: (Başıyla onaylar. Gülümsüyordur hâlâ. Bir an sonra yüzü yavaşça ciddileşir.)

Ç: Ne tür şeyler söylüyor sana? (Es) İltifat mı ediyor sinir mi ediyor seni?

O: (Başını iki yana sallar.) İkisi de değil. (Birden güler.) Yani böyle hayvanlar hakkında falan saçma bir şeyler söylüyor. (Güler.)

Ç: Kendini nasıl hissediyorsun onun yanında?

O: Eğleniyorum şu an.

Ç: Zeki misin?

O: Çok değil, ben... (Bilmiyorum der gibi alt dudakını öne uzatır.)

Ç: Hayır onun yanında, şu an?

O: (Başını iki yana sallayarak) I-ıh.

Ç: Bazı şeyleri kendine saklıyor musun, her şeyi ona söyleyebilir misin?

O: (Başını iki yana sallayarak) Şu an söyleyemem.

Ç: Ne kadar orada oturma hakkınız var? Ne kadar görüşeceksiniz?

O: Sanırım içerideki muhabbet bittikten sonra.

Ç: Karşılaşmanın olduğu gün mü o gün?

O: Evet.

Ç: Yani, kim var içeride?

O: Annem var.

Ç: Başka kim var?

O: Anne ve yaşlı adam da var.

Ç: İkisi mi var? Eddie'nin annesi de var mı?

O: Var, yani... Çıktığını görmedim.

Ç: Sen Eddie'nin annesinin kendini vurduğu günü hatırlıyor musun?

O: *(Bir an doğrulur. Üst bedeni arkaya gider, sonra tekrar öne eğilir. Kaşları hafifçe çatık.)* Hı hı.

Ç: Orada mıydın, sonra mı öğrendin?

O: Sonra öğrendim.

Ç: Eddie orada mıydı?

O: *(Başını hafifçe iki yana sallayarak)* Bilmiyorum.

Ç: Orada mıymış?

O: Sonra gitmiş. Sonra görmüş.

Ç: Kim bulmuş?

O: *(Es)* Eddie.

Ç: Neredeymiş?

O: Eddie dışarıdaymış. Eve geldiğinde görmüş.

Ç: Annesi neredeymiş?

O: Yatak odasında. *(Cevap verdikten bir süre sonra kollarını çözer, doğrulur, elleriyle sandalyeyi tutarak kendini arkaya doğru götürür, ayaklarını sandalyenin altına doğru çeker, sırtını yaslar, ellerini kavuşturur.)*

Ç: Sen ondan sonra ilk ne zaman gördün Eddie'yi?

O: *(Es)* Bir hafta sonra.

Ç: Neden?

O: *(Es)* Eddie gelmedi.

Ç: Kaçtı mı senden?

O: Yalnız kalmak istediğini söyledi.

Ç: Sen n'aptın? Nerede söyledi bunu sana? Nasıl ulaştın ona? Yüz yüze mi, telefonda mı?

O: Ben duydum. Yani Eddie'den duymadım.

Ç: Sonra ilk nerede gördün?

O: Böyle bir dere kenarında, sazlıkların falan olduğu bir yerde, buluştuk orada.

Ç: Oturdunuz mu?

O: I-ıh. Ayaktaydık.

Ç: Nerede? Neye basıyorsun? Kendini orada bir dinler misin? Ne sesler var orada?

O: Ağustos böceği gibi böyle, güneş...

Ç: Ne sesler var? Ağustos böcekleri bağırlıyorlar mı çok? Başka ne sesler var? Bir dinler misin bütün sesleri...

O: Rüzgâr... Minik minik. Çok uzaktan araba sesi geliyor.

Ç: Sen bir şey söylüyor musun? Ne yapıyorsun?

O: Bakıyorum ona.

Ç: Bakıyor mu sana?

O: I-ıh. *(Başını arkaya doğru götürür, dolu dolu bir nefes bırakır.)*

Ç: Hiç bir şey dedin mi, kendi sesini bir dinler misin?

O: Eddie, diyorum.

Ç: Kendin için dinler misin? Sessizlikse onun sessizliğini, oradaki sesleri... *(Birden)* Temas ediyor musun?

O: I-ıh. *(Kollarını kenetler. Bir nefes verir. Bir süre sonra başını arkaya doğru sarkıtır. Sonra yavaşça toparlanır.)*

Ç: Kendine baksan dışarıdan o sırada ne görüyorsun?

