



KADIR HAS ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
SANAT TASARIM ANABİLİM DALI

**STANİSLAVSKİ SİSTEMİNE DAYANAN ROLE HAZIRLIK  
ÇALIŞMALARINDA ANLATICILIK KAYNAKLI  
EGZERSİZLERİN KULLANILMASI**

ONUR CAMCI

DANIŞMAN: PROF.DR. ÇETİN SARIKARTAL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL, MAYIS, 2019

**STANİSLAVSKİ SİSTEMİNE DAYANAN ROLE HAZIRLIK  
ÇALIŞMALARINDA ANLATICILIK KAYNAKLI  
EGZERSİZLERİN KULLANILMASI**

ONUR CAMCI

PROF.DR. ÇETİN SARIKARTAL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

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

İSTANBUL, MAYIS, 2019


Ben, ONUR CAMCI;

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

ONUR CAMCI

---

TARİH VE İMZA

23.07.2019  


## KABUL VE ONAY

**Onur CAMCI** tarafından hazırlanan **STANİSLAVSKİ SİSTEMİNE DAYANAN ROLE HAZIRLIK ÇALIŞMALARINDA ANLATICILIK KAYNAKLI EGZERSİZLERİN KULLANILMASI** başlıklı bu çalışma **23 MAYIS 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

Dr.Öğr.Üyesi Oğuz Arıcı

Kadir Has Üniversitesi

İstanbul Üniversitesi

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

İMZA

Prof. Dr. Sinem Akgül Açıkmeşe  
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

ONAY TARİHİ: .../.../...

## İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR NOTU.....	iv
ÖZET .....	v
ABSTRACT .....	vi
GİRİŞ.....	1
<b>1. HİKÂYE ANLATICISI OLARAK OYUNCU.....</b>	<b>5</b>
1.1. Anlatmak ve Göstermek.....	5
1.2. Anlatıcının Sahneye Çıkması.....	9
1.3. İki Dünya Arasındaki Oyuncu.....	13
<b>2. ANLATICILIĞIN STANİSLAVSKİ SİSTEMİNDEKİ YERİ.....</b>	<b>21</b>
<b>3. MÜLAKATLARDAN GELEN VERİLERİN DEĞERLENDİRİLMESİ.....</b>	<b>36</b>
3.1. Prof. Dr. Çetin Sarıkartal’la Anlatma Egzersizi Üzerine .....	36
3.2. Anlatma Egzersizi Yapan Oyuncularla Mülakatlar .....	42
3.3. Bülent Emin Yarar’la Anlatıcı Olarak Oyuncu ve <i>Hamlet</i> Üzerine .....	48
3.4. Başak Kara ve <i>Yan Rol</i> Oyunu Üzerine.....	52
<b>4. SONUÇ .....</b>	<b>55</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>63</b>
<b>EKLER... ..</b>	<b>65</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>105</b>

## TEŞEKKÜR NOTU

Büyük bir sabır örneği gösteren aileme,

Beni yalnız bırakmayan dostlarıma,

Akademik yardımları için Prof. Dr. Çetin Sarıkartal'a

Ve bu iki yıllık eğitim sürecinde öğrendiğim tüm şeyler için Kadir Has Üni.'deki  
hocalarıma,

Teşekkür ederim.



## ÖZET

CAMCI, Onur. *STANİSLAVSKİ SİSTEMİNE DAYANAN ROLE HAZIRLIK ÇALIŞMALARINDA ANLATICILIK KAYNAKLI EGZERSİZLERİN KULLANILMASI*, YÜKSEK LİSANS TEZİ, İstanbul, 2019.

Bu tezin amacı, anlatı kökenli egzersizlerin Stanislavski disiplininden gelen bir oyuncu için role hazırlık sürecindeki avantajlarını araştırmaktır. Bunun yanı sıra, ülkemizde bu tarz yöntemleri kullanan çalıştırıcılardan gelen verileri derlemektir. Bu amaç doğrultusunda, anlatıcılık ve oyunculuk ilişkisi tarihsel olarak irdelenmiş, Stanislavski Sistemi içindeki yeri tartışılmış olup, ülkemizde bu tarz yöntemleri kullanan oyuncu, eğitmen ve öğrencilerle röportajlar yapılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Anlatıcı, Oyuncu, Stanislavski Sistemi, Verili Koşullar, İmgelem

## ABSTRACT

CAMCI, Onur. *THE USE OF NARRATION-BASED EXERCISES IN ROLE PREPARATIONS WORKS BASED ON STANISLAVSKI SYSTEM*. Istanbul, 2019.

This thesis aims to investigate advantages of narrator-based exercises in the role-making process for an actor from Stanislavski discipline. In addition to this, it aims to compile data from the trainers using such methods in our country. In this context, the relationship between narrating and acting has been examined historically, its place in the Stanislavski System has been discussed and interviews were made with the actors, trainers and students using such methods in our country.

**Key Words:** Narrator, Actor, Stanislavski's System, Given Circumstances, Imagination



## GİRİŞ

Bu tez, Stanislavski Sistemi ile çalışan bir oyuncunun sahnedeki varlığını anlatıcı olarak kurgulamasının role hazırlık sürecinde veya performans esnasındaki etkilerini araştırmayı amaçlamaktadır. Bunun yanı sıra ülkemizde anlatıcılık kaynaklı egzersizleri kendi yöntemlerine dâhil etmiş çalıştırıcılardan, anlatı tiyatrosu yapan oyuncularından ve oyunculuk öğrencilerinden röportajlar yoluyla gelen verileri derlemektir.

Aristoteles, Poetika’da mimesisin tanımını yaparken anlatısal olanı, dramatik olandan ayrı bir kavram olarak tanımlamıştır. Aristoteles’in Poetika adlı kitabından bu yana dram evreninin dışında kalan anlatının dramatik sanatlara dahil olması ancak 20.YY’ in başında Brecht’in sayesinde mümkün olmuştur. Buna bağlı olarak, hikaye anlatıcılığının dramatik sanatlara dahil olması batı tiyatrosu tarihinde oldukça yenidir. İngiliz tiyatro sanatçısı Mike Alfreds anlatıcılık ve oyunculuk arasındaki temel farkı şu şekilde ifade ediyor: “Oyunculuk ve hikaye anlatıcılığı arasındaki temel fark, anlatı sayesinde karakterin ya da oyuncunun hikayeden dışarı çıkıp onun hakkında konuşabilme yetisidir” (Alfreds 2013:25). Anlatıcılık ve oyunculuk arasındaki bu fark Antik Yunan’dan bu yana gelen bir tartışmadan, diegesis-mimesis karşıtlığından, yani modern karşılığı ile anlatma ve gösterme ayrımından beslenir (Özcan 2018:26). Bu ayrımı ilk defa tanımlayan insan Platon olmuştur. Platon, ilerleyen bölümlerde detaylı bir şekilde anlatılacağı üzere mimesis kavramını diegesisin bir alt dalı olarak, yani bir çeşit anlatma yöntemi olarak tanımlamıştır. Platon Devlet adlı kitabında şu şekilde açıklama yapmaktadır: “Demek şairin iki türlü anlatma yolu varmış: Biri, dediğin gibi tragedya ve komedyalarda olduğu gibi taklit yolu, öteki, şairin olan biteni kendi anlatması” (Platon 2013:85). Aristoteles ise tam aksini savunmaktadır. Ona göre sanatlar birbirinden taklidin nesnesi, aracı ve tarzı bakımından ayrılırlar (Özcan 2018:12). Bu açıdan Aristoteles mimesisi diegesesin bir alt dalı olarak görmez, bunun yerine diegesisi bir mimesis türü olarak kabul eder. Böylece anlatıcılık, dramatik sanatlardan

uzaklaşmış olur. Bunu takiben uzun yıllar boyunca Batı tiyatrosu, Poetika'dan esinlenir ve tiyatro geleneğini Aristoteles'in tarifine göre kurar. Tragedya; ahlaksal bakımdan ağır başlı başı sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir (Aristoteles 2011:22). Dramatik yapılar bölünemezler ve gerçekliğin temsili olarak düşünülürler. Bu açıdan gerçeklik algısının bozulmaması için oyuncuların seyircilerle iletişime geçme hakkı ellerinden alınmış olur. Olaylar sadece karakterler arasında geçmeli ve seyirci üstü örtük bir şekilde izlemelidir.

20.YY' ın başında Brecht tiyatronun eylemde bütünsellik alışkanlığını bozar. Epik Tiyatro kavramını geliştirir ve dramatik sanatlara anlatıyı getirir. "Brecht epik tiyatrosunu, dar anlamda dramatik olarak ve teorisi Aristoteles tarafından formüle edilmiş tiyatronun karşısına çıkarır" (Benjamin 2011:31). Amacı Aristoteles'in tarif ettiği bütünlüklü aksiyon çizgisini kesintiye uğratmak ve seyircinin katharsise ulaşmasını engellemektir. Aristotelesçi dramatik yapının seyirciyi katharsise ulaştırarak duygusal bir boşalım sağlamasının tiyatronun asli ödevini yerine getirmesinin önünde engel olarak görüyordu. Çünkü Brecht, izleyenleri içinde buldukları ve artık yabancılaştıkları çevresel koşullara karşı uyarmak ve farkındalık yaratmak istemiştir. Anlatıyı da dramatik yapıyı bölen, seyirciyi özdeşleşmekten uzaklaştıran bir silah gibi kullanmıştır. "İzleyici kahramanla özdeşleşmek yerine, onun içinde bulunduğu koşullara şaşırılmayı öğrenmeye yöneltir" (Benjamin 2011:31). Bu bağlamda Brecht'in epik tiyatrosu onun siyasal görüşleriyle büyük ölçüde paralellik gösterir.

Yine de Epik Tiyatro'nun ortaya çıkışı dramatik yapının çözülmesine neden olarak yapısal bir fark yaratırken, aynı zamanda oyuncular için de durumu oldukça değiştirmiştir. Artık Poetika'dan gelen gelenekçi yapının dayattığı gerçeklik algısı, yani daha popüler tabiriyle dördüncü duvar yıkılmıştır. Sahne üzerindeki oyuncular seyirciler ile direkt iletişim haline geçme şansını elde etmişlerdir. İlerleyen yıllarda hikaye anlatıcılığı oldukça tercih edilen bir tür haline gelmiştir. Seyirci ile kurulan ilişkisinin gücü bir yana, anlatı tiyatrosu, alışık olduğumuz konvansiyonel tiyatroya göre daha az gereksinimlere sahiptir.

Böylece oyuncular için daha tercih edilesi olmuştur. Bunun dışında Mike Alfreds gibi tiyatro adamları, anlatıcıyı Brecht gibi seyirciyi yabancılaştırmak için değil, aksine seyirciyi olayların içine daha çok çekebilmek ve güçlü iletişim kurmak için kullanmıştır.

Stella Adler, Eric Morris gibi dünyaca ünlü oyuncu çalıştırıcıları anlatma eylemini çeşitlendirerek anlatı üzerine kurulu egzersizler geliştirmişlerdir. Ülkemizde ise Çetin Sarıkartal ve Bülent Emin Yarar gibi oyuncu çalıştırıcıları anlatıyı kendi yöntemlerinde kullanmaktadırlar.

Bu tez dâhilinde, Anlatıcı Kipi'nde sahnede varlık gösteren oyuncuların Stanislavski kökenli oyunculuk yöntemine ne gibi bir faydası olduğunun izinden gidilecektir ve ülkemizde yapılan çalışmalar hakkında bilgi toplanacaktır. Bu tez çerçevesinde araştırılan egzersizler Stanislavski Sistemi ile ilişkilendirilmiştir çünkü, özellikle batılı formlardan etkilenen tüm oyunculuk yöntemleri büyük ölçüde Stanislavski'nin çalışmalarından esinlenmiştir. Bugün hala onun bulduğu kavramlarla oyunculuk sanatına özgü unsurlar tanımlanmaktadır. Bu anlamda, Stanislavski sistemi için oyunculuk sanatının gramerini kurmuş olduğunu söylemek mümkündür. Verileri incelerken, oyunculuk ile ilgili bir tanımlama yaparken, kaçınılmaz bir biçimde Stanislavski'ye ait terimler kullanılmaktadır. Bu sebeple, Stanislavski sisteminin, araştırmaya konu olan anlatım egzersizleriyle kesiştiği noktaları anlatan bir bölüm teze eklenmiştir. Bu bölümde, konuyla ilgili olan Verili Koşullar, Sihirli Eğer gibi kavramların tanımlarına yer verilmiştir.

Birinci bölümde hikâye anlatıcılığı ile dramatik sanatlar arasındaki ilişki tarihsel olarak incelenirken, günümüzde oyuncuların sahnede kaç farklı kipte sahnede varlık gösterdiğini ve anlatıcılığın, oyunculuk sanatında tam olarak nerede konumlandığı belirlenmeye çalışılacaktır.

İkinci bölümde ise Stanislavski Sistemi oyunculuk yöntemlerinde anlatıcılık kullanımının ilk izleri belirlenirken, bu tarz çalışmaları kullanan çalıştırıcıların

egzersizleri incelenecektir. Aynı zamanda Türkiye’de yapılan çalışmalara kaynaklık etmiş birkaç egzersiz araştırılacaktır.

Üçüncü bölümde ise, Kadir Has Üniversitesi’nde oyunculuk derslerinde anlatı egzersizi kullanan alıştırıcı ve öğrencilerle röportajlar yapılmıştır. Bunun yanı sıra, Başak Kara ile kendisinin oynadığı ve tek kişilik bir anlatı örneği olan *Yan Rol* üzerine bir röportaj yapılmıştır. Bu röportajın amaçladığı, bir oyuncu için sahnede anlatıcı kipinde var olmanın performans anına olan etkisine dair verileri toplamaktır. Başak Kara’nın röportajından gelen veriler değerlendirilirken, Kadir Has Üniversitesi’nde üretilmiş *Öykü Anlatıcısı Olarak Karakter: Tek Kişilik Destan Uyarlamasında Anlatıcı* (2017) isimli yüksek lisans teziyle ilişkilendirilmiştir. Uğur ağlayan tarafından yazılan, söz konusu yüksek lisans tezinde, uyarlama bir metinde oyuncunun anlatıcı karakterini oynayarak, onun aracılığıyla öyküyü anlatması ve bir anlatıcının bir öyküyü malzeme olarak seçerek, direkt olarak anlatması arasındaki farkın performans anına yansıması araştırılmıştır. Bunun dışında kalan bölümlerle söz konusu araştırma, bu tezin araştırma konusundaki farktan dolayı ilişkilendirilmemiştir. Bunun sebebi, bu tezin konusunun role hazırlık sürecinde Stanislavski Sistemi’ni kullanan bir oyuncunun anlatıcı kaynaklı egzersizlerden yararlanmasına odaklanmasıdır.

Sonuç bölümünde ise toplanan veriler Stanislavski Sistemi’ne ait kavramlar kullanılarak değerlendirilmiştir.

# BÖLÜM 1

## HİKÂYE ANLATAN OYUNCU

Hikâye anlatıcılığı ve oyunculuk, Batılı tiyatro anlayışında uzun yıllar birbirinden ayrı iki kavram olarak tanımlanmıştır. Hiç kuşkusuz, Aristoteles'in, dram sanatını, anlatısal olandan ayrı algılamasının ve Poetika' da mimesisi bu şekilde kavramlaştırmasının payı oldukça büyüktür. Anlatısal olan ve dramatik olan arasında yapılan bu keskin ayrım, oyunculuk sanatı içinde anlatıcılığın ayrı düşünülmesine sebep olmuştur.

Mike Alfreds'e göre, anlatıcı ve oyuncu arasındaki temel fark, anlatıcının karakterin eylemlerinden dışarı çıkıp, onun hakkında konuşma hakkına sahip olmasında yatar (Alfreds 2013:25). Eğer bu tanımın arkasında yatan tarihsel süreci takip etmek istersek kaçınılmaz bir biçimde, eski bir tartışma olan diegesis-mimesis karşıtlığı ile karşılaşırız. Bu tartışma Platon'dan beri alışık olduğumuz diegesis-mimesis, modern anlamıyla anlatma-gösterme ayrımıdır (Özcan 2018:26). Günümüz tiyatrosunda diegesis ve mimesis sadece sahnesel sunumun tarzını belirlerken, 20 YY.' a kadar Batı tiyatrosu anlatıyı-(diegesis) modern dramatik sanatlar içinde bir sahneleme biçimi olarak kullanmamıştır. Bu noktada, anlatıcılık ve oyunculuk arasındaki ilişkiyi irdelemeden önce dramatik olan ve anlatısal olan arasındaki tarihsel ilişkiyi incelemek, bu iki kavramın, Batılı tiyatro geleneğinde nasıl iki ayrı kutba dönüşüp sonra tekrar birleştiğini ve ardından anlatıma dayalı çalışmaların role hazırlık sürecine nasıl dâhil olduğunu anlamak, bu tezin amacı doğrultusunda yararlı gözükmektedir.

### 1.1. Anlatmak ve Göstermek

Diegesis-mimesis kavramlarıyla ilgili bilinen ilk tanım Platon'a aittir. Platon, *Devlet* adlı eserinde, ideal devlet kavramını tanımlarken, aynı zamanda, ideal sanat formunu belirlemeye çalışmıştır. Platon, sanatçının seçtiği sanatsal sunum farkından yola çıkarak diegesis-mimesis ilişkine dair şu yorumu yapmıştır; "Peki bir insan, sesini, davranışını bir başkasına benzetmeye çalıştı mı ne yapmış olur? Benzemek istediği kişiyi taklit etmiş olmaz mı?.. Demek ki, Homeros da, diğer şairler de anlatmalarında taklide

başvururlar. Ama şair kendini hiç gizlemezse, anlattıklarına taklit karışmaz” (Platon 2013:83). Buradan yola çıkarak dramatik olanı, anlatımın bir türü olarak gördüğünü söylemek yanlış olmaz. Antik Yunan’da epik şiirler ya da destanlar büyük önem taşımaktaydı. İnsanlığın kültürel bilinci destanlar sayesinde nesilden nesile geçiyordu. Epik şiirin başlıca özelliği göstermek değil anlatmak üzerine kurulmuş olmasıdır. Dram’ın tarihi, iki bin beş yüzyıldan önceye gitmez. Ondan önceki uzun yıllar boyunca, insanlığın kolektif düş ve tasarımlarını kodlamalarına ve birbirlerine aktarmalarına yardımcı olan tür epik şiir olmuştur (Ünal 2002:29). Bu açıdan bakıldığında Platon’un mimesisi(taklit) anlatı yöntemleri içinde bir araç ya da bir kolaylık olarak görmesi anlaşılır hale gelir. Platon diegesis biçimlerini daha sonra sınıflandırır ve *Devlet*’in üçüncü kitabında şu şekilde örneklendirir:

Demek, şiirin iki türlü anlatma yolu varmış: Biri dediğin gibi tragedya ve komedyadaki taklit yolu, öteki, şairin olan biteni kendi anlatması. Bu çeşit de dithyrambos’larda görülür sanırım. Her iki çeşidin de bir araya geldiği olur, destanlarda ve başka şiirlerde olduğu gibi. (Platon 2013:83)

Böylece şairin sanatında üç adet diegesis biçimi şekillenmiş olur. Platon için dram sanatı, anlatımın mimetik türü olarak tanımlanabilir. Devlet’te ayırım, taklide başvurmadan anlatım ile taklit yoluyla anlatım arasındadır. Bir başka deyişle, anlatım (diegesis) bir üst başlık iken, taklide başvurmadan anlatım ile taklit yoluyla anlatım alt başlıklardır (Özcan 2018:13).

Platon’dan sonra mimesisi tanımlayama çalışan ikinci kişi öğrencisi Aristoteles olmuştur. Aristoteles trajedi ve destan türlerinin temel özellik ve bileşenlerini ortaya koyarken, bu bilgiye edebi yapıtların kendilerinin incelenmesi yoluyla ulaşmıştır (Kolçak 2018:8). Antik Yunan’da var olan tragedya ve destan türlerini incelemiş ve bu eserler üzerinden genel bir edebiyat kuramını oluşturmaya çalışmıştır.

Aristoteles’in sanat üzerine düşünceleri, ustası Platon’un düşünceleriyle farklılıklar gösterir. Aristoteles de, tıpkı Platon gibi sanatların taklit olduğuna inanır. *Poetika* adlı eserinde sanatların taklit yoluyla ortaya çıktığını şu sözlerle ifade eder: “O halde epos, tragedya, komedy, dithyrambos şiiri ile flüt, kitara sanatlarının büyük bir kısmı, bütün

bunlar genel olarak taklittir(mimesis)” (Aristoteles 2011:11). Her ne kadar Aristoteles, Platon ile aynı görüşleri paylaşırsa da, diegesis ve mimesis kavramları üzerine daha farklı düşünür ve sanatları tanımlaması bakımından ustasından ayrılır. Şunu da unutmamak gerekir ki Aristoteles, *Poetika*’yı, Platon’un *Devlet* adlı eserindeki mimesis tanımlamasına karşıt olarak yazmıştır. Platon, oluşturduğu ideal devlet yapısında sanatları tehlikeli bulmaktadır. Tragedya gibi sanatlar izleyenlerde katharsise neden olduğu için aklı devre dışı bırakır ve zihinsel faaliyetlerin önüne geçer, bu Platon’un ideal devlet anlayışı ile ters düşmektedir. Aristoteles de buradan yola çıkarak, *Poetika*’da mimesisi kavramlaştırmaya çalışırken, sanatların gerekli ve aynı zamanda doğal bir süreç olduğunu kanıtlamaya da uğraşmıştır. Bunu yaparken sanatların, insan doğasına ait taklit yeteneğinden ortaya çıktığını savunmuştur. *Poetika*’da konuya dair görüşlerini şu şekilde açıklamaktadır:

Şiir sanatı genel olarak varlığını, insan doğasında temellenen iki temel neden’e borçlu gibi görünüyor. Bunlardan birisi taklit içtépisi olup, insanlarda doğuştan vardır; insanlar bütün öteki yaratıklardan özellikle taklit etmeye olağanüstü yetili olmalarıyla ayrılırlar ve ilk bilgilerini taklit yoluyla elde ederler. İkincisi, bütün taklit ürünleri karşısında duyulan hoşlanmadır ki, bu insanlar için karakteristiktir. (Aristoteles 2011:17)

Böylece sanatların, insan doğasından yola çıkarak toplum için gerekli olduğunu savunan düşüncenin yolunu açmış olur. Her ne kadar, sanatların birer taklit ürünü olduğu konusunda aynı düşünceler de, taklit ürünlerini kavramlaştırırken birbirlerinden ayrılırlar. Platon, yukarıda açıklandığı üzere, tüm mimetik kavramların üzerine anlatıyı koymaktaydı. Platon, mimesisi, diegesise, yani anlatma sanatına hizmet eden bir araç olarak bir alt başlık olarak tanımlamıştı. Oysa Aristoteles için durum farklıdır. Çünkü o sanatları birbirinden ayırırken, sadece şairin seçtiği sanatsal tavrı çıkış noktası olarak almaz. Aristoteles’e göre tüm sanatlar kendi içinde kullandığı araçlar, nesnelere ve tarz bakımından ayrılırlar. Aristoteles, *Poetika*’da konuya ilişkin şu ifadeyi kullanmıştır: “Ancak adı geçen bu sanatlar, şu üç bakımdan birbirlerinden ayrılırlar: Taklit etmede kullanılan araç bakımından, taklit edilen nesnelere bakımından, taklit tarzı bakımından” (Aristoteles 2011:11). Aristoteles’in mimesis kavramını bu şekilde tanımlaması, anlatısal olanın ve dramatik olanın kullandığı araçlar, nesnelere ve tarz bakımından birbirinden ayrışmasına neden olur. *Poetika*’nın devam eden bölümlerinde Aristoteles anlatı ve dramatik yapı arasındaki farka ilişkin şu sözleri ekleyecektir:

...taklit ayrılıklarına bir üçüncüsü daha katılır: Bu tek tek nesnelerin taklit edildiği tarzıdır. Çünkü, aynı taklit araçlarıyla aynı nesnelere farklı olarak taklit edilebilirler. Bu da bir yandan hikaye etme yoluyla; hikaye etme ise, ya Homeros'un yapmış olduğu gibi bir başka kişi adına ya da kendi üzerine başka hiçbir rol almadan doğrudan doğruya yine kendi adına yürütülür. Öte yandan da taklit edilen bütün kişileri etkinlik ve eylem içinde gösterme yoluyla olur. (Aristoteles 2011:14)

Böylece dramatik yapı ve hikaye anlatma sanatı mimesisin farklı kolları olarak, taklitte kullandıkları araçlar bakımından birbirlerinden iki ayrı kavram olarak konumlanırlar. Platon için mimesis bir diegesis biçimi iken, Aristoteles için diegesis bir mimesis biçimi haline gelir (Özcan 2018:13).

Poetika'nın yazılmasını takip eden dönemde Batılı tiyatro geleneği, tiyatro sanatını Aristoteles'in dramatik olan için yaptığı tanımlama üzerine kurar. Dram bir mimesis biçimi olarak eylemin taklididir (Aristoteles 2011:23). Sevda Şener; "Dram sözcüğü Eski Yunanca'daki anlamı ile hareketi imler. Bu hareket, öznesi, amacı, etkisi olan bir eylemdir. Başlar, gelişir, bir sonuca ulaşır" (Şener 2007:15) diyerek dram sanatının eylemsellik üzerine inşa edildiğini belirtir. Aristoteles'in Poetika'da yaptığı tanımlama ise şöyledir:

O halde, tragedya, ahlaksal bakımından ağırbaşlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. (Aristoteles 2011:22)

Eylemler seyirci önünde oyuncular tarafından gerçekleştirilir ve seyirci izlediği küçük eylemleri olaylar olarak alımlar. Olaylar neden-sonuç ilişkisi içinde mantıksal bir dizgeyle birbirlerine bağlanır ve bütünlüklü bir aksiyonu oluştururlar. Dram sanatının doğası gereği olayların o an, sanki ilk defa orada gerçekleşiyor hissi oluşması şarttır. Eylemler gözün uzamına, tanık olma paradigmasında temellenir, olaylar dinleyen/okuyan kişiye sanki o an oradaymış ve olaylar kendi "şimdiki zamanında geçiyormuş yanılması yaratır (Ünal 2002:28). Bu sebeple, dramatik form içinde yer alan oyuncular karakterlerin eylemlerini bırakamazlar ve sadece oyun evrenine ait olan kişilerle konuşurlar, aksi takdirde gerçeklik hissi bozulur. Dram tamamen ilişkiel/kişilerarası olabilmek için kendi dışındaki her şeyle bağını koparmalıdır (Özcan 2018:27). Anlatılar ise geçmiş zamanı imledikleri için şimdi ve burada hissini



bozarlar. Aristoteles'in eylem-zaman-mekan bütünlüğünü bozduğu için anlatı, dramatik yapıdan uzaklaştırılmış olur. Buradan yola çıkarak, dramatik oyunculuk ve anlatıcılık arasında ayrıma dair bir tanıma ulaşmak mümkündür. Çünkü Aristoteles'in tanımına göre, oyuncular karakterlerin eylemlerinden vazgeçemeyecekleri için oyununun zamanına aittirler. Bu anlayış, Batı kökenli oyunculuk sanatını, sahnede dışarıdaki hayatı referans alan yeni bir gerçeklik kurma fikri üzerine şekillendirmiştir.

Dramatik yapının çözülmesi ve tekrar bünyesine anlatısal olanı dahil etmesi 20.YY' ın başına kadar gerçekleşmemiştir. Dramatik form, zaman içinde değişime uğrasa da, eylem bütünlüğü ilkesini korumuştur.

## **1.2. Epik Tiyatro ve Anlatıcının Sahneye Çıkışı**

Tiyatro onu(seyirciyi) bir esriklik durumuna sokmaya, yanılısamların kucağına atmaya, ona dünyayı unutturmaya, onu kaderiyle uzlaştırmaya kalkmayacak artık, al işte sana dünya, bakalım ne yapacaksın der gibi dünyayı kendisine buyur edecektir. (Brecht 2011:90)

Brecht, kendi icadı olan ve dramatik tiyatronun karşısında konumlandığı epik tiyatronun görevini yukardaki sözlerle tanımlamıştır. Brecht, Aristotelesçi dramatik yapının, orta sınıfın amaçlarına hizmet ettiğini ve bu tiyatroya ait katharsis kavramının, tiyatronun asli görevinin önünde engel olduğunu düşünüyordu. Peki, neydi bu görev? Epik Tiyatro büyük ölçüde Brecht'in siyasal düşünceleri doğrultusunda şekillenmişti. Brecht, Marksist-sosyalist bir sanatçı ve düşünürdü. Geliştirdiği bütün sanatsal düşüncelerin temelinde ideolojik görüşleri yatar (Karaboğa 2018:182). Aristotelesçi dram anlayışı, izleyenlerin karakterle özdeşleşmesi ve mimetik bir etkileşim amaçlarken, sonuçta izleyenlerin karakterin eylemleri sonucunda katharsise ulaşması gerekliliğine dayanmaktadır. Brecht, Aristotelesçi katharsisi, yani kahramanın yaşamını yöneten kaderle özdeşleşerek duygulardan arınmayı reddetmiştir (Benjamin 2011:31). Brecht'in, katharsis kavramına karşı bu düşüncesinin altında yatan temel faktör kuşkusuz onun politik görüşüydü. "Brecht, kuramı ve uygulaması ile toplumda gözlemediği bilinçsizliği aşmayı, düşünceyi devindirmeyi, umutsuzluğu umuda çevirmeyi amaçlıyordu" (Şener 2007:57).

Brecht, Aristotelesçi dramatik tiyatronun orta sınıfın çıkarlarına hizmet ettiğini düşünüyordu. Bunu sebebi, dramatik tiyatronun sahnede olan biten olayların gerçek olduğu ilizyonunu yaratması, seyircinin de karakterle duygudaşlık kurarak, karakterlerin içinde bulunduğu toplumsal koşullar üzerine düşünmek yerine, amaçlanan katharsis ile birlikte bir tür boşalım sağlamasıdır. “Sanat, perde arkasında kendisinin yer aldığı izlenimini yok etmekten yanaydı” (Brecht 2011:61). Artık yabancılaştığı ama onu mutsuzluğa iten toplumsal koşullar hakkında düşünmesi gereken seyirci, aksine duygusal bir rahatlama yaşayarak mutsuz olduğu koşullara geri dönüyordu. Bu anlamda burjuva kültürüne ait olan tiyatronun kendi çıkarlarına hizmet etmesi, Brecht’e göre, yanlıştı. Ona göre tiyatro, seyirciyi kuşatan toplumsal koşullara karşı bir tür farkındalık yaratmalıydı. Sevdâ Şener, dramatik tiyatronun seyirci üzerine etkilerine ilişkin şu sözleri kullanmıştır:

Dönüp geriye baktığımızda, kurgulama hünerinin ağır bastığı oyunlarda, olayın nasıl sonuçlanacağı konusunda uyandırılan merakın, ya da sonucun bıraktığı duygusal etkinin seyirciyi, oyunda sergilenen düşündürücü insanlık gerçekliğinden uzaklaştırdığını gördük. (Şener 2007: 60)

Walter Benjamin ise *Brecht’i Anlamak* adlı kitabında, epik tiyatro izleyicisini, gevşemiş bir şekilde kanepesine uzanmış kitap okuyan bir bireye benzetmiştir (Benjamin 2011:29). Fakat bahsedilen gevşeklik edilgen bir gevşeklik değildir. Dramatik tiyatro izleyicisinin oyun izlerken sahip olduğu gerginlik ve coşkunluktan arınmış bir gevşekliliktir. Seyirci, oyunun sunduğu coşkunluklara kapılmamalı, bir bilim adamı soğukluğuyla karakterleri çevreleyen toplumsal koşullar hakkında analiz yapabilmelidir. Fakat geleneksel dramatik form, seyircinin koşullar hakkında analiz yapmasının önüne geçer. Karakterle özdeşleşmek, oyun kişilerinin eylemlerinden geride kalan unsurları görünmez kılar. “Sahne ile seyirci arasındaki ilişki özdeşleşme temeline dayandı mı, seyircinin bütün görebildiği, özdeşleştiği kahramanın görebildiği kadardır” (Brecht 2011:87). Brecht’in amacı seyirciyi alışık olduğu edilgen konumdan alıp, sergilenen durumlar üzerine düşünebilmelerini sağlayan bir alan yaratmaktır. Bunu sağlamak için yapması gerekenin, seyirciyi özdeşleşmekten ve gerçekçilik illüzyonundan uzaklaştıracak yöntemler geliştirmek olduğunu düşünüyordu. Seyircinin alılmamasına ilişkin şu ifadeleri kullanmıştır: “...karşılarına çıkarılan oyuna ne kadar kendilerini

kaptırır, sergilenen olayları kendileri de yaşar, duyguları kendileri de duyarsa, olaylar arasındaki ilişkileri o kadar az kavrayabiliyor, o kadar az şey öğreniyor...” (Brecht 2011:82).

Brecht, seyircinin izlediği öyküye kapılıp gitmesinin önüne geçmek için birtakım teknikler geliştirmiştir. Bunlardan ilki, dramatik tiyatronun önemli bir kuralı olan eylemde birlik ilkesinin bilinçli bir şekilde ihlal edilmesiydi. Çünkü seyirciyi katharsise götürecek olan özdeşleşme fiilinin tek sağlayıcısı, dramatik yapının bütünlüklü bir aksiyon çizgisi şeklinde devam etmesidir. Eğer seyircinin bütünlüklü bir eylem içinde kaybolup gitmesini engellerse, özdeşleşmeden de uzaklaşacağını düşünmüştür. Brecht’in klasik dram yapısında yaptığı en önemli iki değişiklikten biri zaman ve yer birliği kuralından sonra eylem birliği kuralını aşmak, oyunlarının öyküsünü parçalara bölerek sıralamak oldu (Şener 2007:58). Dramatik yapının bütünlük ilkesini bozmak içinse, yüzyıllardır dramatik sanatların karşı kutbunda yer alan anlatıyı kullanmıştır. Brecht, bu doğrultuda tiyatrosunu bir tür hikâye anlatma modeli üzerine kurmuştur. Canlandırılan dramatik sahneler, anlatılan bir öykünün içine yerleştirilmiş parçalar olarak görünür. Bu anlamda mimetik olan diegetik olana içkin kılınır ve dramatik olan bir anlatım tekniği olarak karşımıza çıkar. Elbette Brecht için önemli nokta seyircinin gösterilen durumlara uzak bir bakış yakalaması ve canlandırılan durumlar üzerine düşünce üretmesini sağlamaktır. Çetin Sarıkartal, Brecht’in, Epik Tiyatro’da dramatik yapının, bir öyküye bağımlılığı kılınarak, alıntıymış hissi yaratmasını istediğini söyler ve ekler: “...alıntılamanın anlatım ile alıntılanan anlatım arasındaki mesafenin yaratacağı yadırgatıcı ya da uzaklaştırıcı etkinin izleyiciyi kendi adına muhakeme yapmaya sevk etmesini öngörüyordu”(Sarıkartal 2010:67). Söz konusu yadırgatıcı etkinin, seyircinin sahnelenen olaylar karşısında uzak bir tavır takınmasını sağlayacaktır. Bu anlamda anlatı seyirciyi düşünmeye iten, var olan durumlar karşısında uzaklaştıran bir yöntem olarak kullanılmıştır. Bahsi geçen yadırgatıcı süreci gerçekleştiren tüm unsurlara yabancılaştırma efekti adı verilmiştir. Yabancılaştırma efektini Brecht şu şekilde açıklamaktadır: “Yabancılaşma nedir? Bir olayı ya da karakteri yabancılaştırmak demek, onu bir kez doğallığından, bilinip tanınmışlığından, akla yatkınlığından sıyrıp almak, seyircide hayret ve merak uyandıracak birkılığa sokmaktır” (Brecht 2011:89). Hayret ve merak sözcükleriyle tanımlanan, seyircinin yabancılaşmış fark etmediği ama

onu olumsuz yönde etkileyen toplumsal koşullara karşı uyarıcı bir etki yaratan seyir sürecinin bıraktığı histir. Walter Benjamin'e göre, epik tiyatronun sanatını oluşturan, özdeşleşmekten çok şaşkınlık yaratmaktır (Benjamin 2011:31). Bulunduğu toplumsal koşullara yabancılaşan seyircinin tekrar yabancılaşmasıdır denilebilir. Brecht, yabancılaştırma efekti olarak sadece anlatıyı kullanmaz, aynı amaç doğrultusunda oldukça etkili başka unsurlar da geliştirir. Dramatik tiyatronun sahnesel anlamda sağlamak istediği gerçeklik algısının yıkılması da buna dahildir. "...Batı tiyatrosunun gelenekselleşmiş yanılısama (illüzyon) yaratma yöntemleri bir kenara itiliyor, seyircinin sahnedeki oyunu sanki gerçekmiş gibi değil, oyun olduğunun farkında olarak izlemesi isteniyordu" (Şener 2007:59). Brecht, bunu başarmak için oyun yazımında ve sahnelemede tiyatronun tiyatroluğuna durmadan vurgu yapar. Epik tiyatro, izleyicisine tiyatrodaki olduğunu durmadan hatırlatır. Walter Benjamin'e göre, seyircinin tiyatro olduğunun farkındalığını taşıması, gerçeklikle olan bağlantısını uzak bir bakış açısıyla yeniden kurmaktadır. Benjamin, *Brecht'i Anlamak* eserinde bu düşüncesini şu şekilde anlatmıştır:

Buna karşıt olarak, epik tiyatro, kendisinin tiyatro oluşunun canlı ve üretken bir bilincine sahiptir sürekli olarak. Sahip olduğu bu bilinç gerçekliğin öğelerini deney aletleriymişçesine kullanmasına olanak sağlar. "Durumlar" bu deneyin başında değil, sonunda ortaya çıkarlar; böylece de seyirciler yaklaştırılmış değil, uzaklaştırılmış olurlar. (Benjamin 2011:18)

Tüm bunlara bağlı olarak, dramatik tiyatronun sıkı bir şekilde sahip çıktığı ve gerçeklik hissini sağlayan dördüncü duvar algısı yıkılmış olur. Artık seyirci alışık olduğu şekilde tiyatronun üstü örtük bir parçası değil, sahnedeki oyuncular ile temas kurabilen ve varlıkları oyuncular tarafından yadsınmayan bir unsura dönüşür. Oyuncular, anlatı dünyasının içinde seyircilerle aynı zamanı ve mekânı paylaşırlar. Anlatılan hikâyenin içindeki dramatik kısımlara ait karakterler, oyuncular için üçüncü kişidir artık. Brecht, epik tiyatrodaki oyuncunun anlatıcı olarak kurgulayan unsurları şu şekilde sıralamıştır:

- 1) Üçüncü kişiye çevirme
- 2) Geçmiş aktarma
- 3) Oyunun oynanışına ilişkin not ve açıklamaları da oyun kapsamına alma (Brecht,2011:180).

Brecht'in, hikâye anlatıcısı olarak tanımladığı oyuncu modeli, tamamen seyirciyi yabancılaştırmak üzerine kuruludur. Brecht'in tiyatroya getirdiği diğer etmenler gibi,

oyuncu da seyirci ile canlandırılan olaylar arasında bir mesafe yaratmak için yeni görevler edinir. Bu anlamda günümüz modern hikâye anlatıcılığına göre farklılıklar gösterir. Bugün hikâye anlatmak seyircileri yabancılaştırmaktan çok, sahnesele unsurların içine seyirciyi daha çok çekmek, Brecht'in karşı çıktığı illüzyona benzer bir etki yaratmak için kullanılmaktadır.

Sonuç olarak, Brecht, politik ve sosyal tutumuyla paralellik gösteren ve kapitalizm karşıtı sosyalist bir tiyatro yaratmak amacıyla epik tiyatro kuramını geliştirmiştir. Bu doğrultuda, orta sınıfın çıkarlarına hizmet eden ve özdeşleşmeye dayalı, seyircide huzur duygusu bırakan tiyatroyu kabul etmemiştir. İnsanları olumsuz toplumsal faktörlere karşı uyarmak ve seyirciyi etken bir konuma getirmek için teknikler geliştirmiştir. Bu doğrultuda, Batı tiyatrosunun gelenekselleşmiş dramatik formunu yapı bozuma uğrattığı ve yapısal bir devrim gerçekleştirdiği söylenebilir. Brecht, anlatıyı kullanarak nasıl eylemde bütünlüğü bozmuş ve tiyatrosunun gerçekçilik sorumluluğunu üstünden attıysa, aynı zamanda oyuncuların alanlarını da genişletmiştir. Anlatının sahnelemeye dahil olması, anlatı tiyatrosu formatlarının gelişmesine neden olmuş ve aynı zamanda oyunculara, seyircilerle doğrudan bir iletişim şansı tanımıştır. Daha sonraki yıllarda anlatı tiyatrosu modelleri ve anlatıcılık formları kuramsallaşmış, fakat Brecht'in tiyatrosunun politik amacının aksine, seyirci-oyuncu ilişkisini güçlendirecek modeller üzerine eğilim gösterilmiştir. Bunlardan en önemlisi, bir sonraki bölümde inceleyeceğimiz Mike Alfreds'tir.

### **1.3. İki Dünya Arasındaki Oyuncu**

Bu bölümde, Brecht'in açtığı yoldan, anlatıcı oyuncu kavramının Batı tiyatrosu çerçevesinde nasıl geliştiğine göz atılacaktır ve bunu yaparken, oyunculuk sanatının temelde bir tür hikâye anlatıcılığı olduğu fikri irdelenerek oyunculuk ve anlatıcılık arasındaki ilişkisellik tartışılacaktır.

Metne dayalı bir tiyatro olayının gerçekleşmesi için temel olarak üç şey gereklidir. Metin (aksiyon, karakterler vb.) seyirci ve oyuncu. Bu üç öge aynı zamanı ve mekanı paylaşmakla birlikte, ortak bir imgesel paylaşımda bulunurlar. Oyuncu ve seyirci gerçek hayatın zaman ve mekânından sıyrılıp, oyunun zamanını başlatırlar. Oyuncu toplumsal

rollerin bağlayıcılığından kurtulmuş ve kendisini izleyen gözlerin önüne sermiştir. Toplumsal hayatta onu koruyan sosyal benliğinden vazgeçip, bedenini oynadığı role emanet etmiştir. Oyuncu, bir izleyici, yani bir dış gözlemci onu içinde bulunan gerçekten “çıkarılmış” ve kurmaca ya da en azından onun kendi gönderge gerçekliğinden ayrı bir durumun, bir rolün, bir etkinliğin ileticisi olarak kabul ettiği ve baktığı andan itibaren oluşur (Pavis 2000:80). Grotowski bir yazısında: "Oyuncu bir topluluk önünde vücudu ile- onu topluluğun içinde açıkça sunarak- çalışan bir insandır" diyerek oyuncu hakkında görüşlerini dile getirmiştir (Grotowski 1995:23). Gözlemlenenin de gözlemcisi için bir rolü oynadığının bilincinde olması ve böylece teatral durumun açıkça tanımlanması gerekir (Pavis 2000:80). Bu noktada seyirci ve oyuncu arasında bir etkileşim söz konusudur. Oyuncu sanal olarak var olan metindeki dünyayı seyircinin gözü önünde canlandırır, bu açıdan metin ve seyirci arasında bir çeşit araçtır demek mümkündür. Oyuncu teatral olayın kalbinde yer alır: yazarın metni (söyleşimler ya da sahne yönergeleri) yönetmenin direktifleriyle izleyicinin dikkatle dinleyişi arasındaki canlı bağıdır; her gösterim betimlemesinin geçiş noktasıdır (Pavis 2000:82). Bir tiyatro oyunu, belli bir uzunluğa sahip başı sonu belli olan bir aksiyonun taklididir. Bu tanım Aristoteles'in Poetika'sından bu yana tiyatronun aşağı yukarı değişmeyen tek tanımıdır. Bahsedilen bütünlüklü aksiyon, ufak eylemlerden oluşur ve seyirci tarafından bu eylemler olaylar olarak kanıksanır. Olaylar birbirlerine neden-sonuç ilişkisi ile bağlanarak olay örgüsünü ve aksiyonu ortaya çıkarır. Oyunlardaki eylemler karakterler tarafından yapılır. Tiyatronun başat öğelerinden birisi olan oyuncu ise karakterlerin bu eylemlerini gerçekleştirir ve eylemlerin taşıyıcısıdır. Batılı oyuncu özellikle eylemin başkahramanlarından biri olarak devreye girdiği hikaye içerisinde kendisine emanet edilen bir rol kişisini canlandırıyormuş yanılsamasını vermek ister (Pavis 2000:77). Bu sebeple oynadığı karakterin eylemlerini takip ederken karakterin dışına çıkamaz. Bu dramatik yapıdaki tiyatro oyunlarının vazgeçilmez kurallarından birisidir. Çünkü aksi bir durum gerçeklik illüzyonunu bozar ve aynı zamanda oyunun zaman ve mekânından çıkıp gerçek hayata dönmemize neden olur.

Bir oyuncu, sahnede bulunduğu an içinde, bilinç düzeyinde farklı kiplerde varlık gösterir. Çetin Sarıkartal “*Klasik Dramatik Metinleri Bugün Buradan Anlatmak*” adlı makalesinde, oyuncunun sahnede sahip olduğu varlık katmanlarını şu şekilde tanımlamaktadır:

1. Öncelikle, kendi dünyevi meseleleri olan özel bir şahıs olarak var olmayı sürdürmektedir,öyle ki, bu kipe ait duygu ve düşüncelerin performans sırasında olabildiğince geride bırakılması amaçlanır.
2. Sahnede sanatını icra eden bir oyuncu olarak varlık gösterir; bu kipin yerine getirilmesi gerekene ilişkin tasarım düşünceleri ve görev duyguları vardır.
3. Temsil edilecek olan rol ya da karakteri çağırın bir iç modelin oyuncunun zihninde varlık kazanması gerekir. Bu kipin ne denli güçlü bir varlık kazanacağı, oyuncunun ikinci kipteki faaliyetinin başarısına bağlıdır; yani, birinci kip ne denli geride bırakılabilirse iç modeli oluşturan üçüncü kipe ait koşullar ve istekler o denli zengin bir varlıkla belirir.
4. Son olarak temsil edilen rol, koşulları ve istekleri kendisinininkilerle özdeş olan ve kendisini çağırın iç modele yaklaşarak canlanır. Böylelikle imgelemde sanal bir varlığa sahip olan rol, oyuncunun maddi olanaklarını kullanarak aktüel bir varlığa dönüşür. (Sarıkartal2010:76)

Bir oyuncunun bir role hazırlık sürecinde, bu kipler arasında başarılı bir şekilde geçişliliği, aynı zamanda oyuncunun rolü başarılı bir şekilde canlandırıldığını göstermektedir. Bu tez kapsamı içinde ise hikâye anlatıcılığı modeli üzerinden inşa edilen egzersizlerin, yukarıda belirtilen varlık katmanları üzerindeki verimliliği incelenecektir. Özellikle ülkemizde belli başlı çalıştırıcıların, kendi geliştirdikleri anlatım egzersizleri oyuncuların işçilik sürecinde olumlu sonuçlar doğurmuştur.

Anlatıcı, bir hikâyeyi bir veya birden fazla insana anlatan kişidir. Geleneksel anlamda dünyanın pek çok bölgesinde farklı formlarda pek çok anlatıcı çeşidi ve anlatı türü vardır. Hatta öyle ki, bazı kültürler içinde oyuncu tanımını dansçı-şarkıcı ve anlatıcı gibi diğer kavramlarla iç içedir. Batı tiyatrosu ise Brecht'den sonra anlatıcıyı sahneleme olayının kapsamına dâhil etmiş ve anlatı tiyatrosu formatının gelişmesinin önünü açmıştır. Anlatı tiyatrosu oyunculuğun ardında yatan ikiliğin saklanmasını reddeder. Onun yerine iki farklı zaman ve mekâna ait kipi yani oyuncu ve karakteri ayrı ayrı görünür kılar. "...seyircinin role ait bir o cümlesi ve oyuncuya ait bir ben cümlesini eş zamanlı ve birbirinden ayrı algılamasını, dolayısıyla zihninin bu iki cümle arasında gidip gelirken muhakeme yapmaya davet edilmesini oyuncuya görev yükler" (Sarıkartal 2010:74). Brecht bunu her ne kadar dramatik tiyatro seyircisini sarsmak, sahnede gösterilen durumlara yabancılaşmasını sağlamak amacıyla yaptıysa da, bugün anlatı tiyatrosu formatı seyircileri oyuna yabancılaştırmak yerine daha çok dahil etmek, sıcak

bir atmosfer yaratmak, gerçek hayatın bir temsilini anlatı üzerinden kurgulamak ve bu yolla gerçeklik hissini arttırmak gibi sebeplerden yapılmaktadır. Oyuncu sadece tiyatro olayının gerçekleşmesi için gerekli unsurlardan birisidir ve amacı sadece eylemleri sağlıklı gerçekleştirmek değildir, aynı zamanda hikayenin anlatıcılığından da sorumludur. Mike Alfreds, *Than What Happens?* (2013) adlı kitabında seyirci-oyuncu ilişkisinin önemi ile ilgili şunları yazmıştır:

Oyuncunun asal ilişkisi açıkça seyirciyedir. Anlatmanın sebebi onların hikayeyi anlamasıdır. Bu nedenle, her zaman için, oyuncuların seyirci farkındalıkları devam etmelidir, sadece doğrudan anlatımlarda değil. Hikaye anlatıcıları, sahneleri oynadıkları zaman, aslında basitçe hikaye anlatmaktadırlar, bir diğer deyişle, seyirciyi anlatıcı personasına geçene kadar asılı bir şekilde terk etmek yerine, oynadıkları sahneye taşıdıkları hissi olmalıdır. (Alfreds2013:44)

Böylece tiyatronun anlatışallığına vurgu yapmış, aynı zamanda oyuncuyu her koşulda hikayeyi seyirciye aktaran öge olarak tanımlamıştır. Mike Alfreds 1979 yılının Haziran ayında genel sanat yönetmeni olduğu Shared Experience Kumpanyası hakkında bir röportaj verir. Bu röportajda, kumpanyanın sanatsal vizyonunun tiyatronun bir hikâye anlatma yöntemi ve ortak tecrübe alanı olması fikirleri üzerinden nasıl örüldüğünden bahseder. Bu doğrultuda, keşfettikleri yeni anlatı tiyatrosu formu üzerinden oyunculuğa dair bazı yenilikleri kuramsallaştırırlar. Oyuncu-karakter-anlatıcı kipleri üzerinden oyuncunun sahnedeki varlığını sorgular ve özellikle anlatıcı kiplerine odaklanır. Tiyatronun modern toplum içindeki etkinliğini ve işlevini sorgularken daha çok diğer sanat dallarından ya da medya unsurlarından onu ayıran özelliklerine odaklanmış. Tiyatronun diğer sanat olaylarından farkını şu şekilde anlatıyor:

Tiyatro ancak iki grup insanın aynı zamanda ve mekânda bir araya gelerek, bir grubun diğerine az ya da çok hazırlanmış bir performans icra etmesiyle yaratılabiliyordu... Ama bir piyano sesi, pop konseri, bir ders, bir sirk, hatta politik bir konuşma bile bu gereksinimleri karşılamıyor muydu? Ancak tüm bunlarda eksik olan şey dönüşme eylemiydi (the act of transformation) : icracı gerçekte bulunduğu “şimdi ve burada”dan farklı durumlar ve mekânlar tasarlar ve bu durumların içinde başka birine dönüşür. (Alfreds1979:4)

Aslında sinema ve herhangi bir televizyon dramasında da oyuncu aynı işlevi yerine getirir. Fakat bunu, performansını izlemeye gelmiş seyirciler önünde değil de sadece bir kamera ve set ekibinin önünde yapar. Belki sadece oyunculuk tekniği değişir hepsi bu kadar. Fakat oyuncunun seyirciler önünde bu eylemi gerçekleştirmesinin tiyatroyu



biricik kılan bir özelliği var; bütün bunların seyircinin huzurunda, ortak bir zaman ve mekan içinde yapılması. Grotowski, *Yoksul Tiyatro* adlı kitapta bulunan bir açıklamasında, tiyatronun başka insanların önünde, oyuncuların organizmasında burada ve şimdi gerçekleştirilen teatral bir edim olduğunu belirtmiştir (Grotowski 1995:80). Performans anında, seyirci ve oyuncu arasında, toplumsal kimliklerin geride bırakılmasıyla, mimetik bir etkileşim mümkün olmakta ve normal hayatta iki insan arasında pek gerçekleşmeyen bir tecrübe anı ortaya çıkmaktadır. Mike Alfreds durumu biraz daha ileri götürür. Seyircinin dönüşüm anına şahit olması gerektiğini savunur ve bu düşüncesinin gerekliliğini şu sözlerle ifade eder:

Tiyatroda oyuncu kendini, oyuncunun geçirdiği dönüşümü oyuncu ile birlikte anbean tecrübe eden bir seyirci grubunun karşısında yapmaktadır. Oyuncu der ki; İkisi de benim, burada, şimdi ve başka bir zaman ve mekanda başka birisiyim. Burada heyecan verici olan ihtimal oyuncunun dönüşüm eylemi ile seyircinin farkındalığını birleştirmektir. Seyirci bu ikiliğin farkında olmak zorundadır. Bu sayede, iki grup insan aynı hayal etme eylemini paylaşabilir. Benim için bu ikilik tiyatronun özüdür, onun biricikliğinin doğasıdır. (Alfreds 1979:4)

Mike Alfreds, bu doğrultuda oyunculuğu bir tür hikâye anlatıcısı olarak tanımlamaktadır. Oyuncu sahneye bir hikâyeyi seyirci ile paylaşmak için çıkar, dramatik tiyatrodan alışık olduğumuz oyuncunun “olma” hali, anlatmak, yorumlamak, tanımlamak gibi sadece hikâyenin seyirciye düzgün bir şekilde anlatılması için bir araçtır. Oyuncunun asıl görevi seyirciler ve oyuncuları hikâyenin yarattığı ortak alana çekebilmesidir. “Oyuncu sahnedeki tüm yaratıcı enerjinin merkezidir” (Alfreds 1979:5). Bütün bunlar ışığında, oyuncunun sahnede kendisini anlatıcı olarak kurgulaması fikrinin önü açılmış olmaktadır. Bert O. States, *Acting Reconsidered* (2002) adlı kitaptaki makalesinde oyunculuğu karakter-oyuncu-seyirci ilişkisi üzerinden yola çıkarak bir tür hikâye anlatıcılığı olarak incelemeye almıştır. “Aktör fenomenolojisine yaklaşmanın yollarından bir tanesi de onu anlattığı hikayenin kendisi olan bir tür hikaye anlatıcısı gibi ele almaktır” (States 2002:23). Buna göre oyuncu sahnede ister dramatik ister anlatı formatı içinde olsun temelde bir hikâye anlatıcılığı gerçekleştirmektedir. Burada dikkat edilmesi gereken husus, çalışmanın amacının, sahnelenen oyunun yapısı üzerinden oyuncunun işlevini incelemek değil, onun seyircilerle ve canlandırdığı karakterle kurduğu ilişki üzerinden sahnedeki varlık biçimlerinin irdelenmesidir. Bunu yaparken oyunun metin-oyuncu-mekan-reji gibi daha çok görsel iletişime hizmet eden yanlarını ele alarak başlamaz, bunun yerine oyunun bütünlüklü yapısının dışında, oyunculuk

sanatını bir konuşma, anlatma fikri üzerinden ses ile kurduğu iletişimden başlayarak yapar:

Muhtemelen, gerçek bir hikaye anlatıcısı ile bir oyuncu arasındaki geçişken “ses”; hikaye anlatıcısı hikayesini (ya da başka birisinin hikayesini), en heyecanlı bölümleri Hamlet’deki Birinci Oyuncu’nun tavrında canlandırarak, direkt olarak seyirciye anlatır, Oyuncuyla ise anlatıcı sesi tamamen kaybolur ve biz sadece kurgusal birinci şahıs sesi duyarız, daha doğrusu, ona kulak misafiri oluruz, ses bizimle artık konuşmayı bıraktığından beri. (States 2002:23)

Konuya ilişkin olarak, Shakespeare’in Hamlet oyunundaki BİRİNCİ OYUNCU karakterini örnek verir. Karakter, Hamlet’in istediği Pyrrhus konuşmasını bir anlatıcı gibi başarıyla aktarır. Daha sonraki tiyatro sahnesinde ise tamamıyla başka bir karaktere dönüşmüş bir oyuncu çıkar. Aynı akşam Gonzago’nun Katili olacak eksiksiz aktörden Pyrrhus konuşmasındaki BİRİNCİ OYUNCU’yu ayıran basitçe; birinci durumda kurgu tarafından uzaklaştırılır diğesinde ise kurgunun içine taşınır, bir durumda gözünün önüne getirir, diğesinde ise “olur” (States 2002:23).

Yukarıdaki örnekteki her iki durumu da bir konuşma eylemi (*act of speech*) olarak ele aldığımızda, oyuncu perspektifinden tiyatrodaki üç özneye şu zamirler yüklenebilir;

KONUŞAN (BEN)

KONUŞTUĞUM (SEN)

HAKKINDA KONUŞULAN (O)

Fakat oyunun kurgusal dünyası ve tiyatro salonunun gerçek zamanı arasında bu zamirler biraz farklılık gösterebilmektedir. Bu iki dünya arasındaki farkı anlatmak için Bert O. States daha detaylı bir şema kullanmış:

**TİYATRO (ActingEvent)**

*Oyuncu =*

*BEN*

**PLAY(EnactedEvent)**

*=Karakter*

*Seyirci =*

*SEN*

*=Diğer karakterler ya da kendisi*

Kolonda görüldüğü gibi, oyun kısmında karakterler, normal hayatta olduğu gibi kendi aralarında olaylar ve insanlar hakkında konuşuyor (diyalog) ya da kendileriyle (monolog). Diğer tiyatro kolonunda ise görüldüğü üzere, oyuncu (ben), seyirciye (sen/siz) oynadığı karakter (o) hakkında konuşur:

Burada şunu anlıyoruz ki oyuncunun “BEN” i bütünüyle oynadığı karakterin “BENİ” değil, oyun boyunca ses ben, ben, ben deyip duruyor. Oyuncunun ilk kişisi bizden önce ortaya çıkan, gerçekte kendi sesi olmayan ama varlığı ve ortaya çıkış biçiminin sahnelenen olay (enacted event) içindeki dolaylı konuşmada (indirect speech) doğrudan konuşma eylemi yaratan (act of directs peech) varlıktır. (States 2002:24)

Bert O. States’in makalesinde oyuncuyu her koşulda bir hikaye anlatıcısı olarak görürüz. “Oyuncunun Varlığı” (*Actor’s Presence*) makalesinde, oyuncunun bir anlatma eylemi içinde olduğu düşünülmüş ve bu bağlamda oyuncu-karakter arasındaki ikili ilişkinin analizi yapılmıştır. Oyuncunun varlığını seyirci-oyuncu ilişkisi üzerinden araştırırken, tiyatrodaki her insan grubuna zorunlu zamirler yüklemiş ve tiyatronun ardında yatan ikiliği analiz etmiştir. Buna göre; oyuncu her durumda bir hikâye anlatıcısıdır. Sadece varlığını sürdürdüğü bağlama göre dolaylı veya dolaysız iletişim kurar. Burada Mike Alfreds’in makalesindeki gibi bir tiyatro olayına değil, oyunculuk fenomenolojisine odaklanmıştır. Önemli bir fark olarak oyuncu sahneye bir anlatıcı kimliğinde çıkmasa da bir tür hikaye anlatıcısıdır çünkü dolaylı ve ya dolaysız olarak bir tür iletişim söz konusudur. Bu noktada, eğer Platon-ve diegesis-mimesis kavramları arasındaki ilişkiyi nasıl tanımladığı hatırlanırsa, dram, anlatımın bir mimetik türüydü. Böylece, Aristo’nun dramatik olanı ayırması ve Brecht’den sonra gelen anlatı tiyatrosu kavramı, tekrar Platon’un tanımlaması üzerine şekillenebilir.

Biçimsel anlamda anlatı tiyatrosu kendini geliştirmekle beraber, anlatıcılık kipinin oyuncuların tekniklerinde bazı olumlu sonuçlar doğurduğu gözlemlenmiştir. Sahnede varlığını anlatıcı olarak sürdürmenin, oyuncunun seyirci ve karakterle ilişkisinde konumlandığı yer, metin ve seyirci arasında bir bağlantı noktası olarak görünebilir. Grotowski tiyatrodaki seyirci oyuncu ilişkisinin önemini vurgulamak için "Seyirci olmadan tiyatro var olabilir mi? Bir gösteri olabilmesi için en azından bir seyirciye ihtiyaç vardır. Öyleyse elimizde oyuncu ve seyirci kaldı demektir. Bu yüzden tiyatroyu

"oyuncuyla seyirci arasında geçen şey" olarak tanımlayabiliriz. Diğer bütün öğeler eklemidir - belki gereklidir, ama eklemidir" (Grotowski 1995:23) demiştir. Hikâye anlatıcısının seyirci ile doğrudan olan iletişimi, Grotowski'nin seyirci ile doğrudan, güçlü iletişim gerekliliğini destekler niteliktedir. Pek çok oyuncu, anlatıcılığın, geleneksel konvansiyonel tiyatro deneyiminden farkını deneyimlediklerini bildirir. Peter Brook, çok uzun yıllar, deneysel anlamda, pek çok mekânda tiyatro gösterileri hazırlamıştır. Projelerinden elde ettiği deneyimleri aktardığı kitabı *Açık Kapı* (2004)adlı kitapta, ilk defa seyirci ile anlatıcı olarak temas kuran oyuncusunun deneyimlerini şu şekilde aktarmıştır:

Oyuncularımızdan biri olan Bruce Myers bir keresinde şöyle demişti: Bu işi kendileri için yaptığım insanları bir kere bile görmeden, hayatımın on yılını profesyonel tiyatrodan geçirdim. Birdenbire onları görebilmeye başladım. Bir yıl önce, çıplaklık duygusuyla paniğe kapılabilirdim. En önemli korunma mekanizmam elimden alınmıştı. Şöyle düşünebilirdim;"Seyircilerin yüzlerini görmek ne büyük bir kabus!" Tam tersine, birdenbire seyircileri görmek yaptığı işe yeni bir anlam kazandırıyor. Boş uzamın bir başka yönü de boşluğunun paylaşılmasıdır. (Brook 2004:11)

Bunun gibi diğer oyuncu deneyimleri de anlatıcılık yapmanın, oyuncu-seyirci ilişkisini güçlendiren bir etkisi olduğunu göstermektedir. Anlatıcılığın tiyatroya girmesi Stanislavski Sistemi kaynaklı bazı oyunculuk metotlarında, anlatım tekniğini kullanan egzersizler çıkmasını sağlamıştır. Anlatıcılığın, seyirci-oyuncu ilişkisine yaptığı güçlü etkiden yararlanmak isteyen çalıştırıcılar, bu anlatıcı kipini kullanan egzersizler geliştirmişlerdir. Ülkemizde de, hikâye anlatıcılığı modeli üzerinde kendi anlatım egzersizlerini geliştiren çalıştırıcılar vardır. Türkiye'deki çalıştırıcıların deneyimleri analiz edilmeden önce, Stanislavski Sistemi kökenli oyunculuk metotlarının bazılarında, örneğin Stella Adler ve Chekov'un yöntemlerinde, bu uygulamanın, ilk olarak nasıl şekillendiği incelenecektir.

## BÖLÜM 2

### ANLATICILIĞIN SİSTEMDEKİ YERİ

Günümüzde var olan, Batılı çoğu oyunculuk yönteminin kaynağında Stanislavski sistemi yatar. Böyle olmasının ana nedeni, dünyada ilk defa olarak, Stanislavski'nin, oyunculuk sanatını bilim adamı gibi inceleyip, kuramsallaştırmasıdır. Stanislavski sistemi, oyunculuk yasalarının belirlendiği ilk çalışmadır ve bu haliyle güncelliğini korur. Onun çalışmaları, günümüz oyunculuk sanatında geçerliliğini sürdürmeye devam etmektedir. Bu tezin araştırma hedefi olan anlatım egzersizleri de, Stanislavski sistemi içerisindeki verimliliği açısından tartışılacaktır. Zaten oyunculuk ile ilgili herhangi bir akademik tartışmada, Stanislavski sistemi oyunculuk sanatının gramerini oluşturduğu için her koşulda onun kavramları kullanılmaktadır. Araştırılan egzersiz, Stanislavski sistemi içinde oyuncuların zorlandığı belli başlı noktalarda daha kolay yol almaları için tasarlanmıştır. Söz konusu egzersizle ilgili, röportajlar yoluyla toplanan bilgileri tartışmadan önce Stanislavski sistemi ile ilgili bazı kavramlara değinmek ve anlatıma dayalı oyunculuk çalışmalarının sistem içerisindeki izini sürmek gerekmektedir.

Stanislavski, 1898'de kurulan Moskova Sanat Tiyatrosu'nun kurucusu ve başrejisörüdür. Moskova Sanat Tiyatrosu bünyesinde ürettiği oyunlarla ünlenen Stanislavski, aynı zamanda oyunculuk sanatı üzerine geliştirdiği kuramsal çalışmalarını da burada yapmıştır. Uzun yıllar boyunca, oyunculuk sanatının yasalarını keşfetmek için uğraşan Stanislavski, oyuncuların sahnede gerçek bir insan yaratmasını olanaklı kılacak bir yöntem peşine düşmüştü. Stanislavski'den önce, oyunculuk çoğunlukla mistik bir güç, tanrı vergisi bir yetenek olarak görülüyordu. Aynı zamanda, varolan tiyatro anlayışı da, oyuncuların gerçek yaşamın basit birer temsilini yaratmaktan öteye gitmiyordu. Ancak Stanislavski, döneminin bilimsel verilerinden yola çıkarak herkesin faydalanabileceği bir sistem geliştirmiştir. Onun için önemli olan oyuncunun, oynadığı karakterin psiko-fiziksel deneyimlerine ulaşmasıydı. Stanislavski için teknik bir sonuçtan daha çok, bir keşif yolu, bir süreçtir (Karaboğa 2018:61). Stanislavski, *An Actor's Work* (2008) adlı Türkçeye çevrilmemiş kitapta oyunculuk sanatını bir deneyim sanatı olarak tanımlamaktadır. Oyuncu, oynadığı karakterin yaşadığı deneyimleri oyun boyunca tekrar deneyimleyecek ve seyircinin de deneyimlemesini sağlayacaktır. Sonia Moore ise Stanislavski'nin tanımından yola çıkarak oyunculuk sanatına ilişkin;

“Oyuncunun sanatında en önemli olan şey hakiki coşkuların deneyimine ulaşmaktır. Fiziksel eylemler yöntemi oyuncuya buna ulaşmanın olanaklarını sunar” (Moore 2016:49) demiştir. Fakat Stanislavski, fiziksel eylemler yöntemini geliştirirken pek çok güçlükle karşılaşır. Öncelikli amaç oyuncuların gerçek coşkuların deneyimine ulaşmalarını sağlamaktı, ancak gündelik hayatta duygularımız belli olaylar karşısında tepki göstermekteydi. Vücudun kontrol edilemez bazı mekanizmaları gibi duygular da isteme bağlı harekete geçirilemiyordu. Sahnede olan her şeyin bir kurgu olduğu düşünülecek olursa, sahne üzerinde gerçek coşkulara ulaşmanın zorluğu anlaşılacaktır. Bu sebepten ötürü, Stanislavski sahne üzerinde hakiki deneyimlere ulaşmak için pek çok yol keşfetmiştir. Çünkü şunu çok iyi biliyordu ki, gerçek duygular olmazsa sahnede yaşayan insanlar olmaz. Stanislavski sistemi, oyuncunun gerçek hayattaki gibi coşkularının açığa çıkmasını ve eylemselleşmesini amaçlar. “Bilinçaltı-coşkuların kontrol edilemez bileşimi- bütünüyle erişilmez değildir ve bu içsel mekanizmayı isteğe bağlı olarak çalıştırabilecek bir tür anahtar olmalıdır” (Moore 2016:35). Stanislavski insanda var olan ama bilinçaltında yatan duyguları açığa çıkarmak adına denemeler yapmıştır. Geliştirdiği sistemin amacını genel bir ifade ile şu şekilde tanımlar: “Bilinçli teknik yoluyla bilinçaltına ulaşmak” (Karaboğa 2018:57).

Daha sonraki çalışmalarında Stanislavski insanların hayatlarında birşeyler hissettikleri zaman, hissettikleri duyguların bedenlerinde fiziksel olarak belirdiğini keşfetti. Duygular ve fiziksel ifadeler birbirleri ile bağlantılıydı. Bu fikirden yola çıkarak, oyuncunun sahnede herhangi bir duyguyu ortaya çıkarmaya çalışması yerine, karakterin amacına yönelik fiziksel bir eylemin, coşkuları açığa çıkaracağını düşündü. Yaşamda bir coşkuyu yaşarız ve bedenimiz o coşkuyu ifade eder. Stanislavski bir coşkunun yaşamına fiziksel eylemler yoluyla ulaşır (Moore 2016:48).

Eylemler belli amaçlar doğrultusunda yapılmalıdır aksi takdirde basit birer harekete dönüşür ve insan bedeninde herhangi bir çağrışım yapmayacağı için bir deneyim sağlanmaz. Bu noktada eylem ve hareket arasındaki farkı iyi belirlemek gerekir. Eylemler herhangi bir organizmanın belli bir amaç doğrultusunda gerçekleştirdiği enerji yakımı olarak tanımlanabilir. Oysa hareketler herhangi bir amaca yönelik olmak zorunda değildir. Eğer bir karakterin amacı gerçekleştirmek için yola çıkılıyorsa, karakterin amacını belirlemek bir zorunluluktur. Bir karakterin eylemini

gerçekleştirmeye yönelik herhangi bir edimde, karakterin amacını belirlemenin önemini Sonia Moore, Fiziksel Eylemler yöntemini anlattığı kitabında şu sözcüklerle ifade etmektedir;

Bir amaca sahip olmak en karmaşık (psikolojik) eylemle en basit (fiziksel) eylemi birbirine bağlar. İlk kez Stanislavski tarafından keşfedilen bu bağ, oyuncunun çalışmasının nesnel doğasıdır; ki oyuncunun çalışması –ister en iyi, isterse en kötü örneklerinde olsun- eylemin sanatıdır. (Moore 2016:53)

Elbette, Fiziksel Eylemler Yöntemi açıklanması gerekli pek çok detayı içinde barındıran bir konudur. Ancak bu tez kapsamı içinde, araştırılan egzersize ilişkin noktaları belirlemek, tezin araştırma perspektifinden uzaklaşmamak için daha verimli olacaktır. Yukarıda genel hatlarıyla belirlenen söz konusu yöntem, oyuncuların, sahnede gerçekleşen olayları, sanki o an, ilk defa orada yaşıyorlarmış yanılmasının yaratılmasını talep eder. Ona göre, sahnede gerçekleşen her eylemin, orada o an gerçekleşiyormuşçasına bir inandırıcılıkla donatılması gerekmektedir. Oyuncu inanırsa, seyirci de inanacaktır. Ancak, inanç ve gerçeklik duygusunun oluşabilmesi için yapay uyarıcılara ihtiyaç vardır (Karaboğa 2016:62). Bu da elbette, gerçek coşkuların fiziksel eylemlerle ifade edilmesiyle olmaktadır. Oyuncular bir eylemi gerçekleştirirken karakterlerin amaçları doğrultusunda hareket etmelidirler, gerçekleştirilen eylem oyuncuda benzer deneyimleri çağrıştıracak için coşkular açığa çıkacaktır. Mike Alfreds, *Different Every Night* (2013:42) isimli oyunculuk kitabında bu süreci bir tür istek-eylem zinciri olarak tanımlamaktadır; “Bir şey isterim. Böylece bir şey yaparım, sonuç olarak bir şey hissederim. Ne istediğim bir amaçtır. Ne yaptığım eylemdir ve ne hissettiğim ise tabii ki duygudur.” Eğer oyuncu bir karakterin amacını belirlemek istiyorsa, karakteri çevreleyen koşullara detaylı bir şekilde hakim olmalıdır. Bir sahne sadece amaçların ve eylemlerin planlanmasından ve onların icra edilmesinde görevli diyaloglardan oluşmaz. Aynı zamanda, bu eylem ve amaçların oynandığı bir bağlam vardır. Bu bağlam verili koşullar tarafından yaratılır (Alfreds 2013:104). Oyuncunun karakterin amacını belirlerken, araştırması gereken tüm koşullara, Stanislavski, verili koşullar adını vermiştir. Eylemlerin eyleyiş biçimi ve karakterlerin amaçları verili koşullara göre değişir. Sonia Moore, verili koşulların karakterlerin eylemleri üzerine etkisini şu sözlerle tanımlamaktadır: “Bir kişinin psikolojik ve fiziksel davranışları

yaşadığı çevrenin dışsal etkilerine tabidir ve bir eylem karakterin oyundaki verili durumlar içinde ne yaptığını ve neden yaptığını anlaşılır hale getirir. Karakter, verili durumlar içindeki bu eylemlerle inşa edilir” (Moore 2016:56). Verili koşullar karakterlerin eylemlerini mantıksal bir dizgeye oturtan bağlamı oluştururken, aynı zamanda, oyuncunun bir rol kişisi ile daha yakın bir ilişki içine girmesine yardımcı olur. Verilli koşullar, oyunda yazarın belirlediği bilgilerle sınırlı kalmaz, aynı zamanda oyuncunun ve yönetmenin oyunu yorumlayış biçimini de kapsayan geniş bir alana yayılır. Bir oyuncu için yazarın metinde ve yönetmenin sahnelemede belirtmediği bilgileri doldurmak neredeyse zorunludur. Verili durumlar hakkında net bir tanım yapmak istenirse, kısaca oyun hakkında tüm bilgiler demek mümkündür. Oyuncunun bir rolü yaratırken karşısına çıkan her türlü unsur barındırmaktadır. Mike Alfreds bir oyuncu bakış açısından verili koşullara ilişkin şu tanıma ulaşır; “Verili koşullar, var olan durumu etkileyen her türlü unsur, olay ya da koşullar olabilir. Çevresel durumlardan (günün zamanı, hava koşulları, mevsim, konum...) kültürel (dönem, etnik köken, sosyal durum, sosyal davranış, politika, din, moda...) kişisel ve tarihsel (geçmişte ne oldu, olmak üzere olan nedir, günlük rutin, ilişkiler, kariyer, törenler, gelişler, ayrılışlar...) olana kadar uzanır” (Alfreds 2013:104). Oyuncu, bu koşullar üzerine ne kadar detaylı bir çalışma yaparsa oynadığı karakterin amaçları hakkında o kadar bilgi edinir. Ve karakterin psiko-fiziksel deneyimine yaklaşması mümkün hale gelir. Ancak bütün bu koşullar yapay olduğu için oyuncu gerçek bir eylem için gerekli motivasyonu nasıl yaratacaktır ya da Stanislavski’nin deyişiyle gerçek coşkular nasıl açığa çıkacaktır? Böyle bir problemle karşılaşan Stanislavski, karakterin eylemlerini anlamaya yönelik bir yöntem olan “sihirli eğer” kavramını geliştirmiştir. Oyuncu, önceden çalıştığı ve bilgisi dâhilinde olan verili koşulları hayal ederek basitçe şu soruyu kendine sorar: “Eğer ben bu koşullar altında olsaydım ne yapardım?” Sihirli eğer ve verili koşullar birbirinden ayrı düşünülemez olan iki kavramdır. Eğer oyuncu verili koşullara yeterince hâkim değilse, sahne üzerindeki yönelimleri yanlış olacaktır. Stanislavski’ye göre, oyuncu sahnede kendine bu soruyu sorar ve ardından kendini verili koşullar içinde hayal edip, eylemleri gerçekleştirir. “Eğer sözcüğü; bu sözcük, bizi günlük olaylar dünyasından çıkarıp imgelem alanına atan bir kaldıraç görevi görür” (Stanislavski 2011:45). Böylece kendinden yola çıkarak karakteri eylemsel olarak anlamaya başlar. Buna paralel olarak, fiziksel olarak gerçekleştirdiği eylemler, bilinçaltında çağrışımlar yapacağı için coşkular kendiliğinden açığa çıkacaktır. “Eğer



sayesinde oyuncu kendisine bir problem yaratır. Bu problemleri çözmek için harcadığı çabaysa onu doğal bir biçimde içsel ve fiziksel eylemlere götürecektir. Eğer, imgelem, düşünce ve mantıklı eylem için kuvvetli bir uyarıcıdır” (Moore 2016:56). Sihirli eğer yöntemi, her ne kadar işe yarar olsa da, ilerleyen yıllarda bazı problem yaratmıştır. Yöntemin yarattığı temel sorun oyuncuların eğer ben olsaydım diye sahneye çıkıp kendi sosyal benliklerinden yola çıkmalarından kaynaklanmıştır. Eğer oyuncu, sahnede verili koşulların ona sunduğu duruma yabancıysa, yanlış eylemlere ulaşması veya çalışmadan verim alamaması muhtemel gözükmektedir. Örneğin, Stanislavski'nin öğrencilerinden bir tanesi olan Vakhtangov, sihirli eğer yöntemindeki noksan kısımları analiz edip, yeniden formüle etmiştir. Lee Strasberg'in de, daha sonraları ondan ilham alıp, verili koşullar ve sihirli eğer kavramları üzerine değişiklikler tasarlamasını sağlayan Vakhtangov, karakterlerin eylemlerinin belli olduğunu, oyuncunun bu durumda belirlenen eylemleri hangi motivasyonla yaptığını bulmasını savunuyordu. Vakhtangov'un bu konuda yaptığı değişiklik, Lee Starsberg'in *Dream of Passion* (1988) adlı kitabında anlatılmıştır. Bu değişikliğe göre oyuncu karakterin eylemlerini zaten biliyor olarak sahneye çıkıyor ve sihirli eğer çalışmasından farklı olarak “Bu durumda ben olsaydım ne yapardım?” Yerine “Bu durumda ben olsaydım ve bu eylemleri yapıyor olsaydım, beni ne motive ederdi veya bunları yapmamdaki sebep nedir?” gibi sorular soruyor. Vakhtangov bu yöntemle, oyuncunun kendini yabancı hissettiği koşullarda, eylemlerini gerçek kılacak coşuklara daha kolay erişebildiğini savunmuştur. Lee Strasberg ise buradan yola çıkarak kendi metodu çerçevesinde, Stanislavski Sisteminde eksik gördüğü noktaları geliştirmeye ve yeni yöntemler bulmaya çalışmıştır. Kendisinin içinde bulunduğu bu araştırma süreci, sistem içinde özgün değişiklikler getirmiş ve Lee Strasberg'e özgü bir metot oluşmuştur. Verili koşullar ve sihirli eğer kavramları üzerine yaptığı değişiklikler oldukça radikal değişikliklerdir.

Lee Strasberg, 1901 yılında Amerika'da doğmuş oyuncu ve oyuncu eğitmenidir. Stanislavski'nin öğrencileri olan Maria Ouspenskaya ve Boleslavsky'nin Amerika Birleşik Devletleri'nde kurmuş olduğu Laboratuvar Tiyatrosu'nda eğitim görerek, oyunculuğu Stanislavski'nin birinci kuşak öğrencilerinden öğrenmiştir. Daha sonraki yıllarda, Grup Tiyatro'sunda ve Aktör Stüdyosu'nda oyunculuk eğitimi üzerine yaptığı çalışmalarla eğitmen olarak ünlenen Strasberg, Stanislavski sistemine getirdiği değişikliklerle kendi özgün metodunu oluşturmuştur. “...Strasberg, hocası

Boleslavsky'den Freud temelli bir psikolojik yaklaşımı devralmış ve Stanislavski'nin "sistemi"ni tamamlamaya ya da bütünleme amacıyla araştırmalar yapmıştır" (Güngör 2017:227). Kendisini ve ömrünün son yıllarına kadar genel sanat yönetmenliğini yaptığı Aktör Stüdyosu'nu dünyaca üne kavuşturan araştırmalarıyla hem Amerikan hem de dünya tiyatrosuna büyük katkı yapmıştır.