O: *(Başını iki yana sallar bir süre.)* Sıkılıyorum.

Ç: Nasıl bir sıkılma?

O: İçim sıkılıyor. *(Yüzü ekşir.)* Yani böyle, çaresiz... *(Yüzü git gide daha ekşir, çenesini sıkır. Bir nefes verir. Ağlamaya başlar gibi olur, kendini tutar.)*

Ç: Annen aklına geliyor mu?

O: I-ih. Onun annesini düşünüyorum. *(Yüzünü sıkmaktadır, çenesi titrer.)*

Ç: Buradan tirada girsek...

O: *(Başını sola sağa çevirir, sonra arkaya sarkıtır. Orada nefesini bırakır.)*

Ç: Annenle ilk oraya gittiğiniz zamana...

O: *(Tiradının ilk cümlesini söyler.)* “Kasabayı keşfettiğimiz günü hatırlıyorum.”

Ç: Hatırlıyor musun?

O: *(Başıyla onaylar. Tirada devam eder.)* “Çok heyecanlanmıştı. ‘İşte buraya kadar’ diyordu. ‘İşte burası.’”

Ç: Annenin sesini bir duyar mısın? Sonra tekrar tirada başlar mısın?

O: *(Tirada başlar.)* “Kasabayı ilk keşfettiğimiz günü hatırlıyorum. Çok heyecanlanmıştı. ‘İşte buraya kadar’ diyordu. ‘İşte burası.’”

Ç: Gözlerini açıp bize anlatmak ister misin o günü?

O: *(Gözlerini açar. Tirada yeniden başlar.)*

O4 İle Eddie Rolü İçin Yapılan Sıcak Sandalye Çalışması

O: *(Boş bir sahnenin ortasında duran bir sandalyede oturmaktadır. Sırtı sandalyeye yaslı, elleri kucağında, bacakları hafif açık, ayakları çapraz bir şekilde birleşmiş, rahat, sakin bir oturuş. Gözlerini kapar.)*

Ç: Buradaki seslerle başlayalım. Duyduğun sesleri bizimle paylaşır mısın?

O: *(Dinleye dinleye, esler vererek sayar.)* Açık kapıdan gelen arkadaki adamların sesleri. Bilezik şıkırtısı gibi bir ses. Muhtemelen elektronik bir aletten gelen veya bir ses var ışıklardan gelen “dıt” sesi. Kuş sesi. Ya da bir alarm. Bilezik sesi. Siren sesi.

Ç: Senin odanın oradaki yangın merdivenine otursan... Oradan sesleri dinlesen... Sizin orada nasıl sesler var?

O: Akşam karşıdaki dans salonunun sesi var.

(Es)

Ç: Başka ne gece sesleri var?

O: Bazen yan komşu... Kavga ediyor. Karısıyla. Kadının sesini duyuyorum.

Ç: Sizin ev sırtında, arkanda mı kalıyor?

O: Evet sol arkamda.

Ç: Bacaklarında, kalçalarında merdiveni hissedebiliyor musun? Bir dinler misin kendin için?

O: Yeni yağmur yağmış, biraz ıslak. Demirden olduğu için biraz soğuk.

Ç: Üstün nasıl?

O: Üstümde bej bir... Pardösü var.

Ç: Niye oturuyorsun orada?

O: Gitmeye hazırlanıyorum.

Ç: Hiç gitme fikrinin aklına düşmediği bir zamana gitsek... Yine orada oturuyor olsan... (Es) İçeriden ne sesler geliyor?

O: Müzik sesi geliyor bizim evden. Pek gelmez aslında.

Ç: Kim çalıyor?

O: Caz, ama bir kadın sesi.

Ç: Kim koymuş?

O: Laura.

Ç: Annen nerede?

O: Annem mutfakta.

Ç: Hava nasıl?

O: Hafif serin. Ama güzel yani... Üşütmüyor. Hoşuma giden bir serin. Yine akşam. Gökyüzü açık. Yıldız görebiliyorum.

Ç: Laura'yla geçirdiğiniz çok güzel bir güne gitsek... Annenin etrafta olmadığı... Neredesiniz?

O: Onu sinemaya götürdüm.

Ç: Sen Laura'nın okulu kırdığını biliyor musun?