Lee Strasberg, özellikle sihirli eğer çalışmasında arzu edilen verimi sağlayamadığını düşünmüştür. İlk dönem eğitmenlik ve yönetmenlik çalışmalarında özellikle bu soruna odaklanmıştır. Lee Strasberg sihirli eğer çalışmasındaki en büyük problemin oyuncunun sosyal benliği üzerinden eylemlerini bulmaya girişmesi olarak görmektedir. Oyuncunun verili koşullar içinde "Eğer ben bu koşullar içinde olsaydım ne yapardım?" sorusunu yönelterek kendi davranışlarını devreye sokmasının yanlış olduğunu düşünmektedir. Ona göre karakterin eylemleri söz konusu olduğunda oyuncu kendi davranışlarından yola çıkarsa sonuç olumsuz olabilir. Eğer oyuncu yabancı olduğu ve kafasında canlandırmakta güçlük çektiği durumlarla karşılaşırsa, karaktere uygun eylemler üretmeyebilir. Aynı şekilde, bir oyuncunun kendi davranışları ile karakterin eylemleri arasında fark olabilir. Bütün bunlara ilişkin Lee Strasberg aşağıdaki tanımlamayı yapmıştır:

Sihirli eğer, verili koşullar içinde nasıl davranırdın, ne yapardın, nasıl tepki verirdin? gibi önerilerden oluşmaktadır. Oysa bu yöntem sadece çağdaş oyunlarda ya da oyuncunun psikolojik deneyimlerinin karaktere yakın olduğu oyunlarda uygundur ancak klasik metinlerin karakteristik özelliği olan gerekli duygu yoğunluğuna ve kahramanca davranışlara ulaşmak için oyuncuya yardım etmekte başarısız olmaktadır. (Strasberg 1988: 85)

Bu doğrultuda, Strasberg, oyuncuların zorlandıkları durumlarda kolayca karakterin duygularına ulaşabilmelerine yardımcı olmak adına sistem üzerinde bazı değişiklikler yapmıştır. Verili koşullar ve sihirli eğer kavramları üzerine yapılan çalışmalarda, ayarlama (adjustment) veya yer değiştirme (substitution) diye adlandırdığı egzersizleri bulmuştur. Bu kavramlar, sihirli eğer çalışmasına bir alternatif olarak düşünölmüştür. Buna göre, oyuncu sahnede yken, yabancı olduğu yada ifade etmekte zorlandığı koşullarla karşılaştığı zaman, verili koşullara odaklanmak yerine, benzer ama ona hiç yabancı gelmeyen, başka verili durumlar düşünür. Seyirci sahnede karakterin eylemlerini gördüğu için oyuncunun iç dünyasında ne olup bittiğini anlamaz ve

oyuncunun duygularını izlediği sahne ile ilişkilendirir. Strasberg, yönettiği birkaç oyunda kullandığı bu yöntemi, deneyimlerinden yola çıkarak şu şekilde aktarır:

1932 yılında yönettiğim, John Howard'ın *Başarı Hikayesi (Success Story)* adlı oyunda, Luther Adler, gözü yükseklerde, çabuk sinirlenen, sınıf bilincine sahip bir depocu çocuk olarak görevliydi. Karakter, kendi sınıfsal durumuna herkesi kapsayan bir sinirle motive oluyordu. Fakat Luther, karakterine uygun doğru duyguyu bulamadı. Ona, karakterin öfkesini göstereceğimiz bir reaksiyona ihtiyacımız olduğunu söyledim, ancak Luther, hayatında hiçbir zaman böyle bir reaksiyon üreteceği bir haksızlığa uğramamıştı. Bir süre provalarda çalıştıktan sonra, sonunda ona sordum; "Seni ne sinirlendirir?" Luther cevap verdi; "Bir kişi bir diğerine korkunç bir şey yaptığı zaman öfkelenirim." Böylece Luther, kafasında değiştirilmiş bir durum üretti: ona yakın birine bir yanlış yapılmıştı. Bu fikir onun, karakterin yıkıcı enerjisini üretmesini sağladı. Tabii ki, seyirci Luther'in özel motivasyonundan habersizdi. Onların tek görebildiği depocu çocuğun gerçek öfkesiydi. (Strasberg 1988: 87)

Yukarıdaki örnekte görüldüğü üzere, oyuncunun belirli durumlara yabancı olması ve eylemleri gerçekleştirmek için gereken motivasyonu bulamadığı için, Strasberg, oyuncu açısından verili koşulları başka türlü hayal etmesini söylemektedir. Oyuncunun imgelemine yapılan bu bilinçli müdahale, sahne üzerinde oyuncuyu karakterin deneyimlerine yaklaştırmaktadır. Lee Strasberg, aynı şekilde bir başka ayarlama örneği daha verir. Bu örnekte ise, oyuncunun doğal karakteristik özellikleri oynadığı karakterle uyuşmamaktadır ve sahnedeki duruma aykırı eylemler üretmektedir. Strasberg, söz konusu durumu şu şekilde aktarmıştır:

Biraz daha karmaşık bir ayarlama (adjustment) aynı prodüksiyon olan *Başarı Hikayesi'nde* kullanıldı. Stella Adler, Luther'in kız kardeşi, oyun yazarının, depocu çocuğa aşık olan, ezik Yahudi sekreter için yanlış bulduğu, alışılmadık duygusal yoğunluk, etkileyicilik ve fiziksel canlılığa sahipti. Lawson, Stella'nın, şirket başkanının göz alıcı ve duygusal eşini oynamasını istedi. Ancak biz, Stella'nın içinde kontrollü ama dinamik bir karakter için gerekli olan duygu renklerinin varlığını biliyorduk. Stella'nın sahip olduğu derin bir duygu ama saflık barındıran, sevecen, ruhani kalitede bir duygu istiyordum. Bunu ondan almak oldukça zordu çünkü kendi doğal eğilimi sahneyi yakıyordu. Bir sahnede, Stella'nın karakteri depocu çocuğa gizli özlemini göstermesi gerekiyordu ama bastırılmışlık, saklanmak, sakın aşk onun kendi davranışlarına yabancıydı. Her denemesi abartılı veya kişisel deneyimden uzak oluyordu. Fakat sonunda alışılmadık, benim gemi güvertesi ismini verdiğim bir ayarlama (adjustment) ile karaktere yaklaşmayı başardı. Stella'ya aşağıdaki talimatları verdim: Bir gemidesin, yalnız, gece vakti, ay ışığı. Orada bir adam var ve konuşuyorsun. Fakat biliyorsun ki bu olmayacak. Ve böylece

birbirinize, tanıdığınız kimseye söylemeyeceğiniz şeylerinizi söylüyorsunuz. Tanımadığın insanlara içini dökmezsün ama bu sefer paylaşıyorsunuz. O kişiyle romantikleşiyorsunuz ve on beşinci günde, her şeyin çok güzel olduğunu ve tekrar buluşmak istediğini söyleyip gidiyorsunuz. Oldukça gerçek ama saf, herhangi bir başka şeye benzemiyor.

Bu ayarlama onda işe yaradı. Gerçekleşen olayların sahnede değil de, bir gemide geçtiği düşünecekti; gemide olduğu hissini yaratması ve tutması gerekiyordu: ay ışığı, su, romantik durum. Böylece, sahneye, kendisinin ofiste yapacağı hiçbir hareketi getirmede. (Strasberg 1988: 87)

Bu örnekte ise oyuncu açısından verili koşullar bir süreliğine değiştirilmiştir. Bunu oyuncunun doğası gereği elinde olmadan devreye soktuğu ve sahnede var olan durumla uyumsuz gözükken eylemlerin önüne geçmek için yapmıştır. Aynı çalışmanın bir benzerini ancak, sadece bir oyuncu için değil, bir grup oyuncuya uygulamıştır. Sahnede istediği duygu yoğunluğunu elde etmek adına, oyununun var olan verili koşullarını, oyunculara daha yakın gelecek güncel bir olayla değiştirmiştir.

1939'da yönettiğim bir oyun olan *Golden Eagle Guy* oyununun provalarında grup olarak bir problemle karşılaştık. Oyunun ikinci sahnesinin sonunda bir deprem olacaktı ve oyuncular buna tepki vermeliydi. Gerçek hayatta uğultular ve kaosun peşinde insanlar panikle dışarı çıkar ve ne olduğuna bakar. Ancak sahneleme açısından benim keskin ve parlak bir reaksiyona ihtiyacım vardı. Oyuncular için yeni bir ayarlama yarattım ve söyledim, sizler bir ülkeden diğerine kaçan mültecilersiniz. (O zamanlarda mülteciler Almanya'dan durmadan kaçıyorlardı, böylece bu durum sıkıcı kafalarına yerleşti.) Sınırın kıyısında gizli bir yerde kaçak olarak saklanıyorsunuz. Bu gece orada kilitlisiniz, yarın karşı tarafa götürülmek üzere alınacaksınız. Ancak birden bire bir yangın çıkıyor. (Strasberg 1988: 87)

Strasberg bu şekilde, tüm grubun imgeleminde sahnelemenin ihtiyacı olan coşkuları uyandıracak bir ayarlama yapmıştır. Oyuncular böylece, kendilerine daha tanıdık gelen bir durumdan yola çıkarak, daha yabancı koşullara ulaşmaya çalışıyorlar. Bu tezin konusu olan anlatım tekniğine dayalı egzersiz de, sonraki bölümlerde daha detaylı tartışılacağı üzere, verili koşullara bu şekilde bir müdahale söz konusu değildir. Verili koşulların daha iyi anlaşılması için Stanislavski'nin önerdiği sihirli eğer çalışması yerine anlatı tekniği kullanılmaktadır. Oyuncu, karakterini çevreleyen verili koşullar için de eğer ben olsaydım diye çalışmaya başlamaz. Onun yerine, oyunun koşulları ve seyirci arasında bir tür anlatıcı olduğunu kurgulayarak karakteri bir üçüncü kişiymiş gibi imler. Bu anlamda, Strasberg'in yaptığı yeniliklerin, yani verili koşullara yapılan

ayarlamalar ve yer değiştirmelerin, ülkemizde anlatım tekniğinin oyunculuk çalışmalarındaki kullanımına model olacak bir çalışma olduğunu söylemek mümkün değildir. Ancak her iki egzersizin de Stanislavski Sistemi'nin aynı tartışmalı noktasına odaklandıklarını söylemek yanlış olmaz. Yukarıda incelenen alışmalar, Stanislavski'nin verili koşulları anlamak üzerine kurduğu yöntemlerde sorunlar olduğunu işaret etmektedir. Bu tezin araştırma odağında yer alan, anlatıma dayalı çalışmaların da verili koşullar üzerinde benzer müdahalelerde bulunduğunu görmemekle birlikte, Stanislavski Sistemi içinde söz konusu sorunları zelmeye yönelik çalışmalar olduğu söylenebilir. Röportajlar yoluyla toplanacak verilerde de görüleceği üzere, söz konusu egzersizi çalışırken, sahne üzerinde o karakter olduğunu düşünmeksizin bir üçüncü kişi olduğunu kafasında tasarlar. Yani, kendisini bir tür anlatıcı olarak kurgulayarak var olan koşulları aktaran ve karaktere üçüncü kişi kipini yükleyen bakış açısı, zihinsel bir katman oluşturur. Sihirli eğer çalışması yerine kullanılan anlatıma dayalı çalışmalar oyuncunun verili koşulları anlamasını ve güçlü bir deneyim anının oluşmasını amaçlamaktadır. Bu noktada Lee Strasberg'in egzersizi ve anlatı kaynaklı çalışmaların Stanislavski Sistemi'nin belirli bir yerinde birbirlerine alternatif oldukları söylenebilir.

Stanislavski Sistemi içerisinde verili koşullar kavramının öneminden yukarıda bahsedilmişti. Buna koşut olarak, Stanislavski, bazen oyuncuların, yazarın onlara vermediği bazı verili koşulları oyuncuların zihinlerinde canlandırabilmeleri, karaktere dair bazı imgelerin keskinleşmesini sağlamak ve karakterin dünyasının detaylarına hakim olabilmelerini sağlamak adına anlatım çalışmalarına benzer bir yöntem kullanıyordu. Kullandığı bu yöntem, karakterin oyunun zamanının dışında kalan bilgileri anlatmasına ve küçük eylemleri gerçekleştirmesi esasına dayanıyordu. Buna göre, Stanislavski, sahnede gerçekleşecek olan eylemlere geçmeden önce, oyunculara karakterin geçmiş ve şimdiki hayatına dair yazarın verdiği bilgilerden yola çıkarak pek çok soru soruyordu ve cevapları anlattırıyordu. Moskova Sanat Tiyatrosu kadrosuna sonradan dahil olan Toporkov–*Stanislavski Provada* (2017) adlı, Stanislavski'nin son dönem çalışma metotlarını ve kendi deneyimlerini anlattığı kitabında Stanislavski'nin bu yöntemini detaylıca anlatmıştır. Toporkov, *Dolandırıcılar* adlı oyunu sahneye koyarken (aynı zamanda Toporkov'un Moskova Sanat Tiyatrosu'ndaki ilk oyunudur) veznedar Vaneka rolünü canlandırmaktadır. Toporkov deneyimli bir oyuncudur ve sahnede bu karakter için az çok neler yapacağını tasarlayarak provaya gelir. İlk prova

sırasında Toporkov sahneye gelir ve hazırlandığı şekilde rolünü oynamaya başlar. “...Malum tiyatral deneyimim özgüvenimi artırdı ve kısa süre önceki provalarda hazırlamış olduğum o “doğru tonu” u yakaladım” (Toporkov 2017:39). Toporkov’un bahsettiği “doğru ton” rol için önceden hazırlamış olduğu ses ve davranış kalıplarından oluşmaktaydı ve Stanislavski’ye göre bu rolün gerekleriyle ilgisi yoktu. Toporkov, karakter hakkında detaylı imgelem çalışması yapmadan ve verili koşulların üzerine gereğinden az düşünerek, önceki deneyimlerinden yola çıkarak oluşturduğu bir tür biçimci yaklaşımla rolünü ele almıştı. Buna karşılık provayı durduran Stanislavski, Toporkov’un yorumuna ilişkin şu yorumu yapar: “Rolü önceden hazırladığın belli bir tonda oynamaya çalışıyorsun... Kafanda hazırlamış olduğun bir şeyi yüklemişsin kendine, bu da seni yaşayan bir insan olarak etrafında olan bitene tepki üretmekten alıkoyuyor. Yaşayan bir insanı değil, bir karakter tipini oynuyorsun” (Toporkov 2017: 40). Karakteri çevreleyen koşullar hakkında Toporkov’un yeteri kadar çalışmadığını gören Stanislavski, provaların bu noktasında Toporkov’a anlatım çalışmalarına benzer bir egzersiz yaptırmıştır. Bu çalışma doğrultusunda Toporkov’a basitçe şu soruyu yöneltir: “Anlat bakalım, büronda ne var?” (Toporkov 2017: 40). Toporkov’a göre prova için oldukça gereksiz görülen bu küçük sorunun ardından Stanislavski, Vanečka karakterine ilişkin diğer küçük detayların anlatılmasını sağlayacak bir dizi soru sorar: “Evet, para. Peki başka? Daha çok detay ver. Para diyorsun. Güzel, ne kadar para? Ne parası? Ne çeşit para? Nerede tutuyorsun parayı? Ne türden bir masan, ne türden bir sandalyen var? Odada kaç lamba var? Peki, anlat bakalım, işleri nasıl yürütüyorsun?” (Toporkov 2017:40) Böylece Stanislavski bu tip sorular doğrultusunda Toporkov’dan Vanečka karakterine dair bütün detayları anlatmasını ister. Egzersizin devam eden bölümünde Vanečka rolüne dair detayları şu şekilde anlatması istenir:

Elimizde veznedar Vanečka var. Mülâyim, mütevazı, genç bir adam. Bürosu onun evi. Orası onun için yücelerin yücesi. Hayatındaki en iyi şey. Bu odayla ilgili her şey onun kaygıları hakkında fikir verir: Mekânın temizliği, gündelik işleri için gerekli şeyleri sıraladığı düzen. Büyük çelik kasadan tut da, en iyi dostu olarak addettiği ve Kostantin Sidiroviç adını taktığı sevimli kırmızı-mavi kalemine, elektrik lambasına kadar. Bu lambayı öylesine temiz tutar ki departmandaki en parlak ışık kaynağı gibidir bu lamba, onun gururudur. Ateşe dayanıklı kasanın kiliti güzelce yağlanmış ve hiçbir terslik çıkarmadan kolayca açılıp kapanır. Hoş bir şekilde çıt sesi çıkarmaları çok güzeldir, kulağına adeta müzik gibi gelir bu ses. İçerideki raflarda banknot destleri sıralanmıştır. Yüzlük, binlik, on binlik, yüz binlik banknotlar vardır. Ne zaman sorarsanız sorun, Vanečka her daim orada ne kadar para olduğunu söyleyebilir. Vanečka bilfiil

hesaba para yatırma ve hesaptan para çekme işlemlerini sever. Depatmandan para çıkarma işleri kutsal bir ayin, bir sanattır onun için. İçerde para kalmadığından alacaklılara para ödemediği zaman bir trajedidir. Vaneçka hiçbir zaman hata yapmaz, hesaplarının doğruluğu efsanevidir. Bütün gençliğine ve tevasusuna rağmen muhasebe dünyasında kendi çapında meşhurdur ve ve hiçbir şey ona bu şöhretten daha fazla gurur veremez. (Toporkov 2017: 41)

Yukarıda paylaşılan alıntı, egzersizin örneklendiği kısmın sadece bir bölümüdür. Stanislavski, geçmişe ve karakterin günlük hayatına dair tüm detayları anlatmasını isteyerek oyuncunun zihninde tüm verili koşulları belirlemesini amaçlar. Bu açıdan, anlatıma dayalı egzersizlerin ilk modeli sistem içinde Stanislavski tarafından oluşturulmuştur denilebilir. Oyuncu yalnızca çalışma sürecinde, oyundaki verilerden yola çıkarak karaktere dair tüm bilgileri aktarır. Daha sonraki yıllarda, Stanislavski'nin oyunculuk disiplininden gelen sanatçılar anlatım tekniğine benzeyen ve ülkemizdeki çalışmalara örnek oluşturacak bazı çalışmalar geliştirmişlerdir. Bunlardan büyük ölçüde ortak özellik barındıranlardan birisi de Michael Chekhov'un, karakteri üçüncü kişiymiş gibi kurgulamasını ve onunla, imgesel süreci hızlandırmak adına bir diyalog geliştirmesini amaçlayan egzersizdir.

Micheal Chekov, ünlü Rus yazar Anton Chekhov'un yeğeni ve Stanislavski'nin gözde öğrencilerinden biridir. Moskova Sanat Tiyatrosunda oynadığı yıllar boyunca, tiyatronun baş aktörlerinden birisi olmuştur. Rusya'da başlayan profesyonel oyunculuk yaşamı, Batı Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde devam etmiştir. Olgunluk döneminde, aynı zamanda eğitimlik yapmaya da başlamıştır. Tiyatro dışında, pek çok sinema filminde de oynayan Micheal Chekhov, Stanislavski'den ilhamla, daha çok imajinasyon kavramını merkeze alan, özgün oyunculuk metodunu geliştirmiştir. Geliştirdiği metotla pek çok başarılı performans gerçekleştiren Micheal Chekhov aynı zamanda, pek çok ünlü Hollywood oyuncusunun da öğreticiliğini üstlenmiştir (Yalçın 2017).

Micheal Chekov, bu tezin konusu olan anlatıma dayalı egzersizler ile oyuncu-karakter ilişkisi bakımından ortak noktalar barındıran ve toplanan verileri değerlendirirken, belli bir bakış açısı kazandıracak bir egzersiz geliştirmiştir. Chekov'un oyunculuk yönteminde imgelem çalışmalarının merkezi bir konumda olduğu yukarıda belirtilmiştir.

Onun oyunculuk anlayışı çoğunlukla, oyuncu imgelemine geliştirmeye yöneliktir, çünkü oyuncunun, sahne üzerinde gerçekleştireceği eylemleri gerçek kılacak coşkuların anahtarının güçlü imgelem yeteneğinde olduğunu savunmaktadır. Söz konusu egzersiz, bu tezin araştırdığı egzersiz gibi anlatım odaklı değildir. Onun yerine zihinsel düzeyde bir benzerlik mevcuttur. Bahsi geçen çalışma, oyuncunun, canlandıracağı karakter ile üçüncü kişiymiş gibi hayal etmesinde ve iletişim kurmasında amaçlar. İmgelerin dağılık ve kontrol edilmesi oldukça zor olduğunu söyleyen Chekhov, onları bir arada tutabilmek ve güçlendirmek için sorular sorulması gerektiğini söyler. *Oyuncu Tekniği Üzerine* isimli, kendi geliştirdiği yöntemleri anlattığı kitabında konuya ilişkin; “Yaratıcı İmgeler kendi içlerinde bağımsız ve değişkendir, duygularla ve tutkularla doludur... Kendilerini tamamlamak için, sizi tatmin edecek anlamlı bir konuma ulaşabilmek için sizin aktif işbirliğinize ihtiyaç duyacaklar. Onları mükemmelleştirmek için neler yapmalısınız? Tıpkı bir arkadaşınıza soruyormuş gibi, bu imgelere sorular sormalısınız. Hatta bazen onlara sert emirler vermelisiniz” (Chekhov 2014:70). İfadelerini kullanmıştır. Buna göre, ilk etapta, oyuncunun arzu edilen sonuca ulaşması için, imgeleminde oyun üzerine uyanan imgeleri güçlendirmesi için, alıntıda belirtilen süreci takip etmesi gereklidir. Böylece, oyuncu, konsantrasyon sağlaması oldukça zor olan, imgeler üzerinde güçlü bir kontrol sağlayacaktır. Hatırlanacak olursa, Stanislavski sisteminde, oyuncu gerekli eylemleri canlandırmak için sihirli eğer yöntemini kullanmaktaydı. Bu yöntemle göre oyuncu, basitçe kendine; “Eğer ben bu koşullar altında olsaydım ne yapardım?” sorusunu yönelterek kendini, mevcut koşulların merkezinde tahayyül etmekteydi. Chekhov ise, mevcut koşulların oyuncunun zihninde yarattığı imgelerden yola çıkarak, ona sorular sormasını ve bu koşulların altında bir karakteri kendi dışında hayal etmesini salık verir. Örneğin, *Oyuncu Tekniği Üzerine* adlı kitabında, bu çalışma ile ilgili Shakespeare’in *On İkinci Gece* adlı eserinde, Malvolio ile Olivia sahnesi üzerinden çalışmanın gidişatını anlatmıştır. Ona göre oyuncu, eylemleri gerçekleştirmek için gerekli olan coşkuları harekete geçirmek adına, Malvolio’yu kafasında tasarlamalıdır. Malvolio’nun, Olivia’yı etkilemek için yaptığı davranışlarına konstantre olmak ve imgeleri hareketi geçirmek için tasarlanan karaktere eylemlerle ilgili birtakım sorular sorar ve direktifler verir. Bu çalışma, aynı kitapta şu şekilde aktarılmıştır:

Varsayın ki, Onikinci Gece oyununda Malvolio’yu oynayacaksınız. Malvolio’nun bahçede Olivia’ya yaklaştığı sahneyi çalışmak istiyorsunuz. Molvolio “ondan geldiğini” sandığı mektubu



çoktan almış. Şimdi sorular sormaya başlayın; Malvolio, göster bana; yüzünde “sevgili hanımefendi’ye karşı bir gülümsemeyle bahçe kapısından nasıl girerdi?” Bu soru Malvolio’nun imgesini hareket etmeye teşvik eder. (Chekov 2014:71)

Böylece oyuncu, onu eylemlere itecek imgesel süreci kolayca kontrol altına alarak yönelimlerini belirleyebilmektedir. Çalışmanın devam eden sürecinde, yani oyuncunun eyleyişe başladığı süreçte, sorular daha kesin direktiflere dönüşmektedir:

Onu uzakta görürsünüz. Sonrasında gururla gösterebilmek için mektubu aceleyle paltosunun altına saklar. Boynu uzun, yüzü son derece ciddi bir şekilde Olivia’yı arar. İşte buradadır. Gülümseme yüzünü nasıl değiştirmiştir! Olivia ona “Nasıl da yaklaşıyor sana o gülümseme...” diye yazmamış mıdır; ya gözleri, onlar da gülümsüyor mu? Oh, hayır! Onlar uyanık, endişeli ve dikkatli! Onlar, çıldırmış bir adam maskesinin altından bakıyor. Aklında adımları, o güzel yürüyüşü var. Sarı, çapraz dizbağlı çorapları ona çekici ve büyüleyici geliyor. Ama o da ne? Maria! (Chekhov 2014:71)

Burada dikkat edilmesi gereken husus, tıpkı bir anlatıcının performans sırasında yaptığı gibi, oyuncunun da, karaktere üçüncü şahıs kipini yüklemesidir. Seyirci-oyuncu ilişkisine yansımayan bu süreç, tamamen aktörün zihinsel sürecinin bir parçasıdır. Ancak “Sihirli Eğer” çalışmasındaki gibi oyuncu kendini merkeze koymaz. İmgelemine daha etkin bir hale getirmek için, karakteri bir üçüncü kişiymiş gibi hayal etmektedir. Bunun yanı sıra, anlatıma dayalı tekniklere başvuran bir diğer çalıştırıcı da, yine Stanislavski ekolünden gelen Stella Adler’dir.

Stella Adler, Amerikalı kadın oyuncu ve eğitmendir. Stanislavski’nin kendisinden eğitim almış olan tek Amerikalı oyuncu Stella Adler’dir (Cevher 2017:261). Daha sonra, yine Stanislavski’den esinlenen ama kendine özgü bir metot geliştirmiştir. Stella Adler’in metodunun özgün yanlarını incelemeye almak bu tezin amacının dışına taşmaktadır. Bu sebeple, devam eden süreçte, Adler’in, araştırmanın ilgi odağı olan egzersiz ile ortak noktaları olan, anlatım tekniğine dayalı bir egzersizi incelenecektir. Adler’in söz konusu egzersizi, *Aktörlük Sanatı* (2007) adlı kitabında, öğrencileri ile yaptığı diyaloglardan ve ders konuşmalarından alıntılar şeklinde egzersizi tanımlamaktadır.

Söz konusu egzersiz Adler’in başlangıç aşamasındaki öğrencilerine yaptırdığı bir

çalışmadır. Bu çalışmaya göre öncelikle öğrencilerine bir ödev verir. Adler, öğrencilerinden Halil Cibran'ın *Ermiş* adlı eserini okumalarını ister, daha sonra ise okudukları yazıda dikkatlerini çeken konulara yorum getirmelerini ve sınıfta birinci ağızdan anlatmalarını ister. Bu açıdan, anlatıcı kipinde sahnede bulunurlar demek mümkündür. Stella Adler, oyuncuyu yazarların fikirlerinin bir tür taşıyıcısı olarak görür. Aslında, metin ve seyirci arasında bir buluşma noktası denilebilir. Oyuncu, metnin barındırdığı tüm düşüncelere hakim olmalı ve bunlara karşı belli bir bakış açısına sahip olmalıdır. “Yazı, fikirle olan ilişkinizi ortaya çıkarmalıdır, çünkü oyuncu, yazarın fikriyle bizzat haşır neşir olmalıdır. Fikir oyuncunun yorumunu taşımalıdır” (Adler 2007:32). Ama herhangi bir yazarın fikrini taşıırken, oyuncunun da aynı değerlere inanması gerekir, sahne üzerinde gerekli olan bu inancı sağlamak için ise oyuncunun, yazarın metninde anlattığı fikirler ile kendi hayatı arasında bir ilişki kurması gerekmektedir. Kendisi de oyuncunun sahnede, oyunun fikrini özümsemesi hakkında şu ifadeleri kullanır; “İşiniz, bize ne denli akıllı ve görmüş geçirmiş olduğunuzu göstermek değil, edebi sözcükleri nasıl kullandığınızı göstermektir. Onun fikirlerini kendinizinmişçesine net ve eksiksiz şekilde anlamalısınız: sizin için kendi fikirlerinizmiş gibi önemli olmalı ki onları başkalarına aktarmanın önemini hissedesiniz” (Adler 2007:33). Oyuncunun, üzerinde çalıştığı metinle ilişkisini güçlendirecek ve yorum yapma becerisini kazandıracak bir egzersizdir. Aynı zamanda anlatıma dayalı bir teknik olduğundan, bir yandan da ifade gücünü geliştirmektedir. Öğrencilerin evlerinde verilen metni okumaları ve yorumlamaları egzersizin birinci kısmını oluşturmaktadır. Devam eden süreçte, öğrenciler, yaptıkları inceleme sonrasında, okudukları metnin barındırdığı fikir ile kendi deneyimleri arasında bir ilişkisellik oluştururlar. Stella Adler'e göre ise, bu yazarın metnine tepki vermektir; “Fikir içinize girdikçe önem kazanırsınız. Fikri telaffuz etmek yerine iletme, daima izleyicinin onu anlayabilmesi için daha yerinde olur... Fikri açıkladıktan sonra ona tepkinizi de verin. Makale amaçladığımız gibi fikirle aranızda bir köprü kurmuştur” (Adler 2007:33). Oyuncu okuduklarından etkilenmeli ve düşünsel anlamda bir tepki göstermelidir, aksi takdirde yazarın düşünceleri ile kendi deneyimlerini ortak bir alanda buluşturmak konusunda zorlanabilir. Bu aslında, oyuncunun bir karakterle kurduğu ilişkiye de benzemektedir. Karakterin dünyası aynı zamanda yazarın dünyasına da açılan kapıdır. Bir oyuncu, bir karakteri çalışırken onu ne kadar iyi anlarsa, yazarın anlatısını da o kadar iyi anlayacaktır. Adler ise tam olarak bu becerileri geliştirmek ve

oyuncuların yazar ve karakterle sağlam ilişkiler kurabilmesini sağlamak adına bu tarz bir çalışma geliştirmiştir. Egzersizin devam eden bölümünde öğrenciler sınıfa gelirler ve metine gösterdikleri tepkiler, ve bu tepkilerden doğan düşünceleri sınıfla paylaşırlar. Paylaşım sırasında ise bir anlatım söz konusudur. Stella Adler, egzersizin ikinci bölümünü diyalog halinde şu şekilde paylaşmıştır:

ROBERT: Cibran'ın evlilik hakkında söyledikleri...

STELLA: Yazara paye vermen hoş tabii, ama sahnedeysen onu sen temsil ediyorsun demektir. "Olmak ya da olmamak," demen gereken yerde, "Shakespeare, olmak ya da olmamak, diyor," demeysin. Sadece repliği söylersin. Cibran için de aynını yap.

ROBERT: Evlilik iki insanı sonsuza dek birbirine bağlar, ancak birlikteliklerinde bazı boşluklar olmalıdır.

STELLA: Bu açık ve netti. Ama senden biraz daha fazla şey olmalı. Cibran'ın ilişki kavramına yaklaşımına verdiğin tepkiye ihtiyacım var. Onun dediklerini kendi cümlelerine dökerken yanıtlaman gereken bir sürü soru var. Sence evlilik bağı kurulduğu anda otomatikman daimi mi olmalı? Cibran'ın eşlerin birbirinin kişisel özgürlüklerine müdahale etmemesi yönündeki savına katılıyor musun? Her ana fikir bir tepki, yorum ister. (Adler 2007:34)

Yukarıdaki örnekte, öğrenci metinde dikkatini çeken bir noktayı paylaşmaktadır, ancak bunu yazarı da işin içine katarak yapmaktadır. Bu durumda, Adler duruma müdahale eder ve kendi kelimelerini kullanmasını ister. Sahnedeki durumdan örnek verir, bir karakter oynarken yazarın sahnede işi yoktur, sadece karakterler vardır. "Sahnede yazarın kendisini istemiyoruz. Sizi, oyuncuyu ve yazarı istiyoruz ki fikir canlı performans filtresinden süzülerek karşımıza gelsin" (Adler 2007:35). Öğrenci bu sefer kendi cümlesiymiş gibi onu etkileyen kısmı okur, fakat bu sefer de kendine ait bir yorum katmaz. Egzersizin amaçladığı, yazarın fikri ile kendi deneyimleri arasında ilişki kurulması düşüncesi başarısızlıkla sonuçlanır. Öğrencinin yapması gereken, bu fikirleri gösterdiği tepkiler, yorumları anlatmasıdır. Çalışmanın devam eden sürecinde, bir diğer öğrenci ayağa kalkar ve şunlar yaşanır:

JENNİFER: Zaman elimizdeki en değerli şeydir. Cibran'ın yazısını okumadan önce sürekli saatime bakarak zamanı boşa harcıyordum. Yazıyı okuduktan sonra zamandan zevk almayı öğrendim.

STELLA: Çok iyiydin Jennifer, ama zamandan zevk almak derken tam olarak neyi kastettin?

JENNİFER: Yani bir yere giderken ya da bir şeyi beklerken geçen zamanın değerini biliyorum. Okumayı aceleye getirmiyorum, taksi şoförüne acele ettirmiyorum. Bugün için yaşıyorum ve

dolu dolu yaşıyorum.

STELLA: Bravo canım. Jennifer, Cibran'ın yazdıklarını aldı ve onlara tepki verdi. Oyun yazarlarının fikirlerini elimize geçirdiğimizde yapmamız gereken de bu; işimiz, onları tecrübe etmek ve yorumlamak. Cibran'ın yazısı Jennifer'in fikirle olan bağlantısını kurdu, sahnede gerekli olan da bu. (Adler 2007:35)

İkinci öğrenci ile birlikte egzersiz başarıyla sonuçlanır. Örnekte de gayet açık bir şekilde görüldüğü gibi öğrenci, metinde onu etkileyen ve kendi hayatından ilişki kurduğu noktaları paylaşmıştır. Cibran'ın kelimelerinin, deneyimleri üzerinde etkisini tamamen kendi cümleleriyle aktarmıştır ve onun metne olan tepkisini anlamamızı sağlamıştır.

Yukarıda tanımlanan ve örneklerle anlatılan egzersiz, araştırmanın konusu olan egzersizle benzerlik göstermektedir. Bu anlamda, verilerin değerlendirilmesine geçmeden önce bu ortak noktayı belirlemekte fayda var. Böylece bu egzersiz, anlatım tekniğinin kullanılması açısından araştırmaya katkı sağlayacaktır. Dikkat edilirse, öğrenciler sahneye çıktıklarında, her ne kadar ders ortamı da olsa, seyirci ile direkt bir iletişim halindedir. Deneyimlerini ve metnin onlar üzerinde uyandırdığı etkileri paylaşmaları için teşvik ediliyorlar. Öğrenciler sahneye çıktıklarında anlatıcı kipini kullanmaktadırlar. Stella Adler'in bu egzersizi, yazarın metinden gelen etkilerini seyirci ile paylaşmak üzerine kurgulanmıştır. Bu anlamda, anlatıcılık kipini kullanan egzersizlere örnek olarak gösterilebilir.

## **BÖLÜM 3**

### **VERİLERİN DEĞERLENDİRİLMESİ**

Bu bölümde Kadir Has Üniversitesi bünyesinde oyunculuk çalışmalarında anlatı kaynaklı egzersizi kullanan öğrenci ve eğitimcilerle yapılan röportajlardan gelen veriler incelenecektir. Bunun yanı sıra, şu an hali hazırda anlatı tiyatrosu yapan Bülent Emin Yarar ve Başak Kara ile anlatıcı olarak sahnede var olmanın performansına etkilerini anlamak adına oynadıkları oyun üzerinden röportajlar yapılmıştır. Röportajların tümü ekler kısmında mevcuttur.

#### **3.1. Çetin Sarıkartal ve Anlatma Egzersizi Üzerine**

Birazdan bu bölümde incelenecek olan egzersiz, Kadir Has Üniversitesi İleri Oyunculuk derslerinde uygulanmaktadır. Söz konusu egzersizi bulan ve uygulayan kişi Çetin Sarıkartal'dır. Egzersiz incelenirken ana kaynak olarak Sarıkartal'ın 9 Nisan 2019 tarihinde anlatıma dayalı egzersiz hakkında verdiği röportajdan yararlanılacaktır. Bu röportaj kapsamında egzersizin bir tanımı yapılmış, daha sonra role hazırlık sürecinde oyuncuya olan faydaları, egzersizin Stanislavski Sistemi ile olan ilişkiselliği bakımından tartışılmıştır.

Egzersiz iki aşamalıdır ve seyircilerle yapılan bir egzersizdir. Özellikle monologlarda uygulanan bir egzersiz olup, oyuncunun ezberi olması şarttır. “Oyuncu ilk etapta sahneye çıkar ve birazdan oynamak istediği monologun sözlerini herhangi bir yorum katmadan düz bir şekilde seyirciye bildirir. Bunu bir kağıttan sözleri, birisine anlaşılır bir şekilde okuyan bir sunucuya benzetebiliriz. Alıntı yapıyormuş gibi bildiriyor ve yüklenmiyor üzerine. O an sadece metinde neler diyor, onu bildiriyor bize” (Sarıkartal 2019). Egzersizin birinci bölümünde dikkat edilmesi gereken nokta kesinlikle sıradan bir ezber geçme olmadığı, söz konusu eylemin daha çok bildirmek olduğudur. Oyuncunun bunu yaparken seyircilerle etkileşimde olması zorunludur. “Ama şuna dikkat edilmesi gerekir, ezber geçmekten söz etmiyoruz. Kendi kendine ezber geçmekten söz etmiyoruz. Bu sırada yine dikkati seyircide. Çünkü seyircilere bildiriyor. Sözlerin ne dediğini seyircilere bildirme görevi var ama bu kadar basit bir görev” (Sarıkartal 2019).

Egzersizin bu bölümünde amaçlanan ise oyuncunun seyirciyle doğrudan bir iletişim durumunun içine sokmak, ezber eksikliğini tespit etmek ve oyuncunun seyirci karşısında rahatlamasını sağlamaktır. Bunun sıradan bir ezber alıştırmaması olmamasının fakat bunun yanında yine de ezbere bakılmasının ana sebebi, oyuncunun bilinçli ya da bilinçsiz atladığı replikleri tespit etmektir. Atlanan replikler iyi ezberlemekten kaynaklı olabileceği gibi aynı zamanda oyuncunun karaktere dair yargılarından ötürü de gerçekleşebilir. Oyuncu sahnede olduğu zaman herhangi bir yargı tarafından engellenmemelidir. Aksi takdirde oynadığı karakterin deneyimlerini edinmesi oldukça zorlaşır. Bunun yanı sıra, sağladığı bir diğer fayda da oyuncunun bu küçük görevi gerçekleştirirken rahatlaması ve sahnede olmasının verdiği ilk gerginlik anının geride bırakılmasına yardımcı olmasıdır. “Sonra ikinci aşaması bunu bitirdikten sonra geliyor çünkü burada ezberi eksikliği var mı, kendiliğinden atlanan bir şey var mı diye bakıyoruz - bu ezber hatası yeterince çalışamamaktan olabileceği gibi farkında olmadan rol kişisini gizlice yargılamaktan ötürü de olabilir. Israrla atlanan bir replik varsa farkında olmadan o lafi öyle söylemek istemediği için yapıyor olabilir. Onu da görmek istiyorum ben, ne diyor? Önce bildirin.” (Sarıkartal 2019). Sahnedeki kişi, bu görevi gerçekleştirirken seyircilere ve oyuna odaklanır, yavaş yavaş sosyal benliğini geride bırakarak karakter için çalışacak olan oyuncu kimliğini üstünde hisseder. Bu aynı zamanda yukarıdaki bölümlerde bahsettiğimiz oyuncunun bilinç düzeyindeki kiplerin ikincisidir. Yani karakterle ilgili tüm işçiliği yapacak olan kişi olur. “...birinci aşamada oyuncu zaten kendisi bildirimde bulunurken, oyuncu kipinde hisseder. Oyunculuk yapmaya başlayan oyuncu olarak kendini tahayyül etmiş olur” (Sarıkartal 2019).

Oyuncu, birinci görevi yerine getirdikten sonra egzersizin ikinci bölümü başlar. Bu bölümde ise oyuncunun görevi biraz daha zorlaştırılır. Çalıştırıcı tarafından açıkça şu sözler söylenir: “İkinci aşaması dediğim gibi, çok güzel, şimdi sana yeni bir görev veriyoruz, senden bir şey istiyoruz: Sen oradaydın, biz yoktuk; sen gördün, işittin, biz onları deneyimleyemedik. Şimdi bize orada onun başına geleni sadece onun sözleri ile herhangi bir şey eklemeyen ve çıkarmadan anlat, bizim de anlamamızı sağla” (Sarıkartal 2019). Böylece oyuncu, normalde olduğunun aksine o rol kişisi olduğunu düşünmeksizin, oynayacağı karakterin başına gelenleri, karakterin sözleri ile aktarmaya gayret eder. Burada dikkat edilmesi gereken husus, oyuncunun imgelemine çalıştırıcı tarafından yapılan müdahale sonucu oynanacak karakter üçüncü şahıs kipine atılsa da,

karacterin repliklerinin birinci tekil şahıstan, yani hiçbir müdahaleye uğramadan aktarılmaya devam edilmesidir. “Rol kişisi olarak değil de, o rol kişisinin o anına tanıklık etmiş olarak anlatıyor. Ama anlatırken üçüncü tekil şahıs kullanmıyor. Dedi demiyor, yaptı demiyor. Lafları hiçbir şekilde değiştirmiyor, laflar birinci tekil şahıstan devam ediyor ama böyle bir ön kabulle başlıyor olması, oyuncuyu o büyük tiradı nasıl oynayacağım duygusundan kurtarıyor” (Sarıkartal 2019). Çalıştırıcının verdiği ikinci görev doğrultusunda, oyuncu sahnede karakterin dünyasını tahayyül etmeye ve onun sözlerini kullanarak aktarmaya başlar. Bunu yaparken seyirci ile doğrudan temas oldukça önemlidir. Gerçek bir temas ancak dışarıya doğru güçlü bir odakla gerçekleşmektedir. Oyuncu bu egzersizi gerçekleştirirken seyirciyi bir anlamda partneri yapmaktadır ve görevi gereği ezberinde olan tiradı seyirciye düzgün bir biçimde aktarması gerekmektedir. Bu anlamda, egzersiz içinde seyirci ile kurulan temasın payı büyüktür. Bunun nedenini daha iyi anlamak için Grotowski'nin partner ile kurulan temasa ilişkin açıklamasını incelemekte fayda var; “Temas bakmak değil, görmektir. Şu anda sizinle temas halindeyim, hanginizin bana karşı olduğunu görüyorum. Şurada kayıtsız kalan birini görüyorum, bir diğeri ilgiyle izliyor ve biri de gülümsüyor. Bütün bunlar aksiyonlarımı değiştirir; bu temastır ve beni, eyleme tarzımı değiştirmeye zorlar. Davranış kalıbı her zaman sabittir” (Grotowski 1995:54). Eyleme tarzının belirsiz ve değişken olması oyuncuyu belli stereotiplerin yerleşmesinden korur. Böylece oyuncu etkilere açık ve savunmasız bir halde kalır. Normal hayatta insanlar kendilerini bir şekilde belirli davranış kalıplarıyla mühürlüyor ve sosyal açıdan bir tür savunma yaratırlar. Oyuncuların çoğu ise aynı alışkanlıklarını sahneye taşıma eğilimi göstermektedirler. “Güvenlik sağlayan bütün öğeler gözlemlenmeli ve sorgulanmalıdır. Bir mekanik oyuncu her zaman aynı şeyi yapacaktır, bu nedenle de rol arkadaşlarıyla ilişkisi ne karmaşık ne de duyarlı olabilir. Diğer oyuncuları gözler ya da dinler ama bu sahteciliktir. Mekanik kabuğu içerisine saklanmıştı çünkü bu ona güvenlik hissi verir” (Brook 2004:26). Bu çoğunlukla arzu edilen coşkuları ulaşma olasılığının başarısızlıkla sonuçlanmasına sebep olur. Peter Brook' a göre ise risk anının bir oyuncu için her daim korunması gerekmektedir. Brook, Bengal'de bir köyde geleneksel bir dans gösterisi izler ve dansçılar tarihi bir savaşı canlandırmaktadır. Oyuncular sahnede sadece küçük adımlar atmasına rağmen gözlerindeki yoğunluk çok güçlüdür. Öğretmenlerine bunu nasıl başardıklarını sorduğunda ise şu cevabı alır; “Onlara hiçbir şey düşünmemelerini söyledim” (Brook 2004:24). Buradan yola çıkarak, ne hissediyorum ya da nasıl

oynadım gibi düşüncelere dalan oyuncunun asla ana odaklanamadığını ve boşluk anını yanlış düşüncelerle doldurduğunu fark etmiştir. Brook'un söylediklerinden yola çıkarak, söz konusu egzersizin de temelde oyuncuları ana düşürmek ve aynı zamanda etkilerden korunacakları bir kabuğa girmelerini engellemeye yaradığını söylemek mümkündür. Brook için oyuncunun yaratıcı bir edim haline girmesi aynı zamanda bir tür yıkım sürecidir (Brook 2004:25). Sarıkartal'ın kurguladığı egzersizin kurallarından birisi de bu görev dışında oyuncuya, anlatıcı ya da oyuncu gibi bir özne yüklenmemesidir. Bu aynı zamanda oyuncunun ön hazırlıklarının yıkılması demektir. Oyuncu sadece anlatma görevi ile meşguldür. “Diyoruz ki; sen oradaydın ve biz değildik. Bir ölçüde çok doğru bir şey söylüyoruz çünkü oyuncu bu oyunun dünyasını çalışmış ve bunu ezberlemiş kişi değil mi, biz ise seyirci olarak bunu bilmiyoruz. Prensip olarak böyle. Yani oyuncu o dünyayı ziyaret etmiş gerçekten hayalinde; tahayyülünde ve tasavvurunda gitmiş oraya, ezberlerken de elinde olmadan...” (Sarıkartal 2019). Oyuncuyu yalnızca görevi ile meşgul ederek, performans anında onun eyleme geçmesini engelleyen tüm blokajların önüne geçilmesi amaçlanmaktadır. Oyunculuk eğitimlerinde sıklıkla rastlanan problem oyuncu adaylarının sosyal kaygılardan ötürü oyun anına konsantre olmasını engelleyen blokajlar üretmesidir. Bu blokajlar, gereksiz el kol hareketleri, önceden uydurulmuş bir ses, oynadığı ve beğenildiği bir karakterden kalma davranışlar vb. olabilir. Oyuncunun oynamak eyleminin sorumluluğuyla baş etmek için ortaya çıkardığı davranışlar, gerçekten oynamasının, daha doğrusu bir deneyim anının ortaya çıkmasının önünde engel teşkil etmektedir. Örneğin Grotowski toplumsal maskelerin yaratıcılık konusunda bir engel olduğunu düşünmüştür ve oyuncunun mutlaka bunlardan kurtulması gerektiğine inanır. “Her ülkede yaratmak için kopulması zorunlu belli davranış kalıpları vardır. Yaratıcılık günlük maskelerimizi kullanmak anlamına gelmez; yaratıcılık daha çok günlük maskelerin işe yaramadığı istisnai durumlar oluşturmaktadır” (Grotowski 1995:97). Sarıkartal'ın bu egzersizi geliştirmesindeki ana sebeplerden biri de, Grotowski'nin bahsettiği yaratıcılık anına oyuncuyu taşıyacak bir yöntem arayışıdır. Günümüzde oyunculuk çok popüler bir iş ve çok fazla örneğe sahip bir meslektir. Bu sebepten ötürü oldukça fazla dışardan edinilmiş bilgi var. Bir de oyuncuların beğenilme kaygısı gibi sosyal kaygıları da ekleyince ortaya aşılmaz duvarlar çıkabiliyor. Yapılan röportajda Sarıkartal durumu şu şekilde ifade etmektedir; “Oynamak konusunda her oyuncunun büyük bir bagajı var. Oyuncu olarak nasıl yargılandığına ilişkin duygular, maalesef oynayacağı karaktere ait duygulardan daha fazla işgal ediyor zihnini. Biz onu



bir kenara koymuş oluyoruz” (Sarıkartal 2019). Aslında oyuncunun oyun anına odaklanmasını sağlamak için bir tür bypass işlemi olduğu söylenebilir. Oyuncu sadece bir aktarıcı olarak kendini orada kurgulayınca sosyal benliğinin getirdiği kaygılardan sıyrılıp karakterin dünyasına ve seyirciye odaklanabiliyor. Fakat oyuncu kesinlikle işe oynayarak başlamıyor. Bu yeni görev oynamak kadar ağır bir yükün altına sokmamakla birlikte oyuncuyu kaygılarından da uzaklaştırmaktadır. “Oyuncunun, oynama sorumluluğundan çıkıp, sanki tanıklık ettiği bir şeyi anlatıyor sorumluluğuna geçmesini istiyorum. Bu oyuncunun oynama sorumluluğunu kaldırınca, muhtemelen bir rahatlama sağlıyor olabilir” (Sarıkartal 2019).

Oyuncu egzersiz boyunca yavaşça yüklerinden kurtulur ve karakterin dünyasına konsantre olur. Bunun yanında kendisini aktarıcı olarak kurgulamasına rağmen devam eden süreçte karaktere karşı nötr bir yerden sıyrılıp zamanla karaktere doğru gider. Yani oyuncu anlatıcı kimliğinden uzaklaşır ve aktarmaya uğraştığı karakterin anını yaşamaya başlar. “Profesyonel oyuncu ile rol kişisi arasında rol kişisine daha yakın bir yere doğru yola çıkmış olur. Ve benim master hali dediğim, o rol kişinin master hali dediğim onun geniş zamanın yaşamaya başlar” (Sarıkartal 2019). Konunun daha iyi anlaşılması adına önceki bölümlerde bahsedilen, oyuncunun bilinç düzeyinde varolan kipleri hatırlamakta fayda var. Buna göre 2.kip, yani oyuncunun görev duyguları ve işçilik sürecine başlayacağı nötr kip ve oyuncunun zihninde karakterin iç modelinin oluşturduğu 3.kip arasındaki geçişin başarısı oyuncunun 2.kipte yaptığı çalışmaya bağlıdır. Fakat yukarıda bahsedilen nedenler bu sürecin sağlıklı çalışmasına engel olabilmektedir. Bu açıdan söz konusu egzersizin bu kipler arasındaki geçişliliği sağlayan, yani oyuncuyu gerçek hayattan alıp oyun anına taşıyan bir tür kaldıraç olarak görmek mümkündür. Çetin Sarıkartal ise egzersizi yapan oyuncularını karakterin eylemlerini gerçekleştirmeye hazır bir hale geçiş yaptığını doğrulamaktadır:

Oyuncuyu o kişinin başına gelenin o sözler aracılığıyla bize aktarımından sorumlu tuttuğumuz anda, nötr bir oyuncu olmaktan, o rol kişinin başına gelenleri anlatmaktan sorumlu bir oyuncu olmaya doğru ona yönelim vermiş oluyoruz. Bu sırada kendisi profesyonel oyuncu olarak kendi nötr haliyle, herhangi bir rolü oynayacak haliyle biraz mesafe kazanıyor ve spesifik olarak o rolü oynayacak, o rolü üstleneceği yere doğru gidiyor. Zaten bu benim master hali dediğim, başka kaynaklarda bazen iç model diye bahsedilen, oyuncu ve rol kişisi arasında beliren oyuncuyu saran bir haldir. İnsan, oyuncu, master hali ve rol kişisi şeklinde adlandırdığım dörtlü şemadaki üçüncü kipi bu egzersiz net olarak oluşturuyor. İkinci kipten üçe geçişi sağlayan bir aracı

olduğunu söyleyebiliriz ve oyuncu da bu anda rol kişisi olarak karaktere yürüyorum gibi kaygılardan uzakken yapabiliyor bunu çünkü çok basit bir görev veriyoruz. (Sarıkartal 2019)

Oyuncu bu haldeyken, gördüğü imgelerin etkisine açık bir hale gelir. Çünkü konsantresi kendi organizmasını koruyacak olan savunma mekanizmasından, karakterin dünyasına ve onu çevreleyen koşullara kaymıştır. Anlatıcı görevini üstlenen oyuncunun imgelemi etkin bir şekilde çalışmaya başlar. “Bir başka sorumluluk yüklüyor, tanıklık etmemiş kişilere, tanıklık etmiş bir kişinin aktarımını eksiksiz yapması, o tiratta geçen cümlelerin anlamlarının, insanlara eksiksiz geçmesi sorumluluğunu yüklüyor. Bu sorumluluk da sanırım oyuncunun imgeleleriyle, o an sözlerini tekrarladığı rol kişisinin imgelemine buluşturmakta etkili oluyor” (Sarıkartal 2019). Etkin çalışan bir imgelem hiç kuşkusuz karaktere dair verili koşulları anlamakta büyük bir fayda sağlamaktadır. Stanislavski Sistemi içerisinde, karakterin dünyasına ya da daha doğrusu oyun anına adım atabilmek sihirli eğer yöntemiyle mümkündür. Buna göre oyuncu, sahnede karakterin koşulları altında kendisini hayal eder ve karakterin deneyimlerine ulaşmaya çabalar. Fakat burada oyuncunun sosyal benliğinden gelen alışkanlıklarından kurtulamaması gibi bir ihtimal mevcuttur. Bu çalışma ise karakterin eylemleri ile oyuncunun eylemleri arasında bir çatışma doğurmanın yanı sıra, bir de gerçek bir deneyim anının ortaya çıkmasının önünde engeller çıkartabilir. Fakat, karakteri üçüncü kişiymiş gibi tahayyül ederken oyuncu kendisine odaklanmadığından imgeler daha güçlü etki etmekte ve verili koşulları o anda deneyimlemektedir;

...verili koşulları dışardan düşünmek değil, içerden o an, o koşullar altındayken düşünmek. Çünkü o düşünce sırasında o düşünceler belirli hayallerle belirli etkilerle oluşuyor. Yani o rol kişisi bir şeylerden etkilenecek deneyim yaşıyor. O düşünceleri de sonra dillendiriyor. Monologdan söz ediyoruz ya, eğer ile verili koşulları beraber çalışmazsak, oyuncular demiş ya yıkıldı, yıkılıyor; şu nedenle yıkılıyor: o rol kişisinin hangi koşullar altında olduğunu dışardan, affedersin tuzu kuru bir yerden, istediğin kadar düşün, faydası yok. Onun için neyin öncelikli olduğunu ancak onun ayakkabılarının içinde, onun bulunduğu yerden anlarsın. (Sarıkartal 2019)

Bu açıdan, Stanislavski Sistemi içinde aynı disiplinden gelen diğer pek çok çalıştırıcının sorunlu bir nokta olarak gördüğü sihirli eğer ve verili koşullar kavramlarına yeni bir alternatif olduğu söylenebilir. Oyuncu egzersizin sonunda karakterin eylemlerini gerçekleştirerek deneyimlemeye hazır bir hal olan iç model ya da Sarıkartal’ın master hali dediği bir hale ulaşmaktadır.

### 3.2. Öğrencilerle Yapılan Mülakatların Değerlendirilmesi

Yukarıda, Çetin Sarıkartal'ın tanımladığı anlatma egzersizini uygulayan dört öğrenci ile yapılan mülakatlardan gelen veriler bu bölümde tartışılacaktır. Dört öğrenciden üçü hem Sarıkartal'ın anlatma egzersizine hem de oyunculuk sanatını bir tür anlatı sanatı olarak yorumlayan Bülent Emin Yarar'ın derslerine katılım göstermişlerdir. Fakat, yapılan mülakatların odağı çoğunlukla Sarıkartal'ın İleri Oyunculuk dersleri olmuştur. Bunun sebebi, Bülent Emin Yarar'ın kendi deneyimlerinden yola çıkarak genel bir anlatıcı oyuncu tanımı yapması ve bununla ilişkili olarak belirli bir egzersiz yöntemi geliştirmemesidir. Bir önceki bölümde, detaylı bir şekilde incelendiği üzere Sarıkartal, role hazırlık sürecinde oyuncunun hızlı yol almasını sağlayan bir egzersiz tanımı vermiştir.

Mülakat yapılan öğrencilerin hepsi profesyonel sahne deneyimine sahip oyuncular olmakla birlikte, farklı lisans programlarından ve oyunculuk disiplinlerinden gelmişlerdir. Öğrencilere sorulan sorular, farklı alanlardan gelmelerinden dolayı biçim olarak farklı olsa da aynı sonuçları aramaya yöneliktir. Mülakatın başında öncelikle öğrencilerden, söz konusu egzersizi tanımlamaları ve hangi aşamaları gerçekleştirdiklerini anlatmaları istenmiştir. Daha sonra, geçmiş oyunculuk deneyimlerini gözeterik, sahne üzerinde bu egzersiz sırasındaki deneyimlerini hatırlayarak paylaşımları istenmiştir. Daha sonra, her biri ile Stanislavski'nin kavramları doğrultusunda, role hazırlık sürecindeki faydaları tartışılmıştır. Mülakatların dördü de tezin ekler kısmında mevcuttur. Ekler kısmında oyuncuların ismi belirtilmemiş olup, her birine, birden dörde kadar numara verilmiştir.

Öğrencilerin deneyimleri incelendiğinde ilk olarak dikkat çeken nokta, hepsinin egzersizin, kendileri üzerinde rahatlatan bir etki yarattığını belirtmelidir. Bütün öğrenciler sahneye çıktıklarında veya bir role hazırlık sürecinde, bu egzersiz sayesinde önceki deneyimlerine göre daha rahat olduklarını söylemişlerdir. Örneğin birinci röportaj veren öğrenciye ilk deneyimleri sorulduğunda, geçmiş zamana ait bir olay anlattığı için monologun sonunu hiç düşünmediğini ve bu sayede imgeleminde yeniden her şeyin canlandığını belirtmiştir; “Şey farkını çok hissediyorum, anlatmaya başladığım

zaman, sonuçta bir şey yaşanmış ve o yaşanan şeyi anlatıyorum. Olayın sonun ne olduğunu, asla ben de bilmiyorum ve olayı anlatırken ben de görüyor oluyorum” (Ek 2/1). Önceden karaktere dair hazırladığı bütün zorunlu olarak kaybolduğunu ve egzersiz sırasında yeniden oluştuğunu söylemiştir. Bu doğrultuda ise ön hazırlıkları ya da alışılmış davranış kalıplarını geride bırakarak o anda karakterin deneyimlerini yeniden yaşamıştır; “Bir oyun metinini elime alıp bir karaktere hazırlandığım zaman; bu karakter hangi aşamaları yaşıyor, bu karakterin başından neler geçiyor, burada bunları yaşayan bir karakter o zaman burada nasıl davranır gibi ön kabulleri kafamda oluşturup o çerçevede karakteri oluşturmaya çalışırken, bu egzersiz ile başladığımda o an bir deneyimi yeniden yaşıyorum” (Ek 2/1). Burada öğrencinin belirttiği üzere, rol üzerine önceden yapılan ön hazırlıklar daha sonra sahneye çıktığında karakterin yaşadığı o ana değil de, ötesinde, ona yük olacak fazladan unsurları düşünmesine sebep olmaktadır. Fakat bilinç düzeyinde o karakter değil de, bir anlatıcı kişisi olarak kurgulayıp sahneye çıkıp çalışmaya başladığında ise kendisini karakterin yaşadığı ana konsantre olarak bulmuştur. Diğer röportajlara bakıldığında ise yine öğrencilerin ilk olarak bahsettiği rahatlama hissidir. İkinci ve üçüncü öğrenci de yine benzer şekilde ilk olarak rahatlama hissi yaşadıklarını paylaşmışlardır. “Bir şey oynamaya kasmıyorsun, sadece anlatmak senin isteğin. Bu da seni rahatlatan bir şey tabii” (Ek 2/2). Buna göre oynamak kelimesinin getirdiği gerek toplumsal gerekse bireysel sorumluluk oyuncuya ait pek çok kaygıyı da beraberinde getirmektedir. Rahatlama konusuna ilişkin üçüncü öğrencinin de deneyimlerine değinmek yararlı olacaktır; “Çünkü hocanın verdiği başlangıç eylemi çok işime yaradı. Dedi ya, biz yoktuk orada, sen de oradan geçiyordun, benim görevim şey abi, ben bir şeyler görmüşüm, sen de yokmuşsun, abi ne oldu orada, şöyle bir adam gördüm bu fikir beni çok rahatlatıyor” (Ek 2/3). Paylaşılan bu deneyimlerden yola çıkarak, egzersizin çözdüğü ilk problem, oynamanın sorumluluğundan kurtarma, sosyal kaygılardan gelen blokajların önüne geçilmesi ve karakterin yaşadığı ana ve imgelere konsantrasyonu sağlama olarak tanımlanabilir. Röportajların devam eden safhalarında ise oyuncular çeşitli blokajlardan ya da daha önce farkında olmadıkları ama karakteri üzerlerine giymelerini engelleyen bazı unsurlardan kurtulduklarını dile getirmişlerdir. Bu noktada ise bu engeller her oyuncu için farklılık göstermeye başlamıştır. Mülakat yapılan oyuncuların farklı yerlerden geldiği düşünüldüğünde oldukça olağandır. Örneğin dördüncü öğrenci konservatuar kökenli bir lisans programından mezundur ve yerleşik bir sahne sesine sahiptir. Normal hayatta olduğundan farklı, oynadığı karaktere

uygun olduğunu düşündüğü başka sesler bularak oynamaktadır. Karaktere bir tür dıştan, biçimsel yaklaşım olduğu söylenebilir; “Şöyle bir durum var, şöyle bir olay yaşıyorum, konservatuar mezunu olduğum için orada yerleşmiş bir sahne sesim varmış, ilk oynadığımda çetin hoca bunu fark etmişti ve ben uzun süre bununla uğraşım. İşte bu sahne sesini bırakmakla alakalı, oynadığım karaktere bir sahne sesi bulup oradan oynuyordum. Haliyle ilk etapta kendimi bırakamamışım” (Ek 2/4). Elbette ses odaklı bu oyunculuk alışkanlığı role hazırlık sürecinde bir tür engel halini almıştır. Karaktere dışsal bir biçimle, önceden tasarlanmış bir sesle yaklaşmak, oyuncunun kipler arasındaki gerililiğine, oyuncu benin yerini karakterin almasını engeller. Büyük ihtimalle önceden tasarlanmış bir ses kullanımının karakterin koşullarına uygunluğu açısından da tartışılabilir. Bundan daha önemlisi, oyuncu karakterin yaşadığı ana odaklanmak yerine sesine odaklanmaktadır. Fakat egzersizi yapmaya başladıktan sonra belirli farklar hissetmiş ve kendisine engel olduğunu düşündüğü blokajların çözüldüğünü gözlemlemiştir. Oyuncu tıpkı bir önceki bölümde Sarıkartal’ın tarif ettiği şekilde soğuk bir ezber alarak başlamıştır, daha sonra ise seyircilerin karşısına geçerek, karakteri üçüncü şahsa yüklemiş ve aktarmaya başlamıştır; “Egzersiz ben de şöyle işledi, öncelikle soğuk ezberi yapıyorum, ezber yaptıktan sonra ilk etapta henüz çığneme ve kastetmeyi bilmiyordum, onlar sonradan eklendi. Önce bir ezber geçiyordum seyircilere. Sonra seyircilere bunu anlatıyorum, o karakter olarak değil, dışardan o karakteri izleyen birisi olarak” (Ek 2/4). Egzersizin ikinci bölümünde ise karakterin imgelerine yoğunlaştığını ve söz konusu blokajların birer birer çözüldüğünden bahsetmiştir. Bu sayede gelen itkilerle karakterin eylemlerini gerçekleştirmeye başlamıştır. Kendisi bu blokajların çözüldüğü anlarda ağladığını kaydetmiştir: “Elektra olarak anlattıktan sonra vücudumda oluşan, Elektra olarak seyirci ile karşılaştığımda işte herhangi bir engel varsa, bunlar genelde bende ağlama olarak çözülyordu. Herhangi bir engel varsa kendimi bırakıyorum, bu engelin aşılması için ve işi ağlama olarak çözülyorsa ağlamaya başlıyorum ve oradan oynamaya başlıyorum” (Ek 2/4). Sahnedeki durumunu oynamak yerine anlatmak fikri üzerine kurguladığı zaman üzerinden atmakta zorlandığı kalıpların çözüldüğünü keşfetmiştir. Buna göre egzersizin oyuncuların istenmeyen alışkanlıklarını kırmalarında işe yaradığı söylenebilir. Bir diğer oyuncu ise, oyunun yazım ve dramaturji aşamalarında çalıştığı için oyunun biçimsel, rejiiyle ilgili unsurları oynarken düşündüğünü paylaşmıştır. Bunu oynarken kendisi için bir problem olarak tanımlayan oyuncu, karakterin yaşadığı biricik ana odaklanmasını

engel olduğunu söylemektedir. Bu egzersizi uygulamaya başladıktan sonra, karakter ile ilgili olmayan düşüncelerin azaldığından bahsetmiştir. Aşağıdaki alıntı da oyuncunun konuya ilişkin sözleri yer almaktadır; “Orada aslında karakter çok özgün bir an yaşıyor ve o ana odaklanman gerekiyor. Ama ben orada, o dönemin koşulları falan kafamda dönüp duruyor. Bu egzersiz aslında, tam da o ana odaklandığı için, şeyi açma imkânı sağlıyor sana, o karakterin dilinin içinden, karşıdaki oyuncudan gelen olabilir, tüm tepki ve direktiflere geneli düşünmeden karşılık, tepki verebilme, o anın içine düşmeni sağlıyor diye düşünüyorum” (Ek 2/1). Yukarıda incelenen alıntılardan yola çıkarak egzersizin, oyunculuk çalışmalarında pek çok blokajın önüne geçtiği söylenebilir. Oyuncunun kendisini anlatıcı olarak kurgulaması, oynamak eylemi ile ilişkilendirilen toplumsal davranışları, beğenilme kaygısını ve ana odaklanmakta yaşanan zorlukların üstesinden gelmek adına başarılı gözükmektedir. Örneğin bunlara ek olarak, oyuncuların birisi sahnede oynamak yerine anlattığını düşünerek kendisini güvenli bir alanda hissettiğini söylemiştir. “Bırakıyor, kendimi güvenli alana alıyorum. Tehdit yok, o bakışlar yok, eğer birisi beğenmezse de ben değilim ki o, şeyi beğenmiyor, anlattığım kişiyi beğenmiyor” (Ek 2/3). Bu açıdan öğrencilerin de ilk izlenimleri rahatladıkları ve geçmiş deneyimlerinden gelen, daha iyi oynamalarına ya da karakteri doğru anlamalarına engel olan pek çok şeyi aşmalarında yardımcı bir egzersiz olduğudur. Aynı zamanda bir öğrencinin deneyimine göre sahne üzerindeki gereksiz el kol kullanımı gibi hareketlerin törpülenmesinde de faydalı olmuştur. Kendisi önceden sahneye çıktığında elini nasıl kullanacağını bilemediğini ifade etmiştir: “Benim mesela şeylerim vardı, ellerimi nereye koyacağımı bilememe, bunları da yok ediyor. Ellerini düşünmeye başlıyorsun bir yandan, o karakterin getirdiği gibi başlıyorsun. Haliyle, bütün bu blokajlar silinince, artık o karakterin sana girdiğini hissettiğinde sen oradan oynamaya başlıyorsun. Bunu mesela evde sürekli çalıştığında, gerçekten her seferinde aynısını yapabiliyorum” (Ek 2/4).

Egzersizin, Stanislavski Yöntemi içerisinde oyuncuların daha iyi yol almalarını sağlayacak bir yöntem olarak incelendiğinden bahsedilmiştir. Bu doğrultuda, imgelem, verili koşullar gibi bazı kavramlar üzerinden Stanislavski Sistemi’ne gönderme yapan sorular sorulmuştur. Oyuncuların, çoğunun düşüncesi verili koşulları anlamadıkları noktaların bu egzersiz sayesinde çözüldüğüdür. Oyuncular ön hazırlık döneminde çoğu zaman yanlış verili koşullar tahayyül etme riskine sahiptir. Röportaj yapılan oyuncular

ise bu egzersizi çalışırken imgelemlerinin daha hızlı ve rahat çalıştığına dair deneyimlerinden bahsettiler. Buna paralel olarak, aralarındaki ortak bir düşünce de imgelemin hızlı ve rahat çalışmasının sayesinde verili koşulları o an kurmakta ve karakteri çevreleyen koşulları daha iyi anlamakta işe yaradığı yönündedir. “Okuyordum ve onların deneyimlediği şeyi hayal edemiyordum, Çetin Hoca önce hep şey der ya imajları görün önce, bana bu egzersiz hayal etmeyi öğretti” (Ek 2/4). Oyuncuların izlenimleri verili koşulları o anda, orada yeniden imgelemlerinde kurdukları yönünde. Karakteri üçüncü kişiymiş gibi hayal etmeleri istendiğinde, oynadıkları karaktere dair tüm ön hazırlıkları yıkılan oyuncular, verili koşulları bu direktif doğrultusunda yeniden kurmaktadır. Bütün yükleri bıraktıkları o an biraz riskli gözükse de, paylaşılan deneyimlere göre oyuncular verili koşulları daha iyi anlamaktadır. Buna ek olarak oyuncular verili koşulları imgeleminde yeniden canlandırırken, yanlış anladıkları yerleri keşfettiklerini aktarmışlardır: “O oyundaki anlatıyı hiçbir yere götürmeyecek bir şeye saplanıp kaldığımı görüyorum. Ancak oyunun içindeki anlatıyı takip ettiğinde oyuna hizmet eden verili koşullar da kurulmuş oluyor” (Ek 2/1). Etkin bir imgelem ve verili koşulların iyi anlaşılması karakterin eylemlerini ve yönelimlerini bulmakta oldukça önemlidir. “Eylemim buymuş ama ben gelişine oynayıp azarlıyordum Medvedenko bu egzersizin hem eylemleri bulmak hem de imajları görmek konusunda çok yardımını oldu. Oynadığım karakteri anlıyorum artık” (Ek 2/4). Egzersiz kapsamında oyuncu kendisini sahnede ilk olarak anlatıcı olarak kurgulamaktadır, oyuna ait verili koşullar koşulların dışında başka bir eylem, anlatma eylemi icra edilerek başlanmaktadır. Oyunculara bu sürecin nasıl devam ettiğine, yani karakter ve oyuncu ilişkisine dair sorular sorulmuştur.

Yukardaki bölümlerde anlatılan ve oyuncunun bir rolü yaşaması için oldukça önemli olan, karakterin bir iç modelinin oluştuğu 3. Kip, Sarıkartal’ın deyişiyle master halinin egzersizin sonucunda açığa çıkması beklenmektedir. Oyuncuların bu soruya ilişkin cevaplarında ise egzersizin başında kurguladıkları anlatıcı kipinin zamanla yok olduğu ve karakterin iç modelinin başarılı bir şekilde oluştuğuna dair izlenimler mevcuttur. “Karaktere ve duruma çok dışarıdan bakıyorsun gibi görünüyor. Ama aslında o koşulları kafana oturtmanı sağladığı için karakteri sana daha fazla yaklaştıran bir şey oluyor... Aslında şöyle hissettim, evet arada bir yerde başlıyoruz, yani karakter değilim ben bir aracıyım, aslında bu senin karakterin gelip, Çetin Hoca’nın deyişiyle senin içine girmesine sağlayan bir aşama oluyor” (Ek 2/1). Bu verilerden yola çıkarak,

egzersiz içinde oyuncu tarafından kurgulanan anlatıcı kipi, anlatıcının yerini üçüncü kişi olarak hayal edilen karakterin almasıyla son bulmaktadır. Bu açıdan karakter ve oyuncu arasında bir tür geçiş kipi olduğu söylenebilir. “Evet. Bunun adına kesinlikle izin verme denebilir. Çetin Hoca hep şey diyor; karaktere girmek diye bir şey yoktur karakter sana girer. Çünkü sen zaten anlatmaya başladığında kendin olan bir yerden anlatmıyorsun, oyuncu olduğun yerden anlatmaya başladığını biliyorsun, kendini zaten evde bırakıp geliyorsun” (Ek 2/4).

Bütün bunlara ek olarak, seyirci ile yapılan bir egzersiz olduğundan, seyirci oyuncu ilişkisini de güçlendirdiğine dair bazı izlenimler de mevcuttur. Dördüncü öğrenci eskiden seyirci ile gerçek bir temas kurmakta ve onu oyuna dahil etmekte zorlandığını söylemiştir; “Önceden şöyle oluyordu, sadece karşımdaki ile iletişim kuruyordum ve seyirciyi hiç sallamıyordum bu sefer iş şeye dönüştü iki tane oyuncu var bunu oynarken çok zevk alıyorlar ve seyirci şey der o zaman biz çıkalım o zaman. Bu noktaya geliyor seyirci mesela bazı oyunlar izliyorum, onların arasındaki iletişim çok güzel sahnede seyirci olarak sen de dahil olmak istiyorsun. Yani beni de aranızda alın” (Ek 2/4). Bu egzersizi uyguladıktan sonra ise seyirci ile oyun arasında bir aracı olduğunu belirtmektedir. Bu doğrultuda egzersizin seyirci- oyuncu etkisine olumlu etkiler yaptığı söylenebilir.

### **3.3. Bülent Emin Yarar ve Hamlet Oyunu Üzerine**

Bu tez kapsamında Kadir Has Üniversitesi’nde oyunculuk dersleri veren Bülent Emin Yarar’la oyunculukta anlatı tekniği üzerine ve şu an oynadığı tek kişilik *Hamlet* oyunu üzerine bir röportaj yapıldı. Bunun sebebi kendisinin oyunculuğu bütün olarak bir anlatı sanatı olarak görmesi ve kendi oyunculuğunda bu anlatısal yöntemi savunmasıdır. Aynı zamanda Kadir Has Üniversitesi’nde verdiği dersler bünyesinde öğrencilerle daha çok anlatı fikri üzerinde çalışmaktadır. Kendisinin performans esnasında ve derslerden elde ettiği deneyimler, role hazırlık sürecinde anlatı kullanma fikrinin araştırılmasında yardımcı olacaktır. Bu bölümde, 10 Aralık 2018 tarihinde Bülent Emin Yarar ile yapılan röportaj kaynak olarak kullanılacaktır.



Burada bahsi edilen çalışmalar Bülent Emin Yarar'ın profesyonel meslek yaşamından edindiği deneyimlerdir. Derslerde önceden de söylendiği üzere anlatsal bir üslup geliştiren Yarar, oyuncularını anlatma fikri üzerinden çalıştırmakta ve özellikle oynama eyleminden uzak tutmaya çalışmaktadır. Burada incelenecek olan çalışma aslında formüle edilmiş bir egzersiz değildir. Daha çok derslerden edinilen izlenimlerle geliştiren bir yaklaşımdır. Peki, anlatsal üslup derken ne kastedilmektedir? Bu soruyu cevaplarırken temel alınan unsur Yarar'ın oyunculuk hakkında görüşleri olabilir. Kendisi her şeyden önce oyunculuğun bir tür anlatı sanatı olduğunu düşünmektedir. “Yazarın bir meselesi vardır ve bunu anlatmak için oyunculara başvurmuştur. Oyuncular o oynama telaşından çıkıp daha çok anlatıma özen gösterdiklerinde ilerleyen zamanda karakterle de buluşmuş olacaklar” (Yarar 2019 ). Bu durumda, Yarar'a göre her şekilde oyuncu bir anlatı dünyasının parçası olarak seyirci ve o dünya arasında durur. Bununla beraber Yarar, oyunculuk yapmanın sosyal çevrenize bir şey anlatırken ki sadelikte ve basitlikte başlamasını savunmaktadır. Aksi takdirde, oyuna ve karaktere değil de oynamak kelimesinin getirdiği toplumsal baskılar ve sorumluluklar yüzünden oyuncuların büyük ölçüde kendilerini odaklandıklarını belirtmiştir. “Öbür türlü havaya saçılan sözcükler görüyorum. İşte onlara da kötü oyun diyoruz. Bizi doyurmadı diyoruz. Zevk almadım diyoruz. Anlatmaktan, hikâyeyi aktarmaktan çok kendisine odaklanıyor. Görevini dışlıyor aslında, çünkü o zaman anlatımdan kopup hareket eden bir nesneye dönüşüyor” (Yarar 2019). Verdiği derslerde de benzer bir tutumu korumaktadır. Oyunculuk öğrencilerine oynamaya çalışmadan, hazırlanmadan sadece anlattıklarını düşünerek başlamalarını istemektedir. Böylece oynamak kavramının biriktirmiş olduğu tüm yüklerden öğrencileri sıyırmayı amaçlamaktadır. Öğrencilerin geçmişten gelen klişe kalıplardan kurtulmasının ve gerçek bir deneyim anının oluşması için bu şekilde çalışmaktadır. Grotowski'nin 1966'daki Skara Konuşması'nda oyunculara verdiği tavsiye bu yöntemin anlaşılması adına yardımcı olabilir; “Belirli bir rolü nasıl oynayacağınızı, sesinizin nasıl ayarlayacağınızı, nasıl konuşacağınızı ya da yürüyeceğinizi bulmaya çalışmamalısınız. Bunlar sadece klişelerdir ve bunları dert etmenize hiç gerek yoktur. Her bir durum için hazır yöntemler aramayın çünkü bu sizi stereotiplere götürür” (Grotowski 1995: 53). Alışkanlıklar elbette bir deneyim anının oluşması için oldukça zararlıdır ve oyuncu için blokajların devreye girmesi demektir. Grotowski'nin tavsiyesine uygun bir şekilde, Yarar da öğrencilerin alışkanlıklarını, hazır yöntemlerini devreye sokmamak adına bu yöntemin üzerine gitmiştir ve oynamak

yerine öğrencilerinden anlatmalarını istemiştir. “Çünkü anlatmak, aslında yani o anlatım da başkasına ait ya da kendi hikâyeyize olabilir, başkasına ait bir hikâyeyi de kendinize ait gibi anlatabilirsiniz gibi bir yaklaşımla başlıyorum” (Yarar 2019). Bunu yaparken, öğrencilerin fazladan bir jest, ses ya da hazır bir duruşa geçmelerini istemez. Tıpkı bir uçurumdan atlar gibi bir anda hiç düşünmeden sadece oynayacakları monoloğu anlatmaya odaklanmalıdırlar. “Dolayısıyla anlatırken ezberleme telaşı ve oynama telaşı ortadan kalkıp tamamen anlatmaya konsantre oluyor ve arkadaşlarıyla paylaşıyor anlatırken. O zaman anlatıcı hikâyeye de hâkim olmuş oluyor” (Yarar 2019). Böylece geçmiş deneyimlerden gelen alışkanlıkların başından önüne geçer ve öğrenciler imgelerden başka tutunacak bir şey bulamaz. Böylece oyun anının koşullarına odaklanır ve imgelerin kendilerini etkilemesine izin vermiş olurlar. “Oyuncular o oynama telaşından çıkıp daha çok anlatıma özen gösterdiklerinde ilerleyen zamanda karakterle de buluşmuş olacaklar” (Yarar 2019). Burada öğrencilere yapılan çok fazla bilgi kirliliğini beraberinde getiren oynama görevinin yerine daha kolay gözüken bir görevle oyuncuyu baş başa bırakmaktır. Daha hafif bir sorumluluğu gerçekleştirirken öğrencinin oyunculuk hakkında algısı değişmesi beklenir. Sadece anlattığını düşünen oyuncu için itkilerin doğal bir süreç gibi gerçekleşmesi sağlanmaktadır. Bülent Emin Yarar’ın derslerini tanımlamak için kullanılan anlatısal üslup bu şekilde anlatma fikrine dayalı ve öğrencilerin gerçek deneyim anları oluşturmasını amaçlamaktadır.