O: Evet.

Ç: Sana söylemiş miydi?

O: Ben anlayıp sormuştum.

Ç: Laura'nın okulu kırdığı, senin de o gezinirken, senin de ona eşlik ettiğin bir güne gitsek... Onun seni kendi gittiği yerlere götürdüğü... *(Es, sonra birden)* Neredesiniz?

O: Parkta.

Ç: Parkta nerede?

O: Bir heykel var, en sevdiği heykelmiş, onun yanındaki bankta oturuyoruz.

Ç: Neyin üstünde oturuyorsunuz? Nasıl bir bank? Dinler misin onu?

O: Tahta bir bank. Bayağı zarif ve güzel bir bank aslında. Böyle... Keskin çizgileri yok da böyle daha yumuşak kenarlı.

Ç: Senin üstünde ne var? *(Es)* Bankla bacaklarının arasına ne değiyor?

O: Benim üzerimde kadife bir pantolon var.

Ç: Seviyor musun pantolonunu?

O: Ya, pek değil.

Ç: Niye onu giydin?

O: *(Bilmem, der gibi alt dudağını öne uzatır.. Sonra uzun bir es)* Sevdiğim pantolonları sinemaya giderken giyiyorum.

(Es)

Ç: Kaç pantolonun var?

O: *(Belli belirsiz bir gülümseme.)* Yani dört ama bir tanesi bayağı yıprandı, üç diyelim.

Ç: Bir tek bunu mu sevmiyorsun?

O: *(Gülümser.)*

Ç: Kaç sevdiğin var?

O: Sadece bir tanesini sevmiyorum.

Ç: Nasıl bir şey o?

O: O kumaş. Yani normal pantolon aslında, koyu gri.

Ç: Nesini seviyorsun onun?

O: (*Gülümsemesi hâlâ sürmektedir.*) Ayakkabılarımı güzel gösteriyor.

Ç: Kadife pantolonun altına ne giyiyorsun?

O: Kadife pantolonumun altında botlarım var.

Ç: Nasıl hava?

O: Hava biraz serin.

Ç: Pantolonun ne renk?

O: Pantolonum kahverengi.

Ç: Onu bir dinler misin, bacaklarını sarışını... Sıcak tutuyor mu seni?

O: Evet.

Ç: Laura ne giymiş?

O: (*Gülümser.*) Laura biraz ince giyinmiş. (*Hafifçe güler.*) Hafif üşüyor, hatta yer yer... Böyle titriyor.

Ç: Ne var üstünde?

O: Üstünde ona büyük gelen gri ince bir palto var. Galiba annemin paltosu bu.

Ç: Laura güzel mi sence?

O: (*Başıyla onaylayarak*) Güzel.

Ç: Bir göz göze gelseniz...

O: (*Gülümser.*)

Ç: Ne bakıyor gözlerden?

O: Nasıl?

Ç: O gözlerden ne bakıyor sana, bir an göz göze gelseniz parkta?

O: Başka insanlara göstermek istemediğim taraflarım bakıyor.

Ç: Laura'nın gözlerinden sana ne bakıyor?

O: Masumiyet.

Ç: Sence Laura zeki mi?

O: *(Başıyla onaylayarak)* Zeki.

Ç: Komik mi?

O: *(Gülerek)* Evet.

Ç: O gün seni götürdüğü yerde, parkta, bir an tekrar baksa sana... Bir görür musun onu?

O: *(Gülümser.)* Evet.

Ç: Ne yapıyorsunuz orada?

O: Eee... Sarıldık. Omzuma başını koydu.

Ç: Niye?

O: Bilmem, öyle, göz göze gelince...

Ç: Nasıl bir teni var?

O: Çok narin, beyaz tenli.

Ç: Kardeşin olmasa beğenir miydin onu?

O: *(Dudaklarını sarkıtarak)* Yani, bilmiyorum. Beğensem de... Birlikte olmak istemezdim.

Ç: Niye?

O: Yani onu... *(Bir nefes veriyor, sıkkın)* Kirletirim onu.

Ç: Ona layık mı değilsin? Hı?

O: Yani... O kadar da iyi bir insan değilim ya, evet.

Ç: Niye? (Es) Laura seni nasıl görüyor? (Es) Yani demin göz göze geldiniz ya... Kime bakıyor o gözler? Onun gözlerinde sen nasıl birisin? Kendini nasıl hissediyorsun o sırada?