Bunun dışında, Bülent Emin Yarar İstanbul Devlet Tiyatrosu bünyesinde bir oyun oynamaktadır. Oyun tek kişilik olup, Shakspeare’in *Hamlet* adlı eserinden yapılan tek kişilik bir uyarlamadır. Hamlet’in önemli monologlarından ve diyaloglarından oluşturulan metinde Yarar, Hamlet dışında diğer karakterleri de yerine göre canlandırmaktadır. Bu açıdan bir tür anlatıcı-oyuncu olduğu söylenebilir. Tam olarak bir anlatıcı demek mümkün olmuyor çünkü biçimsel anlamda, aynı şekilde Mike Alfreds aracılığıyla tanımladığımız anlatıcı tanımına uymuyor. Yani Yarar karakterlerden çıkıp onlar hakkında konuşmuyor ve sadece karakterin repliklerini kullanıyor. Bu ilgi çekici farkı kendisi şu şekilde tanımlamaktadır: “Orada da bir anlatıcı gibi olmadım, ama yine bizim geleneksel tiyatromuzdaki kendiliğinden olan bir süreç bu, bir meddaha, Shakespearesel bir meddah çıktı sanki kendiliğinden” (Yarar 2019). Burada dikkat edilmesi gereken nokta kendisinin belirli bir tanıma uyan anlatıcı

olmadığını söylemekle beraber partnerinin seyirci olmasını belirtmesi ve monoglar ya da diyaloglardaki replikleri değiştirmemesidir. “Şöyle bir iletişim oluyor; bazen partnerleri seyircilerden seçiyorum. Onlar benim girip çıktığım mesela Laertes’i, seyirciyi yapıyorum. O konuşmuyor ama ben onu konuşturuyorum gibi oluyor, seyirci ile bir ilişkiye de giriyorum fakat dediğim gibi söylediğin gibi hem onu hissedip hem de yok sayarak da kurduğum sahneler var” (Yarar 2019). Bu açıdan önceki bölümlerde incelediğimiz Çetin Sarıkartal’ın anlatma egzersizi ile büyük ölçüde benzerlik göstermektedir. Kendisinin aslında seyirciye bir şeyler aktardığı fikrini kesinlikle dışlamadan fakat karakterlerin uzamından kesinlikle çıkmadan performansı gerçekleştirmektedir. Bu açıdan kendisinin deneyimlerini anlatısal oyunculuk üslubunun performans esnasına katkılarına araştırmak için incelemek adına kullanmak tezin araştırma kapsamına fayda sağlayabilir.

Yarar, kendisini bir tür anlatıcı olarak kurguladıktan sonra rol kişisi ile nasıl bir ilişki içine girdiği ve performansında ne gibi etkiler olduğunu tanımlarken şu ifadeleri kullanmıştır; “Yine anlatım öne çıkıyor. Oynamak kendiliğinden geliyor. Yine küçük bir şeyle Ophelia oluyorsun. Belki ses ritmindeki bir değişiklik, ses rengindeki küçük bir değişiklik ama ilk önce anlatmak yine anlatmak, Ophelia’nın meselesini anlatmak, Hamlet’in bakışını görmek, “Hadi git manastıra git ne diye günah çocukları besleyeceksin?” Bizde sinirlenir dövme kalkan mesela aklımıza ilk gelen, hırpalar, hayır hırpalamıyor “Hadi git!” diyor, yani sistemi o zaman anlıyoruz. Burada bu pisliğin içinde ne diye günah çocukları besleyeceksin benden çocuk yapacaksın. “Ben doğru adamımdır ama yine de öyle şeylerle suçlayabilirim ki kendimi anam hiç doğurmasa daha iyi ederdi beni. Ne diye sürünür benim gibiler yerle gök arasında aşağılık yaratıklarız hepimiz. İnanma hiçbirimize hadi git manastıra.” Şimdi ben bunu ilk önce anlatmalıyım. Bu bir anlatıma dönüşmeli, şu anda anlattığım gibi sana. Oynama anlat. Anlatım olmayınca kirli bir oynamadan başka bir şey olmuyor. Kendimize takılıyoruz. Anlatımı dışlıyoruz, ben onu çok önemsiyorum.” (Yarar 2019).

Öncelikle metnin sağlıklı bir şekilde seyirciye geçmesine uğraşan Yarar’a göre oyunun anlatısının aktarımını ön plana aldığı karakter ile daha güçlü bir etkileşim kurduğunu

anlatmıştır. Kendi geliştirdiği anlayış doğrultusunda biçimci bir role hazırlık sürecini dışlayan Bülent Emin Yarar karakterin oyunun öyküsü içinde karakterin derdini iyi anlamak gerektiğini ve oyuncunun sağlıklı bir özdeşleşme sağlaması gerektiğini savunmuştur. Bu doğrultuda mutlaka bir oyuncunun öncelikle karakterin oyun içinde anlattığı kavramlara odaklanmasının gerekliliğinden bahsetmiştir. Biçimci bir yaklaşımın zararlarından ve oyuncu-karakter-seyirci ilişkisi üzerindeki zararlarını anlatırken; “Örneğin bir Macbeth oynuyorsunuz, öyle bir oynuyorsunuz ki hiç kimse kendisini Macbeth ile özdeşleştiremiyor. Neden? Aslında tamamen özdeşleşmesi gerekiyor. Bu iktidar olgusu insanoğlunun temel içgüdüğü olarak var zaten hepimizde var... Öyle bir şekilde şekle giren Macbeth seyrediyoruz ki, hani anlatımı zayıf olduğu için bu ben deyim diyor. Seyirci hiçbir temas kuramıyor” (Yarar 2019) demiştir. Yukardaki bölümlerde sıklıkla bahsedildiği üzere biçimsel yaklaşımlar karakterin deneyimlerini yaşamak için genellikle bir engel teşkil etmektedir. Bu yolla oynanan herhangi bir karakter klişeler yumağından oluşma tehlikesi ile karşı karşıya olacağı gibi aynı zamanda gerçek bir yaratı anından yoksundur. Böylelikle seyircinin de karakterin deneyimlerini mimetik anlamda yaşaması güçleşmektedir. “O yüzden anlatım daha öncelikli olması gerekiyor. Bir de yazar bir dünya kurmuş, daha doğrusu var olan dünyanın içinde bir meselesi var, onu mesele ettiği için yapmış zaten. Onun meselesi ancak senin meselen de olursa onu anlatıma dönüşebilir. Yoksa herkes ezberleyip çıkabilir” (Yarar 2019).

Oynama anından alınan zevki çocukların oynadığı bir oyundan aldığı bir zevke benzettir. Bu doğrultuda oyuncular için oynamak meselesi çocukların oynadığı bir oyun kadar basit bir mantıkla işlemelidir. “Aslında oyun oynamak nasıl bir mendil kapmacada alınan zevk nasıl saçma bir şeydir... Oyuncunun bütün refleksleri bütün açıklığı aynı bu salak küçük bir oyunda alınan zevk kadar düzeyi o kadar yüksek olmalı” (2019 Yarar).

### 3.4. Başak Kara ile Yan Rol Üzerine

Başak Kara ile yapılan bu röportajda, kendisinin iki sezondur oynadığı *Yan Rol* adlı tiyatro oyunu üzerinden anlatıcı-oyuncu kavramı temel alınarak role hazırlık süreci ve performansa dair sorular sorulmuştur. Amaçlanan; bir oyuncu için anlatıcı olarak sahnede var olmasının dramatik yapıdaki bir oyunda alışılmış bir rol kişisi olmak arasındaki farklara dair olumlu ya da olumsuz verileri toplamaktır. Bu bölümde yapılan incelemede ana kaynak olarak Başak Kara ile 2 Şubat 2019'da yapılan röportaj esas alınmıştır. Röportajın orijinal metnini ekte mevcuttur.

Oyunun hazırlık sürecine ortalama bir buçuk ay gibi bir süre harcanmıştır. Başak Kara role hazırlık sürecini ilk olarak masa başı çalışmaları ile başladığını söylemiştir. Bu çalışmalar doğrultusunda ilk önce karaktere ve onun verili koşullarına yönelik çalışmalar yapılmıştır. Daha sonra ise kendisi ile karakter arasındaki farkları belirlemek ve karakterin imgesel dünyasını oluşturmak adına karakter ve kendisi arasındaki benzer ve farklı yönlerini belirlemiştir. “Bir-iki hafta kadar sürekli metni okuyarak, her bulduğumuzda okuyup üzerine konuşarak, şöyle notlar almaya başladık, Canan ve benim yakın olan ve uzak olan tarafları...” (Kara 2019). Provaların devam eden sürecinde Kara ayaklanmış ve metnin son halini ezberleyip anlatmaya başlamıştır. “Sonrasında ben bunları tabi parça parça ezberlemeye başladım ve yönetmenim karşısına geçerek sanki o seyircimmiş gibi anlatmaya başladım” (Kara 2019). Bu süreç zarfında Kara'nın en zorlandığı bölüm ise oyunun başında metinde fanfotel olarak tanımlanan kadın tiplemesini canlandırdığı bölümdür. “Fanfotel olmak istesem olurum bu kıyafetler, bu topuklular, bu şıklık içinde, bu cüretkâr cümleleri söyleyerek gibi bir kısım var. İşte orası beni zorlayan kısım oldu esasında” (Kara 2019). Oyunun bu kısmında daha dışı görünmek için konuyla alakalı egzersizler yapmıştır. Provaların geri kalan kısmı ise anlatıya ve karaktere odaklanarak geçmiştir. Bu noktada şunu belirtmek gerekir: *Yan Rol* oyunu hali hazırda anlatı türünde yazılmış bir tiyatro oyundur. Oyundaki tek karakter olan Canan karakteri anlatıcı bir karakterdir ve kendi yaşam öyküsünden seyirciye bahsetmektedir. Bu açıdan yukarıda incelenen egzersiz ve ya çalışmalardan farklılıklar gösterir. Fakat Başak Kara Kadir Has Üniversitesi'nde oyunculuk eğitimini tamamladığı için, yukarıdaki bölümlerde bahsi geçen Bülent Emin Yarar ve Çetin Sarıkartal'ın anlatma odaklı oyunculuk çalışmalarına aşinadır. Oyun provalarının çoğunlukla anlatma üzerine olduğu düşünüldüğünde ve anlatıcı bir

karacterin yalnızca anlatarak çalışılması mümkün olduğundan, Kara'nın deneyimlerini incelemek performans esnasında anlatıcı-oyuncunun sürecini anlamak için önemli olabilir.

Söz konusu oyun 55 dakika civarında bir sreye sahiptir. Başak Kara oyunda Canan isimli genç bir oyuncu karakterini canlandırmaktadır. Canan seyircilere aile-iş- kariyer-sosyal evre ile alakalı kendi hayatından pek çok olay anlatmaktadır. Ancak bu olaylar sadece Canan'ın ağzından aktarılır ve Kara oyuncu olarak kesinlikle karakterden çıkmaz. Seyirciler burada kurgusal bir anlatı dünyasının bir parçası gibi kabul edilmektedir. Mike Alfreds'in de kendi çalışmalarında belirlediği üç farklı anlatıcı tipinden ikincisine uymaktadır. Alfreds'in tanımlamasına göre bu tip anlatıcı karakterin dışına çıkmaz, bu sebeple bu tür anlatıcıya "birinci şahıs anlatıcı" ismini vermiştir. Bu türde anlatıcı karakterler eylemlerden çıkabilir ve oyunun başladığı zamanda eylemleri yorumlayabilirler (Alfreds 1979: 12). Oyuncunun seyirciyle kaçınılmaz ve doğrudan bir ilişkisi mevcuttur, ancak oyuncu bu ilişkiyi o karakterin dışına çıkmadan kurmaktadır. Bu açıdan yukarda sözü edilen anlatma çalışmaları ile bir benzerlik gösterdiği söylenbilir.

Başak Kara'nın anlatı tiyatrosu üzerine deneyimlerini paylaştığında önemli lde seyirci-oyuncu ilişkisi üzerine durmaktadır. Oyun kişisinin, mecburi partnerinin dinleyici konumundaki seyirci olduğu dşnldğinde anlatı boyunca seyirci-oyuncu ilişkisinin ön plana çıkması doğaldır. Kara, her oyunda değişen seyirciden aldığı farklı tepkilere göre oyununda kk değişiklikler olduğunu belirtmiştir. "Her seferinde onlardan gelen tepkiye göre o sigarayı sndrşm, o cümleyi syleyişim, diğer epizoda geçişim farklı oluyor" (Kara 2019). Böylece oyun kalıplara sıkışmamakta ve her daim esnek bir hal almaktadır. Bu sayede oyuncunun rolü üzerinde belli başlı kalıplar oluşturması doğal bir yolla engellenmiş olur. Bu sayede durmadan yeni bir deneyim anının ortaya çıkması daha olası bir hal almaktadır. Oyuncunun her gece değişen ve nasıl tepki vereceğini kestiremediği partneri, yani seyirci onu sürekli bir tür risk alanında tutarak alışkanlıkların oluşmasını engeller. "Oynama sürecinde, tabi bir şey çıkardım artık deyip oynamaya başlıyorsun ama her gün başka seyirci geliyor, her gün

başka seyircinin gözünün içine bakıyorsun, onların sana verdiği reaksiyonlar var. Sen her seferinde aynı imgelere tutunarak oynuyorsun belki ama aynı olmuyor her seferinde, başka keşfettiğim şeyler oldu” (Kara 2019). Her ne kadar bir oyuncu için anlatının sağladığı esneklik, arzu edilen deneyim anının ortaya çıkması için faydalı gözükse de, Başak Kara anlatıcı kimliğinde sahnede olmanın ve seyircilerle bu türde bir iletişim kurmanın, o ana konsantre olmakta olumsuz etki ettiğini düşünmektedir. Bunun sebebi seyirciyle kurulan iletişimin söz konusu anlatıcı kimliğinde doğrudan kurulması seyircinin olumlu tepkileri kadar olumsuz tepkilerine de karşılık vermek zorunda bırakmasıdır. Sonuçta her oyuncunun performansı için seyircinin oyun içinde bu kadar etken olması oyuncunun negatif yönden etkilenmesini de mümkün kılar. Başak Kara ise bu ise bu tip durumlarda yaşadığı zorluğu şu şekilde ifade etmiştir; “Bunu zorluğunu yaşıyorum. Seyirci tabi ki gülen gözlerle, seni takip eden, seni motive eden seyircinin varlığı beni yükseltiyor, rahatsız olan, izlediği şeyden keyif almayan, sağa sola bakınan seyirci olduğu zaman, ben bunu gördüğüm için, oyuncu kaygıları gelmeye başlıyor” (Kara 2019). Dramatik tiyatroya göre bu tarz bir anlatı da oyuncunun, seyircinin oyun içinde bu denli etkin bir görevinin olması sebebiyle, bahsi geçen negatif etkilerden konsantresinin bozulması daha olası gözükmektedir.

Bu tip başkarakterin aynı zamanda oyununun anlatıcısı olduğu durumlarda, oyuncunun oyunun öyküsü aynı zamanda karakterin üstün isteği ile sıkı sıkıya bağlıdır. Oyunun içinde karakterin anlatmak isteğinin öyküyle bağlantılı bir alt metni bulunur. Uğur Çağlayan’ın 2017 yılında Kadir Has Üniversitesi bünyesinde yazdığı *Öykü Anlatıcısı Olarak Karakter: Tek Kişilik Bir Destan Uyarlamasında Anlatıcı* adlı yüksek lisans tezinde, öyküyü anlatmak için sahnede bulunan bir sıradan bir anlatıcı ile anlatıyı oyunun malzemesi yapmış ve bir anlatıcı karakterinin canlandırıldığı durumda bir fark olduğunu savunmuştur. Buna göre, oyunun başkahramanı olan öykü anlatıcısının öyküsünü anlatmasını kendisi ile alakalı özel bir sebepten yapmaktadır. Bu bağlamda, öykü anlatıcısının anlattığı öykünün aynı zamanda üstün-isteği ile paralel olduğunu söylemek mümkündür. Çağlayan’ın deneyimlerini hatırlamakta fayda var; “Öykü anlatıcılığı yapan bir oyun karakteri olarak Ozan, İlyada’nın öyküsünü anlatmak için sahnede bulunsa da, bunu daha üstün bir amaçla yaptığını artık hissedebilmekteyim. Seyirci ile birlikte, öykü anlatıcısı rolü içinde yürüttüğü anlatı boyutunun altında Ozan’ın oyun karakteri olarak süreci, bu öyküyle olan ilişkisi ve o öyküye verdiği

tepkilerle ilerlemektedir” (Çağlayan 2017.35). Oyuna verdiği tepkiler ve ilişkisi aynı zamanda karakterin oyunun dünyası ya da Stanislavski'nin terimiyle verili koşulların önemli bir parçasını oluşturur. Bu açıdan anlatıcı karakter için öyküsü, üstün amacını gerçekleştirme için en gerekli malzemesidir. “Bu çalışmada deneyimlendiği üzere, bir oyun karakterinin öyküyü anlatması için sadece seyirciye anlatma isteğinden fazlasını taşıdığı görülür. Ozan seyirciden bir şeyler istediği kadar, öyküden de bir şeyler ister. Bu sebeple öyküyü, kendinin de öyküsüne açık ve maruz kaldığı bir yerden anlatır” (Çağlayan 2017: 38). Çağlayan'ın bu araştırmadan çıkardığı sonuçları Kara'nın deneyimleri ile karşılaştırdığımızda, anlatıcı bir karakter olarak sahnede bulunurken, oyuncunun oyunun sunduğu imgesel dünya ile oldukça güçlü bir etkileşim içine girdiği yönünde izlenimler elde edilebilmektedir. Çünkü Başak Kara da, anlatıcı bir karakteri canlandırmanın karakteri ve onun dünyasını anlamakta oldukça işe yarar olduğunu düşünmektedir (Ek/4). Anlatıcı bir karakterin öyküyle kurduğu bağ, bu anlamda verili koşulları daha iyi anlamamıza fayda sağlarken, aynı zamanda oyuncunun anlattığı hikâyeye karşı daha duyarlı bir konumda kalmasını sağlamaktadır.



## BÖLÜM 4

### SONUÇ

Batı tiyatrosu Antik Yunan'dan gelen tiyatro geleneklerinin bir sonucu olarak anlatısal olan uzun yıllar boyunca herhangi bir sahneleme biçimi olarak kullanmamıştır. Aristoteles' in diegesis ve mimesisi iki farklı sanatsal süreç olarak tanımlaması devam eden yıllarda, dramatik olanın bölünmez bir yapı halinde gerçekliğin bir temsili olarak var olmasını sağlamıştır. 20.YY'a kadar Batı tiyatrosunun vazgeçilmez ifade aracı olarak egemenliğini kurmuş olan Aristocu dramatik yapı, gerçeğin bir temsilini sahne üzerinde kurmak için seyircisini oyunun dışında tutmak, onları edilgen bir konuma yerleştirmek zorunda kalmıştır. Böylece oyuncuların seyirci ile doğrudan iletişim kurma hakları ellerinden alınmış olmaktadır. Oyuncu ve anlatıcı kavramları birbirinden ayrı iki alan olarak düşünülmüştür Dramatik yapının tiyatro üzerindeki egemenliği 20.YY'da Brecht'in tiyatro sahnesine girmesiyle yıkılır. Brecht politik görüşlerine hizmet edecek bir tiyatro olan epik tiyatro kavramını geliştirir. Buna göre Brecht tiyatronun Aristotelesçi dram geleneğinin bir parçası olan eylemde bütünsellik anlayışını bozar. Bunu, o zamana kadar dram sanatından ayrı bir kavram olarak tanımlanan anlatıyı oyunlarda kullanarak yapmıştır. Kesintisiz bir şekilde devam etmesi ve son bulması gereken dramatik aksiyon, anlatılarla kesintiye uğratılır. Sahnedeki oyuncular seyirciyle doğrudan bir biçimde iletişim kurabilirler. Brecht'in bunu yapmaktaki amacı seyircinin oyun üzerindeki zihinsel süreçlerini özdeşleşmeye değil gösterilen olaylar karşısında etken bir konuma getirmektir. Bu yüzden Aristotelesçi katharsis kavramını dışlamıştır. Oyuncu tanımına anlatıcılık da eklenmiştir. Fakat oyuncular, Epik Tiyatro kapsamında anlatıcılık görevini seyircileri katharsis kavramının söz konusu etkilerinden uzaklaştırmak için gerçekleştirirler. Yine de ilerleyen yıllarda, anlatı kavramının tiyatro içinde kapladığı yer genişler ve anlatıcılık kavramı da aynı oranda gelişir. Günümüze yaklaştıkça anlatıcılık Epik Tiyatro'nun kullandığı gibi yalnızca yabancılaştırma amacı ile değil, aynı zamanda seyirciyi oyunun dünyasının içine daha çok çekmek için kullanılmaya başlanmıştır. Özellikle Mike Alfreds, Peter Brook gibi tiyatro adamları oyuncu kavramının doğu tiyatrosu'ndaki örneklerini işaret ederek, oyunculuğun bir tür anlatıcılık gibi düşünülebileceğini savunmuşlardır. Platon'un diegesis-mimesis kavramlarına yönelik tanımlamaları hatırlandığında, tiyatronun anlatısallığı ön plana çıkmaktadır. Fakat bu araştırmanın nihai amacı oyunculuğun bir tür anlatıcılık olduğu düşüncesini savunmak değildir. Araştırmanın odak noktası role hazırlık sürecinde

anlatıcılık kökenli çalışmaların izini sürmektir. Günümüzde kullanılan oyunculuk yöntemlerinin hemen hepsi Stanislavski'nin çalışmalarından esinlenmiştir. Stanislavski'nin ilk modern oyunculuk yönetimini geliştirdiğini düşündüğümüzde bu sonuç hiç de şaşırtıcı değildir. Anlatıcılık kökenli egzersizlerin de role hazırlık sürecine etkisi Stanislavski Sistemi kapsamında incelenmiştir.

Stanislavski'nin sistemini incelediğimizde, kendi çalışmalarında anlatıcılık kökenli oyunculuk egzersizlerini ilk modelini oluşturduğu söylenebilir. Toporkov'un, Stanislavski'nin son dönem çalışmalarını anlatan *Stanislavski Provada* adlı eserinde bunun izlerini yakalama mümkündür. Bu araştırmanın kapsamı içerisinde incelendiği üzere, söz konusu kitabın bir bölümün, Toporkov bir oyunun provalarında karakteri çok genel bir yorumla oynamaktadır. Stanislavski'ye göre ise Toporkov verili koşulları yeterince anlamamıştır. Bu sebeple, Toporkov'dan karaktere dair detayları anlatmasını ister. Bu örnekten yola çıkarak, Stanislavski Sistemi'nin içinde anlatıcılığın bir türünü kullandıkları söylenebilir. Daha sonraki süreç de, Stanislavski Sistemi'nden gelen birkaç çalıştırıcı da, kendi özgün methodlarında anlatıcılığı kullanmışlardır.

Lee Strasberg, bu tezin ilgilendiği egzersizler ile Stanislavski Sistemi içinde benzer özellikler gösteren bir kaç çalışma gerçekleştirmiştir. Bu çalışmalarda Strasberg, oyuncuların yabancı oldukları verili koşulları deneyimlemelerini sağlamak için verili koşulları değiştirmiştir. Buna göre oyuncu doğal olarak uzak olduğu koşulları canlandırması gerektiğinde, benzer ya da kendisinin hiç yabancı olmadığı koşulları imgelemine yaratması, bu şekilde bir değişiklik yapması istenir. Anlatma egzersizleri ile olan ortak özellikleri ise anlatıma dayalı çalışmalarda da oyuncuların imgelemine dışardan bir müdahale vardır. Verili koşulları normalde olduğundan biraz değiştirilerek oyuncuya yeni bir görev verilir. Oyuncuya, karakteri üçüncü şahıs gibi imgelemine canlandırması ve kendisini bir tür anlatıcı olarak görmesi istenir. Yine bir başka çalışma olan imgelem çalışması Micheal Chekov'a aittir. Bu egzersizde ise Chekov oyuncuların verili koşulları imgelerinde daha iyi canlandırabilmeleri için karakter ile konuşmalarını istemiştir. İmgelemlerinde yapılan bu çalışmada, tıpkı anlatıma dayalı çalışmalarda olduğu gibi karakter üçüncü bir şahıs gibi düşünülür.

Stanislavski disiplininin gelen ve anlatıyı çalışmalarında kullanan bir diğeri çalıştırıcı da Stella Adler'dir. Adler'in ürettiği egzersiz daha çok başlangıç aşamasındaki oyunculuğa öğrencilerine uygulanmaktadır. Bu egzersize göre Adler, Halil Cibran'ın *Ermiş* adlı eserini okumalarını ve sınıfta okudukları kitaptaki kendilerini çarpan, hayatlarıyla ilişkili olduğunu düşündükleri bölümleri yorumlayarak aktarmaları istenmiştir.

Ülkemizde ise bir süredir anlatı kökenli çalışmalar oyunculuğa egzersiz olarak kullanılmaktadır. Bu araştırma kapsamında da bu egzersizlere örnek olacak iki kişinin çalışmaları kullanılmıştır. Söz konusu çalışmalar Kadir Has Üniversitesi'ndeki oyunculuğa eğitimlerinde Çetin Sarıkartal ve Bülent Emin Yarar tarafından kullanılmaktadır.

Çetin Sarıkartal anlatıya dayalı egzersiz oyunlardaki monologlarda kullanılmaktadır. Buna göre yukarıdaki bölümlerde incelendiği üzere çalıştırıcı oyuncuya çok basit bir görev verir. "Sen oradaydın, biz yoktuk, bize orada geçenleri anlat ve anlamamızı sağla." Egzersiz en temelde, oyuncudan "oynamak" yerine yeni görevini gerçekleştirilmesi istenirken, oynamak kelimesinin getirdiği sorumluklara değil, karakterin içinde bulunduğu duruma ait imgelere konsantre olması amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda Stanislavski Sistemi içinde bir oyuncunun role hazırlık sürecinde daha hızlı yol alması beklenir.

Sarıkartal' la yapılan röportaj göz önüne alındığında, egzersiz pek çok farklı yönde oyuncuya yardımcı olduğu görülmektedir. Egzersiz iki aşamalıdır. İlk aşamasında oyuncuya oldukça basit görünen bir ön görev verilmektedir. Buna göre, oyuncu ilk önce oyuncu oynamak istediği monologun diyaloglarını, herhangi bir yorum katmadan oldukça düz bir şekilde bildirir. Sarıkartal'ın belirttiğine göre oyuncu ilk önce bu basit görevle uğraşırken, sahneye çıkmanın verdiği gerginlik anından kurtulmuş olur ve

kendini bir rolü oynamak üzere sahneye çıkan bir oyuncu gibi konumlandırmaya başlar. Öğrencilerden gelen veriler ile karşılaştığımızda ise öğrencilerin ilk şahsi deneyimi rahatladıkları yönündedir. Bu anlamda öğrencilerin verdiği ilk bilgiler, egzersizin temel amaçlarından birini gerçekleştirdiğini doğrulamaktadır. Sarıkartal'a göre ise öğrenciler oynamanın sorumluluğundan uzaklaştıkça seyirci karşısında rahatlamaktadırlar.

Egzersizin ikinci kısmında ise oyuncuların yukarıda verilen görevi eksiksiz bir şekilde yerine getirmeleri istenir. Oyuncular karakterleri oynamak yerine, sanki olaylar üçüncü bir kişinin başına gelmiş gibi aktardığını kurgulayarak replikleri seyirciye aktarır ve anlamalarını sağlar. Sarıkartal egzersizin bu noktasında, oyunculara yeni bir görev verilmesine rağmen herhangi bir özne yüklememesi gerektiğine dikkat çeker. Bunu yaparak amaçlanan şey ise oynamak ya da onu çağrıştıracak herhangi bir sorumluluğu sahnede oyuncuya yüklememektir. Böylece oyuncunun sadece verilen göreve odaklanması ve gerçek bir deneyim anına engel olacak davranışların devreye girmemesi istenir. Verdiği röportajda Sarıkartal oynamak eyleminin günümüz oyuncuları üzerinde büyük bir yük oluşturduğunu söylemiştir. Söz konusu egzersiz ise oynamak fikrinden oyuncuları uzaklaştırdığı için oyuncunun sosyal kaygılarından uzaklaşmasını sağlamaktadır. Öğrencilerle yapılan mülakatlarda ise öğrenciler geçmiş deneyimlerinden gelen ve söz konusu sürecin sağlıklı çalışmasını engelleyecek olan alışkanlıklarından kurtulduklarını belirtmişlerdir. Bu alışkanlıklar çoğunlukla oyuncunun gerçek bir deneyim yaşamasını engellerken, her oyuncuda farklı engeller olabilir. Örneğin bir öğrenci detaylı masa başı çalışmasının ardından karakterin yaşadığı ana odaklanmakta güçlük çektiğini, masa başında çalıştığı daha çok rejiyi ilgilendiren unsurları aklından çıkaramadığını fark etmiş, daha sonra bu egzersizi uygulayınca bu tür blokajların kaybolduğunu vurgulamıştır. Bir diğer öğrenci ise yukarıda belirtildiği üzere kontrol edemediği el kol hareketleri olduğunu, buna ek olarak sahnedeyken oturmuş bir sahne sesi olduğunu söylemiştir. Anlatıma dayalı bu çalışma sırasında bu tip alışkanlıkların çözüldüğünü fark etmiştir. Diğer öğrencilerde benzer deneyimler yaşadıklarını fark etmişlerdir. Bülent Emin Yarar da, benzer şekilde anlatıma dayalı çalışmaların oynamanın telaşından ve kirli hareketlerden oyuncuları uzaklaştırdığını belirtmiştir. Tüm bunlar dikkate alındığında anlatıma dayalı oyunculuk çalışmalarının

oyuncuların role hazırlık sürecinde engel olan blokajlardan kurtulmalarına yardımcı olduğunu söylemek mümkündür.

Egzersizin devam eden kısmında oyuncular bir tür aktarıcı olarak devam ederken, karakterin dünyasını zorunlu olarak hayal etmeye başlarlar. Sarıkartal' a göre oyuncunun imgelemi egzersiz sırasında daha etkin bir hale gelmektedir. Bunun sebebi oyuncunun gerçekleştirmeye çalıştığı yeni görev, insanlara tiradı kusursuz aktarma sorumluluğudur. Etkin bir imgelem karakterin verili koşulları anlamakta oldukça önemlidir. Aynı zamanda oyuncu sosyal hayattan gelen kaygılarını devre dışı bıraktığı için imgelerin etkisine daha kolay kapılmaktadır. Böylece karakterin eylemlerini gerçekleştirmeye hazır bir hale gelir. Konu hakkında öğrencilerin deneyimlerini incelerken, imgelemlerinin daha etkin çalıştığına dair izlenimler mevcuttur. Bir öğrenci, yukardaki bölümlerde incelendiği üzere daha önce karakterlerin koşullarını hayal etmekte zorlandığını belirtmiştir. Bu şekilde ise karakterin koşullarını hayal etmek kendiliğinden bir süreç haline almıştır. Bunun yanı sıra, bir oyuncu önceden kafasında belirlediği verili koşulların, her çalışmada yıkıldığını, karakterin koşullarını yeniden orada kurduğunu belirtmiştir. Böylece önceden belirlediği faka yanlış olduğu koşulları tekrar anlamış ve karakterin eylemlerini doğru bulduğunu belirtmiştir. Sarıkartal ise bunun sebebinin, koşulları risk anındayken imgelemlerinde tekrar canlandırmalarına bağlamaktadır. Oyuncu verili koşulları uzak bir yerden değil, seyircilerin karşısında ve tüm odağı imgelemindeyken bulmaktadır. Buradan yola çıkarak, oyuncunun verili koşulları anlamasında oldukça faydalı bir egzersiz olduğunu söylemek mümkündür. Bu düşünceyi biraz daha ileri taşırsa ki oyuncular verili koşulları sadece bu şekilde çalışıp, yaratım anında yaparak anlayabilirler.

Bir diğer dikkat edilmesi gereken nokta ise oyuncuların egzersiz esnasında anlatıcı olarak başlayıp daha sonra anlatıcı kimliklerinin geri planda kaldıklarını söylemesidir. Sarıkartal egzersizi tanımlarken, egzersizin son noktasında oyuncunun eylemleri gerçekleştirmeye hazır bir hale, kendi deyimiyile master haline geldiğini belirtmiştir. Master hali, yukardaki bölümlerde bahsedildiği üzere, oyuncunun sahnedeki varlık kiplerinden üçüncüsüdür. Fakat genelde oyuncular için, yine yukarda belirtildiği gibi

farklı sebeplerden bu kipler arasında sağlıklı geçişler yapmakta zorlanmaktadır. Söz konusu egzersizde kullanılan anlatıcı kipinin ise, sosyal benlikten sıyrılıp, oyuncuya ve karaktere ulaştırılacak kipler arasında hızlı geçiş yapması için bir tür araçtır denebilir. Öğrencilerden konuya ilişkin gelen yorumlar incelediğimizde, kendilerini ilk önce anlatmaya odakladıklarını fakat çalışmanın ilerleyen sürecinde imgeler güçlendikçe anlatıcı gibi hissetmediklerini belirtmişlerdir. Dört öğrenciden yalnızca biri, egzersizin onu getirmesi öngörülen noktaya getirmediğini söylemiştir. Anlatma kısmında çoğunlukla itkilerin geldiğini ancak egzersizin sonlarına doğru oynama ve anlatma kavramları üzerinde bir karmaşa yaşadığından bahsetmiştir. Yine de, hem Sarıkartal'ın hem de öğrencilerin deneyimleri incelendiğinde, anlatıcı kipinin kaybolup yerini karakterin iç modeline bıraktığı söylenebilir. Bu açıdan, aynı zamanda Stanislavski'nin "Sihirli Eğer" çalışmasına bir alternatif oluşturabilir.

Bunun yanı sıra, anlatı tiyatrosu yapan oyuncuların deneyimlerine baktığımızda performans anına dair de bir takım sonuçlar çıkarmak mümkündür. İlk olarak Bülent Emin Yarar, oyununu anlatma odaklı çalıştığı zaman seyirci ile iletişiminin güçlendiğini ve oyununun seyirciye daha net geçtiğini aktarmıştır. Kendisi aynı zamanda anlatma odaklı çalışmanın bütün bir kumpanya tarafından benimsenebileceğini, oyuncuların sahnede anlatım odaklı çalışmasının seyirci ile ilişkisinin pozitif yönde etki edeceğini belirtmiştir. Çünkü kendisi, kötü oyunlarda problemin oyuncuların çoğunlukla anlatımı dışlayıp, oynama eylemi üzerine odaklanmalarında olduğunu düşünmektedir. Bu düşünceden yola çıkarak oyunculuk sanatını bir tür anlatıcılık olarak kurgulamaktadır. Seyirci ile kurulan ilişkinin bu fikir üzerinden yaratılması gerektiğini savunur. Yarar, oyunculuk yapan birisinin oldukça basit bir oyun oynarken aldığı zevki hiç unutmamasını ve tiyatrodan alınan zevkinde benzer olması gerektiğini vurgulamıştır.

Başak Kara'nın *Yan Rol* oyunu üzerine söylediklerini incelediğimizde, kendisinin öncelikle seyirci-oyuncu ilişkisine dair unsurlara dikkat çektiği görülmektedir. Kara, Bülent Emin Yarar'dan farklı olarak tam anlamıyla anlatıcı bir karakteri canlandırmaktadır. Bu açıdan, oyunun doğası gereği seyirciyle doğrudan bir iletişimi vardır. Ancak anlatının karakterin anına odaklanmakta faydalı olduğunu belirtmekle

beraber, bazı noktalarda dez avantajlar yarattığını da vurgulamıştır. Bu tip bir oyunda seyirci anlatı dünyasının parçasıdır ve anlatılan kişi olarak oyuncunun partneri olurlar. Kara, tıpkı dramatik yapıda olan bir oyundan oyuncuların birbirlerinin reaksiyonlarına bağlı olması gibi, seyirciden gelen tepkilerin eylemleri üzerinde etki yaptığını söylemiştir. Eylemleri her oyunda aynı olsa da eyleyiş tarzında seyirciden gelen tepkilere göre ufak farklar oluşmaktadır. Böylece oyuncu oyun anına dair var olan bu esneklik oyuncunun konsantrasyonunu uyanık tutmaktadır. Bunun sebebinin, oyuncunun eylemleri eyleyişi değişkenlik gösterdiği için oyuncu güvenli bir alana kendisini kolayca çekememesi olduğu söylenebilir. Buradan yola çıkarak anlatıma dayalı çalışmaların yaratım anının gerçekleşmesinin sürekli bir hale gelmesine yardımcı olduğunu söylemek mümkündür. Yine de Kara, bu tarz bir iletişimin riskleri de beraberinde getirdiğini söyler. Oyuncunun performansında seyircinin tepkilerinin bu denli etkin bir görevi olduğu zaman, seyircinin oyun dışında verdiği tepkiler olumsuz sonuçlar yaratabilmektedir. Örneğin oyundan kopan bir seyircinin sıkıldığını belli etmesi ve ya oyunla ilgilenmemesi gibi durumlar oyuncunun konsantrasyonunu bozabilir. Buna ek olarak, Kara, seyirci ile bir anlatı üzerinden ilişki kurmak, karaktere dair pek çok detayı daha kolay anlatmasında etkili olduğunu belirtmiştir. Uğur Çağlayan'ın ulaştığı sonuç ise Kara'nın deneyimlerini doğrular niteliktedir. Böylece oyuncunun verili koşullara dair bilgisinin daha rahat genişlediği söylenebilir.

Tüm bunlara göre, anlatıma dayalı egzersizlerin, oyuncunun bir tür anlatıcı olduğu düşünülse de düşünülme de, pek çok açıdan avantajlı olduğunu söylemek mümkündür. Öncelikle oyuncuların sahne üzerindeki gerginliklerini ve sosyal kaygılarından kurtulmasına yardımcı olduğuna dair güçlü izlenimler mevcuttur. Bunun dışında, oyuncu normalde oyuncular tarafından en güç süreç olarak tarif edilen role hazırlık sürecinde rahat ilerlemelerini sağlamaktadır. Bunun iki sebebi var gibi gözüküyor; birincisi oyuncuların oynamak kelimesinden kaynaklanan toplumsal kaygılarından uzaklaşması ve bu sayede gerçek bir yaratım anında onu engelleyen blokağların çözülmesidir. Özellikle öğrenci deneyimlerine bakıldığında, öğrenciler için en çok dikkat çeken konu rahatladıkları ve alışkanlıklarından kurtulmaları olmuştur. İkincisi ise, Stanislavski Sistemi'nde role hazırlık sürecinde oldukça önemli olan ama bir o kadar da tartışmalı, sihirli eğer-imelem gibi konulara alternatif oluşturmasıdır.

Yukarda incelendiği üzere öğrencilerden gelen yanıtlar imgelemlerinin daha iyi çalıştığı ve verili koşulları daha iyi anladıkları yönündedir. Egzersizi uygulayan kişiler verili koşulları o an daha rahat anladıklarını hatta önceden belirledikleri düşüncelerin yıkıldığını bahsetmiştir. Sarıkartal'a göre ise oyuncuların bir tür risk anında aktarma sorumluluğunu gerçekleştirmeleri imgelemin daha kuvvetli çalışmasını sağlamaktadır. Eğer yukarda incelediğimiz verilerden yola çıkarsak, egzersizin her seferinde aynı sonuca ulaştırdığını düşünürsek, oyuncuların role hazırlık sürecini stres yüklü bir süreç olmaktan kurtarır, aynı zamanda ülkemizde bu tarz çalışmaların önünü açması açısından bir ilk olabilir.





## KAYNAKÇA

- Adler, Stella. 2007. *Aktörlük Sanatı*. N. Uğur Özüaydın (Çev.) İstanbul: Mitos-Boyut.
- Alfreds, Mike. 1979. *A Shared Experience: The Actor As Story-Teller*. Londra.
- Alfreds, Mike. 2007. *Different Every Night*. Londra: Nick Hern Book.
- Alfreds, Mike. 2013. *Than What Happens*. Londra: Nick Hern Books.
- Aristoteles. 2011. *Poetika*. İ.Tunalı (Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Benjamin, Walter. 2011. *Brecht'i Anlamak*. Haluk Barışcan, Güven Işısağ (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Benedetti, Jean. 2005. *Stanislavski: An Actor's Work*. London: Routledge.
- Brecht, Bertolt. 2011. *Epik Tiyatro*. Kamuran Şipal (Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Brook, Peter. 2004. *Açık Kapı: Oyunculuk ve Tiyatro Üzerine Düşünceler*. Metin Balay (Çev.) İstanbul: Yapı-Kredi Yayınları.
- Chekov, Mihail. 2011. *Oyuncuya Oyuncunun Tekniği Üzerine*. Burcu Halaçoğlu (Çev.) İstanbul: Mitos-Boyut.
- Çağlayan, Uğur. 2017. *Öykü Anlatıcısı Olarak Karakter: Tek Kişilik Bir Destan Uyarlamasında Anlatıcı*. İstanbul: Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ergün, Selda. 2015. *Oyunculunun Yolculuğu*. İstanbul: Mitos-Boyut.
- Grotowski. 1995. *Yoksul Tiyatro*. Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları (Çev.). İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Karaboğa, Kerem. 2018. *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradox*. İstanbul: Habitus Yayınevi.
- Moore, Sonia. 2016. *Stanislavski Sistemi - Oyunculuk Eğitimi İçin Bir El Kitabı*. Bülent Sezgin, Özgür Çiçek, Cüneyt Yalaz (Çev.). İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Pavis, Patrick. 2000. *Gösterimlerin Çözümlemesi*. Şehsuvar Aktaş (Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Sarıkartal, Çetin. 2010. "Klasik Dramatik Metinleri Bugün Buradan Anlamak", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. 29: 2010/1: 67-79, Ankara.
- States, Bert O. 2002. "The Actor's Presence; Three Phenomenal Modes", *Acting Reconsidered*. Londra: Routledge.
- Strasberg, Lee. 1987. *A Dream of Passion; The Development of Method*. New York: Penguin Group.

Şener, Sevda. 2016. *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*. İstanbul: Dost Yayınları.

Toporkov, Vasili. 2017. *Stanislavski Provada*. Cüneyt Yalaz, Duygu Dalyanoğlu, Özgür Eren (Çev.) İstanbul: BGST Yayınları.

Özcan, Ceren. 2018. *Çağdaş Tiyatroda Anlatı Tiyatro Tem Üzerine İnceleme*. İstanbul: Mitos-Boyut.

Platon. 2010. *Devlet*. Sabahattin Eyüboğlu (Çev.). İstanbul:Türkiye İş Bankası Yayınları.

Yörükhan Ünal. 2002. “Diegesis ve Mimesis: Dramatik Anlatımın Yanılsamacı Niteliği ve ‘High Noon’ Filminin İncelenmesi”, *Sinemasal*. 6: 2002: 28-36, İzmir. Erişim Tarihi: Şubat 2019.  
[https://www.academia.edu/9179615/Y%C3%B6r%C3%BCkhan\\_%C3%9Cnal\\_-\\_Diegesis\\_ve\\_Mimesis](https://www.academia.edu/9179615/Y%C3%B6r%C3%BCkhan_%C3%9Cnal_-_Diegesis_ve_Mimesis)



## EKLER

### EK A: Çetin Sarıkartal'la Anlatma Egzersizi Üzerine Röportaj - 9 NİSAN 2019

**Onur CAMCI:** Egzersizi tanımlayarak başlayabiliriz sanırım.

**Çetin SARIKARTAL:** Anlatma egzersizini, ben çoğunlukla monologlar için kullanıyorum. Yani özellikle klasik oyunlardaki, yani Antik Yunan, Shakespeare türü oyunlardaki, kişinin kendi kendine konuşması olduğu kadar aynı zamanda sanki seyirciye de hitap ediyormuş gibi görünen monologların oynanmasından önce, eylem birimlerine ayrılabilmesi için, anlara bölünmesi için bir hazırlık olarak görüyorum. İkinci bir yararı daha var. Oyuncunun, oynama sorumluluğundan çıkıp, sanki tanıklık ettiği bir şeyi anlatma sorumluluğuna geçmesini istiyorum. Bu, oyuncunun oynama sorumluluğunu kaldırınca, muhtemelen bir rahatlama sağlıyor olabilir. Oyuncular oynama olayını, özellikle de böyle klasik, tirad diye tabir edilen monologları oynamayı gözlerinde çok büyüttükleri için, bunların altında aşırı bir sorumluluk duygusuyla, bunların sanki insan sözü değilmişcesine söyleneceği gibi bir sanıyla, küçülüyorlar ve kasılıyorlar. Bu egzersiz sırasında bundan bir kere sıyrılmış oluyorlar. Açıkça egzersizin başında diyoruz ki, sen oradaydın, biz orada yoktuk; şimdi sözleri hiç değiştirmeden yine birinci, tekil şahıstan ama tanıklıkla anlat.

**Onur CAMCI:** İmgelemine bilinçli bir müdahale var yani. Normalde kendisini o koşullar içinde düşüneceğine...

**Çetin SARIKARTAL:** Evet, bize o rol kişisi olarak değil de, o rol kişinin o anına tanıklık etmiş olarak anlatıyor. Ama anlatırken üçüncü tekil şahıs kullanmıyor. Dedi demiyor, yaptı demiyor, lafları hiçbir şekilde değiştirmiyor, ekleme ya da çıkarma yapmıyor. Laflar birinci tekil şahıstan devam ediyor ama böyle bir ön kabulle başlıyor olması, oyuncuyu o büyük tiradı nasıl oynayacağım duygusundan kurtarıyor. Bir başka sorumluluk yüklüyor, tanıklık etmemiş kişilere, tanıklık etmiş bir kişinin aktarımını eksiksiz yapması, o tiratta geçen cümlelerin anlamlarının, insanlara eksiksiz geçmesi sorumluluğunu yüklüyor. Bu sorumluluk da sanırım oyuncunun imgelemiyse, o an sözlerini tekrarladığı rol kişinin imgelemine buluşturmakta etkili oluyor. Böyle bir varsayımım var, çünkü hep bu işe yarıyor. Yani oyuncuya sen o rol kişisi adına hayal

kurmalısın, onun gördüklerini görmeli, onun düşündüklerini düşünmelisin deriz ya her zaman, fakat şu anda hazır olan insanlara, o rol kişinin sözleri dışında hiçbir şey kullanmadan, orada ne olup bittiğini anlatma sorumluluğu verdiğimizde, oynamanın kendi gözündeki sorumluluğundan kurtulma ve onun yerine eksiksiz aktarma, bilgisini mutlaka aktarma sorumluluğunu yüklenme aracılığıyla sanırım, imgelemi çalışmaya başlıyor, yani hayal gücü ile aklı birleşiyor.Oyuncu rol kişinin gördüğü hayalleri ve düşüncelerini yani onun tahayyülü ve tasavvurunu eksiksiz yaşatmaya çalışıyor. Bu kanımca Stanislavski'nin“Eğer" çalışması için çok yararlı bir egzersiz oluyor.

**Onur CAMCI:** Öğrencilerle mülakat yapmaya başlayınca hepsinin ilk deneyimlerini sordum, ilk deneyimlediğin şey neydi bu egzersizi yaparken, ilk seni çarpan... Hepsi de istisnasız çok rahatladım dedi. Orada yavaş yavaş karakterin dünyasından kendisini ayırmak, beğenilme kaygısından uzaklaşmak klasik tabirle oyuncu blokajları dediğimiz ne varsa onlardan sıyrıldıklarını söylediler. Şeyi sordum, kendini anlatıcı olarak kurguluyorsun ama bütüne yayıldığı zaman oyunda nasıl oluyor karakter oyuncu ilişkisi, onlara göre anlatmaya başlıyoruz ama kaçınılmaz şekilde karakter yavaş yavaş geliyor ve anlatıcılıktan çıkıyor dediler. Oyuncunun sahne üzerinde bilinç düzeyinde belli kipleri vardı ya, en son kipte üçüncü ve dördüncü kip arasında oyuncunun çalıştığı verili imgelem ile karakterin birleşmesi, o iki arasında geçici bir kip, oyuncunun daha kolay anlaması için kip olduğunu söyleyebilir miyiz?

**Çetin SARIKARTAL:** Yok. Oyuncu kipi ile benim master hali dediğim kip arasında geçişi sağladığını düşünüyorum. Diyoruz ki, sen oradaydın. Ama bunu tanımlamıyoruz. Özelliklerinden bahsetmiyoruz. Sensin demiyoruz. Karakterden hiç söz etmiyoruz. Diyoruz ki; sen oradaydın ve biz değildik. Bir ölçüde çok doğru bir şey söylüyoruz çünkü oyuncu bu oyunun dünyasını çalışmış ve bunu ezberlemiş kişi değil mi, biz ise seyirci olarak bunu bilmiyoruz. Prensip olarak böyle. Yani oyuncu o dünyayı ziyaret etmiş gerçekten hayalinde; tahayyülünde ve tasavvurunda gitmiş oraya, ezberlerken de elinde olmadan. Şimdi biz onu bir kere hatırlatıyoruz, rol kişisine ne oldu,öğrenmek istiyoruz diye ona bir görev yüklediğimiz anda da onu rol kişisine doğru itmiş oluyoruz. Oyuncuyu o kişinin başına gelenin o sözler aracılığıyla bize aktarımından sorumlu tuttuğumuz anda, nötr bir oyuncu olmaktan, o rol kişinin başına gelenleri anlatmaktan sorumlu bir oyuncu olmaya doğru ona yönelim vermiş oluyoruz. Bu sırada kendisi

profesyonel oyuncu olarak kendi nötr haliyle, herhangi bir rolü oynayacak haliyle biraz mesafe kazanıyor ve spesifik olarak o rolü oynayacak, o rolü üstleneceği yere doğru gidiyor. Zaten bu benim mastar hali dediğim, başka kaynaklarda bazen iç model diye bahsedilen, oyuncu ve rol kişisi arasında beliren oyuncuyu saran bir haldir. İnsan, oyuncu, mastar hali ve rol kişisi şeklinde adlandırdığım dörtlü şemadaki üçüncü kipibu egzersiz net olarak oluşturuyor. İkinci kipten üçe geçişi sağlayan bir aracı olduğunu söyleyebiliriz ve oyuncu da bu anda rol kişisi olarak karaktere yürüyorum gibi kaygılardan uzakken yapabiliyor bunu çünkü çok basit bir görev veriyoruz. Bir trafik kazasına tanık olan birisinin mahkemede ifade vermesine benzer bu.

**Onur CAMCI:** Deneyimlerini tekrar hatırlayarak anlatıyor.

**Çetin SARIKARTAL:** Aynen öyle. Tatbikat yapıyormuş gibi, olay yerinde bulunan tanıklığını aktarıyormuş gibi. Biz o sayede o kişiyi anlayacağız. Bu sorumluluk ben o kişi olarak orada görünüyormuşum gibi gereksiz düşüncelerden onu kurtarıyor. Rahatlık dedikleri odur, çünkü kendilerini oyuncu gibi hissediyorlar ve kolaylıkla rolün mastar haline geçebiliyorlar.

**Onur CAMCI:** Oynamak kelimesinin yüklediği her şey geride kalıyor.

**Çetin SARIKARTAL:** Oynamak konusunda her oyuncunun büyük bir bagajı var. Oyuncu olarak nasıl yargılandığına ilişkin duygular, maalesef oynayacağı karaktere ait duygulardan daha fazla işgal ediyor zihnini. Biz bunları bir kenara koymuş oluyoruz. Aslında, normal olarak bir oyuncunun kendini oyuncu olarak hissettiği anda yargıları olmaması gerekir. Çünkü oyunculuk tam oyun anında ortaya çıkan ve bitince de biten bir şey ve biz bir arşiv olarak hatırlıyoruz. Oyuncunun bir tarihi var; evet tarihi var ama dışardan bakan bir kişi olarak, ben şunu oynamıştım sonra bunu oynamıştım, sonra bunu oynadım -ama buraya dikkat et, bu cümleyi kuran kişi oyuncu mu, burası biraz karışık bir şey. Bu sırada aslında oyuncu olarak konuşan kişi profesyonel oyuncu hakkında sana bir meta kimlikle konuşuyormuş gibi, bunun sahibiymiş gibi. Ben bunu yaptım, ben bunu yaptım. Oyuncunun kendinden ben diye söz etmesi bile bana mecburi ama saçma geliyor. Çünkü oynama anı dışında oyuncu yoktur ve oyuncunun iyi oynaması falan bunların hepsi sektörel sorunlar. Çok iyi bir oyuncu, çok ünlü bir

oyuncu... Tek bir performansla bütün bu ün yok olabilir ya da tek bir performansla bir daha hiç tekrarlanamayacak kadar etkili bir iz bırakabilir. Ve bunun hiçbir garantisi yoktur. Evet teknik becerilerin tekrarlanmasıyla ustalaşmak mümkündür ama o işin zanaat tarafıdır. Sizin Hamlet ile buluşmanızı sağlayan şey o değildir. O herhangi bir oyunculuk eylemini yapabilmek için gerekir ama, bunu açık söylemeliyim, musluk tamircisinin ustalaşmasından hiçbir farkı yoktur. Ayakkabıcının ustalaşmasından ya da terzinin ustalaşmasından hiçbir farkı yoktur. Bunlar da çok değerlidir ama budur. Ama Hamlet ile yakınlaşma sürecinde olup bitecek olanlar hiçbir zaman garanti edilemez; orası biraz kısmet.

**Onur CAMCI:** O zaman hemen şeyi sorayım hocam oyunculuğun oyun anında olan bir şey olduğundan bahsettik.

**Çetin SARIKARTAL:** Bir kısmı öyle, her akşam kısmetse olan bir şey olmasa, her akşam yeniden oynamanın bir anlamı kalmaz. O zaman sadece bir resmin yeni bir kopyası gibi olur. Hayır, öyle bir şey değil.

**Onur CAMCI:** Tiyatronun hala var olabilmesinin anlamı bu zaten.

**Çetin SARIKARTAL:** Evet. Her seyircinin ilk kez seyrediyor olması değil yalnızca anlamı. Oyuncuda her akşam oynarken yeniden oynar. Yeniden ilk defa olur her seferinde. Dün oynadığı oyunu taklit etmez hiçbir zaman.

**Onur CAMCI:** Burada da, öğrencilerin deneyimlerine dayanarak söylüyorum yine, orada çoğunluğu şöyle verdi cevabını verili koşulları yeniden kurmak, hiç anlamadım şeyleri anladım, masa başında çok çalıştım ama her şey yıkıldı. Sanki her şeyi en baştan kuruyorum gibi tanımlamalar yaptılar. “Karakter yavaş yavaş gelmeye başladı sonra, hiç anlamadığım şekilde anladım.” Buradan Stanislavski Sistemine bağlantı yapmak için bu soru sorulabilir. İmgelemin çok etkin çalıştığından zaten bahsettik. Bu yolla verili koşulların daha iyi anlaşıldığını düşünüyor musunuz?

**Çetin SARIKARTAL:** Düşünüyorum. Zaten Stanislavski Sistemi’nde, Eğer ile Verili Koşullar birbirine göbekten bağlıdır. Oyuncunun eylem çizgisini keşfetmesi için

kullandığı araçlar bunlar Stanislavski Sisteminde. “Eğer” demek, rol kişinin tam da işgal ettiği yerde durmak demek.

**Onur CAMCI:** Eğer sayesinde bu koşullara adımı atıyor.

**Çetin SARIKARTAL:** Evet atıyor ve de verili koşulları dışardan düşünmek değil, içerden o an, o koşullar altındayken düşünmek. Çünkü o düşünce sırasında o düşünceler belirli hayallerle belirli etkilerle oluşuyor. Yani o rol kişisi bir şeylerden etkilenerek deneyim yaşıyor. O düşünceleri de sonra dillendiriyor. Monologdan söz ediyoruz ya, eğer ile verili koşulları beraber çalışmazsak, oyuncular demiş ya yıkıldı, yıkılıyor; şu nedenle yıkılıyor: o rol kişinin hangi koşullar altında olduğunu dışardan, affedersin tuzu kuru bir yerden, istediğin kadar düşün, faydası yok. Onun için neyin öncelikli olduğunu ancak onun ayakbağlarının içinde, onun bulunduğu yerden anlarsın.

**Onur CAMCI:** Risk anında değil mi?

**Çetin SARIKARTAL:** Tabii ki. Eylemde bulunma riski ile beraber, senin organizmana ait bütün olanaklar, rol kişisi adına kullanılmaya başlar, tıpkı hayatta kriz anında çözümlerin gelmeye başladığı gibi. Evet, çünkü organizmanın kendisini korumak için kullandığı sistemi organizma bu sefer rol kişisini korumak için kullanmaya başlayacak. Böylelikle oyuncunun hayatta yaşayan insan olarak kendisini koruması için devreye girecek olan sistemi karakter için kullanıyoruz. Oyuncuyu korumak için gelseydi, blokajları getirecekti.

**Onur CAMCI:** Oynamak deneyimi ile ilgili alışkanlıkları gelecekti.

**Çetin SARIKARTAL:** Ve kendini kurtarmaya çalışacaktı.

**Onur CAMCI:** El, kol hareketlerinden kurtuldum gibi deneyimler de vardı.

**Çetin SARIKARTAL:** Aynen öyle. Ya da daha önce kendini anlamadığı bir durumda idare ettiği sırada edindiği alışkanlıklar, gereksiz gölge jestler, mimikler, utanç duygusuyla baş etmek için geliştirdiği tik benzeri şeyler; bunların hepsi- donukluk

mesela, benim kendi oyunculuk deneyimimde yaşadığım şey, bana donukluk geliyor. Yani gerçekten eyleme geçene kadar bir donukluk yaşıyorum. Hayattan gelen bir şey, oyunculukla profesyonellikle ilgili değil. Oyunculuk işini yaparken olacak bir şey değil.

**Onur CAMCI:** Zaten çok bunu yıkmaya yönelik, profesyonellik de böyle bir şey.

**Çetin SARIKARTAL:** Evet ama bu egzersizde onunla savaşmak yerine bir bypass işlemi yapıyoruz. Yani organizma aynı mekanizmayı kullanıyor. Fakat mekanizma rol kişisini korumak için kullanıldığından oyuncu serbestleşiyor.

**Onur CAMCI:** Etkilere açık bir hale geliyor.

**Çetin SARIKARTAL:** Kesinlikle. Rol kişinin gördüğü imgeler, duyu izlenimleri hızla çağrışmaya başlıyor. Hatta oyuncunun insan olarak kendi deneyimlerinde kaydedilmiş olan izlenimleri de rol kişisi adına devreye giriyor. Hiç haberi bile olmadan... Mesela, ben bu çalışma sırasında hiç ağlayamam diyen çok oyuncunun sadece bu anlatma egzersizi sırasında, rol kişisi adına sular seller gibi dökülüp ağladığını ve o sırada en ufak bir şaşkınlık bile yaşamadığını, buna vakti bile kalmadığını gördüm. En önemli tarafı da bu egzersizi yaptıktan sonra, tamamen hakkıyla yaptıktan sonra aynı etkilerin tekrar gelmesidir.

**Onur CAMCI:** Anlattığını tekrar düşünerek aynı yerden başlayabilir.

**Çetin SARIKARTAL:** İmajlar yeniden gelir ve etkiler. Her seferinde etkiler. Çünkü oyuncunun kendini savunmasız bir yere taşımak için ve etkilenmesini sağlamak için ne yapacağını, nasıl etkileneceğini bulduğu bir yer.

**Onur CAMCI:** Bir de şey hocam, egzersizin bir tanımını yapabiliriz işleyiş olarak. Yani direkt anlat demiyorsunuz ve kullandığınız bir süreç var orada, öğrenciler ilk önce gelip ezberledikleri şeyi bildiriyorlar.

**Çetin SARIKARTAL:** Evet, iki aşaması var. İlki şöyle: Sözlere ezberlemiş olan kişi gelir. Mümkünse, herhangi bir ezber tekniği yoksa, bunları oynayarak ezberlememesini,



soğuk bir şekilde ezberlemesini, ya da bizim kendi tekniğimiz var, o teknikle ezberlemesini söylüyoruz ama derslerimin başında zaten ezber yapmayı bilir insanlar bir şekilde, mümkün olduğu kadar bunları oynamadan ezberlemelerini istiyorum. Soğuk bir yerden bu sözleri bize bildirmelerini istiyorum. Bunu şeye benzetebiliriz, bir kağıttan o sözleri birisine anlaşılır bir şekilde okuyan bir sunucuya benzetebiliriz. Alıntı yapıyormuş gibi bildiriyor ve yüklenmiyor üzerine. O an sadece metinle neler diyor, onu bildiriyor bize. Ama şuna dikkat edilmesi gerekir, ezber geçmekten söz etmiyoruz. Kendi kendine ezber geçmekten söz etmiyoruz. Bu sırada yine dikkati seyircide. Çünkü seyircilere bildiriyor. Sözlerin ne dediğini seyircilere bildirme görevi var ama bu kadar basit bir görev. Sonra ikinci aşaması bunu bitirdikten sonra geliyor çünkü burada ezberi eksikliği var mı, kendiliğinden atlanan bir şey var mı diye bakıyoruz - bu ezber hatası yeterince çalışmamaktan olabileceği gibi farkında olmadan rol kişisini gizlice yargılamaktan ötürü de olabilir. Israrla atlanan bir replik varsa farkında olmadan o lafı öyle söylemek istemediği için yapıyor olabilir. Onu da görmek istiyorum ben, ne diyor? Önce bildirin. Zaten hem bir işe başlamış oluyor. Hem bir görevi yerine getirmiş oluyor, hem biliyorsun ki bu bir kere rahatlatır. Her oyuncu bir iş yapmaya başladığında serbestleşmeye başlar.

**Onur CAMCI:** Ölmeyeceğini anlıyor.

**Çetin SARIKARTAL:** Evet, hayat başladı, gidiyor araba, tamam yoldayız. İkinci aşaması dediğim gibi, çok güzel, şimdi sana yeni bir görev veriyoruz, senden bir şey istiyoruz: Sen oradaydın, biz yoktuk; sen gördün, işittin, biz onları deneyimleyemedik. Şimdi bize orada onun başına geleni sadece onun sözleri ile herhangi bir şey eklemekten ve çıkarmadan anlat, bizim de anlamamızı sağla. İkinci aşamada bunu yapıyoruz. Birinci aşamada oyuncu zaten bildirimde bulunurken, kendisini oyuncu kipinde hisseder. Oyunculuk yapmaya başlayan oyuncu olarak kendini tahayyül etmiş olur. İkinci aşamada profesyonel oyuncu ile rol kişisi arasında, rol kişisine daha yakın bir yere doğru yola çıkmış olur. Ve benim master hali dediğim, o rol kişisinin master hali dediğim kipi, onun geniş zamanını yaşamaya başlar.

**Onur CAMCI:** Sonra az önce konuştuğumuz bütün süreç gerçekleşmeye başlar.

**Çetin SARIKARTAL:** Zaten bir kez anlattıktan sonra tekrarlamak ister. Çünkü imgeler yeniden geliyor ve her seferinde daha bir kuvvetle anlatmaya başlıyor.

## **EK B: Öğrenciler ile Yapılan Mülakatlar**

### **EK B/1:**

**Onur CAMCI:** Egzersizi hatırlıyorsun değil mi? Oyuncu sahneye gelir, sözcükleri bildirir ve kendisini oynayacağı karaktere göre bir anlatıcı kişisi olarak kurgular, sanki karakter bir üçüncü kişiymiş gibi.

**Öğrenci 1:** Evet, aslında Çetin Hoca tam olarak şöyle söylüyor. Biz orada değildik, olay yaşanırken, sen oradaydın, orada ne olduğunu anlat. Sen orada, haberci veya bir anlatıcı gibi bir şeye dönüşüyorsun, karakterin kendisi değil. Ama replikleri değiştirmeden, yani gene o karakterin repliklerini söylüyorsun.

**Onur CAMCI:** İlk olarak şunu öğrenmek istiyorum, bir karakter olarak sahnede olduğunu iddia etmek ile anlatmak arasında bir fark var ya, aslında temelde anlatmak ve göstermek ikiliği, bir anlatma eyleme içinde olduğunda ne deneyimledin?

**Öğrenci 1:** Şöyle bir şey deneyimlediğimi düşünüyorum, anlattığım meselenin sonu beni hiç ilgilendirmiyor bu egzersizi yaparken şey farkını çok hissediyorum, anlatmaya başladığım zaman, sonuçta bir şey yaşanmış ve o yaşanan şeyi anlatıyorum. Olayın sonun ne olduğunu, asla ben de bilmiyorum ve olayı anlatırken ben de görüyor oluyorum. Dolayısıyla, orada yaşanan şeyin bana da bir şey yapmasının kapısı açılıyor bu egzersizle; bir oyun metnini elime alıp bir karaktere hazırlandığım zaman, bu karakter hangi aşamaları yaşıyor, bu karakterin başından neler geçiyor, burada bunları yaşayan bir karakter o zaman burada nasıl davranır gibi ön kabulleri kafamda oluşturup o çerçevede karakteri oluşturmaya çalışırken, bu egzersiz ile başladığımda o an bir deneyimi yeniden yaşıyorum.

**Onur CAMCI:** O AN ORADA yeniden anlıyorsun.

**Öğrenci 1:** Benim deneyimlediğim en belirgin fark ve özellik bu oldu aslında.

**Onur CAMCI:** Anladım. Şöyle diyebiliriz aslında, imajınasyonun daha hızlı çalışması ve verili koşulları anlamada daha büyük bir avantaj sağlıyor.

**Öğrenci 1:** Evet, verili koşulları anlatırken kuruyorum aslında. Bir şeyleri varsaymıyorum da, o anlatının getirdiği verili koşulları kuruyorum aslında, o anlatının getirdiği verili koşulları deneyimliyorum anlatma hali içinde.

**Onur CAMCI:** Öbür türlü önyargılar belki işin içine girecekti, beğenilme kaygısı devreye girecekti.

**Öğrenci 1:** Beğenilme kaygısından ziyade, o anlatıyla uyuşmayan bazı verili koşulları tasarlama riski oluyor. Benim kendi deneyimimden mesela, Külkedisi çalışıyorum, atıyorum. Külkedisi çok utangaç bir insan, çok içine kapanık, işte üvey annesi ona kötü davranıyor gibi bir verili koşul kurdum kafamda diyelim, belki de bu anlatının içinde bunun hiçbir işlevi olmadığını, o oyundaki anlatıyı hiçbir yere götürmeyecek bir şeye saplanıp kaldığımı görüyorum. Ancak oyunun içindeki anlatıyı takip ettiğinde oyuna hizmet eden verili koşullar da kurulmuş oluyor.

**Onur CAMCI:** Peki oyuncu blokaıları dediğimiz şeyler var ya, şimdi az önce anlattığından ben şeyi anlıyorum, üçüncü kişi olarak bakmak karaktere, onu üçüncü dünya olarak ayırmak, sen de seyirci ile arasında bir aracı olarak varoluyorsun bu egzersiz içerisinde, o zaman karaktere ait olan dünyaya daha temiz bir bakış açın olmuş oluyor. Bu karakter ile empati kurmanı daha kolaylaştırıyor senin adına.

**Öğrenci 1:** Etkilere açık olmak durumu daha iyi anlatan bir tanım. Çünkü empatiyi öbür türlü de kurabilirsin. Ama o kurduğun empati oyunda bir işe yaramaz. Sen kendi kendine bir empati kurarsın ama...

**Onur CAMCI:** Belki karaktere acıyacaktın falan.

**Öğrenci 1:** Evet, bu o karaktere ait bir özellik mi? Değil yani.

**Onur CAMCI:** Bu etkileri açık olma hali, aslında bir sonraki soru o. Oyuncular genelde bir yükü çıkıyor ya sahneye, oynamanın sorumluluğu zaten başlı başına bir yük ve pek çok sosyal kaygıyı da beraberinde getiriyor. Bu zaten oynatamayan ilk şey. Beğenilme kaygısı olabilir ya da karaktere dair bir ön yargı olabilir, ama anlatırken oyna kelimesinin verdiği sorumluluk üzerimizde değil ya, acaba etkilere açık olma

halini bu mu sağlıyor sence? Bunun hakkında bir şey deneyimledin mi? Anlatmak oynamak sorumluluğundan uzaklaştırdığı için, bir aktarıcı olarak orada olduğunu düşündüğün için mi acaba imgelerden gelen etkilere bu kadar açık oluyorsun?

**Öğrenci 1:** Bence şöyle, evet dediğine katılıyorum. Ben mesela şöyle bir şey deneyimledim: ben şeye çok alışığım, oyun yaparken masa başı tarafında da çok fazla çalıştığım için, oynadığım oyunun metnini başka bir zamanda grupta birlikte yazdığım için, sahnede bir oyuncu olarak yer aldığımında, o rejiyi kafamdan atmakta çok zorlanıyorum kendi çalışmam içinde. Orada aslında karakter çok özgün bir an yaşıyor ve o ana odaklanman gerekiyor. Ama ben orada allaaaah, o dönemin koşulları falan kafada dönüp duruyor. Bu egzersiz aslında, tam da o ana odaklandığı için, şey açma imkanı sağlıyor sansa, o karakterin dilinin içinden karşıdan geleni karşıdaki oyuncudan gelen olabilir, tüm tepki ve direktiflere geneli düşünmeden karşılıktepki verebilme, o anın içine düşme ni sağlıyor diye düşünüyorum.

**Onur CAMCI:** Peki kendini bu şekilde konumlandırmak bir zorluk yaratıyor mu ilk başta? Çünkü normalde yapılan bir şey değil bu. Belirli kiplerde sahnede varlık göstermemiz beklenir bilişsek düzeyde, sen-oyuncu ve karakter. Bunlar arasında kendini anlatıcı olarak konumlandırmayı denerken neler oldu?

**Öğrenci 1:** Aslında şöyle hissettim, evet arada bir yerde başlıyoruz, yani karakter değilim ben bir aracıyım, aslında bu senin karakterin gelip, Çetin hoca'nın deyimiyle senin içine girmesine sağlayan bir aşama oluyor.

**Onur CAMCI:** Karakteri sana yaklaştırıyor.

**Öğrenci 1:** Evet! Karakteri sana yaklaştırıyor. Bunu deneyimlemek enteresandı mesela. Gerçekten böyle sonuçlanacağını hiç düşünmemiştim. Bu egzersizin ama çok dışarıdan bir çalışma gibi görünüyor. Karaktere ve duruma çok dışarıdan bakıyorsun gibi görünüyor. Ama aslında o koşulları kafana oturtmanı sağladığı için karakteri sana daha fazla yaklaştıran bir şey oluyor. O yüzden ilk başta, uygulamaya başlamadan önce diğer insanları izlerken “Ya, onlar bunu yapmıyorlar, hocanın söylediği şeyi yapmıyorlar.” Diye düşündüm. Onlar karakteri oynuyorlar şuanda diye düşündüm. Ama kendim yaptığımda “Tamam! Ben şuan olayı anlatacağım.” Deyince sonuç yine onlarınki gibi oldu. Anladım ki sonuç bu oluyormuş.

**Onur CAMCI:** Belki de az önce anlattığına dair bir işaret, blokajları daha kolay kaldırıyor, herhangi bir önyargı olmuyor. Koşulları o an her seferinde yeniden üretiyorsun ve etkilere açık oluyorsun.

**EK B/2 :**

**Öğrenci 2:** Açıkçası Cetin hoca ilk anlat dediğinde anlamadım tabi. “Anlat, sen ordaymışsın, biz yokmuşuz, bize anlatıyorsun.” Dediği zaman kendimi konumlandırmakta bir tık zorlandım. Çünkü şey oldum, o karakter değilim dediğin gibi, o zaman yoldan geçen biriyim, ama yoldan geçen biri olduğum zaman, örneğin tirad oynuyoruz ya, mesela Hamlet’ in “Var olmak mı yok olmak mı, işte bütün sorun bu!” sözleri, ama o zaman... İşte benim bu egzersiz de zorlandığım kısım bu, hocaya bir türlü soramadım, sormak da isterim, eğer ben yoldan geçen biriysen, şöyle derim, ya hocam, arkadaşlar bir adam gördüm, kendi kendine konuşuyordu, tam olarak şöyle şeylerde diyordu, var olmak mı yok olmak mı işte bütün sorun bu gibi şeyler. Ama onu o adam diyormuş gibi yapardım. Ben de tutmayan şey şu oldu. Adamın ağzından, adamı canlandırmadan anlatıyoruz. Hikâye anlatıcılığı olur bence, bir hikâye anlatsak... Aslında şunu sorguluyorum ben; Çetin hoca egzersiz olarak anlatmayı bize ilk önce yaptırdı, daha sonra bir sonraki haline geçirdi. Oynama haline geçirdi. Ama anlatmadan oynama haline geçerken, bir arada çiğneme-kastetme egzersizi yaptık. Anlattık, çiğnedik kastettik, bize bir haller oldu. Olan halle oynadık. Burada tam olarak şey ben de oturmadı. Neden anlatmaktan çiğnemek ve kast etmeye geçtik, çiğnemek ve kastetmekten neden oynamaya geçtik, ama bu benim cahilliğim. Metot oyunculuğuna dair ben pek bir şey bilmiyorum. Bu konuya ilişkin şey de okumadım ne bileyim, materyal falan da okumadım. Stanislavski’nin kitaplarını şöyle bir karıştırmışlığım vardı. Metodu bilmediğim için, tam anlayamadım, metot ben de tam olarak çalışmadı ama finalde metodu çalıştıran insanlar gördüm. Metodu çalıştırdı ve sanki bir büyü gibi. Zaten dersleri izleyen arkadaşlar şöyle şeyler demişlerdi bana, insanlar çıkıyor sonra Çetin hoca onlara bir şeyler yapıyor, işte büyü diyebiliriz buna, içine cin sokuyor ve insanlara bir şeyler oluyor ve oynamaya başlıyorlar. Zaten bu okula girerken benim en büyük motivasyonum oydu, çetin hoca bana da bir şey yapsın, içime cin kaçınsın, büyüleneyim ve ben de oynayayım. Fakat bu beklenti ile de olunca belki ve çok fazla egzersiz çalışması da yapamadım. Bu egzersizi çalıştıran arkadaşlarla konuştum, onlar kendi başlarına daha çok süreler çalışmışlar, hani ben biraz da işle beraber bu okulu

götürmenin zorluğu oldu. Fazla zaman ayıramamanın sıkıntısı oldu. Ben de ilk dönem metot çalışmadı. Çok üzüldüm ama çalışmayınca, dedim hoca bıraksa da tekrar alsam falan dedim.

**Onur CAMCI:** Mesela bu egzersizleri yaparken, rolü oynamayı düşünmeksizin, sadece anlattığımı düşünerek sahneye çıktığında, bir fark hissettin mi?

**Öğrenci 2:** Hissettim. Şöyle; Anlatma daha kolay geliyor. Çünkü anlatmakta Bülent Hoca'nın egzersizlerinde şöyle bir şey var. Bir hikâye ya da bir tirada anlatıyorsun. Tiradı anlatırken hazırlandığın anda hoca kabul etmiyor. Bir hazırlık, bir bakış bir postür, asla kabul etmiyor. Normal hayatta ben sana bir şey anlatırken, ben bir hazırlık yapmıyorum, aklıma bir şey geldiği gibi sana anlatıyorum. O yüzden bu bana daha kolay geldi. Artistik şeyi koymuyorsun masaya. Ama oynamaktan çok fazla korkuyorum ve çekiniyorum. Herkes bana bakıyormuş, benden bir şey bekliyormuş ama yapamadığım zamanda benim hakkımda aa işte yapamadı. Diye konuşacakmış gibi korku geliyor. Çetin Hoca'nın egzersizlerinin de anlatırken, zaten hocanın tespitidir bu, anlatırken yapıyordun neden oynarken olmuyor, dediği bir şey var. İşte çiğneme kastetmenin ben de çalışmaması olarak yorumladım ben bunu. Çok korkuyorum. Çünkü Hamletsin ya.

**Onur CAMCI:** Belki de anlatmak o personayı kırıyor ve sen etkilere açık bir hale geliyorsun diyebilirim.

**Öğrenci 2:** Ama çetin hocanın egzersizinde anlatmak yetmiyor, oynamaya dönüştürmen lazım, anlatırken çok rahat anlatıyorum, hissediyorum daha doğrusu belki anlatamıyorumdur da. Çünkü hocanın verdiği başlangıç eylemi çok işime yaradı. Dedi ya, biz yoktuk orada, sen de oradan geçiyordun, benim görevim şey abi, ben bir şeyler görmüşüm, sen de yokmuşsun, abi ne oldu orada, şöyle bir adam gördüm bu fikir beni çok rahatlatıyor.

**Onur CAMCI:** Oynamanın sorumluluğundan kurtuluyorsun.

**Öğrenci 2:** Evet! Hocanın ben de çok işime yarayan bir lafıdır bu. Doğaçlama da sahneye çıkarken hep bunu düşünürüm. Oynama sorumluluğundan çok korkuyorum. Sürekli kafamda şey var. O Stanislavski'nin oyuncunun sahnede huzur hali dediği şey galiba. Sürekli kafamda şey var, beni beğenmeyecekler. Elimi ney yapacağım şimdi,

kolumu nereye koymam lazım, Allahım, bittim ben. Hisleri bir türlü peşimi bırakmıyor. Orada bana yardımcı oldu bana ancak bir sonraki aşamaya taşıyamadım.

**Onur CAMCI:** Peki böyle sisteme dair bazı şeyler var ya. Örnek verili koşullar, karakteri çevreleyen koşulları, ne varsa biz bunlar hayal gücümüzde canlandırıyoruz, bu imgeler bizi etkileyerek vücudumuzda itkilere dönüşüyor ve eyleme götürüyor. Peki bu sürecin en başındaki hayal etme kısmına üçüncü kişi olarak bakmak daha kolaylık oluyor mu sence?

**Öğrenci 2:** Hocanın imgelerinden şey bana çok yardımcı oldu.. Hani anlatırken bazen sol kaşımızı kaldırıyoruz ya da elimiz falan şey oluyor ya, hoca şunu söyledi “ Dinle orayı, sol kaşın kalkıyorsa, sol kaşını tekrar kaldırma da, ama kaşının neden kalktığını dinle” böyle söyledi. Bu bende oturmadı. Hocanın verdiği bir örnek ben de olayı değiştirdi, diyor ki “mesela küçük yeğeniniz falan vardır ya da komşunun çocukları, sen tam başka bir şey yaparsın o senin kolundan çekiştirir, bir baksana falan der, tamam bir şey yok dersin tekrar öbür taraftan o devam eder. İşte o sol kaşınızın kalkması ve ya sağ elinizin çevirmeniz o çocuk, işte çocuğu dinleyin,, gerçekte de o çocuğu dinlerseniz, o çocuk size bir şey anlatmak istiyordur. O çocuğa gerçekten dinlersen kalben, gönülden ne anlatmak istediğini anlarsın, çişimi gelmiş, acıkmış mı, başka bir yere mi gitmek istiyor, babasını mı istiyor, ama sen ona ne var ne var dersin anlamazsın. Hani burada, oynarken ve anlatırken verdiği bu imge beni bir noktadan başka bir noktaya götürdü. Ama verili koşullar, şimdi diyelim İvanov’un verili koşulları ne? Adam evlenmiş ayrılmış, ikinci defa evlenecek, ama diyor ki son sahnede evlenmeyelim, evlenmek istemiyor bu adam bir şekilde, fakat onu çok iyi anlıyorum ama şey yapamıyorum, evlenmek istemeyen bir adam diye verili koşulunu aldım kabul ettim bunu, tiradı söylerken bu verili koşulun bana bir faydası illaki dokunacaktır ama ben bu faydayı keşfedemedim

**Onur CAMCI:** Benim sorum aslında şuna yönelik; normal oynarken mi çabuk edinebilirdin yoksa anlatıcı olarak kurguladığın zaman daha kolay mı edinirsin, birisinin hikayesini anlattığını düşündüğün zaman mı bunları üretmek daha kolay oluyor

**Öğrenci 2:** Ben anlatır kendimi daha rahat istiyorum. Ama bu benle alakalı olabilir. Dediğim gibi oynarken mutlaka, sanki şöyle olacak gibi hissediyorum; EVLENMEK İSTEMEYEN BİR ADAM BU DEĞİL! Diyecekler sanıyorum. Anlatırken olmuyor.