O: Hayatta en güvendiği insanım. Çok iyi hissediyorum çünkü... Onun duyguları yani başka insanlar gibi değil, çok saf, arınmış...

Ç: Sıflık seni etkiliyor mu hayatta? Sıflık hakkında ne düşünüyorsun?

O: Etkiliyor. Ama korkutuyor aynı zamanda.

Ç: Sıflık seni heyecanlandırıyor mu?

O: Evet.

Ç: Şiir yazsan sıflık üzerine yazar mısın?

O: Yazdım zaten.

Ç: Laura'da seni heyecanlandıran ne var? Seni gerçekten heyecanlandıran, onunla vakit geçirmek isteten... Kendini evde hissettiğin?

O: Ya, bunu açıklaması zor-

Ç: Var mı öyle bir şey?

O: Var, yani... Her şeye rağmen, o kendi dünyasında mutlu. Huzur duyuyorum onun yanındayken. Hem... Zihnimi... Boşaltıyor.

Ç: O gün sana gösterdiği şeylerden, götürdüğü yerlerden etkilendiğin bir şey oldu mu?

O: Evet heykelden etkilendim.

Ç: Nasıl bir heykel o?

O: Meşhur bir şairin heykeli.

Ç: Laura niye seviyormuş onu peki? Nesini seviyormuş?

O: *(Gülerek)* Ben geliyormuşum aklına.

Ç: Seni meşhur mu görmek istiyor?

O: *(Gülümseyerek başını iki yana sallar.)* Yo, öyle bir derdi yok. Benim yetenekli olduğumu düşünüyor.

Ç: Senin onu etkilediğin bir an var mı, hayatta?

O: Benim cesaretli olduğumu düşünüyor.

Ç: N'aptın da cesaretli olduğunu düşündü?

O: Tek bir şey değil, genel olarak.

Ç: Bir an, bir olay, bir durum seçsen... Laura'nın senden etkilendiğini gördüğün?

O: Sinemaya gittiğimizde önümüzdekiler biraz çok konuşuyordu. (*Hafifçe güler*) Onlara sessiz olmalarını söyledim. Laura biraz çekindi, korktu. Bilmiyorum biraz sert söyledim yani. (*Es, sonra birden güler*) "Çok cesaretlisin" dedi bana.

Ç: Ne dedi?

O: (*Güler*) Çok cesaretlisin dedi. Bazen kavga da ediyorum. Cesaret buysa...

(*Es*)

Ç: Hayatının en mutlu gününü hatırla desek... İşte bugün ölebilirim dediğin bir gün ya da sonsuza dek yaşayabilirim...

O: Bizim mahalleden beğendiğim bir kız vardı. (*Es*) Bir kere cesaretimi toplayıp onu dansa davet etmişim. Yazdığım bir şiiri okumuştum.

Ç: Dans etmeyi biliyor musun?

O: Pek sayılmaz.

Ç: Laura'yla evde pratik yapıyor musunuz hiç, karşı dans salonundan ses gelirken?

O: (*Gülümseyerek*) Yani ben onu zorladım birkaç kere evet... Ama... Hoşuna gitti.

Ç: O şiiri yazdığın anı hatırlıyor musun, kıza verdiğin?

O: (*Başıyla hafifçe onaylar.*)

Ç: Neredeydin?

O: Odamda. Yatağımda uzanıyordum.

Ç: Onu ilk kimle paylaştın?

(*Es*)

Ç: Şiirlerini Laura'ya okutuyor musun?

O: Bazılarını.

Ç: Hangi bazılarını?

O: Karanlık olmayanları.

Ç: Sence anlıyor mu şiirlerini?

O: *(Başıyla hafifçe onaylar.)* Evet.

Ç: İstedğin zaman tirada geçelim mi?

O: *(Yavaş yavaş gözlerini açar. Yerinden kalkar. Sandalyeyi sahne kenarına taşır. Tirada başlar.)*



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Ayşegül Altan
Doğum Yeri ve Tarihi : İstanbul, 1987

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : 2008, Kadir Has Üniversitesi, Turizm İşletmeciliği
Yüksek Lisans Öğrenimi : 2019, Kadir Has Üniversitesi, Film ve Drama
Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

İletişim

E-posta Adresi : aysegulaltan@gmail.com