**Onur CAMCI:** Şimdi oyuncu blokajlarımız var bizim, oynarken akıl sürekli devreye giriyor ve bazı şeylerin önüne geçiyor, sence anlatmak eylemi akli devre dışı mı bırakıyor?

**Öğrenci 2:** Bırakıyor, kendimi güvenli alana alıyorum tehdit yok, o bakışlar yok, eğer birisi beğenmezse de, ben değilim ki o şey beğenmiyor, anlattığım kişiyi beğenmiyor.

**EK B/3:**

**Onur CAMCI:** Bu senenin başından beri yaptığımız bir egzersiz var ya, anlatma egzersizi, benim tezim onun üzerine. Anlatma egzersizinin normal gerçekçi tiyatro olan avantajlarını inceliyorum. Role hazırlık sürecinde oyuncuya ne avantaj sağlıyor? Sizin sınıf o konuda biraz şanslı çünkü gülen hoca da geldi o da anlatma eylemi üzerine yoğunlaşmış durumda, çetin hoca da o egzersizi çok fazla yaptırdı bu sene bize o kadar yaptırmadı ama o yüzden özellikle sizin sınıftaki çocuklarla konuşuyorum. Yani şöyle başlayabiliriz istersen, sen egzersizi senin açısından nasıl yapıldığını anlattırısın. Hem süreci hatırlamış olursun, sonra da deneyimlerinden bahsedersin.

**Öğrenci 3:** Anlatma egzersizine başlarken. Önce ezber alıyoruz, seyircinin karşısına geçiyoruz ve ezber alıyoruz, tam ezber almak gibi değil de kendine hatırlatmak gibi, lafları kendine hatırlatmak, olayı seyirciye bir aktarmak, anlayacakları şekilde, düz okuma gibi değil de, sonra sanki sen o lafları söyleyen kişiyi, örneğin Lady Macbeth ise onu o lafları söylerken görmüşsün ve duymuşsun, sonra gelip aynı lafları seyirci grubuna anlatıyorsun, karşında ne varsa artık, bu şekilde çalışması gerekiyor, yani seni dinleyen ve senin de dinlediğin bir şeyler olması gerekiyor karşında ki onlara anlatsın. Ve anlatıyorsun, sanki sen o olayı görmüşsün ve şimdi gelip karşındaki insanlara anlatıyorsun gibi ilerliyor. Hocanın dediği gibi, vücudunda bir dalga oluşması bekleniyor öngörülüyor, o dalgaya atlayıp sana ne geliyorsa, kabul edip devam etmen, o gelen şeyle, sana bi hal geliyorsa o halle, kabul edip devam etmen gerekiyor.

**Onur CAMCI:** Sahneye çıkıp kendini anlatıcı olarak kurguluyorsun, o karakter gibi değil.

**Öğrenci 3:** Bir evet anlatıcısın, Lady Macbeth değil de onun yaşadığı şeyleri



aktarıyorsun.

**Onur CAMCI:** Egzersiz ile ilk tanıştığın zaman ve sonrasında, biraz daha kaba bir soru ama, neler deneyimlerin? Neler oldu sana.

**Öğrenci 3:** Beni rahatlatan bir egzersiz oldu. Bunun bir sonraki aşamaları artık karaktere daha iyice yaklaşmak. Karakterin sana gelmesine izin vermek. Ama bu ilk aşama. Ve o lafları üzerinden bir atabilmek, sanki o sen değilmişsin gibi. Ve insanlara derdini anlatabilmek. Beni rahatlattı açıkçası, bu süreci kolay geçirenlerden biriyim. Benim için ders daha anlaşılır oldu ve daha rahat hissettim sahnede. Bir şey oynamaya kasmıyorsun, sadece anlatmak senin isteğin. Bu da seni rahatlatır bir şey tabii.

**Onur CAMCI:** Normalde burada işlediğimiz Stanislavski Sistemi ya, hani karakteri çevreleyen belli verili koşullar var, biz de işte eğer ben bu koşullar altında olsaydım nasıl davranırdım, burada ise tam tersi var, ben değilim, orada birisi vardı ve ben şimdi size onu anlatıyorum. Bir oyuncu olarak o sürece nasıl katkı sağlıyor sence? Karakteri çevreleyen koşulları daha iyi anladığımı söyleyebilir misin? Sana ne kolaylık sağladı rahatlıktan öte yani? Karakteri daha iyi anlamayı sağladı mı üçüncü kişi olarak görmek?

**Öğrenci 3:** Hocanın hep söylediği bir şey var. Laflara kanmayın der. Bir şey üretmenin eline metni alıp ezberleyip çıkıp olmadığını anlamış oldum. Yani farklı bir yöntemle , böyle farklı teknikle kendimi oyuncu olarak güvende ve rahat hissedebileceğim bir yer olduğunu hissettim ve o lafları daha doğru ve daha eksiksiz aktarabileceğimi hissettim. Gerçekten, anlamak kelimesini çok kullanmak istemiyorum ama hani öyle bişey değil ama kafam açıldı yani. Nasıl bakmam gerektiğini biliyorum en azından. Hiçbirşey yapamayacak olsam bile, alıp birini anlatarak başlayabilirim. Bir başlangıç olur.

**Onur CAMCI:** Mesela bunlar bazı oyuncu kaygıları, düşünülüyor ya hani, sahneye girdiğin zaman bahsettiğin şeyler doğru söyleyebilmek, oynayabilmek, bunların hepsi oyuncu blokajı olarak çıkıyor. Zaten bunların hepsi oynamana engel. Şimdi anlatma ya anlatırken, rahatladım dediğin zaman o oyuncu blokajlarından kurtulduğunu anlıyorum. Bir tür savunma mekanizmasını kırıyor değil mi?

**Öğrenci 3:** Evet, böyle bir şey.

**Onur CAMCI:** Hazırlıksız yakalanmak gibi. Bilmediğin bir yere daha kolay gidiyorsun.

**Öğrenci 3:** Hazırlıksız yakalanmak demem de hani.

**Onur CAMCI:** Aslında şöyle, karaktere karşı önyargılar üretirsin, çalışırsın evde ama yanlış olur, ama o an geliştiği için hersey.

**Öğrenci 3:** Evet, sanki o an yeniden başlıyormuş gibi oluyor. Tüm önyargıları falan oyunla ilgili okuduğun bütün o yazıları, internet yazılarını falan, her şeyi geride bırakıyorum. Sanki ilk defa sen getiriyordun.

**Onur CAMCI:** Peki, bu süreçte imgeleminde neler oluyor? Karakteri üçüncü kişiymiş gibi hayal etmen gerekiyor ya, ve önceden kurduğun her şey yıkılıyor ve orada yeni baştan bazı imgeler geliyor, o an, bilinç düzeyinde neler oluyor?

**Öğrenci 3:** Ben en çok bu alanda zorlanacağımı düşünmüştür. yani yavaş yavaş aslında karakterin hali olmaya başlıyor. Hani çalışma, teknik sürekli eklenerek gidiyor ve anlatma ilk aşaması. Ve sen anlattıkça sana birşeyler oluyor. Dolayısıyla karakter sana biraz daha yakalamış gibi oluyor diye hissediyorum. Sen anlatıcı konumundan çıkıp yavaş yavaş o sana gelmeye başlıyor. Sen onu yorumlamıyorsun, o senin anlatımı uygun görüp sana konuyor gibi bir şey yani. Teknik böyle, hoca öğretti. Bence de mantıklı ve işe yarayan bir teknik oldu benim açımdan.

**Onur CAMCI:** Belki de o yeni baştan kurduğun imgeler, o blokajları kaldırdığın için seni daha kolay etkiliyor. Karakter senin üzerine geliyor. Orda ham bir halde kalıyorsun. Herhangi bir hareket yapmıyorsun karaktere yorum getirmiyorsun.

**Öğrenci 3:** Evet o imgeler tamamen o an ki anlatma eyleminden dolayı sana geliyor. Laflardan sonra değil yani, lafın içinde taş yazıyorsa taş görmek zorunda değilsin sen anlatıyorsun, birinin seni dinlediğini anlamak ve hissetmek zaten o alanı açıyor sana.

Yani dinleyerek anlıyorsun, dinleyerek öğreniyorsun, kafa patlatarak değil de, hissederek olmuyor bir şeyler.

**Onur CAMCI:** Orada anlatmak kadar dinlemenin de öneminden bahsediyorsun. Hem seyirciyi hem de kendini dinlemek.

**Öğrenci 3:** Evet, çok önemli. Sadece anlatma anaıyla çıkıp lafları söylersen, bir şey yok sadece lafları aktarmış oluyorsun. Elinde metinle çıksan da aynı şey olur. Ama dinleyerek, karşıdan gelen tepkileri alarak, onlara yeni tepkiler vererek, böyle böyle deneye deneye, olması gerekeni bulmuş oluyorsun, üretmiş oluyorsun. Sen de olmasına izin vermiş oluyorsun.

**Onur CAMCI:** Verili koşullar diye bişey var ya hani çok önemli, karaktere dair her şeye hâkim olmalısın sence masa başı çalışmasından daha iyi mi, verili koşulları bu şekilde daha iyi mi anlıyoruz sence? Bir anlatıcı olarak bütün olayı kurgulamak ve bakmak karakter içinde bulunduğu koşulları daha iyi anlamak demeyim de deneyimlemeni mi sağlıyor acaba?

**Öğrenci 3:** Yani bu bir bütün. Verili koşullar çok önemli, yani masa başı çalışma bence çok önemli, ya bu anlatı belki komple bir oyun çıkarmakta o kadar yeterli olmayacaktır. Bir role yaklaşırken, bir rolü hissetmek, onunla özdeşleşmek noktasında daha faydalı olacak.

**Onur CAMCI:** Hayır zaten, oyuncu bakış açısıyla bir role hazırlık sürecinde yapması gereken şeyleri, örneğin dedik ya verili koşulları anlamak, bu sürece katkı sağlıyor mu?

**Öğrenci 3:** Tabi katkı sağlıyor. Daha iyi anladığımı düşünüyorum.

**Onur CAMCI:** Bir soru var, mesela, bu süreçte, gerçi bunun cevabını kısmen verdin ama, yani bir süre sonra o anlatıcı kimliğinden çıkıp o karakter olduğunu düşünüyor musun? Anlatma eyleminin içinde, he demek ki bu eylemleri yapıyormuş dediğin bir noktaya geliyor musun? Yoksa karakteri oynamaya hazır bir yerde mi bırakıyor seni.

**Öğrenci 3:** Ben o kadar deneyimlemedim, sadece derste gördüğüm için. Onu sonra da çalışmak lazım, üstüne yürümek lazım. Ama bence, yeteri kadar çalıştığın zaman, bir noktadan sonra oluyor. Oynayarak eylemlerini doğru bulduğumu ve ya o karakterin gerçekten o eylemleri yaptığını hissettim. Bence olabilir ama gerçekten çok çalışmak gerekiyor.

**Onur CAMCI:** Yani sen bu süreçten kesin bir sonuç çıkarmamak ile birlikte yavaş yavaş anlatıcı kimliğinden çıkıp o karakter olduğunu hissettin yani.

**Öğrenci 3:** Evet hissettim.

**Onur CAMCI:** Bir de iki farklı anlatı tekniği gibi bir şey ile çalışıyorsunuz ya, sen Bülent hocanın dersinde orada bir bütün olarak oyunculuğunu anlatıcılık olarak görüyor. Bir aktarıcı fikri, ama Çetin hoca da ise bütünlüklü bir egzersiz var oyuncuyu oynaması gereken yere taşımak için yapılan bir çalışma var. İkisi arasında bir fark gözlemledin mi?

**Öğrenci 3:** Bülent hocanın belli bir tekniği gibi bir şeyi yok, Bülent hoca oyunculuğu zaten insanda var olan bir şey olduğunu yani ben öyle anladım daha doğrusu, yani oyunculuğun doğada sokakta Anadolu da görmek istediğimiz her yerde varılabileceğine inanıyor. Bunu ortaya çıkarmak için, oynayabilmek için böyle inanılmaz eğitimlerden geçmenin şart olduğunu düşünmüyor bence. Anlatarak, anlatırsan olur diyor, anlatırsan ve karşıdaki de seni anlarsa olur bu iş diyor. Önemli olan senin anlatmak istemen, birey oynamak değil, birey direktmek değil de, esas bir şekilde, anlatmak yani, benim başıma bunlar geldi, şimdi anlatıyorum gibi. Ben 10 dersine faydalı olduğunu düşünüyorum. Ama tabii baktığımız zaman daha farklı iki tarz gibi duruyor çünkü Çetin hoca da anlatmanın üstüne bir şeyler daha katıyor ve anlatmak biraz daha bir yöntem olarak çıkıyor.

**Onur CAMCI:** Sistemin bir parçası gibi aslında, bütünü değil de.

**Öğrenci 3:** Evet aynen. Bülent hoca da bütün olarak var, öğrenilmişliklerin getirdiği oynama tarzını Bülent hoca istemiyor. Yani orada acıklı sözler varsa ağlamak zorunda

değilsin, bunu gülerek de anlatabilirsin önemli olan anlatman ve karşıdakinin seni anlaması. Bence bu da çok önemli. Oyunculuğu bir iş, meslek olarak görmemiz açısından iyi bence.

#### **EK B/4:**

**Onur CAMCI:** Anlatma egzersizleri üzerine konuşacağız. Sen çıktın, biz orada yoktuk. Sen onları orada üçüncü kişi olarak gördün, o karakter olduğunu düşünmeksizin bir aktarıcı olduğunu kurgulayarak, yapılan egzersizi senin açımdan anlatarak başlayabiliriz.

**Öğrenci 4:** Ben şöyle uyguluyorum bu egzersizi; önce soğuk bir ezber yapıyorum. Şöyle bir durum var, şöyle bir olay yaşıyorum, konservatuar mezunu olduğum için orada yerleşmiş bir sahne sesim varmış, ilk oynadığımda çetin hoca bunu fark etmişti ve ben uzun süre bununla uğraştım. İşte bu sahne sesini bırakmakla alakalı, oynadığım karaktere bir sahne sesi bulup oradan oynuyordum. Haliyle ilk etapta kendimi bırakamamıştım. Egzersiz ben de şöyle işledi, öncelikle soğuk ezberi yapıyorum, ezber yaptıktan sonra ilk etapta henüz çığneme ve kastetmeyi bilmiyordum, onlar sonradan eklendi. Önce bir ezber geçiyorum seyircilere. Sonra seyircilere bunu anlatıyorum, ne olarak karakter olarak değil, dışardan o karakteri izleyen birisi olarak. Yani atıyorum; ben şimdi Elektra oynayacağım, yani Elektra'nın bir tiradını anlatıyorum diyelim. Elektra olarak değil, dışarıdan Elektra'yı görerek anlatıyorum. Bunu anlattıktan sonra Elektra olarak başlıyorum, Elektra olarak anlatmaya başlıyorum. Elektra olarak anlattıktan sonra, vücudumda oluşan, Elektra olarak seyirci ile karşılaştığımda işte herhangi bir engel varsa, bunlar genelde bende ağlama olarak çözülyordu. Herhangi bir engel varsa kendimi bırakıyorum, bu engelin aşılması için ve işi ağlama olarak çözülyorsa ağlamaya başlıyorum ve oradan oynamaya başlıyorum. İlk aşama benim için böyleydi. Sonra... çığneme ve kasetle işin içine girdi. Çığneme ve kastetmede de, ezberi de çığneme ve kastetmeye başladım. Bir parça var, örneğin sahneye görmedim, evde tek başımayım, bir parçam var, mesela çığneme ve kastetmeyi ilk Arkadina ile çalışmıştım. Önce Çetin Hoca şunu yaptırdı, yine soğuk bir ezber yaptım geldim, içinden tek bir cümleyi seçip, tek bir cümleyi çığneyip kastetmemi istedi. Orada da süreç şöyle işliyordu önce yine geliyordum ezber atıyordum üçüncü bir kişi olarak,

içerden Arkadina'yı görerek anlatıyordum, sonra Arkadina olarak anlatıyordum, sonra tekrar oynamaya başladığımda, bana o parçada en kilit gelen cümleyi ya da benim bir şeyler hissettiğim cümleyi alıp, çiğnemeye başlıyordum. Çiğnemeyi yaptım, sonra kastediyorum, tekrar kastediyorum, sıkıştırıyorum sıkıştırdıktan sonra yine blokajların varsa onlar iniyor aşağı, geldiği yerden tiradın başından başlayıp Arkadina olarak oynamaya başlıyorum. Egzersiz be şekilde ama ben bu egzersizi öğrendikten sonra ezberimi de böyle yapmaya başladım. Bu da benim şurada işime yaradı, birincisi hem daha sağlıklı bir ezber yapıyorum, soğuk ezberde şey oluyordu, orda aşmaya çalıştığım şey karaktere, herhangi bir ses şeyi vermemek olduğu için, soğuk ezberi yapmama sebebi kendi sesimi duymamaktı yani içten ezber yapıyordum. Kendi sesimi duymamaya çalıştığım için içten ezber yapıyordum. Soğuk ezber bu benim için. Çiğneme kastetmeyle hem kendi sesimi duyabiliyorum, hem tonlama yapıp yapmadığımı duyabiliyorum ben. Daha sağlıklı ezber yapabiliyorum hem de bütün cümleleri çiğniyorum bu sefer. Yani elimde bir parça ile bir sahne var, bütün cümleleri çiğniyorum, bu da bana imajları görmemde çok yardımcı oluyor. Bir taşla iki kuş vuruyorsun, hem sağlam bir ezber yapıyorsun, hem de imajları görmeye başlıyorsun, imajları görmeye başlayınca, ezber de oturduktan sonra bu sefer eylemleri bulmam da kolaylaşıyor.

**Onur CAMCI:** Tam bu noktada şunu sorayım, aslında bahsettiğin şeyi soracaktım, deneyimlerinde bahsedecektim, yani bir role hazırlık sürecinde, bunu yapmak önceki yaptığın sürece göre ne gibi fark yarattı?

**Öğrenci 4:** Şöyle; önceden okuldaki sürecimde, lisanstaki sürecimde, eylemleri oynamıyordum, öncelikle bu egzersizle birlikte eylemleri oynamayı öğrendim, evet Stanislavski sistemi ile çalışsan bir okuldu anadolu, ama hocalarımız bize şey yapıyordum, sahneye çıkıyorduk ve diyordu ki, diyelim ki yerde atıyorum, Oı oynuyorum Antik Yunan'dan peşimden örümcek geldiğini görmem gerekiyor, onu nasıl görücem diyorsun, gör diyor e nasıl görücem, hayır gör! Böyle olduğu için Stanislavski sistemi ne denli uygulandı tartışılır bir yerde. Ve bir de eksik, bende eksik olan yer şuydu ki, işte bir aktör hazırlanıyor, bir karakter yaratmak falan filan bunları okumuştum lisansta ama uygulamaya geçiremiyordum, kitap benim için bir prova günlüğü gibiydi. Okuyordum ve ee, onların deneyimlediği şeyi, hayal edemiyordum,

çetin önce hep şey der ya imajları görün önce, bana bu egzersiz hayal etmeyi öğretti. Hem eylemlerin oynanması, yani eylemler varmış ve bunlar oynanmalıymış aslında, aslında oynanacak şeyler sözle değilmiş, öyle sadece sözlere kapılıp gidince, belki sen oyuncu olarak karakteri yargılıyorsun ve ya sözleri yargılıyorsun ve oradan oynuyorsun, ama aslında hiç böyle bir şey yokmuş, sen eylemi bulup eylemi oynadığında ne yargı kalıyormuş ne de başka bir şey. başka bir şey mesela, ben oynadığım parçayı işte bu egzersiz ile başladım sonradan laban falan yaptım. İlk bu sahneyi de çiğneyip kastederek başladım, her bir sahneyi çiğneyip kasettim, burada mesela şey oluyor, Maşa'yı oynuyorum sonra Maşa'dan çıktuktan sonra ağlamaya başlıyorum. Sonra mesela çetin hocayla bunu konuştuktan sonra şey dedi; aslında maşayı anladın ve maşanın yerinde olmak istemezsin. Örneğin önceden şey yapıyordum, lisanstayken, çıkıyordum ve gelişine oynuyordum, yani neden hep karalar giyiyorsun diye sorduğunda, diyordum ki karalar giyiyorum çünkü mutsuzum diyerek azarlıyordum, aslında reddetmem gerek. Eylemim buymuş ama ben gelişine oynayıp azarlıyordum Medvedeonkov'u. Bu egzersizin hem eylemleri bulmak hem de imajları görmek konusunda çok yardımcı oldu. Oynadığım karakteri anlıyorum artık.

**Onur CAMCI:** Tamam pekala, şimdi eylemleri oynamaktan bahsettin ya, ama anlatma egzersizi yaparken mesela sahneye bir eylemi belirlemeden, sadece anlatıcı olduğunu kurgulayarak çıkıyorsun ya, o süreçten biraz bahsedebilir misin? Eylemleri bulmakta nasıl faydası oluyor sence anlatma egzersizin? Yani anlatmaya geliyorsun karakterin eylemlerini, yapmaya ya da sözleri söylemeye gelmiyorsun.

**Öğrenci 4:** Ee yani orada da anlatıcı olarak Maşa'dan bahsediyoruz, Maşa'nın yaşadığı deneyimi anlatıcı olarak aslında hepsi birbirine bişey anlatıyor. Orada da Medvedeonkov'u anlatırken, aslında seyirciye anlatıyorsunuz ya derdimi, aslında orada da öyle bir anlatıcı görevindeyim, bu egzersizi çalıştığım ve yarattığım karakter aynı zamanda bir anlatıcı da yaratıyor. Ben mesela tüm bu karakterlerin bir anlatıcı olduğunu düşünüyorum. Çünkü sonuçta sen bir karakter oynuyorsun ama bişeye yardım etmesi için değil, karaktere yardım etmesi için değil, çıkıyorsun sahneye. Ve kendimi göstereyim diye değil, oyuncu olarak egomu tatmin edeyim diye değil, aslında bir derdin var ve bunu anlatmak için oradasın. Bu yüzden bence bütün karakterler bir anlatıcı, kime anlattıysan anlat, işin içinde seyirci olduğu için hikaye anlatıyorsun. Esas anlattığın

hikaye zaten seyirci alıyor, ben de aslında Medmedenkov'a bişey anlatırken aslında seyirciye anlatıyorum. Önceden şöyle oluyordu, sadece karşımdaki ile iletişim kuruyordum ve seyirciyi hiç sallamıyordum bu sefer iş şeye dönüştü iki tane oyuncu var bunu oynarken çok zevk alıyorlar ve seyirci şey der o zaman biz çikalım o zaman. Bu noktaya geliyor seyirci mesela bazı oyunlar izliyorum, onların arasındaki iletişim çok güzel sahnede seyirci olarak sen de dahil olmak istiyorsun. Yani beni de aranızda alın.

**Onur CAMCI:** Seyirci-oyuncu ilişki açısından bu fikir çok önemli.

**Öğrenci 4:** Aynen. Mesela her oynadığımda şey düşünüyorum, şu an Medmedenkov' la bir ilişkim var ama anlattığım hikaye aslında Medmedenkov'u değil seyirciyi ilgilendiriyor. Çünkü sınavdan sonra şöyle şeyler yaşandı mesela benim iyi geçti sınavım çünkü anlattığımı düşünüyordum. Çıktıktan sonra bir kaç arkadaşım dediki, Maşayı şimdi anladık, bu benim için çok önemliydi çünkü orda benim derdim Medmedovkov'un gönlünü almak, Trepleve' aşık olduğumu göstermek üstün isteğimi gerçekleştirmekten çok daha öte, yaşadığım hikayeyi ve Maşa'nın hikayesini seyirciye daha iyi anlatmak.

**Onur CAMCI:** Bekli böyle. Düşününce o bahsettiğin üstün istek, eylemler falan kendiliğinden zaten ortaya çıkıyor mu?

**Öğrenci 4:** Mesela orada şöyle ince bir çizgi var bence. Seyirciyi oynamak diye bir yer var birde. Bu sefer seyirciyi çok oynayıp karşıdaki partneri unutuyorsun bu sefer d şey oluyor, buna tepki veremiyorsun, hem onun tepkisini alamıyorsun, bu sefer bence anlatıcı diye bir şey de olmuyor, anlatıcı olmak bence hem seyirci hem de partner ile hem de kendi karakterin ile kurduğun bir üçgenden oluşuyor diyelim.

**Onur CAMCI:** Yani o ikisi arasında bir tür aracı olduğunu kurguluyorsun.

**Öğrenci 4:** Evet.

**Onur CAMCI:** Tamamdır. Mesela Stanislavski sistemi içinde çalışıyoruz ya hep mesela, bu sistem içinde, daha iyi sonuç almak için bu egzersiz sonradan icat edildi ya



Bülent hoca ve çetin hoca gibi çalıştırıcılar tarafından. Örneğin sistem için çok önemli olan bir unsur verili koşulları anlamak, yani karakteri çevreleyen bütün koşulları anlamalısın ki karakterin isteğini bulasın, verili koşulları iyi anlamak, sen de aslında biraz değindin, normalde Stanislavski sisteminin bizde öngördüğü şey şudur, bildiğin koşullar altında ben olsaydım nasıl davranırdım. Fakat şimdi, burda şunu yapıyoruz, sen o karakter değilsin, seyirci de durumu bilmiyor, sen bişeyler gördün ve bunu aktarmak için buradasın, daha iyi anlamana yardımcı oluyor mu bu süreç?

**Öğrenci 4:** Anladım. Bence bu bahsettiğimiz sihirli eğer mevzusu Stanislavski'nin ilk dönemine dayanıyor, aslında benim çalıştığım yer fiziksel eylemler kesintisiz eylemler kısmı, Stanislavski ilk çalışmaların pek katılamıyorum eğer benim annem ölseydi ne yapardım bence bu çok zor bir olayı çünkü, sen önce derya olarak annem ölseydi ne yapardım üzerine tepki veriyorsun sonra karakterin annesi ölseydi ne olurdu ya bunu yedirmeye çalışıyorsun, bence bu çok bişey, hayal etmek bunun için yeterli değil bence, benim çalıştığım yer fiziksel eylemler kısmında aslında bu egzersiz işe yarıyor çünkü kesintisiz eylem çizgisini bulurken kullanıyorum bu egzersizi, imajlar geliyor onları gördükten sonra eylemlerim beliriyor ve sonra karşımdakine ne yaptığımı düşünmeye başlıyorum.

**Onur CAMCI:** Burada bu egzersizi yaparken bir üretim söz konusu yani, karaktere karşı bir önyargın olmadan, o anda anlıyorsun yani.

**Öğrenci 4:** Evet o anda anlıyorum. Şu çok zor oluyordu mesele eğer annem ölseydi bana ne olurduyu oynarken karşıdakini es geçme ihtimalin var. Ama burada böyle bir ihtimalin yok çünkü eylemini şöyle soruyorsun, ben karşımdakine yapıyorum o bana ne yapıyor olarak tasarladığı için verili koşullar burada şey oluyor. Sana aslında eylemi bulmanda değil, karakterin nasıl diyim hangi tavır da demeyim de bu yanlış bişey, karakterin sürecinde sana yardım ediyor.

**Onur CAMCI:** Yani role hazırlanırken mi?

**Öğrenci 4:** Evet, yani mesela, ben sınavda şöyle bir hata yapmışım, Maşayı tamamen anladığımı gösterdim ama mesela Trepleve aşık olduğumu göstermişim, çünkü sadece

Medvedenko'ya yaptığım eylemlere yönelmişim, eylemleri doğru yapmışım, Treplev'e aşık olduğum ve imkansız olduğunu kaçırmışım. Oyunun açılış sahnesine, zor bir sahne çünkü öncesini bilmiyoruz, ve bir gösteri izlemeye gidiyoruz, çünkü Treplev'in gösterisi, Maşa şöyle bir yerde Treplev'i inanılmaz destekliyor, ne iş yapsa yanında ve onun oyununu desteklemek için gelmiş ne olursa olsun, ve ben orada onu tam göstermişim mesela, burada verili koşulu biraz es geçmişim. Eylemlerimi gerçekleştireceğim diye, verili koşulları o anlamda önemli mesela. Sen verili koşulları okuyorsun, ve şeye bakıyorsun, inanılmaz bir dramaturgi yapsan da işte Treplev'in Nina'ya aşık olduğunu, sizin aranızdaki aşkın imkansız olduğunu, neden imkansız çünkü, bir insan birini sevmese aranızda bir şey olma ihtimali olabilir ama başka birini seviyor, mümkün değil seninle aranda bir şey olmasın bu Maşa için çok önemli bir koşul, bunu yapmaya odaklanırken biraz es geçmişim. Bunu yapsaydım sahne daha keyifli ve zengin olurdu. Verili koşul bu açıdan önemli bence.

**Onur CAMCI:** Peki anlatma egzersizi için konuşuyorum, verili koşullar önceden çok kolay kurabiliriz. Burada böyle şeyler var falan diye, fakat bu egzersiz içinde yaparken bir etkileşim oluyor değil mi karakterle? Herhangi bir önyargı oluşturmadan o anda anlatırken kurgulanan nasıl bir deneyim?

**Öğrenci 4:** Anlatmak bence anlamamanın ilk adımı olduğu için yani böyle düşünüyorum,

**Onur CAMCI:** Şunu şöyle sorayım, ayırıyorsun imgeleminde karakteri kendinden, onu bir üçüncü kişi olarak düşününce, o dünyanın içinde yoldan geçen biri olarak kendini kurgulayınca, o koşullar sana daha mı anlaşılır gibi mi geliyor? Aa demek böyle değilmiş de böyleymiş gibi bir fikir olmuyor mu?

**Öğrenci 4:** Evet oluyor. Çünkü şöyle, anlatmanın anlamının ilk koşulu olduğunu düşündüğümde, ilk Elektra örneği verdiğimde dedim ya, üçüncü taraftan anlatma, bir de kendin olarak anlattığında bazı görmediğim şeyleri görüyorum, anlatırken aslında bir yandan anladığımı da görüyorum. Çünkü bazen şöyle oluyor, aldım elime tiradı okudum ezberlemeden önce kaçırdığım bazı detaylar olabiliyor mesela, egzersizi yaptığında ya da sadece anlatmaya odaklandığında, içerden bir yerden arkadaki derya şey

diyor, kadın sırada bunu diyorum oluyor, hem önyargılarımdan kurtuluyorum hem de anlatırken anlıyorum.

**Onur CAMCI:** Örneğin bize blokaj olan bazı oyuncu kaygıları var ya mesela, bahsettin aslında biraz sesinle ilgili örneğin, bu aslında imgelerin seni etkilemesi ve itkilerin çıkması için engel olabiliyor. O anın içinde senin de haberin olmadan ya da bunun gibi pek çok şey beğenilme kaygısı gibi, ama işte bunlar oynamak sözcüğünün bir sorumluluğu aslında, bu sözcük bir sorumluluk altına alıyor seni, fakat anlat deyince o yüklerden kurtulduğun için mi acaba daha özgür oluyor insan, bir sürü oyuncu blokajından kurtulmamızı sağlıyor mu sence?

**Öğrenci 4:** Bence kesinlikle sağlıyor, örneğin anlatırken gelen ağlama şeyi karaktere üzüldüğüm için ya da bugün moralim çok bozuk olduğu için falan olmuyor anlatırken, önce anlamaya başlıyorum, sonra anlatırken yargıladığım yerleri görünce de anlamaya başlıyorum, sonra bu aslında anlatırken bu engelleri aşım, sonra bir yanda sonrasında oynamaya başlıyorum.

**Onur CAMCI:** Bütün o yükleri bırakıyorsun, çünkü oynamıyorum şu anda, anlatıyorum bana bir şey olmaz, diyorsun ve oynamayı bıraktıkça rol sana gelmeye başlıyor.

**Öğrenci 4:** Aynen, aslında oynamayı bıraktıkça oynamaya başlıyorsun.

**Onur CAMCI:** Anlatmak belki senin karakterin eyleminin içinde kalmak için ya da imgeler odaklanman için faydalı oluyor. Aslında biraz bahsettin yine, imajınasyona da katkısı var, bu da karakteri bambaşka türlü anlamımı sağlıyor.

**Öğrenci 4:** Yani aslında, bambaşkanın yanında fark etmediğin yönlerini görüyorsun. Çünkü dediğim gibi masayı çalışırken, iki hafta önceki son egzersize egzersiz bitti ve ben ağlamaya başladım ve Çetin hocanın yanına gidip dedim ki, kesinlikle maşanın yanında olmak istemezdim. Çünkü kadına çok üzüldüm derya olarak çok üzüldüm.

**Onur CAMCI:** Oynasaydın örneğin belirli koşulları alıp bir ön hazırlıkla gitseydin bu kadın böyle davranır diyecektin ve geçecektin.

**Öğrenci 4:** Evet anlamayacaktım ve yani bunların hepsinin başında anlatmak geliyor. Çünkü ben önce anlattım ve anlatırken anladım. Önce anlatmayı öğrendim, bu süreçteki bütün egzersizleri birleştiriyorum. Önce anlatmayı öğrendim. Sonrasında çiğneme kastetmeyi öğrendim şimdi baban girdi falan. O yüzden her şeyin başında ilk anlatmayı öğrendiğim için, bütün blokajlarımdan kurtulup şey yapıyordum yani, etrafımdaki her şeyi görmeyip görmeyip derken yani, Derya'yı düşünmeyip, sabah kahvaltısı düşünmeyip, kendimi ağlamak için zorlamayıp, hiçbir şey yapmayıp, dokunmuyorum anlatan şeye dokunmayınca orada geliyor geliyor ve oynamazken oynama noktasına ulaşıyor.

**Onur CAMCI:** Bir de şunu sormak istiyorum kendimizi anlatıcı olarak kurguluyoruz ama bir süre sonra anlatırken o karakter geliyor değil mi ister istemez? Tamamen anlatıcı olarak devam etmiyoruz. Sanki bu anlatmak karaktere izin vermeni sağlıyor kendisinin anlatması için.

**Öğrenci 4:** Evet. Bunun anda kesinlikle izin verme denebilir. Çetin hoca hep şey diyor karaktere girmek diye bir şey yoktur karakter sana girer. Çünkü sen zaten anlatmaya başladığında derya oklan bir yerden anlatmıyorsun, oyuncu olduğun yerden anlatmaya başladığını biliyorsun, deryayı zaten evde bırakıp geliyorsun. Sahnenin dışında zaten. Ve oyuncu olduğun yerden anlatmaya başlıyorsun, oyuncu olarak blokajlarını da kırıyor. Benim mesela şeylerim vardı, ellerimi nereye koyacağımı bilememe, bunları da yok ediyor. Ellerini düşünmeye başlıyorsun bir yandan, o karakterin getirdiği gib başlıyorsun. haliyle, bütün bu blokajlar silince, artık o karakterin sana girdiğini hissettiğinde sen oradan oynamaya başlıyorsun. Bunu mesela evde sürekli çalıştığında, gerçekten her seferinde aynısını yapabiliyorum.

**Onur CAMCI:** Aynı etkiye ulaşıyorsun.

**Öğrenci 4:** Evet, bu oyuncu için bu çok tatlı bir durum çünkü şey kaygısı gütmüyorsun, ben her gün bununla oynasam, her akşam sekizde bilmem ne sahnesinde yine aynı yere

götürürüm, aslında nasıl yapıldığını biliyorum. Adımları uyguladığımda ve engelleri bıraktığımda zaten karakter sana geliyor ve oradan gidiyorsun.

**EK C: Bülent Emin Yarar ile Yöntem Olarak Anlatmak ve Hamlet üzerine 15 Aralık 2018**

**Onur Camcı:** Oyunculuk yöntemi anlatıcı oyuncu fikri üzerine kurulunca role hazırlık sürecine ne gibi bir fayda sağlıyor? Anlatma yöntemini nasıl değerlendiriyorsunuz?

**Bülent Emin Yarar:** Galiba doğuşu bile öyle tiyatronun, bizde de var hani; geleneksel tiyatrodaki ozanlar var, dengbejler var doğuda, anlatım üzerine her şey gerçekten bence, hatta Kadir Has Üniversitesi'nde 1.sınıflara ben daha çok "herhangi bir karakterle uğraşmayın ilk önce anlatın" diyorum. Çünkü anlatmak, aslında yani o anlatım da başkasına ait ya da kendi hikayeniz de olabilir, başkasına ait bir hikayeyi de başkasına ait gibi anlatabilirsiniz gibi bir yaklaşımla başlıyorum. Dolayısıyla anlatırken ezberleme telaşı ve oynama telaşı ortadan kalkıp tamamen anlatmaya konsantre oluyor ve arkadaşlarıyla paylaşıyor anlatırken. O zaman anlatıcı hikâyeye de hakim olmuş oluyor. Ancak anlatma şansı böyle oluyor. (**Onur Camcı:** Oyunun dünyasına konsantre oluyor.) Tabii ki, dolayısıyla karakterle ilgili öncelik bence anlatım. Karakter bulmak falan zaten oyuncunun yine kendisinden malzeme olarak yola çıkabileceği bir şey. Böylece ne karakter gelirse oynayabilir. Çünkü bence her insanın içinde bütün o var olan karakterler var. Yani nasıl daha çok oyuncuya sorarlar karakterle ilgili hikâyeyi, hâlbuki o tek bir yazarın duygusuyla çıkmış bir şeydir. Pek çok karakter vardır ama Çehov yazmıştır. Üç kız kardeşin kadınlarını Çehov yazmıştır aslında. Bütün bunlar yazarın anlatmak istediği hikâyedir aslında. Yazarın bir meselesi vardır ve bunu anlatmak için oyunculara başvurmuştur. Oyuncular o oynama telaşından çıkıp daha çok anlatıma özen gösterdiklerinde ilerleyen zamanda karakterle de buluşmuş olacaklar. Tekst anlatıyor zaten, her karakterin sorumluluğu yazımda var. Bence yazar zaten hepsini seçmiş. Benzeyen iki varlık yok ki bir oyunda. O zaman diyeceksin bunun ne işi var. Çünkü karakterlerin hepsi hayattaki sembolik kişiler aslında (toplumsal sınıflara göre.) Ben anlatımı hep bu yoldan gidiyorum ve anlatımın çok önemli olduğunu görüyorum. Öbür türlü havaya saçılan sözcükler görüyorum. İşte onlara da kötü oyun diyoruz. Bizi doydurmadı diyoruz. Zevk almadım diyoruz. Anlatmaktan, hikâyeyi

aktarmaktan çok kendisine odaklanıyor. Görevini dışlıyor aslında, çünkü o zaman anlatımdan kopup hareket eden bir nesneye dönüşüyor. Kıymeti gidiyor.

**Onur CAMCI:** Şimdi anlatırken oyunun dünyasına daha iyi konsantre olur diyoruz ya, peki oyuncu imgelemi konusunda bir kazanım oluyor mu? Oyunculuk çalışmalarının büyük bölümü imgelemi geliştirmek üzerinedir çünkü. Anlatmak imgelerin oyuncuyu daha kolay etkilemesini mi sağlıyor ya da imgeleri daha kolay mı çağırıyor?

**Bülent Emin Yarar:** Valla kolay mı zor bilmiyorum. Zaten bu süreç bence kendiliğinden oluşan bir şey. İyi fıkra anlatan bir arkadaşınız vardır. Siz defalarca bu fıkrayı ona anlattırıp eğlenebilirsiniz. Galiba buna benziyor. Onun içinde de imgeler var ama anlatımı o kadar yalansızdır, sahicidir ki her seferinde aynı yerde aynı eğlenceyi yakalarsınız. Mesela bizim *Hamlet* oyunu, *Profesyonel* oyunu; defalarca seyreden seyirciler var. Bunlar aynı şey için geliyorlar. Aynı hikâyeyi dinlemek için geliyor. Sizin tabii ki imajinasyonlar da var bu anlatımın içinde tabii ki partner varsa karşınızda anlatmak ile dinlemek arasında büyük bir bağ var. Karşınızda iyi anlattığınız zaman karşı taraf dinliyor. Dinlediği için cevap veriyor. Seyirci ve anlatıcı varsa böyle bir durum olabilir. Seyirci de katılabilir. Bu sefer daha çok seyirci dinleyici pozisyonundadır. Anlatımın güçlü olacak, 1 saat sıkılmadan dinleyecek. Alışveriş değişmeyecek. Yaşamdaki gibi aslında. Bence yaşamın dışında bir şey konuşmuyoruz. Çok önemli şeyler konuştuğumuzu da düşünmüyorum ben bu anlamda. Fakat işte sahnede dinlemek anlatmak kadar zor geliyor bazen, aslında dinlese dinlediğinin cevabını verecek. Tamam, onu ezberledin arkadaşım ama her seferinde dinleyeceksin ki ezber şeyinden çıksın. O ana ait olsun. Ancak o zaman keyif alır oyuncu başka türlü alamaz. Dinlenmez de yani. Seyredilir belki ama. (Tiyatroya özgü olan o zaten, her an yeniden olması) tiyatrodaki öyle ne bileyim aslında mesela diyorum ki müzik de okuduğum için bir opera hayatım da var, düet yapıyorsunuz yani siz aslında düet. İki kişi olunca düet deniyor. Üç kişi olunca trio dört olunca kuartet oluyor falan bunu sazla da yapabiliyorsunuz şanla da yapabiliyorsunuz. Ama onlar da birbirlerini dinliyorlar. Ama onlar da birbirlerini dinliyorlar dinlemeden imkânsız. O bir tını oluşturuyor çünkü. Müzik gibi. Sözcükler de bir tını oluşturur. Beckett ile ilgili bir yazı okumuştum bir yerde; benim oyunlarım sembolik müziktir diyor. Müzik yok belki ama kreşendosu, dekreşendosu, fortesi, esi hepsini içinde barındırır. Bence bütün oyunlar için geçerli,

çok doğru. Yani şan hocam şey derdi her notanın hakkını vermek zorundasın. Bir kelimeyi bile ziyan etmeden söylemek gerekiyor. Küçük parçalardan oluşan bir bütün. Aynı müzikte de böyle. Dediğim gibi düet yaparken, öbürü onu dinliyor dinledikten sonra bir giriyor mevzuya nota çok içselleşmiş oluyor. İnanılmaz bir büyü yaratıyorsun sahnede. Opera sevmeyenler bile böyle olanları izlediğinde etkilenirler diye hissederim hep. Orada da çünkü anlatım üzerine. Müzik de bir anlatım. Piyanoyla bir anlatım, Beethoven bir dünya kurmuş. Onu çalışırsanız onu anlatıyorsunuz.

**Onur CAMCI:** Peki hocam sahneleme biçimi olarak, Hamlet oyununda tek kişilik oyunlarda rastladığımız bir anlatıcı kipine rastlamıyoruz. Öyle bir form kullanılmamış. Bildiğimiz dramatik tiyatrodaki oyuncular nasıl bütün karakterleri sahnede canlandırıyorlar, siz de yeri geldiği zaman diyalogları oynayarak her bir karakteri canlandırıyorsunuz. Ama bir anlatıcı karaktere başvurmadan, biz zaman zaman hayal gücümüzü zorluyoruz seyirci olarak, sizin Ophelia olduğunuza inandırmak için kendimizi. Böyle bir formda, yani bir tür anlatıcı-oyuncu arasında kalınca herhangi bir farklılık oluyor mu normal rollere çalışmaktan, ya da seyirciye karşı pozisyonunuzu değiştiriyor mu oyuncu olarak? Yine anlatım üzerine kuruyorsunuz sanıyorum bütün içsel yaşantınızı.

**Bülent Emin Yarar:** Zaten Hamlet, seninle bir ara konuşmuştuk onu tekrarlayacağım, Işıl Kasapoğlu ile bu yolculuk başladı. Ben Macbeth oynamak istiyorum dedim. Ankara’da Macbeth oynanıyordu o dönem. Ankara Devlet Tiyatrosu yapıyordu. Bundan dört sene önce de Işıl’a (Kasapoğlu) yine ben Hamlet’i yapalım diye gitmiştim. Senin yaşı geçti demişti o zaman bana. Aradan 14-15 yıl geçti. Ama Hamlet’i sorma cesaretim zaten bir daha yok. Macbeth yapalım mı? dedim. O da dedi ki Ankara’da Macbeth yapılıyor. Gel biz seninle Hamlet yapalım dedi. Unuttun galiba dedim böyle böyle demiştin. Boş ver şimdi dedi, bence iyi olur dedi Hamlet, 6 kişi 7 kişi. Küçük bir grup kuralım. Yazın işte herkes kendi evinde tatile gittiğinde çalışsın. Yani ben okuyorum canım istediğim zaman. Işıl’la telefonlaşıyoruz. Bakıyorum 6 kişi oluyor. Aramalara geçtim, arkadaş arıyorum. Ophelia arıyorum. Ophelia oynayacak arkadaş hem kraliçe oynayacak falan, öyle planlar kurdum. Zeynep Avcı da çalışıyor. Uyarlıyor Eyüboğlu’nun çevirisinden ama çeviriyi bozmuyoruz. Bir kanava oluşturdu sonra bana yolladılar. Yine okuyorum çok keyifli, benim eklemek istediğim yerler var bunlar olur mu olamaz mı? Işıl aradı; “Oğlum ben bunu okuyorum okuyorum tek kişilik okuyorum

dedi. Öyle olunca ben öfkelen dim. Bayağı bir öfkelen dim. Tamam dedi kızma bağırma bu benim düşüncem. Böyle okuyorum. Fakat o düşünce kendi düşüncesini benimle birleştirmiş oldu. Ben ertesi gün tek kişilik okumaya başladım. Aslında hikâyeye böyle gelişti. Benim senin dediğin gibi, tiyatrod a, günümüz tiyatrosunda diyeyim, tek kişilik bir şey, anlatı çok da girmek istemediğim bir durum. Hani yapılır, yapılmaz değil. Benim için daha çok böyle o. Çünkü tiyatro düşüncelerin çarpışması gibi gelir bana, öbür tarafta sadece bir kişinin ağzından anlarız ama bu taraftaki çarpışmalar çok anlamlıdır gibi gelir. O yüzden de tek kişilik beni korkutmuştu ama okudukça şeye başladım hani diyaloglu sahneler de var. O diyaloglu sahnelere ben çok yakın hissetmeye başladım. Yani yine önemli olan Ophelia olmak değil aslında, o küçük bir şeyle kırılabilir önemli olan Ophelia'nın içindekini dışına çıkarmak. Yani Ophelia'nın içini anlatmak. Bir masumiyet varsa masumiyetini. Bu ancak ve ancak aktarmakla mümkün. Ya işte hamlet konuşuyor;

“Vay vay siz doğru sözlü müsünüz?” diyor.

Ophelia geliyor “Efendimiz” diyor,

Güzel yüzlü müsünüz? Diyor Hamlet.

Ne demek bu efendimiz? diyor.

“Doğru sözlü güzel yüzlü iseniz doğruluğunuzun güzelliğinizle hiçbir alışverişi olmamalı?” Diyor Hamlet.

Ophelia diyor ki “Güzelliğ in doğruluktan daha yakın bir arkadaşı olabilir mi?”

“Olur ya, çünkü doğruluğ un gücü güzelliğ i kendine benzetinceye kadar güzelliğ in gücü doğruluğ u bir kahpeye çevirebilir. Eskiden olmayacak bir şeydi bu ama şimdiki zamanda oluyor artık görüyoruz” diyor.

Şimdi bütün bunlar şu anda bile etkilemeye başladı. O zaman yine anlatım öne çıkıyor. Oynamak kendiliğ inden geliyor. Yine küçük bir şeyle Ophelia oluyorsun. Belki ses ritmindeki bir değ işiklik, ses rengindeki küçük bir değ işiklik ama ilk önce anlatmak yine anlatmak, Ophelia'nın meselesini anlatmak, Hamlet'in bakışını görmek, “Hadi git manastıra git ne diye günah çocukları besleyeceksin?” Bizde sinirlenir dövmeye kalkar mesela aklımıza ilk gelen, hırpalar, hayır hırpalamıyor “Hadi git!” diyor, yani sistemi o zaman anlıyoruz. Burada bu pisliğ in içinde ne diye günah çocukları besleyeceksin benden çocuk yapacaksın. “Ben doğru adamımdır ama yine de öyle şeylerle



suçlayabilirim ki kendimi anam hiç doğurmasa daha iyi ederdi beni. Ne diye sürünür benim gibiler yerle gök arasında aşağılık yaratıklarız hepimiz. İnanma hiçbirimize hadi git manastıra.” Şimdi ben bunu ilk önce anlatmalıyım. Bu bir anlatıma dönüşmeli, şu anda anlattığım gibi sana. Oynama anlat. Anlatım olmayınca kirli bir oynamadan başka bir şey olmuyor. Kendimize takılıyoruz. Anlatımı dışlıyoruz, ben onu çok önemsiyorum, orada da bir anlatıcı gibi olmadım, ama yine sanki yine bizim geleneksel tiyatromuzdaki kendiliğinden olan bir süreç bu, bir meddaha, Shakespearesel bir meddah çıktı sanki kendiliğinden.

**Onur CAMCI:** Peki bu alışverişte seyircinin payı tam olarak nedir? Onu nerede konumlandırıyorsunuz? Dramatik yapılarda oyuncular sahneye bir başka bir karakter oldukları iddiasıyla çıkar ve seyircinin üstü örtüktür. Buna göre sizi rahatça anlatıcı olarak tanımlayabiliriz ama çoğunlukla seyirci ile konuşmuyorsunuz, dramatik oyunlarda olduğu gibi dolaylı bir iletişim söz konusu. Bu durumu nasıl değerlendiriyorsunuz?

**Bülent Emin Yarar:** Şöyle bir iletişim oluyor; bazen partnerleri seyircilerden seçiyorum. Onlar benim girip çıktığım mesela Leartes’i, seyirciyi yapıyorum. O konuşmuyor ama ben onu konuşturuyorum gibi oluyor, seyirci ile bir ilişkiye de giriyorum fakat dediğim gibi söylediğin gibi hem onu hissedip hem de yok sayarak da kurduğum sahneler var. Diyaloglarda Ophelia’yı burada alıyorum, Hamlet’i burada alıyorum (Sağ ve sol çaprazlarını gösteriyor.) Ophelia Hamlet’e bakıyor, Hamlet Ophelia’ya. Böyle bir şey hissetmişim ben, Işıl’a söyledim dene dedi o da. Seyirci ile oynamayı, seyirci ile partner yaparsam rahat edeceğim. Onlar rahatsız olabiliyor zaman zaman. Asıl şey o anlatım yani masal anlatım pozisyonundan çıktı oyun. Yani ama masal anlatma pozisyonundan çıkması demek anlatım olmadan oynamak demek değil. Bence anlatım her zaman olması gereken bir şey. Bir de genelde, bilemedim ama yine gördüğümüz oyunların adını koymayız, beğenmedim deriz geçeriz. Ama adını koymaya çalıştığında dinlemenin, dinleyip cevap vermenin, anlatmanın olmadığı zamanlar beğenmedin diyor seyirci. Çünkü onunla buluşmuyor. Buluşması da çok kolayken buluşmuyor. Örneğin bir Macbeth oynuyorsunuz, öyle bir oynuyorsunuz ki hiç kimse kendisini Macbeth ile özdeşleştiremiyor. Neden? Aslında tamamen özdeşleşmesi gerekiyor. Bu iktidar olgusu insanoğlunun temel içgüdüğü olarak var zaten hepimizde

var anasını sattığım şeyi. Öyle bir şekilden şekle giren Macbeth seyrediyoruz ki, hani anlatımı zayıf olduğu için bu ben değilim diyor. Seyirci hiçbir temas kuramıyor. O yüzden anlatım daha öncelikli olması gerekiyor. Bir de yazar bir dünya kurmuş, daha doğrusu var olan dünyanın içinde bir meselesi var, onu mesele ettiği için yapmış zaten. Onun meselesi ancak senin meselen de olursa onu anlatıma dönüşebilir. Yoksa herkes ezberleyip çıkabilir. (**ONUR CAMCI:** belki de anlatmak dediğimiz oyuncuyu da bu sebepten ötürü kolaylaştırıyor demeyim de yakınlaştırıyor.) Tabi yakınlaştırıyor, bir taraftan kolaylaştırıyor da aslında, bir taraftan oyuncunun da işi kolaylaştırıyor. Bence özellikle bizim coğrafyamız harareti yüksek bir coğrafyadır. Bunun için İngiltere'den ihraç edilen yöntemlere ne kadar ihtiyacımız var onu o kadar iyi bilmiyorum. Bazen kafalar karışıyor çünkü metotlar sistemler onlar bunlar, falan filan girince. Profesör olmaya başlıyor. Eylemden uzaklaşıyoruz. Aslında oyun oynamak nasıl bir mendil kapmacada alınan zevk nasıl saçma bir şeydir, mendil kapıp geri gidersin ben arada eşek kadar arkadaşlar onu da yaptırıyorum. Ama bir saat bıraksam bir saat oynayacaklar. Bu eğlenenizi unutmayın işte. Oyuncunun bütün refleksleri bütün açıklığı aynı bu salak küçük bir oyunda alınan zevk kadar düzeyi o kadar yüksek olmalı. Anlattıkça zevklenirsin. Anlatırken zevk duyarsın. Bunu tiyatrocular yapmıyor ki sadece, herkes yapıyor. Hiç değişen bir şey yok. Çok uzaklarda arayacağımız bir şey değildir.

#### **EK D: Başak Kara ile Yan Rol Üzerine Röportaj**

**Onur CAMCI:** Oyunun öyküsünü anlatarak başlayabiliriz?

**Başak KARA:** Oyunun öyküsü mü? Şöyle başladı; İkincikat' ta yıllarca çalıştım. Kadir Has oyunculuğu kazanmadan önce de orada çalışıyordum, asistanlık yapıyordum. Bilgi Üniversitesi'nde sosyoloji okuyordum o zaman. Ama Bilgi'yi bitirmedim, yarıda bıraktım. Bilgi'de okurken, yurttan kalırken, bir yandan sürekli İkincikat'a gidip geliyordum. Baktım hayatım ikinci kat olmuştu artık. Sonra zaten sınavlara orada hazırlanıp, kadir has'ı kazanıp okulumu değiştirdim. Ama işte mezun olana kadar ki o süre içinde orasıyla olan arkadaşlıklarım ve ilişkim bitmedi, her daim orada joker eleman olarak çalışıyorum. Mekân yöneticiliği, rejisi asistanlığı falan her şeyi yapıyordum. Sonra mezuniyet oldu, bitti falan. Yapacak bir şey yok o sıralarda, boşluğa

düştüm. O sıralarda, mezuniyet projesi olarak yaptığım bir iş vardı, Leyla Erbil'in bir romanını işte böyle kendimce kesip kırpıp tek kişilik bir anlatıya dönüştürmüştüm. Son sene tek kişilik anlatılarla ilgili bir dersimiz vardı zaten bizim.

**Onur CAMCI:** Anlatı bir ilk değil o zaman senin için. Belki profesyonel olarak ilk ama, normalde aşına olduğun bir şey.

**Başak KARA:** Evet, profesyonel olarak ilk, ama okulda çalıştığım bir şey. O yaptığım şeyden aldığım zevki biliyorum, hatırlıyorum. Ve bir şey yapmam lazım, bir şey yapmam lazım motivasyonu, o öyküyü de seviyorum, yaptığım şeyi de çok beğendim ben kendim. Dışardan da fena tepkiler almadı. Devam edebilirim bunu yapmaya, dedim ama tabi başka şeyler giriyor araya sürekli, telifi var mesela, sen bunu yapabilir misin, prodüksiyonu karşılayabilir misin? Onlar tabi başka sorular ama, ben işte bunları düşünürken, ikinci katta bir gün gün bunlar üzerine konuşuyorduk. Onların da böyle küçük bir stüdyo sahneleri var, muhtemelen senin oyunu izlediğin sahne. Burada bir şey yapabilir misin, ister misin? Yaparım tabi ben bir şey çalışmıştım size bir on beş dakika şunu göstereyim gibi bir konuşmamız vardı. Ondan sonra, ben işte buna hazırlanırken, o sırada bu durumu Deniz Madanoğlu ile de paylaştım. Aslında hem telif gibi maddi hem de biz bunun altından kalkabilir miyiz? Korkusu vardı bizim üstümüzde. Ben bunu paylaştım onunla. O da bunun üzerine, sen bunu yap gene, yapmak istiyorsun ama benim yine bir tek kişilik oyunum var, iki sene önce yazdığım, istersen ben sana bir de onu vereyim onu oku. Hoşuna giderse belki onu yaparsın. Dedi. Sonra işte onun üzerine ben onu okudum falan. İşte senin de bildiğin oyun. Sevdim. Defalarca okudum. Başka insanlara da okudum. İkincikattakilere de okudum. Derken diğer işi yapmanın daha maliyetli, bunu yapmanın daha kolay olduğu üzerine bir karar kıldık. Deniz zaten çağdaş yazarlardan biri, kolay ulaşabiliyoruz, yap demiş falan. Herkes birden yükseldi. Bunu yapalım dedik ve yaptık. İşte hikâye böyle başladı. Sonra işte tabi buna bir yönetmen lazım. İşte kim olur kim olmaz falan, Pınar Çağlar Gençtürk, aslında bir yönetmen değil, bir oyuncu. Ama bence yönetmenlik meziyetleri var. Oyuncuyu çalıştırmayı çok iyi biliyor. Benim yıllardır tanıdığım bir insan. Okulun sınavlarına da o hazırlamıştı. Beni biliyor. Marazlarımı da biliyor. Ne ne kadar

yapacağımı biliyor. Beni çok iyi tanıyan bir oyuncu koçum oldu esasında diyebilirim yani. Sonra onunla beraber çalışmaya başladık, bir buçuk ay gibi bir sürede oyun çıktı.

**Onur CAMCI:** Anlatı üzerine konuşuyoruz ya şu an, bu anlatıcı bir karakter sonuçta, başak Kara'yı izlemiyoruz. Şimdi bu anlatıcı karakter, normal dramatik tiyatrodan olsaydı, sence ne farklı olurdu. Bu role hazırlık sürecinde. Seyirciye bir şeyi anlatmak yerine, bir şeyi eylemsel olarak yapmak arasında fark var mı sence?

**Başak KARA:** Var bence. İlk olarak 55 dakika boyunca Canan konuşuyor mesela sahnede. Çok fazla yüreğini döküyor. Çok lafı var. Ama daha dramatik bir şey olsaydı belki, diyaloglar üzerinden devam edecekti. Dolayısıyla bana şey gibi geliyor, karakteri seyirciye tanıtmak için daha avantajlı anlatı yapıyor olmak. Hikâyesinde karakterin başından geçenleri anlattığı için örneğin seyirci Canan'ı tanıyor. Canan'ı alıp daha dramatik çatılı bir oyunun içine koymuş olsaydık, diyaloglar üzerinden belki ya da belki monologlar üzerinden olurdu falan ama, tabi farazi konuşuyoruz hangi oyun nasıl bir oyun, hangi oyunun olduğu hangi karakter olduğu falan da önemli tabi, yani daha fazla tanıtıyorum karakteri gibi geliyor anlatıcı olduğumda, daha direkt konuşuyorum gözlerinin içine bakarak falan. Belki dördüncü duvarı koyacaktık başka bir oyun olsaydı. Gerçekten Canan'ın hikayesi mi olacaktı yoksa bir hikayenin içinde var olan bir karakter mi olacaktı. Böyle farkları olabilirdi herhalde.

**Onur CAMCI:** Mesela bir karakteri anlamak için oyuncular çok çaba sarf ederler ya, sihirli eğer yöntemi var örneğin Stanislavski Sistemi'nde ama anlatırken bunun kolaylığını hissettin mi? Karakterle senin arandaki ilişkiyi sormaya çalışıyorum, şu an anlattıkça daha iyi mi anlıyorsun oynadığın karakteri çevreleyen koşulları?

**Başak KARA:** Oynama sürecinde, tabi bir şey çıkardım artık deyip oynamaya başlıyorsun ama her gün başka seyirci geliyor, her gün başka seyircinin gözünün içine bakıyorsun, onların sana verdiği reaksiyonlar var. Sen her seferinde aynı imgelere tutunarak oynuyorsun belki ama aynı olmuyor her seferinde, başka başka keşfettiğim şeyler oldu. Şimdi tabi oynadığım Canan karakteri bana yakın tabi. Dertleri bana yakın dertler aslında, işsizlik, işte kıskançlık, baba kız ilişkisi, bir türlü hayal ettiği yerde kendini görememe, aslında yaşadıklarını bir yandan hak etmediğini düşünmesi, ben iyiyim aslında fırsat verilmiyor gibi böyle isyanlara düşüyoruz yani, çok özdeşlik kuruyoruz, hatta mesela özellik bizim sektörde çalışan, oyunculuk yapanlar, işsiz

oyuncular falan izlediğinde onlar çok etkileniyor, başka sektörden gelenler ya da yaş grubu daha genç izleyiciler falan en yakın arkadaşlarının attığı kazık üzerinden etkilenenler oldu. Tam bilmiyorum hikâyesini ama bir kadın seyirci kanser atlatmış falan, göğüs kanseri. Bir kısım var ya oyunda hani, bir audition parçasını oynuyor, sen çocuğu doğur ben süt veremem ona gibi şeyler söylüyor. İşte orada oluk oluk gözyaşı akıyordu kadından çünkü bilmiyorum onun hikâyesini ama çocuk sahibi olamamak ile ilgili bir derdi olan bir insandı muhtemelen. Dolayısıyla bunlarla karşılaşıyorsun, oynama sürecinde karşıdaki insanın tam olarak neden kim olduğunu, tam olarak neden etkilendiğini bilmiyorsun. Ama çıkışta aldığım reaksiyonlarda baba- kız gelenler var. Babalar da gelip izlemeli diyenler var. Farklı farklı yerlerden özdeşlik kuranlar var. Ama benim kurduğum özdeşlik bir yandan yolumuzun aynı olması. Dolayısıyla oldukça tanıdık tabi ki aynı değil. Tabi ki çok farkları var. Ama çok tanıdık yani.

**Onur CAMCI:** Bütün bunlar tabi performans esnasında seyirci ile etkileşim için söylenebilir.

**Başak KARA:** Seyirci ile etkileşimde değişen şeyler oluyor tabi, bana başka idraklar, kapılar açılıyor tabi oynarken. Ama öncesinde, prova sürecinde de şu an oynadığım epizotlar bana bir yerden tanıdık geliyor, bildiğim bir şey olduğunu hissediyorum esasında yani.

**Onur CAMCI:** Tamam ama performansın ve seyirci ilişkisi üzerinden değil de, yani yönetmen ile çalışmaya başladığınız zamanlara odaklanalım. Premier yapmadan önceki zamanda nasıl bir süreç takip ettin? Role hazırlanmak için neler yaptın? Anlatıcı olarak sahnede kendini kurgulamak nasıl bir şeydi çalışırken? Aslında şunu öğrenmeye çalışıyorum, bizim referans olarak aldığımız kaynak Stanislavski ye her zaman. Bir anlatıcı karakteri çalışırken bir anlatı dünyası yaratmaya çalışırken bu süreçte başka bir hazırlık sürecine göre farklar oldu mu? İkisi arasındaki avantaj ve dezavantajlar nelerdi?

**Başak KARA:** Yani şöyle oldu: Bir-iki hafta kadar sürekli metni okuyarak, her bulduğumuzda okuyup üzerine konuşarak, şöyle notlar almaya başladık, Canan ve benim yakın olan ve uzak olan tarafları, Canan'ın Bade'ye bakışı, benim Bade'ye bakışım. Bunun doğru olan yönleri farklı olan yönleri. Bazı imgeleri görmemizi sağlayacak bazı çalışmaları yaptık. Sonrasında metni epizotlara böldük. Uzun bulduğumuz yerleri kırdık, yönetmenin özellikle baba ile kızın ilişkisi çok özel, ikisi

arasındaki aksı böyle devam ettirelim diyerek bazı epizotları çıkardığı yerler oldu. Sonrasında ben bunları tabi parça parça ezberlemeye başladım.ve yönetmenim karşısına geçerek sanki o seyircimmiş gibi anlatmaya başladım. Oyunun baş kısmında işte bir ön oyun gibi bir şey var, Canan’In kendisini “ben fanfotel oldum” cümlesi üzerinden tanımladığı personası var, bunu göstermek istiyor ama sonra tamam hadi kestik diyerek başka bir kısma geçiyor. Orası mesela, fanfotel olmak, istesem olurum. Kendimi bu kıyafetler, bu topuklular, bu şıklık içinde, bu cüretkâr cümleleri söyleyerek gibi bir kısım var işte. Orası beni zorlayan kısım oldu esasında. Çünkü öyle giyinmek öyle tavırlarda konuşmak bana uzak mesela. Canan’a da uzak belli ki. Ama sonuçta onun oynanması gerekiyor ve ona bürünmek gerekiyor. O dışılıkte olmak gerekiyor. Sahneye girişte, seyircilerden birinin gözünün içine bakıp, birini beğenip “buradan çıkışta beni tebrik edecek cesaretin vardır umarım.” Falan gibi bir cümle, bana böyle çok büyük, çok direk geliyor mesela. Canan bunu söylüyor. Bunu söylemenin yolunu bulmak. Bunu hangi motivasyonla söylüyorsun kısmını çalıştık. Daha dışı görünmek, daha cüretkâr olmakla ilgili egzersizler yaptık. Bu işte yönetmenim ile benim aramdaki ilişki, mesela benim burada çıkardığım marazlar oldu ve onun bunun üzerine egzersiz bulması. Bir buçuk iki haftayı da bunlar üzerine geçirdik. Ben zorlandığım için esasında uzunca bir süre bununla geçti. Orası geçince, artık buraya bir şey bulduk diye deyince rahatlamaya başladık. Çünkü artık Canan, ön oyununu yaptı, numarasını yaptı, tamam vazgeçtim dedi. Ama o seyircili genel provada, o geçiş nasıl olacak mesela, bunu bilemiyorsun. Bir mizansenim var mesela, sigaramı söndürüp, tamam ya tamam, gerçek hikâyesini anlatacağım, bundan öncekiler saçmalaktı diye başlıyor. Bu zamana kadar hep yönetmenime oynamışım bunu, o da biliyor hikâyeyi, onun tepkileri artık daha mekanik olmaya başladı. Artık başka seyirci geldiğinde onların verdiği tepki başka oluyor. Seyirci görüyorum. Onlara bakarak oynuyorum. Çok gülen var, işte gülmeyen var. Tepki gösteren var göstermeyen var.

**Onur CAMCI:** Ama sen seyirci ile oynadığım için, onlar Senin dünyana ait olduğu için, partnerin seyirci oluyor esasında. Onların tepkisine göre oynuyorsun.

**Başak KARA:** Her seferinde onlardan gelen tepkiye göre o sigarayı söndürüşüm, o cümleyi söyleyişim, diğer epizoda geçişim farklı oluyor.

**Onur CAMCI:** Peki, az önce imgelerden bahsettin. Anlatıcı olmak, seyirciye bir şey anlatma durumu, geçmiş zamanı anlatmak, Stanislavski'nin imajinasyon dediği kavramı kolaylaştırıyor mu? İmgelerin vücudu etkilemesi örneğin. Bir imge görürsün o sende bir itki oluşturur ve eyleme götürür. Bu süreçte anlatı yapmanın avantajı oluyor mu?

**Başak KARA:** Yani bu bence her oyunda böyle bir şey kullandığım için esasında, başka türlü oynamasını bilmediğim için hepsi aynı geliyor bana.

**Onur CAMCI:** Anladım ama sadece böyle bir durumda daha mı kolay oluyor?

**Başak KARA:** Burada tabii, sahnede beraber aynı anı yaşadığımız bir partnerim olmadığı için, etkileşimde olduğum başka bir insan olmadı hiç. Bir tek yönetmenim ile birlikte, hani zaten yönetmenim ile birlikte, kafanın içinde o resimleri görüyorsunuz. Canan'ın babasının nasıl birisi olduğunu, onun nasıl bir evi olduğunu, nasıl yemek yediklerini, Canan'ın odasının nasıl olduğunu, nasıl giyindiğini, cebinde kaç parasının olduğunu, bütün bunların hepsini görselleştirmeye başlıyorsun aslında, ben başka türlü nasıl oynandığını bilmiyorum zaten. Dramatik bir rol olsaydı da aynı şey olacaktı benim için. Ben zaten provada başladım bunları görmeye ve gerçekten her oyunda aynı imgeler geliyor gözümün önüne. Hatta bazen konsantrasyonum dağılık, kafamın başka bir yerde olduğu zaman, hemen o imgelere tutunup o ana düşebiliyorsun. Çünkü seyirci ile oynamanın, şöyle bir handikapı da var aslında. Seyirciyi çok görüyorsun. Onları partner olarak görüp onlara anlatmak var ama izlendiğini, seyircinin sana baktığını görüyorsun, o da kalp atışı yaratıyor ben de yani. Oyuncu olarak, oyuncu kaygıları da var, arkada sürekli dönen. Yapabilecek miyim, alabilecek miyim, eğleniyorlar mı, ışığa bakıp, saatine bakan seyirci, yere bakıp dalan, işte çantasını karıştıran seyirci bunları hepsini görüyorsun ve motivasyonun düşürmemen lazım. Sevmediler diye çıkıyorum bazen bazı oyunlarda, bazen de aşırı sevdiler, premier gibi çıkıyorum, o zamanlarda işte, böyle konsantrasyonun dağıldığı bu tarz durumlarda, ana düşmeye çalışıyorum, başka düşünceler girip çıkıyor kafamın içine ama hemen diyorum, hastane odasıdayım. Babam ya da audition'ın odasıdayım ya da hastane koridorundayız arkadaşım anlıyor falan hepsi gözüme geliyor. Bazen saniyeni onda birinde bu imgeleri yok ettiğim oluyor sonra geliyor.

**Onur CAMCI:** Seyirci senin için bir kaldıraç mı oluyor bu durumda?

**Başak KARA:** Bazen oluyor bazen olmuyor. Ağlayan seyirci gördüğümde ondan bir şey alıyorum, sıkılan seyirci gördüğümde maalesef ondan da bir şey alıyorum yani.

**Onur CAMCI:** Yani o zaman güzel bir yere geldik. Şuanda olmak ile ilgili, seni mutlaka o anda tutan bir şey oluyor seyirci ile etkileşimde, yani anlatıcı kipinde kendini düşünmek o an, mesela sana bir şey anlatırken nasıl başka bir şey düşünmemem gerekiyorsa, orada beni oraya bağlıyor.

**Başak KARA:** Ama düşünüyorsun bir yandan da ve bir yandan da buradaki konuşmamız devam ediyor.

**Onur CAMCI:** Evet, seyircili ile bu şekilde bir iletişim senin için ana bağlıyor aslında. Belki dramatik tiyatrodan olsa, eylemleri devam edeceksin ama konsantrasyonun bu kadar güçlü olmayacak.

**Başak KARA:** Orada da tabii o anda kalmak gerekir.

**Onur CAMCI:** Tabii ki kalmak gerekir. Mesela senin kaçırdığın noktalarda, konsantrasyon sağlamak bu tarz bir işte daha mı kolay.

**Başak KARA:** Bence daha zor. Çünkü sonuçta oyuncu partnerleriyle, 5-10 kişili bir oyunda, belki daha büyük sahnede, sahnenin büyüklüğü küçüklüğü fark etmez ama, seyircinin bu kadar dibinde olmadığı belki daha uzakta olduğu, bana şuan bu süreçte olduğu için, ötekisi daha kolay gibi gelmeye başladı. Bunu zorluğunu yaşıyorum. Seyirci tabii ki gülen gözlerle, seni takip eden, seni motive eden seyircinin varlığı beni yükseltiyor, rahatsız olan, izlediği şeyden keyif almayan, sağa sola bakınan seyirci olduğu zaman, ben bunu gördüğüm için, oyuncu kaygıları gelmeye başlıyor. “Eyvah şuanda sıkıldılar!” Bu düşünce girmeye başlıyor o zaman. Böyle anlarda hemen imgelere tutunup geri gelmem gerekiyor. Eyvah bu kaygılarla devam edemem.

**Onur CAMCI:** Onlar anın bir parçası gibi olması gerekiyor.

**Başak KARA:** Evet! O zaman tadından yenmiyor.

**Onur CAMCI:** Evet kesinlikle.

**Başak KARA:** Doğru çiftleri bulduğumda örneğin. Kadın erkek çiftse ve ben onlara sataşıyorum hani, hikâye gereği falan, mesela abi kardeş çıktılar ve cevap verdiler yani.



Cevap da verebilirler. Bazen cevap veriyorlar. Prova sürecinde örneğin yönetmenime, o kişiymiş gibi konuşuyorum. Bir ay boyunca böyle yaptım yani. E gerçek seyirci ile karşılaştım. Yere baktı, sürekli yere baktı. Şimdi, öncesinde provada bana bakıyordu zaten, çat diye söylüyordum. Yere bakıyor seyirci, ama inat ettim, onu seçtim, başından beri ona yöneldi falan, almam lazım, bişey yapmam lazım. E bunu fanfotel olan Canan üzerinden yapmam lazım mesela. Örneğin hoşlanmıyor, ona sataşıyor olmamdan, ya da aşırı eğleniyorlar, gülüyorlar falan “Hahahaha, evet, yemeğe gideceğiz buradan” ben de; “aa evet doğru, tahmin ettiğim gibi falan diye cevap vermek zorundayım .” Turnelerde mesela, ben oynarken sahneye köpek girdi, tiyatro medresesinde sahneye köpek girdi, köpekler çok var. Sahnenin köşesinde akrep varmış mesela, bunları görüyorsun, devam ediyorsun bir yandan, köpek geldi bir yandan, geldi yani artık onunla oynamak zorundasın bir yandan. Köpeği severek oynuyorsun falan. Bir keresinde, çok iyiydi, kapıyı açtım “Bade girdi içeri” falan dedim, bir tane çocuk koşarak geçti falan. Evet geçti falan oldu yani. Onlara da tepki veriyorsun sonuçta. İkincikat’ın fiziksel koşulları, gittiğin yerlerin fiziksel koşulları malum. Sürekli bir ezan sesi oluyor, nalburlar kepenk kapatıyor onun sesi var.Turneye gittiğinde yanda soundcheck yapılıyor onun sesi. Kıskanç sevgililer oluyor falani sarılıyor ediyor laf atınca. Kadın seyirciye bu sefer dönüp diyorsun; “Ben senin sevgilini alırım” diyorsun. Bozuluyor belki, hoşuna gitmiyor ya da belki çift gelmiyor. Beklenen kadın erkek çift gelmiyor. Bilemiyorsun kime konuşacağını ya da mesela şey oluyor, kimse böyle kadın erkek yan yana gelmemiş falan, işte şey diyorum o zaman, “ben hepinizin sevgililerini karılarını kocalarını alırım diye herkese yükleniyorsun” yani değişiyor oyun.

**Onur CAMCI:** Seyirci bu anlamda etken yani

**Başak KARA:** Bu anlamda oynatan bir etken. Bilmiyorum, tecrübelerimi aktarıyorum falan ama şey sorusunu da soruyorum, mesela, seyircinin seyirci olduğunu oyuncunun oyuncu olduğunu hatırlamanın ne anlamı var. Sen zaten orada, başak olarak yoksun ki, Canan olarak varsın.

**Onur CAMCI:** Ama o sanırım bizim bir organizma olarak hiç engelleyemediğimiz bir şey. Arkadan bir yerden o işe hep karışmaya çalışıyor. Sen onu ne kadar ötelersen o kadar iyi oluyor her şey.

**Başak KARA:** Bu oyun bunu terbiye ettiğim bir şey oldu yani. Kişisel oyuncu marazlarım olarak şöyle şeylerim var mesela, daha fazlasını yap diyorlar, ben abarttığımı zannediyorum, yapıyorum, bu abartı değil, sana öyle gelen şey aslında abartı olmuyor. Sen daha fazlasını yap denilen bir oyuncuyum. Bu oyunda çıktım sahneye, 55 dk. 20 kişi seni izleyecek. Yani yapmak zorundasın. Yaptım ve okuldan mezun olurken anlamadığımı zannettiğim ya da anlamadığım şeyleri bu bir senelik Yan Rol sürecinde, oynamak böyle bir şeymiş dedim.

**Onur CAMCI:** Sahnede var olduğumuz zaman iki-üç kip halinde var oluyoruz, ben varım, oyuncu var bir de karakter var. Onur beni sürekli engellemeye çalışıyor. Onu kaygıları, kendisini korumak için araya giriyor. Ama benim onu ötelemem lazım. Yani aklımlı. Peki şuan senin içinde bulunduğun konsept, anlatı formatı başağı geri plana atmaya yardımcı oluyor mu?

**Başak KARA:** Oluyor, evet.

**Onur CAMCI:** Bu oyuncu blokajı ile ilgili bir soru aslında. Engellemek adına nasıl şeyler deneyimledin mesela?

**Başak KARA:** Ee, yani bu süreç, zaten ya olacak ya da olacak süreciydi ya benim için. Oyun çıktı, bilet satılıyor. Tiyatro sana mekân vermiş, her şey olmuş yani, bundan sonra tek bir şey var, ya oynayacaksın ya da oynamayacaksın yani. İki olamaz. Oynamamak olamaz. Bunu kaldıramam. Hadi diyorsun ve yapıyorsun yani. O adrenalin yaptırıyor bir şeyleri.

**Onur CAMCI:** Peki bu süreçte, seyirci ile bu tarz bir alışverişte olmak bu imgelere tutunmaya ve başağı geri plana itmeyi daha kolay mı kılıyor?

**Başak KARA:** Tabi çalıştırdı. Bu anlamda çalıştır ve terbiye etti.

**Onur CAMCI:** Bu açıdan, yani blokajlar konusunda bir avantajın söz konusu olduğunu söylüyorsun yani .

**Başak KARA:** Oyuncu başağa pek çok şey öğretti bunu söyleyebilirim. Ve her oyunda öğretiyor.

## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Onur CAMCI  
Doğum Yeri ve Tarihi : İzmit / 15.10.1993

### Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Uludağ Üni. G.S.F. Oyunculuk  
Yüksek Lisans Öğrenimi : Kadir Has Üni. Film ve Drama Oyunculuk  
Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

### İş Deneyimi

Çalıştığı Kurumlar ve Tarihleri: Kocaeli Bölge Tiyatrosu 2011-2012  
Gizli Saklı Tiyatro 2014 -2016  
BKSTV 2016-2017  
BKM Çocuk Tiyatrosu 2017-2018  
İstanbul Devlet Tiyatrosu 2018- Halen

### İletişim

Telefon 0543 235 55 79  
E-posta Adresi :camcionur93@gmail.com